

SOBRE ESCULTURA ROMANICA DE INERCIA EN EL NORTE DE PALENCIA

JOSÉ LUIS HERNANDO GARRIDO

RESUMEN:

El norte de la actual provincia de Palencia, destaca por la abundancia de restos tardorrománicos que sobrepasan cronologías tradicionalmente tardías perdurando incluso hasta el siglo XV. Estas notas analizan determinadas fosilizaciones escultóricas en templos de horma gótica (capiteles de friso con acantos ruralizados y máscaras, cimacios con entrelazo acogiendo palmetas trilobuladas prolongados hasta el intradós de las jambas y avance de la portada), cuyos referentes más directos parten de Moarves y pueden compararse con determinadas producciones del Sudoeste francés.

RÉSUMÉ:

Le nord de l'actuel province de Palencia, détache par sa richesse de restes romanes tardives qui débordent chronologies traditionnellement gothiques et subsistent jusqu'à le XV^e siècle. Ces remarques analysent quelques fossilisations sculptoriques dans églises rurales (chapiteaux en frise avec rustiques acanthes et masques, tailloirs à tige ondulée accueillent palmettes trilobées, dispositions prolongées par une frise historiée de la même largeur au côté des piédroits et vers l'exterieur de l'avancement du portail). Les référents plus directes de ce tradition se placent à Moarves pendant la fin du XII^e siècle et c'est possible d'établir comparaisons avec quelques productions du Sud-ouest de la France.

ABSTRACT:

The northern land of the contemporary province of Palencia, stand out in the abundance of late-Romanic remains, going over traditionally late chronologies, even lasting to 15th century. The author analyzes some sculptoric fossils in Gothic-shaped churches (capitals with rural acanthus friezes and mask, tri-lobe canes' decoration extended to the development of main fronts), whose most immediate references can be found at Moarves and be compared with certain south-west French products.

Con la calificación de disolutiva ha sido definida la escultura generada en el reino castellano durante los últimos años del siglo XII, los discípulos de los mejores artífices repetirán sin brillantez ni oficio los patrones asimilados de sus maestros hasta la llegada de nuevos modos galos.¹ Se verifica pues una evidente discontinuidad entre la eclosión del último románico que no cuajó en foráneas. Será ésta última la encargada de modificar radicalmente un horizonte varado en el recuerdo de los maestros carrionenses para el área de influencia de la cantería de Santa María de Aguilar.

Sin embargo, en muchos casos es necesario acudir a lo que se ha definido como proceso inercial para justificar la proliferación de estereotipos escultóricos a lo largo de todo el siglo XIII,² e incluso más allá como se deduce de los casos que presentamos.

El actual camposanto de Vega de Bur, localidad a mitad de camino entre Olmos de Ojeda y Dehesa de Montejo, conserva entre su estructura muraria —simple recinto cuadrangular— buen número de piezas de la sillería, canchillos y una portada completa cuyo origen está en la primitiva iglesia de San Tirso, parroquial de una localidad desaparecida en fecha incierta allí elevada. La característica labra de los sillares y los motivos escultóricos presentes nos permiten aproximar el conjunto a los últimos años del siglo XII, en conexión con los tallistas que realizan elementos no figurativos para la portada de Moarves. García Guinea no llega a adelantar esta vinculación aunque sí señala la aparición de las palmetas dobladas del cimacio en otros templos como Villanueva de Pisuerga y Santa Eufemia de Cozuelos. Las de Cozuelos son, sin embargo, más estilizadas y con un entrelazo más grueso que las de Vega de Bur. No hemos

¹ Sobre estos conceptos generales YARZA, Joaquín: *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1987 (5.^a), p. 249 y ss.

² BANGO TORVISO, Isidro G.: *Alta Edad Media. De la tradición hispanovisigoda al románico*, Madrid, 1989, p. 200. Para lo palentino queda señalado en ARA GIL, Julia-MARTIN GONZALEZ, Juan José: *El arte gótico en Palencia*, en «H.^a de Palencia, I», Palencia, 1984, p. 313. No conocemos trabajos dedicados al análisis de estos fenómenos en cronologías claramente tardías. En MAKSIMOVIC, Jovanka: *La sculpture romane du XIV^e siècle en Espagne, Italie et Yougoslavie*, en «Actas del XXIII Congreso Internacional de H.^a del Arte, Granada, 1973», vol. I, Granada, 1976, pp. 407-410, se hace referencia a la influencia de lo islámico como coadyuvante en el retraso del gótico naturalista, aunque ciñéndose a lo mediterráneo y lo mudéjar (para lo hispánico), olvida lo septentrional. Baltrusaitis formulaba la categoría de «tercera escultura románica», que no se estudiaba dentro de lo románico por su cronología pero tampoco dentro de lo gótico por sus formas, en BALTRUSAITIS, Jurgis: *La troisième sculpture romane*, en «Festschrift Joseph Gantner. Formositas Romanica», Frauenfed, s. d., p. 51.

hallado paralelos lo suficientemente directos en lo cántabro —a excepción del Valderredible y del claustro de Santillana, de clara conexión aquilarense— aunque en el románico septentrional de Palencia sea relativamente frecuente para la decoración de cimacios. El remedo más directo se establece con el derecho de la portada de Dehesa de Romanos y el instalado en el capitel norte del arco triunfal en la citada parroquia —probablemente tallados por un mismo taller formado en Arenillas de San Pedro— o en Nogales de Pisuerga (capiteles de la cúpula) y lejanamente, siempre en cimacios de los capiteles, en el interior de San Martín de Frómista, mostrando éstos mayor sensibilidad clásica, en liza con un ambiente rescatado de modelos sarcófagicos, pero muy distante de los casos norteños. Algo similar ocurre en Santiago y San Isidoro de León. Un motivo aproximado se observa en los casos burgaleses de Aguilar de Bureba y Los Ausines o en los segovianos de Duratón y Perorrubio, donde sin duda el entrelazo deriva aquí de otras recetas quizás silenses.

El entrelazo apalmetado con triple lóbulo palentino manifiesta una sorprendente familiaridad con las portadas tardorromanas del sudoeste francés. Estudiadas en un trabajo ya clásico por P. Mesplé, presentan cimacios ornados con idénticos motivos (Teilhet —Ariège— o Belpèch —Aude— entre otras) para esculturas que el mismo autor define como decadentes dada su tardía cronología que llega hasta 1270.³ Ejemplos palentinos de portada con capiteles prolongados por friso historiado de la misma anchura (hacia el intradós de las jambas y hacia el exterior del avance de la portada): Vallespinoso de Aguilar o Revilla de Santullán, coinciden tipológicamente con algunos templos franceses del Sudoeste (Gaillac-Toulza, Pamiers, Grisolles o Caujac) donde la figuración recurre a máscaras humanas y monstruos.

Tengamos presente que los ejemplos tratados, denodadamente rurales, presentan tipologías constructivas de sencillez extrema y que su ornamentación esculpida está en consonancia con la sobriedad de la caja de muros. Desde esta perspectiva se entenderá la continuidad de modelos en manos poco diestras. Estamos ante edificios que se han definido como «de concejo» en virtud de

³ V. MESPLÉ, Paul: *L'art roman décadent du Sud-Ouest*, «Bulletin Monumental», CXV (1957), pp. 7-22 (especialmente p. 21). Estado de la cuestión del ámbito galo en DURLIAT, Marcel: *La dernière sculpture romane méridionale: Une mutation avortée*, en «Colloque Internationaux CNRS n.º 602. La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations», Paris, 1982, pp. 939-953 (especialmente pp. 951 y ss.) donde señala la influencia hispana en Mimizan trabajada por Lacoste y la paralización de los talleres tolosanos hacia 1180-90.

su carácter de nave única, ausencia de crucero, pobreza en el ornato y carácter tardío.⁴

Los capiteles historiados de la célebre portada de Moarves, con las bailarinas contorsionistas, los músicos, los guerreros y Sansón, ya eran emparentados por García Guinea con la escultura francesa (Saint-Pons en Hérault o Saint-Etienne de Toulouse), la llegada de estas patentes influencias sigue siendo un tema intrincado, necesitado de un estudio monográfico que aclare la genérica referencia a la promoción regia, citada para los cenobios de Aguilar o Arroyo. Desde estos focos partieron los escultores de Moarves: atendiendo un maestro activo en el claustro aquilarense a la portada y otro conocedor de la flora andresina al friso.⁵

De cualquier modo, la relación con la conocida portada de Moarves se ciñe exclusivamente a la estructura de las roscas, en donde se alternan las hojas de acanto con los billetes y la labra de trama romboidal biselada con las bolas. Los capiteles no vegetales, habida cuenta de la calidad en danzantes y músicos ya descrita por Porter, difieren considerablemente. En San Tirso de

⁴ En GARCIA GUINEA, Miguel Angel: *El Arte Románico en Palencia*, Palencia, 1975 (1961), p. 162, láms. 141-143 y fig. 44-q. V. además SIMON, David L.: *Romanesque Art in American Collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I: Spain*, «Gesta», XXII/2 (1984), p. 156, donde al maestro de Moarves se le vincula también con la cantería de Aguilar, Rebolledo de la Torre, Barrio de San Pedro y Quintanatello de Ojeda (cuadro de relaciones que toma de García Guinea). Para los templos de concejo GARCIA GUINEA, Miguel Angel: *El arte románico en Palencia*, en H.^a de Palencia, I», Palencia, 1984, p. 235.

⁵ GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, pp. 167-168; GARCIA GUINEA, Miguel Angel: *Las huellas de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo*, «Goya», n.º 43-45 (1961), p. 163, donde lo relaciona además con el capitel de Sansón y el león en Cozuelos. Para el friso superior García Guinea hace extensiva la fecha del 1185 identificando al autor de los capiteles de Lebanza con el escultor del friso. A nuestro juicio, la aparición aquí de la característica labra vegetal andresina nos inclina a adoptar una datación más temprana para Arroyo, si bien no podemos negar cierta conexión estilística entre Moarves y Lebanza. En uno de los canecillos de la parroquial de Pomar de Valdivia aparece un rostro barbado, estilísticamente congeniado con las fisonomías faciales del friso de Moarves y los expatriados capiteles de Lebanza. Sobre Lebanza, CAHN, Walter - SEIDEL, Linda: *Romanesque Sculpture in American Collections. Vol. 1: New England Museums*, New York, 1979, pp. 204-210, que no son partidarios de la vinculación Lebanza-friso de Moarves aunque compartan las relaciones de Lebanza con Dehesa de Romanos y Arenillas de San Pelayo, sacando a colación los dos capiteles palentinos de la Walters Art Gallery que incluyen en un específico horizonte 1180, v. GLASS, D.: *Romanesque Sculpture in American Collections. V. Washington and Baltimore*, «Gesta», IX (1970), pp. 57-59.

Vega de Bur, las arquivoltas apoyan sobre imposta corrida a modo de cimacio y la central —de billetes— se continúa en una columna a cada lado que culmina en capitel vegetal.

Dos elementos llaman la atención por el uso que muy posteriormente se hará de ellos en obras próximas a fines de la Edad Media: los capiteles derivados de acantos sumamente geometrizados con hojas perforadas y la imposta decorada por palmetas treboladas muy angulosas que se inscriben en entrelazo perlado,⁶ cintas perladas bien habituales entre los escultores de Aguilar [láms. I-2 y II-1].

La portada de Santa Eugenia de Dehesa de Romanos se ciñe a la misma línea escultórica, y parece obra indudable de idéntico taller, algo similar ocurre con una de las ventanas absidiales en la iglesia de Collazos de Boedo [lám. I].

Casi tres siglos después de la realización de las obras descritas se completó la nave del templo de Nuestra Señora de la Asunción en Quintanatello de Ojeda. Se trata un edificio de nave única y ábside semicircular cuyas partes más antiguas se corresponden con el hemiciclo absidial y el tramo del presbiterio. Mientras que esta primera fase parece datable en el primer cuarto del XIII, los otros cuatro tramos cubiertos con cañón apuntado que preceden son fruto de una única campaña que resulta perfectamente fechada gracias a un epígrafe visible en el fajón donde se detalla «año de mil CCCCLXXV^o I» (1476). El altar del templo se alza en la actualidad sobre dos capiteles reaprovechados unidos por sus collarinos, ambos decorados con hojas de palma y bayas de recuerdo andresino que en uno de los casos incluye un ave rapaz atacando a un cuadrúpedo ya muy deteriorado, el cartón se repite en uno de los canchillos de Dehesa de Romanos y en una ménsula de las cabeceras góticas de San Cebrián de Mudá o San Andrés en Barrio de San Pedro —el cuadrúpedo es ahora una liebre— mientras que la flora guarda similitud con los mismos capiteles del tramo presbiterial de Quintanatello. Muy probablemente aquéllos formaron parte de un tramo de la iglesia ya desaparecido anterior a la obra gótica. La mayor originalidad empero la localizamos en la portada, de traza románica aunque con una cronología sorprendentemente tardía como luego veremos.

⁶ Sobre San Tirso en Vega de Bur v. NAVARRO GARCIA, Rafael: *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia. Fascículo Tercero. Partidos Judiciales de Cervera de Río Pisuerga y Saldaña*, Palencia, 1939, p. 232; GARCIA GUINEA, Miguel Angel: *El Arte Románico en Palencia*, p. 344 y láms. 192-195; BRASAS EGIDO, José Carlos - MARTIN GONZALEZ, Juan José - URREA FERNANDEZ, Jesús: *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, tomo II, Madrid, 1980, p. 225.

Pero, los trasvases y las similitudes, o cuando menos, la utilización de motivos decorativos no sólo se establece de forma sincrónica sino que perdura a lo largo de toda la Baja Edad Media. En pleno gótico siguen vigentes varios elementos de un repertorio ornamental gestado a fines del XII. Un eidetismo singular que verificamos en diferentes casos de la misma comarca. Tal es la aparición en el ventanal gótico del muro meridional de la parroquial de San Vicente en Vega de Bur de una pequeña imposta haciendo las veces de capitel corrido que repite la característica palmeta inscrita en entrelazo perlado del cimacio en el camposanto de Vega de Bur⁷ [láms. II-1 y III-3]. El mismo asunto ornamental se observa en la parroquial de San Cebrián de Mudá, ocupando otro capitel corrido gótico tardío del pilar triunfal septentrional.⁸ Las diferencias de calidad en la parroquial de Vega de Bur son notables y por la presencia de determinadas marcas de cantero (†) deducimos que el mismo escultor trabajó también en algunos plafones del interior alojados en las enjutas del arco rebajado del coro, aquí comprobamos cómo su habilidad para con la figuración, en una rudimentaria Anunciación, es más que dudosa. A la hora de tallar capiteles, adopta los motivos de hojas de vid y racimos, existentes también en la obra de gótica de Quintanatello [lám. III-1], terreno en el que se mueve con mucha mayor comodidad. Otro cantero obrará la portada, donde los capiteles constituyen una versión degradada y tardía de los existentes en San Tirso y Dehesa de Romanos [láms I-1 y I-3].

La misma portada de Quintanatello remite al modelo de palmetas en entrelazo perlado visto en Vega de Bur [lám. II-2].⁹ La tipología de sus capiteles, a modo de friso corrido nos aproxima a las portadas de cronología gótica, todavía bastante abundantes en la comarca (Corvio, Quintanilla de la Berzosa, ermita de El Rebollar en Vega de Bur, Matamorisca, Colmenares, portada

⁷ El calado superior tiene concomitancias —sólo en la trama— con piezas del XVI como el sepulcro de los Sarmiento en San Francisco de Palencia. V. NAVARRO GARCIA, Rafael: *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia. Fascículo Cuarto. Partido Judicial de Palencia*, Palencia, 1946, lám. 102.

⁸ Recientemente publicado el trabajo de VAN BERWAER, Rosa María: *Monografía de la iglesia parroquial de San Cebrián de Mudá (Palencia)*, Palencia, 1989, p. 56 y lám. XIV.

⁹ Conviene aclarar que no nos referimos a la portada de la semihundida ermita de San Esteban de Quintanatello, trasladada al claustro de la catedral de Palencia a principios de los 60, aunque la aparición de palmetas en el cimacio y capiteles con hojas de acanto perforadas permiten atribuir la al equipo que trabajó también en la portada de Moarves (ref. en GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, p. 434 y láms. 433 y 433 bis; BRASAS-MARTIN GONZALEZ-URREA: *Op. cit.*, p. 151). V. nota n.º 4.

meridional de San Miguel de Aguilar de Campoo...). El mismo escultor activo en la portada de Colmenares labrará la de Pumalverde (Udías) en Cantabria [láms. IX-1 y IX-2] y su popular taller también parece trabajar en otros casos cántabros como Güemes, Omoño, Liermo y Santa María de Ampuero, en la zona costera occidental, la Trasmiera y cuenca del Asón.¹⁰ Conocida es la llegada de maestros trasmeranos a tierras castellanas (canterías de las catedrales de Palencia, Salamanca o Segovia) y no debe extrañarnos su itinerancia por las tierras de la montaña palentina haciéndoles recalar en Aguilar de Campoo, Colmenares, Herrerueta de Castillería, Estalaya, Matamorisca o Quintanilla de la Berzosa y colaborando en la decoración escultórica de sus portadas, ventanales o capiteles. De cualquier modo, el estilo de Colmenares parece característico del taller que colaboró en la decoración de los capiteles en la portada de Traspeña (más simplificado si cabe, en la portada meridional de San Miguel de Aguilar) y no descartamos un recorrido inverso o un remedo palentino de destajistas trasmeranos en los templos de sus zonas de procedencia.

En Quintanatello se permite la audacia —si valoramos las posibilidades reales del ejecutor— de introducir un león que expulsa hojarasca por la boca, vuelve a repetir el ornato en la chambrana de la misma portada y adopta una tesitura vegetal membranosa y nervuda que conecta perfectamente con los capiteles del interior en los cuatro tramos góticos. Entrelazo perlado de origen románico y hoja de parra bajomedieval conviven en la misma pieza [lám. III-2], quizás la impericia del escultor para la talla de hojarascas y cogollos motivó la vuelta al entrelazo arcaico, sencillo recurso ornamental sin excesivas dificultades técnicas. Esta idea se nos ocurre factible al observar las chambranas de portadas en relación con las entonces imperantes (por ejemplo, Traspeña). Sobre la portada de Quintanatello, un bajorrelieve con popular calvario ofrece la fecha de 1475,¹¹ esta placa no resiste el análisis formal con la talla de la portada y tampoco tenemos razones que nos den pie para asignar esa misma cronología aproximada para el portal. Sin embargo, la citada relación con los capiteles interiores y la sospecha fundada de que estamos ante una obra románica alzada en plena época gótica no nos hace desdeñar la posibilidad de retener la datación del tercer cuarto del siglo XV, al menos esta hipótesis nos parece más

¹⁰ V. reproducción de Pumalverde en CAMPUZANO RUIZ, Enrique: *El gótico en Cantabria*, Santander, 1985, p. 262. Para los prolíficos canteros trasmeranos SOJO Y LOMBA, F.: *Los maestros Canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935.

¹¹ NAVARRO: *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia. Fascículo Tercero...*, p. 150.

probable que el reaprovechamiento de una portada anterior, posibilidad desestimada desde el punto de vista estilístico.

La portada de la parroquial de San Nicolás de Bari en Sotillo de Boedo readapta frisos y jambas del XVI a una serie de arquivoltas de traza románica (una de billetes y dos de grueso bocel con bolas decoradas),¹² sin que encontráramos seguridad en la datación asumida por estas últimas. Ahora bien a juzgar por las improntas dentadas dejadas por los instrumentos de labra, es seguro que su talla corresponde a lo bajomedieval, cuando dejó de usarse la omnipresente hacha románica (tallante) sustituyéndose por una herramienta dentada de percusión amartillada similar al precursor de la gradina.¹³ Junto con Quintanatello y la portada de la parroquial de Vega de Bur constituye otro ejemplo de escultura de inercia asignable a una cronología más moderna de lo que cabríamos esperar.

La edificación gótica del norte palentino ha quedado relegada al olvido en beneficio de una prioritaria atención por las construcciones románicas, mayoritariamente humildes si prescindimos de las monacales. A nuestro juicio, el ruralismo de la región permite trazar un cuadro de conexiones que desborda la lógica divisoria entre lo románico y lo gótico hasta el punto de esclerotizar figuración y recursos ornamentales. Se trata de una constante en la escultura medieval del norte peninsular, frecuente en lo asturiano, lo vizcaíno o lo gallego.¹⁴ Pero casi nunca existen fechas fiables y de existir, no resultan tan tardías.

¹² En una obra de referencia básica para lo palentino —todavía herramienta obligada a pesar de su fecha de redacción y salvando la ausencia de mención de trabajos recientes, piezas emigradas o nuevos hallazgos— ya se infería que la combinación de molduras románicas y góticas acentuaba el carácter tardío del románico rural ejemplificado en la portada de Sotillo de Boedo, GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, p. 324.

¹³ Ceñidos el ámbito hispano no conocemos estudios rigurosos sobre el trabajo de piedra, los instrumentos y sus improntas a excepción del meritorio ensayo de JIMENEZ ZORZO, Francisco Javier et alii.: *Los signos lapidarios y el monasterio de Veruela. (Ensayo de una metodología de trabajo)*, «Seminario de Arte Aragonés», XL (1986), pp. 5-214. Para lo galo v. BESSAC, Jean-Claude: *Outils et techniques spécifiques du travail de la pierre dans l'iconographie médiévale*, en «Pierre & Métal dans le bâtiment au Moyen Age, Paris, 1982», Paris, 1985, pp. 169-184, donde se adelanta una generalización de las hachas dentadas a partir del XIV, en sustitución de la «polka» lisa.

¹⁴ Para la inercia de formas románicas en contextos geográficos paralelos v. CAAMAÑO MARTINEZ, J. M.^a: *Contribución al estudio del gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Valladolid, 1962, p. 3; MORALEJO ALVAREZ, Serafín: *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Resumen de Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, 1975, p. 14; BARRIO LOZA, J. A.: *La arquitectura románica vizcaína*, Bilbao, 1979; FERNANDEZ GONZALEZ,

En uno de los capiteles del atrio de Rebolledo de la Torre (Burgos) se representa la lucha entre un guerrero y un ser monstruoso mordiendo el escudo de su atacante, éste servirá casi dos décadas después de fuente de inspiración para el tímpano de la iglesia cántabra de Yermo, en el valle del Besaya,¹⁵ poco antes se había utilizado —sumamente popularizado— en Vallespinoso de Aguilar y en el claustro montañés de Santillana.

El descontextualizado tímpano de Báscones de Valdivia parece seguir, a nuestro juicio, la tradición escultórica de la cantería aquilarense durante una fase claramente goticista [lám. IV]. Tomando como punto de partida el cartón del Maestro del Cristo Triunfante de Aguilar se desarrolla una composición circunscrita al marco donde se plasma al «Varón de Dolores» flanqueado por ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión: lanza, «lignum crucis», sudario, clavos y corona de espinas. La escena aparece además en Tablada de Rudrón y en la colegial de San Miguel de Aguilar de Campoo [láms. V y VI], que en su fachada oeste y a considerable altura aloja una pieza muy erosionada de similar factura.¹⁶

Etelvina: *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, 1982, pp. 53 y ss. Para lo segoviano son interesantes las conclusiones de I. Ruiz Montejo que recuerda el desfase cronológico del románico rural allí desarrollado, activo incluso en el XIV. De las fórmulas de taller heredadas de centros más activos y que impiden desentrañar el «desarrollo cronológico» del mismo, aún conociendo la datación para el centro irradiador, v. RUIZ MONTEJO, Inés: *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, pp. 330-331. La misma autora sigue ese hilo conductor en RUIZ MONTEJO, Inés: *Modelo y copia en el románico de tierras de Segovia: las puertas de Languilla y Alquité*, en «Actas del V Congreso Español de H.^a del Arte, vol. I, Barcelona, 1984», Barcelona, 1987, pp. 265-271. Partiendo de la paralización de las canterías monasteriales a fines del XII y de la patente ruralización se analiza el grupo de Moradillo en VERGNOLLE, Eliane: *Le tympan de Moradillo de Sedano: Autour du Maître de l'Annonciation-Couronnement de Silos*, en «Actas del XXIII Congreso Internacional de H.^a del Arte, Granada, 1973», vol. I, Granada, 1976, pp. 545-553.

¹⁵ V. reproducción en CAMPUZANO: *Op. cit.*, p. 316, el mismo autor relaciona el motivo con el claustro de Santillana.

¹⁶ Sobre el erosionado tímpano de Tablada de Rudrón, localidad próxima a la zona aquilarense v. PEREZ CARMONA, José: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1959), pp. 240-241 y fig. 56. Porter es el primer autor en recoger la existencia de un tímpano con Juicio Final instalado en la fachada parroquial de Aguilar, si bien lo databa en la primera mitad del XII adjudicándolo a una fase «naturalista» y coetánea al de Sant Pau del Camp (Barcelona), PORTER, A. Kingsley: *Spanish Romanesque Sculpture*, II, Firenze-Paris, 1928, p. 22. Acerca de Báscones, GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, p. 342 y lám.417; MORALEJO, Serafín: *Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes et sources d'interprétation*, «Les

El capitel izquierdo del arco triunfal de Santa María de Hoyos, donde interviene uno de los maestros del claustro de Santillana, trasluce igualmente una versión ruralizada del tema.¹⁷ Ni las condiciones de estos núcleos de población ni la envergadura de sus templos permitieron la intervención de canteros de auténtica calidad, otros más modestos tomaron la escena del Cristo mostrando las llagas flanqueado por ángeles con los instrumentos de la Pasión y la redujeron a un cuadro simplificado e incluso fragmentable, tal es el caso de Hoyos en donde idéntico esquema formal recibe un tratamiento estilístico ingenuo y pesado. En Retortillo, los ángeles portantes del símbolo de la cruz se apoyan sobre dos monstruos alados que intentan pisotear sendas cruces, sobre las figuras se condensa un estilo arcaico parejo a Cervatos y Castañeda que llevó a García Guinea a considerarlo obra como de la primera mitad del siglo XII,¹⁸ la interpretación y la tipología de la cruz, sin embargo, nos parece más tardía, tal vez en conexión con los ángeles aquilarenses. Si la datación

Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», n.º 16 (1985), p. 96, encaja el tímpano dentro de la órbita de los talleres de la catedral de León aunque cita los paralelos iconográficos con Lebanza y Aguilar. Para Andrés Ordax, el modelo tiene su génesis en la cantería de la catedral burgalesa (concretamente el formulado como «Deesis» en la portada de la Coronería) desde donde se irradiará a puntos bastante alejados como Toro, Villalcázar de Sirga o Castrojeriz, ANDRES ORDAX, Salvador: *El foco artístico burgalés*, en «La Ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos, Burgos, 1984», Madrid, 1985, p. 49; pp. 848-849; ANDRES ORDAX, Salvador - MARTINEZ FRIAS, José M.ª - MORENO, María: *Castilla y León/1*, «La España Gótica, 9», Madrid, 1989, p. 49; ANDRES ORDAX, Salvador: *Arte gótico*, en «H.ª de Burgos. II. Edad Media (2)», Burgos, 1987, p. 110. A. Franco ya apuntaba para la portada del Juicio Final de la catedral leonesa una derivación de la burgalesa, FRANCO MATA, M.ª Angela: *Escultura gótica en León*, León, 1976, pp. 119 y ss. En nuestra opinión, la fuente de inspiración del tímpano de Báscones está, por proximidad y similitud iconográfica, en el capitel que García Guinea atribuyó al Maestro del Cristo Triunfante del monasterio aquilareño, ajeno a las «deesis» catedralicias castellanas. Bravo citaba precedentes en Saint-Denis o Beaulieu (BRAVO JUEGA, M.ª - MARTESANZ VERA, Pedro: *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986, p. 165) indicando además la lógica posterioridad del capitel de Lebanza (1185). Sobre la composición del Cristo Triunfante aquilareño v. BALTRUSAITIS, Jurgis: *L'estylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Paris, 1931, pp. 220-221 y fig. 676.

¹⁷ V. GARCIA GUINEA, Miguel Angel. *El románico en Santander*, II, Santander, 1979, ilus. 803. En el cimacio de Hoyos se utilizan carátulas en esquina comparables a las de Cubillo de Perazancas que arrojan hojarasca por sus bocas. V. también nota n.º 19.

¹⁸ GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, p. 420, ilus. 705.

del ejemplo de Hoyos no es conocida con certeza, no cabe duda de su adscripción a un siglo XIII avanzado. Los anteriores casos de Quintanatello de Ojeda y Vega de Bur resultan mucho más extremos, no se trata del aprovechamiento de recursos románicos durante una etapa gótica rural sino de su perduración formal hasta el siglo XV para unas zonas económica y por ende, artísticamente marginales.¹⁹

Sólo algunas piezas atribuidas al taller de Alonso de Portillo —con todo y que no resulta artifice en absoluto agraciado— parecen escapar a la mediocridad propia de la escultura gótica en estas comarcas, hasta donde difícilmente llegaban los ecos de los focos catedralicios leonés, burgalés o palentino.²⁰ La portada de la iglesia parroquial de Traspeña [lám. VII], supera relativamente el nivel mediocre y reiterativo de los casos tardogóticos ya citados, además de ser jalón de datación y generatriz de ciertos caracteres que se repetirán en Colmenares, Estalaya y otras iglesias del grupo cántabro como los rostros mordiendo tallos de vid de evocación ultrapirenaica [lám. VIII-1] y de frecuente aparición en lo gótico.²¹ De cualquier modo, en la portada de Barrio de Santa

¹⁹ Exceptuando Aguilar de Campoo, por donde avanzaba la ruta que conducía desde la Meseta a los puertos del Cantábrico y abastecía zonas como los valles de Santullán, Valderredible, Valdivia o Valdegama, la comarca asumió —económicamente hablando— una situación marginal, por debajo del nivel medio para otras zonas de Castilla, como se deduce de las conocidas informaciones tributarias del XIV, v. RUIZ, T. F.: *Une note sur la vie rurale dans la région d'Aguilar de Campoo*, en «Les Espagnes Médiévales. Mélanges offerts à Jean Gautier Dalché. Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice», 46 (1983), pp. 13-20; MITRE FERNANDEZ, Emilio: *La época de los Trastámara (1369-1474)*, en H.^a de Palencia, I», Madrid, 1984, p. 279; SANZ SALIDO, J. A.: *El norte de Palencia a mediados del siglo XIV: Las actividades económicas*, en «Actas del I Congreso de H.^a de Palencia, Monzón de Campos, 1985», tomo I, Valladolid, 1987, pp. 481-495.

²⁰ La personalidad de Alonso de Portillo es rescatada, junto a un catálogo de sus obras firmadas o atribuidas en ARA GIL, Clementina Julia: *El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)*, «BSAA», LIII (1987), pp. 211-235.

²¹ Los modelos de carátulas en las que nacen tallos de vid u hojarascas tienen precedentes en el románico tardío, máscaras engolando hojas serán frecuentes en el «románico atlántico», desde lo normando (BAYLE, Maylis: *Remarques sur les ateliers de sculpture dans le Cotentin (1100-1150)*, en «Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki, vol. II», Woodbridge, 1987, láms. 1-29), Aulnay y Lusignan a Añúa (Alava), San Esteban de Aramil (Asturias) o Santo Domingo de Pontevedra (FERNANDEZ GONZALEZ: *Op. cit.*, p. 228). Se vislumbran también en Saint-Pierre de Genève y en el Angoumois (v. CAHN, Walter-SEIDEL, Linda: *Op. cit.*, p. 23) pero no son extrañas en lo meridional de Saint-Trophime d'Arles y Les Saintes Maries-de-la-Mer (BORG, Alain: *Architectural Sculpture in Romanesque Provence*, Oxford, 1972,ilus. 143 y 144) aunque

María constatamos ya la existencia de máscaras de cuyas bocas arrancan entrelazos abrazando palmetas que ponen de relieve otra posible conexión con Vega de Bur, Dehesa de Romanos y Quintanatello. Rebolledo de la Inera y Cubillo de Perazancas ostentan similares motivos. La huella del atrio de Rebolledo de la Torre también está presente en los capiteles de estrechas palmetas cruzadas, casi rudos helechos, que aparecen bajo las carátulas de Barrio de Santa María, muy similares a los de las portadas de Mudá, San Cebrián de Mudá y Vergaño.

A escasos tres kilómetros de Traspaña, en la humilde iglesia de Loma de Castrejón, la portada nos ofrece un aspecto netamente románico. Su ornamentación sin embargo, copia burdamente el mascarón con tallos de vid de Traspaña [lám. VIII-2]. Algunos motivos de ofidios entrelazados y otros reptiles con ínfulas de dragones que derivan de la misma portada de Traspaña, quedan plasmados en este ejemplo catalogado siempre como románico y cuya datación nos lleva hacia los últimos años del siglo XV,²² la fecha de 1520 aparece en el muro oeste de la capilla colateral, poco posterior a la nave, a juzgar por su similar cubrición y al hecho de obstruir parte del avance derecho de la portada.

parecen tener similar difusión durante el período gótico en ámbitos ingleses como se observa en una misericordia del coro de King's Lynn en St. Margaret's Church datable dentro del «decorated style» en torno al 1300, y con precedentes a fines del XII en Hemel Hempstead (v. GADNER, Samuel: *English Gothic Foliage Sculpture*, Cambridge, 1927, p. 50 y pl. 95), franceses en la pila bautismal de Saint-Marcel de Cluny o en Neulles (Saintonge), (BLOMME, Yves: *L'Architecture gothique en Saintonge et en Aunis*, Saint-Jean-d'Angely, 1987, pl. VIII-2) o catalanes en el capitel 54 del claustro de Santes Creus que fueron descritos como de «green man» en virtud de una pretendida formación inglesa del escultor allí activo (v. VIVES i MIRET, Josep: *Reinard des Fonoll. Escultor i arquitecte anglès renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1367)*, Barcelona, 1969, pp. 90 y ss.; nuevas precisiones cronológicas y documentales en ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca: *Remarques a l'activitat de Mestre Fonoll i una revisió del «flamíger» de Santes Creus*, «D'art», 11 (1985), pp. 123-131), sin olvidar su aparición en el caso segoviano de Nieva. Un trabajo reciente en HERAS Y NUÑEZ, M.^a de los A.: *La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca*, en «Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del I Coloquio de Iconografía. Ponencias y comunicaciones, 1988», tomo II, 1989, pp. 87-91, donde anotan otros ejemplos en Santa María de Azoque (Benavente, Zamora) o Canales de la Sierra (La Rioja). Sin embargo, consideramos que no es necesario acudir a modelos tan distantes cuando los propios talleres silenses, de los que Aguilar es sin lugar a dudas partícipe, emplearon fórmulas similares, v. el capitel 34 y los cimacios de la puerta de las Vírgenes (ilus. en PEREZ DE URBEL, Justo: *El claustro de Silos*, Burgos, 1975, pp. 111 y 175).

²² Sobre Loma NAVARRO: *Op. cit.*, p. 102; GARCIA GUINEA: *El Arte Románico en Palencia*, pp. 332-334 y figs. 135-c y 136-i; BRASAS - MARTIN GONZALEZ - URREA: *Op. cit.*, p. 104.

Y es en Traspeña donde vuelve a aparecer otros indicador de ruralismo: la perduración de los frisos inaugurados en Carrión y simplificados en Moarves, Quintanadueñas, Santibáñez-Zarzaguda o Zorita del Páramo. En este último, las figuras de los Apóstoles se reaprovechan bajo arquerías renacientes, el caso límite está en Castrejón de la Peña donde la estructura de friso se certifica en un caso tardorrenacentista del que desapareció la estatuaria.²³ Pisón de Castrejón nos da una pauta similar para lo tardogótico, su friso será supuestamente obrado por el taller de Alonso de Portillo durante los últimos años del siglo XV, a pesar de la dificultad que supone fijar una atribución para una personalidad escultórica que se nos antoja inconstante debido al desconocimiento de discípulos o artistas coetáneos y a la mediocridad de sus trabajos.²⁴

Sí poseemos en cambio algunos datos sobre el mecenazgo en Traspeña, deducible por testimonios heráldicos. La presencia del blasón de Gaspar de Fuentes y de la Torre, arcediano de Carrión y abad de Lebanza en el murete de acceso al atrio y el de los Velasco en una de las columnas que soportan el mismo o en el célebre crucero de esta localidad, autorizan a considerar la coincidencia de comitentes eclesiásticos y nobiliarios. De ambas promociones ya quedó constancia en los catálogos de Navarro (confundiendo Carrión por

²³ Para analizar la casuística de los frisos románicos palentinos debemos remontarnos a la polémica entre Porter y Mayer. Las referencias al respecto son abundantes. V. PORTER, A. K.: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. VI. *Illus. Castile, Asturias, Galicia*, Boston, 1923, ilus. 729-733; PORTER, A. K.: *Spanish Romanesque Sculpture*, II, Firenze-Paris, 1928, p. 28; MAYER, Augusto L.: *El estilo románico en España*, Madrid, 1931, pp. 160-161. La opción de Porter será la aceptada por el grueso de la crítica, v. GOMEZ-MORENO, Manuel: *Problemas del segundo período del románico español*, en «El Arte Románico. Catálogo de la Exposición. Barcelona-Santiago, 1961», Barcelona, 1962, h. XXXVIII; DURLIAT, Marcel: *L'art roman en Espagne*, Paris, 1962, p. 81; PALOL, Pedro de -HIRMER, Max: *Spanien Kunst des Frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum ende der Romanik*, München, 1965, p. 178. Para Castrejón de la Peña, Navarro cita la existencia de un friso con cinco compartimentos ocupados por figuras dedicadas a la Pasión actualmente inexistentes, NAVARRO: *Op. cit.*, p. 101. Añadimos a la serie las mutiladas figuras de dos apóstoles procedentes del cementerio de Espinosa de Villagonzalo y hoy en el Museo Marés de Barcelona (NAVARRO: *Op. cit.*, láms. 14-15; *Catálogo del Museo Marés de Barcelona*, Barcelona, 1979, p. 17, Sala II [actual II], n.º inv. 713-714 [n.º 635 y 636 en sala] que probablemente formaban parte de un friso tardorrománico similar a los ya citados.

²⁴ No desdeñamos el claro componente artesanal para la obra de Portillo, ya indicado por Yarza antes de la publicación del estudio de Ara y no olvidado por esta autora, YARZA LUACES, Joaquín: *Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura*, en «Actas del I Congreso de H.^a de Palencia, Monzón de Campos, 1985», tomo I, Valladolid, 1987, p. 49 y nota n.º 66.

Campos) y J. Ara (ampliable al altar con la Misa de San Gregorio de Pisón, pero que no anotó el escudo en el capitel de la columna de Traspaña),²⁵ si bien, de los Velasco sólo podemos deducir su presencia en la localidad sin la total evidencia rentual documentada que sí existe en numerosos puntos de la comarca desde que en 1397 Juan I donó la villa de Herrera de Pisuerga a Pedro Fernández de Velasco.²⁶ La noticia amplía la intervención señorial en la promoción artística para el norte palentino, sin que su significación sea comparable —cualitativamente hablando— a otros mecenazgos como el de los Mier en Cervera. Sobre la clientela durante siglos anteriores, nada podemos inferir excepto su pobre mecenazgo.

En algún caso, como el de la iglesia de la Asunción, parroquial de Perazancas de Ojeda, las obras realizadas en torno a los siglos XVI-XVII parecen adecuarse a las líneas espaciales y estructurales de la inicial fábrica románica. Los ejes este-oeste cambian por otros norte-sur e incluso la escultura tardogótica de basas y capiteles, dentro de la misma tesitura estilística que los de Quintanattole aunque de inferior calidad, no plantea una ruptura respecto a la talla románica, a pesar de la tradición andresina de ésta y al empleo de hojas de parra y racimos de aquélla.²⁷ Mayor correspondencia parece encontrar con la

²⁵ Para Gaspar de la Fuente y de la Torre, NAVARRO: *Op. cit.*, pp. 105 y 107; NAVARRO: *Catálogo Monumental de la provincia de Palencia. Fascículo Cuarto...*, p. 168 y ss. [sobre la capilla de los Reyes o de San Pedro en la catedral palentina]; ORTEGA GATO, Esteban: *Blasones y mayorazgos de Palencia*, «PITTM», 3 (1945), p. 241.

²⁶ V. DE LA PEÑA MARAZUELA, M.^a Teresa - LEON TELLO, Pilar: *Archivo de los Duques de Frías. I. Casa de Velasco*, Madrid, 1955, p. 219 y ss. Desde 1371 se conservan cartas de venta, apeos, censos y otros documentos de propiedades de los Velasco en villorrios como Aviñante, Cantoral, Castrejón, Cubillo, Pisón o Tarilonte, además de Cervera de Pisuerga; SUAREZ FERNANDEZ, Luis: *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la Historia política castellana del siglo XV*, Valladolid, 1975, p. 53; GONZALEZ CRESPO, E.: *Elevación de un linaje noble castellano en la Baja Edad Media: Los Velasco*, Madrid, 1981, pp. 180 y ss.; PEREZ GONZALEZ, Cesáreo et alii: *La época medieval en Herrera de Pisuerga (Palencia)*, en «Actas del I Congreso de Historia de Palencia, Monzón de Campos, 1985», tomo II, Valladolid, 1987, p. 409.

²⁷ La propia portada de Perazancas tomará como fuente de inspiración el modelo de las arquivoltas carrionesas, v. MARIÑO, Beatriz: «*In Palencia non ha batalla pro nulla re*». *El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago*, «Compostellum», XXXI (1986), pp. 349-363. V. además su influjo en Arenillas de San Pelayo y una documentada interpretación iconográfica para Santiago de Carrión en MARIÑO, Beatriz: *Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad media. La portada de Santiago de Carrión de los Condes*, en «*Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, Rennes, 1983*», vol. I, Paris, 1986, pp. 499-513; MARIÑO, Beatriz: *Die Fassade der Kirche von Santiago de Carrión de los Condes. Ein Beitrag zur*

labor escultórica de la colegial de San Miguel de Aguilar donde los capiteles de los pilares presentan genérica relación, en la línea de los destajistas trasmeranos. Sin embargo, para la traza arquitectónica de San Miguel se emplearon esquemas más elaborados, en liza con las célebres fábricas de San Hipólito de Támara o Santa Clara de Palencia aunque de filiación burgalesa ya señalada por Lambert, su escultura —evidentemente— dista mucho de la ruralidad apreciable en Aguilar.

La Granja de Tablares, en una comarca más meridional como la Valdavia, posee un templo de reducidas dimensiones fruto del traslado de una fachada desde su original emplazamiento en la cercana ladera por algún miembro del linaje de los Colmenares en torno al 1754.²⁸ La portada propiamente dicha se dispone avanzada sobre el muro sur y está formada por cuatro arquivoltas apuntadas de baquetones y escocias que descansan sobre capiteles de entrelazos y hojas con nervaduras muy marcadas similares a las del nogal, sólo ésta de por sí ya delata su carácter gótico, sin embargo, dos plafones con Calvario [lám. X] y Tetramorfos flanqueando la portada y dos estatuas-columna con las imágenes de San Pedro y San Pablo en las esquinas del muro avanzado reafirman un goticismo clarísimo. El grupo de once canecillos sosteniendo el alero con personajes femeninos, tocados a la usanza trecentista, anticipan una datación.

Los grupos de calvario son frecuentísimos en las provincias de Burgos, Zamora, Valladolid y Palencia, imágenes devocionales con características tipológicas bien delimitadas estudiadas en diferentes trabajos.²⁹ El Cristo del

Ikonographie der Arbeit in der mittelalterlichen Kunst, «Medium Aevum Quotidianum» (Krems), 3 (1984), pp. 50-59.

²⁸ NAVARRO: *Op. cit.*, pp. 7-8. Bernardo Orense y Colmenares dotador de la obra —y autor del presumible traslado de la portada— se documenta epigráficamente en 1754, Navarro aducía la genérica data de 1700. En el interior, dos lápidas funerarias con motivos heráldicos fueron instaladas por Diego de Colmenares, arcipreste de Valdavia.

²⁹ Sobre éstos, v. ARA GIL, Julia: *Cristos románicos en la provincia de Valladolid*, «BSAA», XXXVI (1970), pp. 483-491. Donde se dan cronologías que a nuestro juicio podrían resultar excesivamente tempranas; ARA GIL, Clementina-Julia: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1979, pp. 65 y ss.; FERNANDEZ GONZALEZ, Etelvina: *Los sepulcros de la sala capitular del monasterio de San Andrés del Arroyo (Palencia)*, «Estudios Humanísticos», 1 (1979), pp. 83-97; FRANCO MATA, Angela: *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1980, pp. 20 y 27-28; ARA GIL, Julia: *Imaginería gótica palentina*, en «Jornadas sobre el gótico en la Provincia de Palencia, Palencia, 1987», Palencia, 1988, pp. 46-49; «Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León, Valladolid, 1988», Salamanca, 1988, pp. 121 y 127; ANDRES ORDAX: *Op. cit.*, p. 118; «Raíces. El arte en Palencia», Palencia, 1989, p. 36.

bajorrelieve de Tablares aparece asido mediante cuatro clavos y se somete a cierta idealización convencional sin apenas indicios de sufrimiento, formalmente presenta concomitancias con el de la Colegiata de Aguilar y sin tener en cuenta las figuras de María y San Juan podría datarse a inicios del XIII, este último, sin embargo, recuesta su cabeza sobre su mano diestra semirecogida mientras sujeta su túnica con la izquierda, posición que aparece en los calvarios de Boadilla, Rebeche (Burgos), Villalaco, Cuenca de Campos (Valladolid), Santa Clara de Zamora, Gradefes (León) o el de San Pelayo de Perazancas, todos ellos catalogables entre fines del XIII e inicios del XIV. Tal dualidad de rasgos nos inclina por asignarle una datación tardía, próxima al 1300. La existencia de cuatro clavos puede ser considerada como arcaísmo, adoptando por el contrario una típica postura para San Juan más acorde con el final del XIII, como el Cristo burgalés del Marés (Barcelona) o el Descendimiento de Las Huelgas.

Los ejemplos tipológicamente similares, en función de la recurrente iconografía y su amplio espectro de fechación (último tercio del XIII y primero del XIV), son tan abundantes que su contabilización sería ardua, sólo en el ámbito inmediato el bajorrelieve pétreo de la Granja de Tablares tiene su trasposición en los calvarios lígneos de Montoto de Ojeda, Lomilla, Nogales de Pisuerga, Corvio o, en uno de los capiteles del arco triunfal en la parroquial de Barruelo de Santullán [lám. XI] y en el frente del sarcófago de Doña Mencía del cenobio de Arroyo, ambos presentan la misma escena en piedra con el típico gesto de San Juan. La datación aportada por E. Fernández para el sarcófago (uno de los escasos elementos de datación relativa) de San Andrés de Arroyo certifica de nuevo su goticismo. Las cruces esmaltadas de Corvio y Castrejón de la Peña dan parejas escenas para la metalistería. Un grafito con el nombre de «Mario» en un sillar del lado izquierdo de la portada de Tablares nos ofrece un dato adicional que merece ser recordado a pesar de su relatividad.

Otro indicador diáfano de ruralidad se advierte en la inusitada permeabilidad de los repertorios andresinos. Tradicionalmente relacionados con Las Claustrillas de Las Huelgas, desarrollan tipos de capitel en crochet sumamente refinados que se cuentan por doquier en todo el norte palentino, noroeste de Burgos, y sur de Cantabria.³⁰ De lo modélico, todavía visible en el claustro de Arroyo, monasterio de Aguilar, portada del hastial en Zorita del Páramo o

³⁰ Al respecto sobre sus modalidades e irradiación, HERNANDO GARRIDO, José Luis: *Apuntes sobre las tallas vegetales protogóticas en el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo*, en «Actas del II Congreso de H.^a de Palencia, Palencia, 1989», Palencia, 1990, tomo V, pp. 51-89.

portada de Revilla de Santullán, se pasará a una sucesiva degradación en relación con la categoría de los lugares en donde se aplique. Ejemplos como las portadas septentrionales de Albacastro (Burgos), Cubillo de Ojeda o Santibáñez de Ecla, meridionales de Pisón de Castrejón o Mudá y la de San Andrés de Aguilar trasladada a principios de este siglo desde el cerro del Castillo al llano para ser readaptada en un camposanto, dan fe de esta flagrante disminución de calidad que, sin embargo, todavía trasluce su original formulación andresina. La perduración de estos recetarios de «crochets» acogollados cuajados de bayas y de las molduras de ovas en molduras tiene una continuidad notable, mezclándose con la flora gótica heredera del foco burgalés durante el último tercio del XIII (Villabellaco o Cubillo) o con la rústica figuración de los capiteles de la portada de Traspeña en pleno siglo XV, todavía efectiva durante unos años en los que lo hispano-flamenco daba sus últimos coletazos.

El eclecticismo y la adaptación de recetas ya arcanas junto a otras incorporaciones de la mano de estampas o libros de modelos acentúan el carácter artesanal. Estos escultores, ignorantes a las formulaciones creadas por los talleres burgaleses del XV, retomaron formularios tardorrománicos sin ningún tipo de cortapisa. Traspeña, a caballo entre el trabajo de tallistas locales y escultores foráneos de mediocre mérito, es buena muestra de ello [láms. VIII y IX].

El estudio del románico rural parte de una premisa lógica: su fijación y evolución desde propuestas formuladas en los centros monacales o episcopales que desde sus canterías formarán a un primer grupo de escultores itinerantes activos después en la zona. Tras la pérdida de conexión con los maestros principales, los discípulos seguirán desarrollando su trabajo experimentando un proceso de atrofia generacional hasta dar en un arte tosco y antinaturalista. Suplirán la falta de calidad con los recetarios deformados, repetidos hasta la saciedad al servicio de templos alzados en poblaciones aisladas y proclives al estancamiento económico más acusado como muchas de las existentes en la comarca que analizamos. Lejos de acometer una transformación en sus plantillas, continuaron con los motivos ornamentales heredados ¿o quizás copiaron voluntariamente los modelos ya presentes en los humildes edificios?, para reproducirlos en trabajos cuyo radio de expansión resulta muy limitado. No cabe duda de que otros canteros, activos durante el XV y presumiblemente procedentes de Trasmiera, yeron en su catálogo de ofertas. Procedimientos de sencilla labra, muy funcionales para su capiteles de friso o los esquemáticos y burdos troncopiramidales, sus molduras para separación de volúmenes espaciales o para las roscas de portadas y ventanales y sus canecillos. Con este tipo de recetas se conseguía una decoración seriada, de rápida ejecución y económicamente accesible, razón que

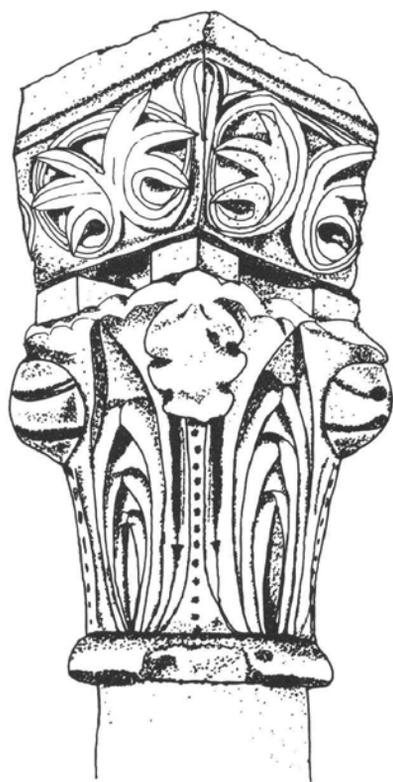
promocionó su difusión en muchos de los templos de nave única y cabecera rectangular con contrafuertes angulares alzados en el norte palentino durante el XV.

Episódicamente se habían introducido ciertos atisbos de modernidad, aunque siempre mediatizados por el filtro devocional. Es el caso de los calvarios con referentes que de nuevo miran a focos como Burgos, o de las superficies murarias pintadas (Valberzoso, Zorita del Páramo, San Felices de Castillería, parroquial de Barrio de Santa María, Matamorisca, Revilla y Barruelo de Santullán) que plasman iconografías arcanas y ciclos hagiográficos en pinceles de escasa relevancia dentro de la secuencia hispanoflamenca más desleída.³¹ Esta solución que debió ser mayoritariamente aplicada a pesar del contado elenco, sin duda muy esquilmado por reformas posteriores, que supuso una rápida vía de ornato frente a la simplicidad de lo escultórico, indudablemente más laborioso y gravoso.

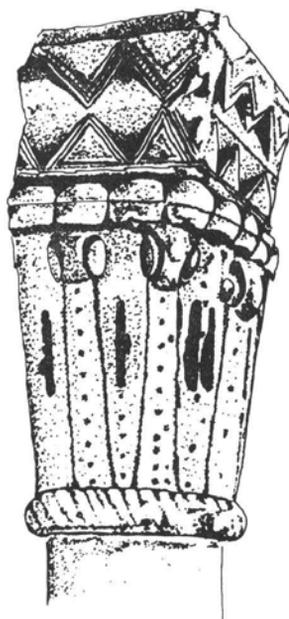
Gaya Nuño ya llamaba la atención sobre la inexistencia de trabajos enfocados hacia la «rica constelación de edificios de signo rural» levantados durante la época románica. Construcciones de las que no se conservan testimonios documentales al tiempo que se planteaba el carácter artesanal de los escultores activos en aquéllas.³² La vulgarización se nos antoja casuística fácil a la hora de adjetivizar las piezas escultóricas obradas por los canteros románicos en zonas marginales de la meseta septentrional. Que esta fosilización se compruebe precisamente en centros bien secundarios resulta un fenómeno natural. Ahora bien, un seguimiento detallado de determinados temas decorativos constata un claro conservadurismo que se adhiere a piezas muy concretas por encima de clasificaciones clásicas poco dúctiles.

³¹ POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting, vol. I*, Cambridge, 1930, p. 197 y nota n.º 1; POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting, vol. IV - part. I: The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, Cambridge, 1933, pp. 199-201 y fig. 55; GARCIA GUINEA, Miguel Angel: *Pinturas murales del siglo XV en San Felices de Castillería*, «BSAA», XVII (1951), p. 99; SANCHO CAMPO: *El arte sacro en Palencia*, vol. I, Palencia, 1970 (1971), p. 133 y láms. 63-65; BRASAS-MARTIN GONZALEZ-URREA: *Op. cit.*, pp. 164 y 216; breve pero completa y acertada síntesis en ARA GIL-MARTIN GONZALEZ: *Op. cit.*, pp. 331-332; ANDRES ORDAX-MARTINEZ FRIAS-MORENO: *Op. cit.*, p. 74.

³² GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Artistas y artesanos del románico español*, «Goya», 150 (1976), pp. 214-219. Por su parte, Gaillard reconocía la enorme diferencia de calidades evidente entre la mediocre escultura de las parroquias rurales de incierta datación y ciertas obras maestras durante la segunda mitad del XII, v. GAILLARD, Georges: *Sculptures espagnoles de la moitié du douzième siècle*, en «Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. vol. I», Princeton, 1963, p. 142.

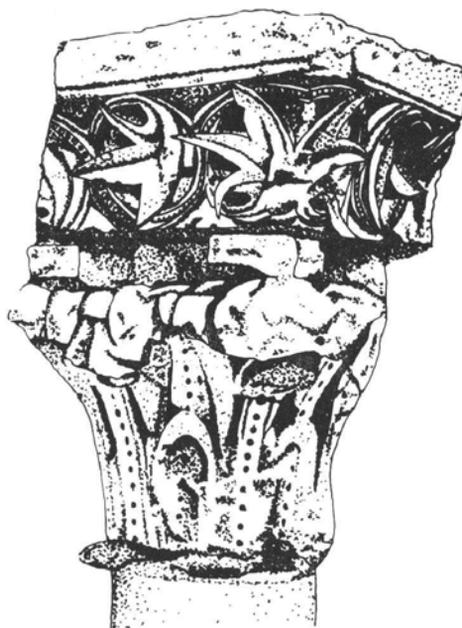


1



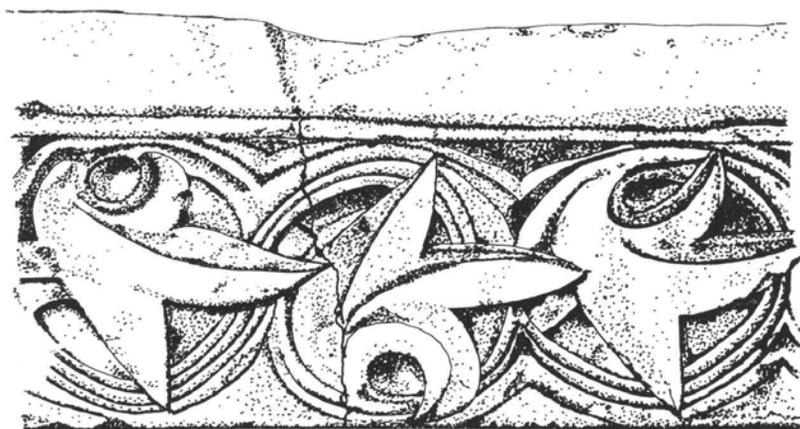
2

3

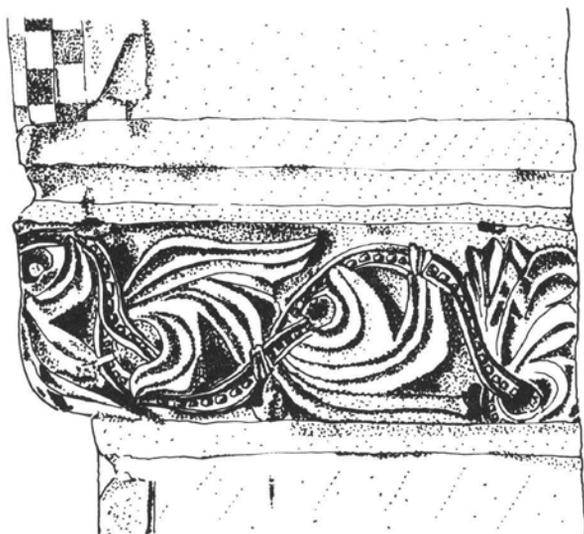


LAMINA I.

1. Capitel portada en Dehesa de Romanos (Palencia).
2. Capitel portada en la parroquial de Vega de Bur (Palencia).
3. Capitel portada del cementerio de Vega de Bur (San Tirso, Palencia).



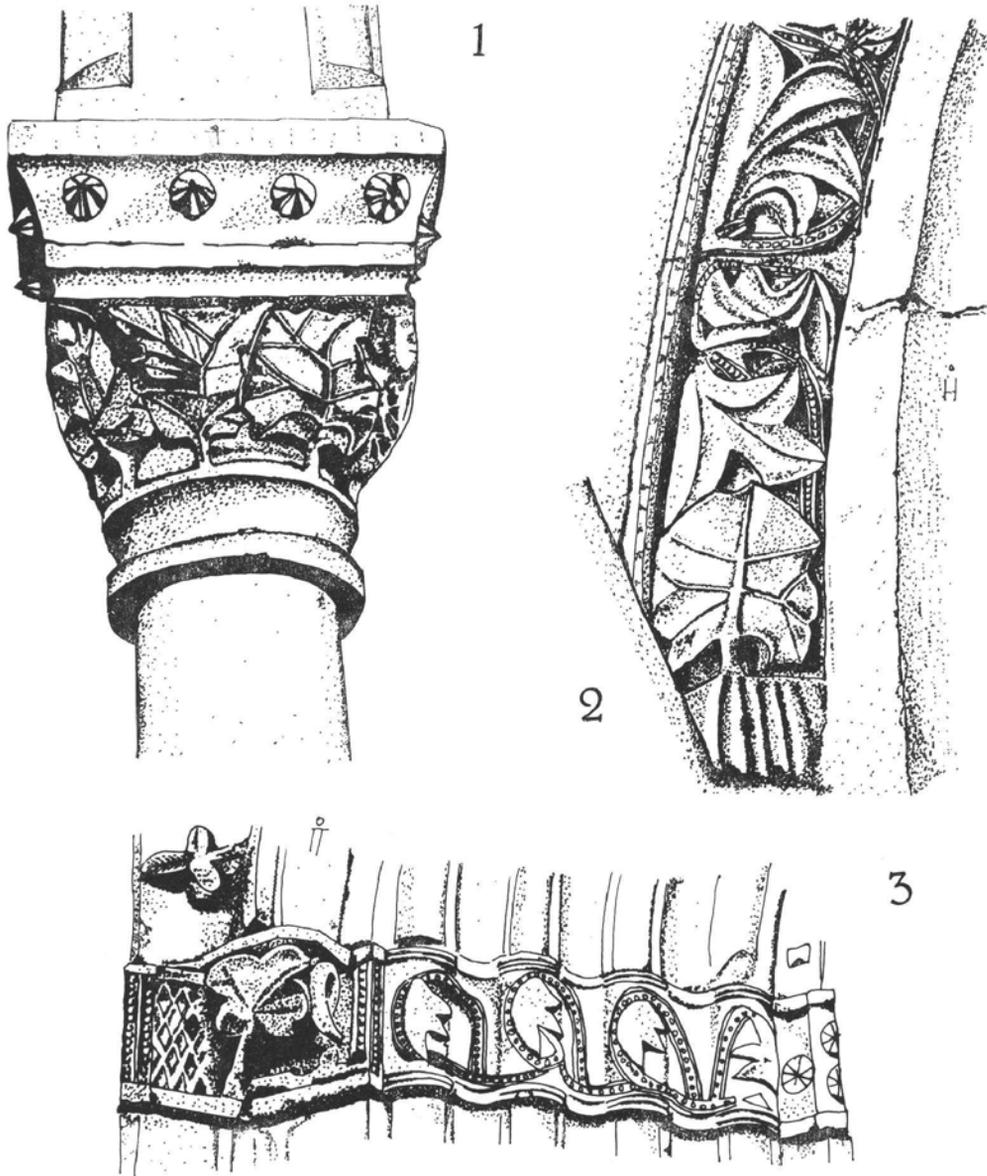
1



2

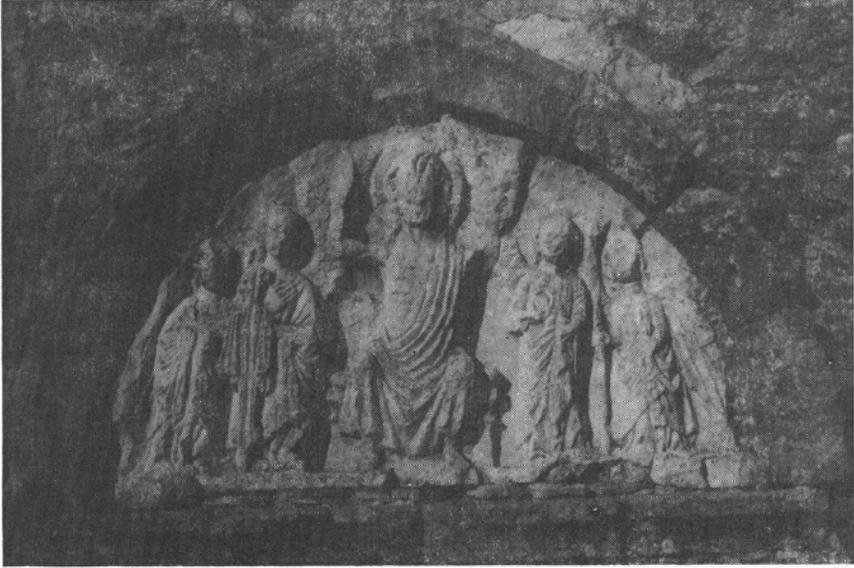
LAMINA II.

1. Moldura de cimacio del cementerio de Vega de Bur (San Tirso).
2. Moldura del intradós de la portada de Quintanatello de Ojeda (Palencia).



LAMINA III.

1. Capitel del interior de Quintanatello de Ojeda (tramo gótico, ca. 1476).
2. Chambrana de la portada de Quintanatello de Ojeda.
3. Capitel corrido del lado izquierdo. Ventana meridional gótica de la parroquial de Vega de Bur.



LAMINA IV.
Tímpano de Báscones de Valdivia (Palencia).

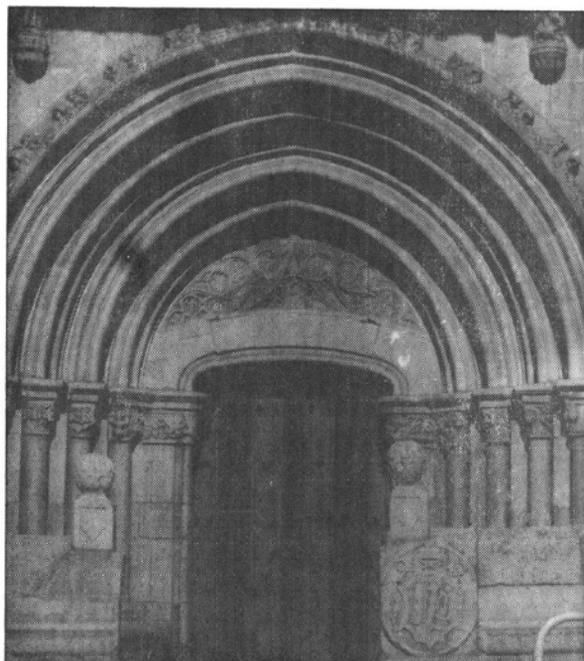


LAMINA V.
Tímpano de la Colegiata de San Miguel en Aguilar de Campoo.



LAMINA VI.

Capitel del Cristo Triunfante
procedente del monasterio de
Santa María la Real de Aguilar
de Campoo (M.A.N.).



LAMINA VII.

Portada de la parroquial
de Traspeña (Palencia).



1

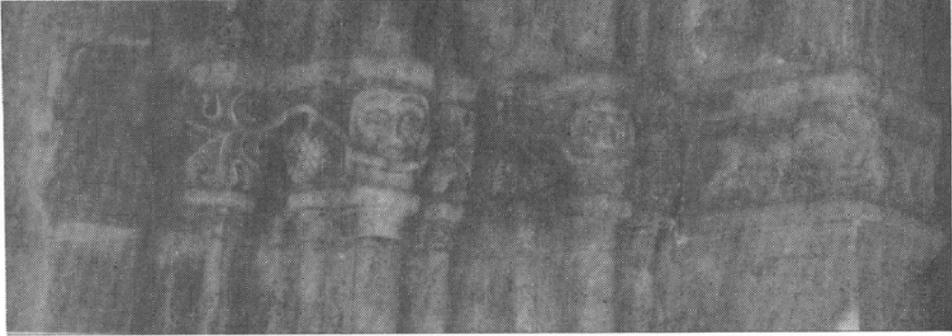


2

LAMINA VIII.

1. Portada de Traspaña (Palencia).
Detalle del mascarón vomitando hojas de parra.
2. Capitel de la portada de Loma de Castrejón (Palencia).

1



2



LAMINA IX.

1. Capiteles de friso en la portada de Colmenares (Palencia).
2. Capiteles de friso en la portada de Pumalvede (Udías, Cantabria).



LAMINA X.

Calvario en la portada de la Granja de Tablares (Palencia).



LAMINA XI.

Calvario en capitel derecho del arco triunfal de la parroquia de Barruelo de Santullán (Palencia).

