

## *La frontera del románico en Cuenca*

---

Miguel Cortés Arrese

Hoy en día, se considera que las divisiones cronológicas en la historia del Arte son en parte convencionales al estar guiadas por la necesidad de establecer límites precisos y articulaciones rígidas en un desarrollo, en realidad, continuo y discontinuo; a ello cabe añadir la diacronía existente en la producción artística de distintas regiones o países. Así, por ejemplo, mientras que el arte románico pleno se extendería por el sur de Francia, la Península Ibérica o Italia, desde 1140 se vislumbraba el gótico en Francia.

Es a partir de 1140 cuando surge un movimiento, encabezado por la Francia capeta, que se va a oponer al románico de las iglesias de peregrinación; la cristalización del nuevo estilo va a ir a la par de la formación, centralización y expansión de del dominio real. La abadía real de Saint Denis será el hogar del arte nuevo, de una *renovatio* que empleaba formas muy modernas y la gran sede de la sacralización de la monarquía. Ése es el motivo por el que la Francia real supo crear un marco monumental para el estilo "antirrománico" de la segunda mitad del siglo y que alcanza una de sus expresiones más logradas en el tímpano de la portada de Santa Ana de la catedral de París: las imágenes de San Germán de París y la del monarca merovingio Childesberto, que flanquean a la Virgen, tan concisas como elegantes, testimonian, por lo demás, la alianza entre la corona y la iglesia.

¿Qué lugar ocupa en este espacio artístico el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela? ¿Es una portada gótica o la última y más grandiosa de las románicas? Las figuras de los condenados, colgados sobre la espalda de un diablo gesticulante que se pueden ver en la puerta de la derecha, se acercan más a sus correspondientes de la iglesia abacial de la Sainte Foy de Conques que a las de Saint Denis o Chartres; incluso el emplazamiento del gran patrón Santiago en el parteluz no era novedoso: San Lázaro ocupaba un lugar semejante, sesenta años antes, en el gran portal occidental de la iglesia de peregrinación de Autun. En Saint Denis, la estatua del primer obispo de Puy se ofrecía a los fieles en idéntica posición.

El maestro Mateo no hizo sino seguir los modelos franceses que vieron la luz en el segundo tercio del siglo. La repetición de la propuesta llevaba a pensar en un anacronismo que sólo se explicaría por la difusión del culto y peregrinaje a Santiago. Ahora bien, la imagen del apóstol se distingue, también, por la extraordinaria belleza de su forma plástica, por su delicadeza y refinamiento, hasta el punto de haber sido considerada una de las obras maestras de la época. Y es precisamente teniendo en cuenta esta ambivalencia, la generada por el vigor románico de la escultura de peregrinación y la gracia gótica, como hay que analizar el Pórtico de la Gloria.<sup>1</sup>

### APERTURAS Y CONTACTOS EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO

Se hace necesario, en consecuencia, aceptar esa dualidad para comprender mejor y en su totalidad el arte a fines del siglo XII y comienzos del siglo XIII del Occidente europeo. Lo mismo podría decirse de la diferencia que existe entre el temprano desarrollo del arte nuevo en Italia,



Catedral de  
Santiago de Compostela.  
Pórtico de la Gloria

antes de mediados del siglo XV, y la duración del gótico en la mayoría de los otros países donde continua, al menos, todo el siglo. Así ocurre con la *Virgen con el Niño*, procedente de la Colección del Marqués de Salamanca, de alabastro, que se puede contemplar en el Museo Arqueológico Nacional. Es gótica la figura de la Virgen pero la imagen del Niño desnudo nos lleva a pensar en el Renacimiento italiano y su presencia en España a comienzos del siglo XVI.<sup>2</sup>

Cabe deducir de lo anterior, que el arte medieval europeo, también el español, no constituye un conjunto cerrado en sí mismo, de estilos compartimentados, aislados en el tiempo y en el espacio. En el tiempo esa continuidad se observa, por ejemplo, en las relaciones artísticas establecidas entre la Edad Media y la época que le precedió y la que le siguió. El arte medieval

no es un continente aislado, separado tanto del clasicismo de la Antigüedad, al que de repente habría dado la espalda, y del Renacimiento que habría surgido brutalmente en el siglo XV en una doble dirección: llevando a cabo una nueva mirada hacia el mundo antiguo y una apertura a la modernidad.

Diáfano en el tiempo, el arte de la Edad Media está también abierto en el espacio. Las creaciones artísticas de Occidente, el Islam y Bizancio no se desarrollan aisladas, se nutren de intercambios. Los contactos tienen lugar gracias a los desplazamientos de los hombres y las obras, mediante la diplomacia y las alianzas, por las rutas comerciales, los peregrinajes... pero también como consecuencia de los enfrentamientos brutales, las conquistas territoriales, como la Reconquista de la Península Ibérica, y las Cruzadas, tras la toma de Constantinopla por los francos en 1204.

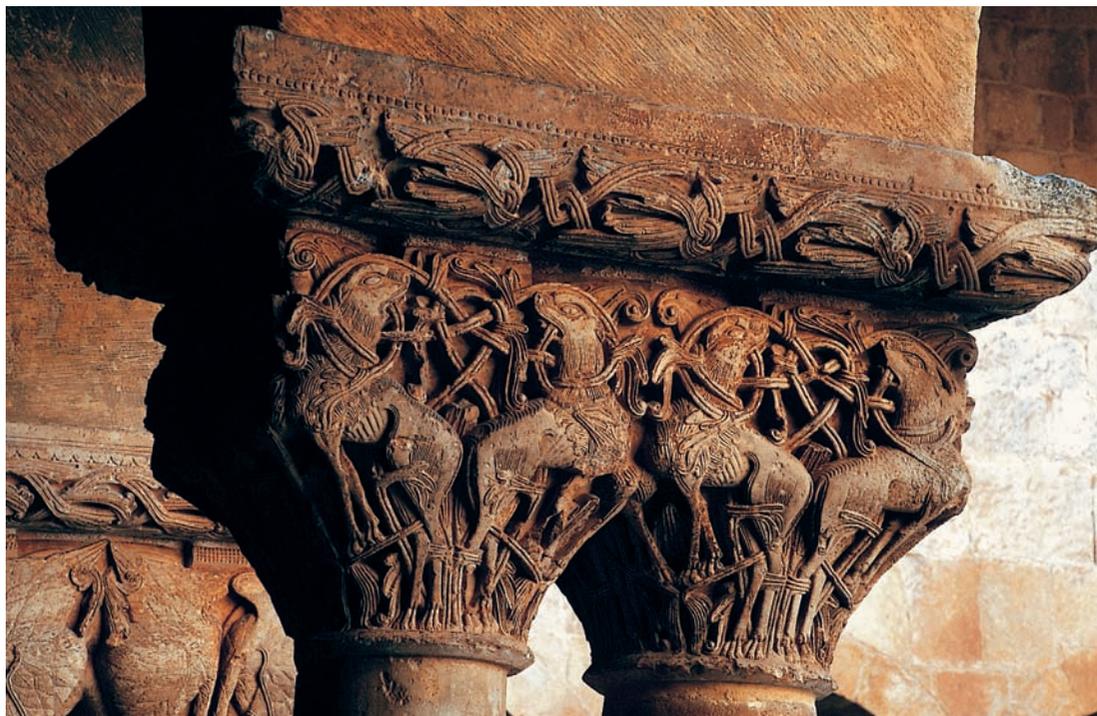
En muchos casos, la circulación de obras se ha debido al gusto de los amantes del arte por los objetos que sólo el gran comercio podía suministrar. Las excepcionales sedas bizantinas han sido frecuentemente utilizadas en Occidente, como sudarios o mortajas, para envolver los fragmentos de cuerpos santos en los relicarios. Y a alguna islámica, como la casulla conservada en San Saturnino de Tolosa y procedente de la España musulmana, se le dio distintos usos: consta ya en el archivo de la basílica en 1258 y sirvió para envolver las reliquias de Saint Exupery, obispo de Tolouse en el siglo V; sin embargo, una parte estuvo expuesta en el tesoro de este templo durante mucho tiempo como capa del rey Roberto de Nápoles. El camino seguido por la casulla desde la España almorávide revela el aprecio del que gozaban estos tejidos en tierras cristianas; por su asociación con las ideas de poder y autoridad, por la belleza del trabajo con la seda y el oro y el refinamiento de los temas ornamentales: la grafía árabe, la lacería y el ataurique.<sup>3</sup>

Claro que no siempre las obras en circulación eran las de la máxima calidad. Así ocurrió con las esculturas de alabastro que desde Inglaterra se extendieron por toda Europa durante los siglos XIV y XV: son piezas sueltas, de pequeño formato, labradas en relieve, policromadas y ejecutadas en serie, con las que se podían componer tanto retablos como basamentos de tumbas. Eran esculpidas por talleres activos en Nottingham o Londres a partir del alabastro extraído de las canteras de Chellaston, y el Retablo de John Goodyear, conservado en la catedral de Santiago, lo testimonia: consta de cinco paneles de alabastro que narran la vida de Santiago el Mayor, recogidos en montura de madera, y se asienta el retablo sobre tabla de madera a modo de predela que se prolonga en unas tablillas unidas con charnelas, indicadoras de unas posibles puertas de cierre, como corresponde a un mobiliario de devoción particular.<sup>4</sup>

#### ARTISTAS VIAJEROS

A menudo son los artistas y artesanos los que viajan. Un mosaista bizantino fue a Córdoba en la segunda mitad del siglo X para decorar la mezquita aljama que entonces se estaba ampliando a instancias de al-Hakam II. No viajó por su cuenta sino como consecuencia de las fluidas relaciones artísticas y culturales mantenidas entre Bizancio y los omeyas cordobeses aliados ante el desafío que suponía la expansión fatimí. El primer contacto tuvo lugar en el 839-840, pero fueron mucho más significativas las series de negociaciones mantenidas entre Constantino VII y Abd-al-Rahman III y durante los años 945-946, 949-950 y 955-956. Los omeyas cordobeses obtuvieron de los bizantinos materiales para embellecer sus palacios y mezquitas, el artista citado e incluso el manuscrito de Dioscórides, *De materia medica*, cuyo texto fue traducido del griego al árabe por un monje enviado desde Constantinopla directamente con este propósito.<sup>5</sup>

A veces, los intercambios artísticos tienen consecuencias en la evolución de las artes. Es bien conocido el entusiasmo de los omeyas por las arquetas y también que alguna de las que se han conservado hasta nuestros días reflejan tradiciones artísticas bizantinas. Aunque es poco



Santo Domingo de Silos.  
Capiteles de la primera  
etapa del claustro bajo

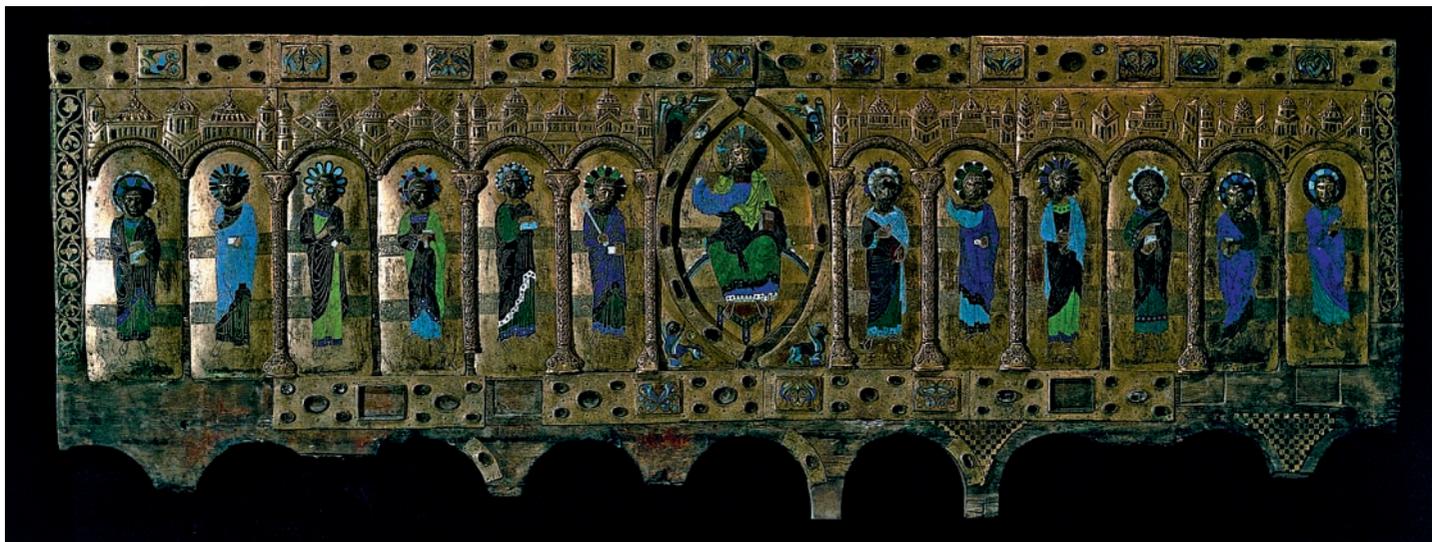
probable que las arquetas de Constantino fueran copiadas exactamente, su ejemplo pudo haber animado a la inclusión de retratos y decoración figurada en las cajitas y botes de los talleres cordobeses.

Algunos de estos trabajos parecen reproducir diseños textiles bizantinos que representan escenas de caza u otros pasatiempos cortesanos. La transferencia de diseños de un medio a otro puede ser explicada quizás por la costumbre bizantina de envolver las cajitas con telas. La ornamentación de la Arqueta de Hisam II de la catedral de Gerona recuerda modelos bizantinos que se pueden observar también en el Relicario del Hermitage, en el Leccionario Morgan de la Pierpont Morgan Library o la Placa floreada del Museo del Louvre.<sup>6</sup>

Las artes suntuarias son el reflejo del ambiente fastuoso que rodeó a la corte y cuya influencia se extendería durante centurias, hasta la dinastía nazarí.<sup>7</sup> Pero su eco se puede percibir también en el arte románico, en el resurgir de la escultura del siglo XI; así se puede apreciar en los capiteles más antiguos, del lado norte y este de la parte baja del claustro monástico de Santo Domingo de Silos –Burgos–, que guardaba marfiles islámicos, alguno procedente de Cuenca.<sup>8</sup>

El monasterio de Silos era una antigua fundación del monacato hispano que se incorporó al románico al amparo del olor de santidad de su abad Domingo y de la veneración de sus reliquias, por los cada vez más numerosos peregrinos que acudían hasta Silos. La nueva iglesia, de tres naves y tres ábsides en la cabecera, se consagró en 1088 en presencia del arzobispo de Toledo y del cardenal Ricardo, legado pontificio; todavía sería ampliada a comienzos del siglo XII y modificada de manera sustancial en el siglo XVIII.

Pero la gran aportación de Silos a la historia del románico hispano es su claustro. Su importancia alcanza tanto a su organización, como en el arte de los diversos talleres de escultores que lo decoraron a lo largo de los siglos XII y XIII, dejándonos una bella muestra de las diferentes tendencias estilísticas de la época,<sup>9</sup> y sobresale, por encima de todos los demás, el taller al que se ha aludido más arriba, de hacia 1100, cuyo trabajo excepcional convierte al claustro “en un *unicum* del románico europeo”: por su meditada forma y escaso relieve, el sentido caligráfico, la extrañeza de su bestiario y el gusto por los esquemas geométricos.<sup>10</sup> Sus enseñanzas alcanzan el valle del Tajo.



*Apostolado esmaltado de Santo Domingo de Silos (Museo de Burgos)*

Silos es célebre también por su taller de esmaltes que pudo desarrollarse gracias a la protección del rey castellano Alfonso VIII y su mujer Leonor de Aquitania; esmaltes que no desmerecen de los de Limoges, trabajados con una técnica mixta, tabicada y excavada sobre planchas de cobre y con el verde y azul como colores dominantes. Las cabezas de las figuras se cincelan con exquisito cuidado en alto relieve y los fondos no esmaltados se cubren con una decoración vegetal siguiendo esquemas circulares.<sup>11</sup> Son, por lo demás, objetos que formaban parte del tesoro eclesiástico, del que nos hablan, por ejemplo, las actas de consagración de los edificios religiosos, tanto de las grandes abadías, como de las pequeñas iglesias.

#### EL PRESTIGIO DEL TESORO ECLESIASTICO

Con el tiempo, el tesoro eclesiástico adquiriría un prestigio adicional, un particular carácter de santidad, por estar vinculado a la liturgia. Por desgracia, los materiales preciosos de los que estaban hechos estos objetos los hicieron vulnerables al saqueo y al robo. Fue frecuente también venderlos en momentos de necesidad o fundirlos para adecuarlos al gusto cambiante de los tiempos. Claro que, muchas comunidades tuvieron que conformarse con obras de materiales más económicos; de ahí que tuvieran que contentarse con obras talladas en madera o pintadas: los frontales de Ix o Baltarga son buen ejemplo de ello. La demanda se prolongaría a lo largo del siglo XIII, ajenos algunos medios rurales: Berbegal, Sesera... a la renovación artística gótica.<sup>12</sup> Es el caso también de las cruces de cobre como la de Arrancepas, del siglo XIII, ahora en el Museo Diocesano de Cuenca. Muchas más dudas presenta la originaria de Valdeganga que remite, probablemente, a la centuria siguiente.<sup>13</sup> O de las pilas bautismales, muy abundantes en la provincia, memoria presente de los tiempos de la repoblación conquense. Algunas son difíciles de fechar, tal es el caso de las pilas lisas, aún cuando tengan cenefa; y otras porque tallistas góticos y renacentistas continuaron utilizando las propuestas románicas. Resulta muy atractiva, por la elegancia de su diseño y decoración, la pila de Albalate de las Nogueras: como su parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.<sup>14</sup> Sin embargo, su célebre puente de dos ojos es de construcción más avanzada.

Pero, a pesar de todos estos inconvenientes, aún quedan suficientes objetos del tesoro eclesiástico para que podamos hacernos una idea de la relevancia que tuvieron entonces las artes suntuarias, la calidad de algunos centros artísticos y la difusión de sus obras. Así ocurre



Cruz de Arrancacebas



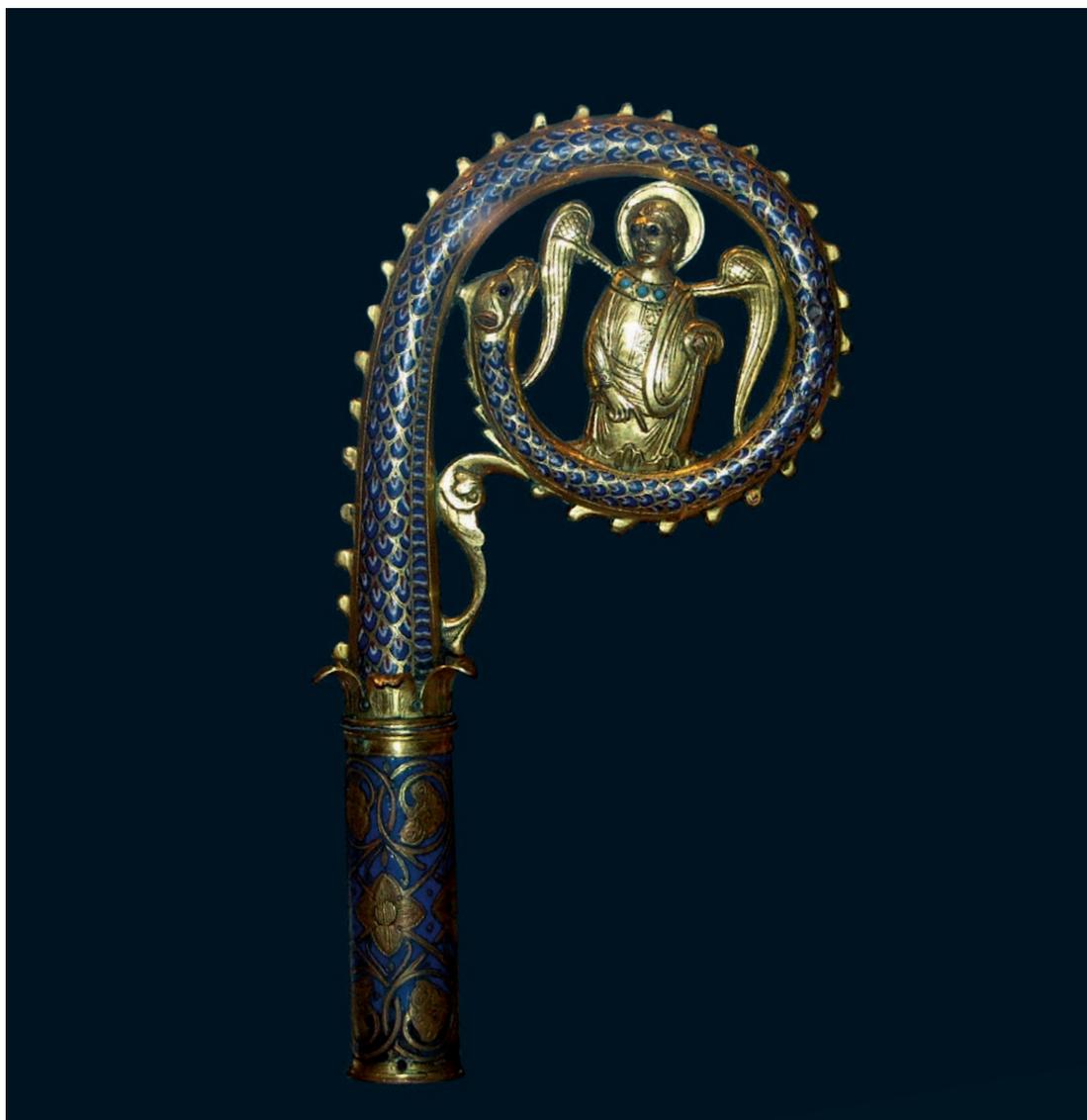
Pila bautismal de Albalate de Noguerras

con los dos excelentes báculos de Limoges que, desde antiguo, se pensó que habían pertenecido a los primeros obispos de la diócesis, don Juan Yáñez (1183-1195) y don Julián (1196-1208). El primero, con la voluta en forma de serpiente cuya cabeza se enfrentaba a un león, desapareció hace ya algún tiempo.<sup>15</sup>

El báculo llamado de San Julián muestra la habitual caña cilíndrica, donde se insertaba el mango, adornada con hojas y flores sobre fondo azul de esmaltes; pero falta casi por completo el nudo. La voluta recuerda la piel de una serpiente y lo confirma su cabeza. J. Yarza añade que el interior del círculo "lo ocupa un ángel de ojos de azabaches, mientras en la cenefa del cuello se insertan las esferillas azul turquesa que vemos en ejemplares avanzados, desde Grandmont a la Virgen de las Batallas".<sup>16</sup> Y en cuanto a su cronología, aunque se asocia a los tiempos de San Julián, parece prudente fecharlo poco después.

El báculo se puede admirar en el Museo Diocesano de Cuenca, al igual que el célebre Calvario de Alfonso VIII,<sup>17</sup> al que se atribuye la donación a la catedral. Consta de un Cristo con cruz, en el centro, la Virgen a su derecha y San Juan a su izquierda: esculturas, todas, de madera chapada y policromada, de bulto redondo y considerables dimensiones. El Calvario estaba acompañado de tres escudos de los que no hay noticia reciente, y las tres imágenes estuvieron revestidas de plata hasta 1903.<sup>18</sup>

Su composición se ha vinculado al conjunto de San Juan de Alba de Tormes o al del Museo de Arte Religioso de Atienza, aunque con variantes menores.<sup>19</sup> El estudio de la anatomía de Cristo, la habilidad del artista en el trabajo de la madera de pino, la suavidad de los rostros de la Virgen y San Juan y la elegancia y sobriedad del conjunto han convertido a este Calvario en una de las joyas del patrimonio conquense. Se fecha a caballo de los siglos XII y XIII y P. M. Ibáñez precisa que el Crucificado es de fines del siglo XII, mientras que la Virgen y San Juan son algo más tardíos.<sup>20</sup>



Báculo de San Julián  
(Museo Diocesano de Cuenca)

#### LA LLEGADA DE LAS NOVEDADES GÓTICAS

Y por lo que se refiere a la mencionada catedral de Santiago de Compostela, la entrada occidental que describe el clérigo francés Aymeric Picaud, no es la que conocemos hoy, pues el Pórtico de la Gloria, de mano del Maestro Mateo, sustituyó en el último tercio del siglo XII a la inicial de la Transfiguración. Para entonces, desde hacía algunas décadas, se había afincado el arte gótico en Francia: hacía 1140, en la abadía real de Saint Denis, alrededor del abad Suger. Afinando progresivamente sus técnicas, alcanza una madurez *clásica* que se ha fechado en torno a los años que siguen a 1190; a continuación se orientaría hacia nuevas búsquedas, dejando en segundo plano la arquitectura y concediéndole a la figura humana un lugar preponderante.

Los estudiosos están de acuerdo por el papel jugado por Saint Denis en el nacimiento del gótico, y en la asignación a las órdenes mendicantes de admirables creaciones monásticas o conventuales; sin embargo, fue alrededor de las ciudades y sus monumentos esenciales, civiles o religiosos, en primer lugar las catedrales, donde brilló el espíritu gótico. Espíritu de ciencia y razón, donde el hombre y el mundo que le circunda tenían un lugar preponderante.

Es durante el siglo XIII cuando se construyen las principales catedrales del reino de Castilla, siguiendo modelos franceses. Así ocurre con la de Burgos, iniciada en 1221 bajo el mandato del obispo Mauricio y donde habrían de casarse el futuro rey Fernando III y Beatriz de Suabia; los investigadores han señalado el eco de Reims y Constanza. Burgos sería consagrada el 20 de junio de 1260 después de haberse concluido el gran presbiterio.<sup>21</sup>

A su vez, la catedral de Santa María de Toledo fue levantada sobre el solar de la antigua mezquita aljama y tras haber sido durante el siglo XII la sede de la nueva Toledo cristiana. Gracias al empeño de Fernando III y al arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada, se puso en 1226 la primera piedra, avanzando los trabajos de la mano del maestro Martín, primer arquitecto de la catedral, de origen y formación franceses. Los modelos de Le Mans y Bourges le permitieron diseñar una traza de cinco naves, sin crucero saliente y un original sistema de cubierta en la cabecera. En 1238 existían ya las quince capillas.

En realidad, al construirse las parroquias toledanas por mudéjares, la catedral gótica acabaría por convertirse en algo exótico, sin antecedentes ni inmediata descendencia: hasta la llegada de San Juan de los Reyes en tiempos de los Reyes Católicos. De hecho, suponía la consolidación del poder episcopal de la mano del arzobispo don Rodrigo, conecedor del arte europeo y cristiano. Por lo demás, descansarían en la catedral los restos de los reyes castellanos y los titulares de la mitra toledana de acuerdo con el *nuevo sentido de la muerte* que, al tiempo, generará una rica manifestación artística; tanto en la representación de la muerte de Cristo como en la iconografía funeraria donde paulatinamente la imagen del difunto se convierte en retrato. El camino seguido por las imágenes de la capilla de Santiago que acogió a don Álvaro de Luna y su familia, ya en la segunda mitad del siglo XV, son buena prueba de ello.<sup>22</sup>

Y aún cuando cristianos, judíos y musulmanes pudieron ejercitar sus formas de vida y costumbres y gozaron de libertad para practicar su culto en edificios al efecto, el recinto de la catedral, señoreando sobre el tejido urbano, revelaba a las claras el papel creciente de la cultura cristiana. Paisaje urbano salpicado de mezquitas, mezquitas transformadas en iglesias de nueva planta o sinagogas como las de Santa María la Blanca o la más tardía del Tránsito, expresión de la convivencia de judíos, musulmanes y cristianos que optaron por el estilo gótico en la catedral y por el mudéjar en los otros recintos religiosos.<sup>23</sup>

#### LA CATEDRAL DE CUENCA Y EL DESARROLLO DEL ROMÁNICO

Parece oportuno preguntarse a continuación sobre el lugar que ocupó en este escenario la catedral de Cuenca, calificada como "la primera que en estilo gótico se erigió en España"<sup>24</sup> y en la que se distinguen hasta tres etapas distintas en su construcción, sin considerar las modificaciones introducidas en los tiempos modernos y que algunos estudiosos estiman que el edificio está sin concluir.

La primera, fechada por los años que van de la década de 1190 hasta 1220, se correspondería con la cabecera y el transepto dominada por una torre cuadrangular. La capilla mayor sería muy profunda y se completaría con dos ábsides a cada lado, probablemente escalonados. Las bóvedas, matiza P. M. Ibáñez, serían de bóveda sexpartita, en la nave central y crucero, y cuatripartitas, en los tramos correspondientes a los ábsides laterales.<sup>25</sup> La etapa siguiente se vincula al cuerpo de la nave durante el segundo cuarto del siglo XIII y para llegar a la tercera fase hay que esperar a la segunda mitad del siglo XV; entonces se levantó la girola y se introdujeron las formas flamígeras, siguiendo el modelo de la catedral de Toledo<sup>26</sup> y con la participación de artistas como Cristóbal Florez, que procedía de Segovia y a quien se debe la traza.

Pero a diferencia de la catedral de Toledo, la de Cuenca no ofrece datos precisos sobre el comienzo de las obras, sobre la colocación de la primera piedra, o la evolución del proceso constructivo en el siglo XIII. Se ha llamado la atención sobre los deseos de Alfonso VIII de con-



Catedral de Cuenca

vertir a Cuenca en la cabeza de un nuevo obispado, con la fusión de los visigodos de Ercávica y Valeria, y el nombramiento del primer cabildo en 1183. M. A. Monedero toma este año como referencia para el comienzo de las obras y lo vincula a las donaciones del rey a la iglesia catedral de Santa María de Gracia.<sup>27</sup> Y añade que es al pontificado del primer obispo Juan y a su sucesor don Julián, a quienes corresponde la mayor parte de la obra primitiva de la catedral.<sup>28</sup>

G. Palomo Fernández ha matizado esta secuencia indicando que, en un principio, se debió proceder a la adecuación de la antigua mezquita a las necesidades del culto cristiano, señalando el año 1194 como fecha clave. Fue en noviembre de ese año cuando el mencionado obispo Juan Yáñez estableció un acuerdo con el clero de la diócesis sobre la contribución anual de las iglesias con destino a la fábrica de la catedral. Aunque considera que el gran impulsor de los trabajos hubo de ser el tercero de los prelados conqueses: don García.<sup>29</sup>

Impulso que haría posible que las obras alcanzasen, al menos, el cierre del perímetro de la cabecera hasta su encuentro con los extremos del transepto. Y a instancias de un maestro que supo conjugar tradición y modernidad. Un modelo planimétrico inmerso en la tradición románica, en la denominada "cabecera benedictina", de moda en la España cristiana en los últimos años del siglo XII y primer tercio del XIII y propuestas renovadoras, en el camino del gótico, por lo que se refiere a la concepción del espacio y a los elementos del alzado, en la línea de las catedrales góticas francesas,<sup>30</sup> propuesta que se acentuaría en el resto del templo.

Este espacio, el que se extiende entre el crucero y presbiterio, ha sido definido como el más original y sugestivo de la catedral y se ha vinculado con la de Sigüenza, la iglesia de Roncesvalles y el monasterio cisterciense de las Huelgas Reales de Burgos. Obras, todas, que se relacionan con el maestro Ricardo, que se cita en 1203, cuando Alfonso VIII le cedió unas tierras por su trabajo en Las Huelgas.<sup>31</sup> Relación que estableció J. M. Azcárate, vinculando este grupo de construcciones al protogótico, adelantando el comienzo de las obras a los últimos años del siglo XII y definiendo como característica esencial de la catedral "el empleo sistemático de la bóveda sexpartita", en sustitución de la bóveda de ojivas.<sup>32</sup>

La imagen de Cuenca que reiteran los viajeros y a la que remiten grabados y pinturas es su emplazamiento sobre una loma, el profundo cauce de los dos ríos que la custodian y la sombra de los altos picos que la protegen, escenario que le ha dado merecida fama y que el jesuita Antonio Conca describió así, hacia 1790, cuando venía de Huete: "Se ve al sur la ciudad de Cuenca, construida sobre una roca, a cuyos lados surgen otras dos rocas de mayor altura, separadas entre ellas por profundos lechos, por donde discurren veloces los ríos Júcar y Huécar. Tal posición hace que por todas partes se ascienda."<sup>33</sup>

Antonio Conca enumera y describe las riquezas de la catedral, pero nada dice sobre el papel que jugó el recinto en la configuración de la trama urbana. Había sido construida a media ladera, en la plaza de Santa María. Allí confluían las principales actividades de la vida ciudadana, allí estaba el cementerio y las estancias que tuvieron que dejar paso al crecimiento del templo y que con la incorporación de la girola y sus anexos condujo a la catedral hasta la hoz del Huécar.<sup>34</sup> Esta circunstancia, precisa Gema Palomo, junto con las edificaciones del palacio episcopal en el lado sur y otras que se apiñan inmediatas, hace muy difícil apreciar sus volúmenes al exterior.<sup>35</sup> E impidieron que transmitiera el mensaje visual y artístico que le correspondía como primera iglesia de la ciudad.

Alfonso VIII, tras la conquista de la ciudad en 1177 y el impulso de la fábrica catedralicia, alentó la fundación de parroquias para servir el culto cristiano. Cuenca llegó a contar con trece iglesias pero, a tenor de los ejemplos conservados, fue el románico el estilo al que acudieron sus maestros, a caballo entre los siglos XII y XIII: iglesias de traza muy sencilla, de una sola nave, cubierta de madera, ábside semicircular y torre de planta cuadrada a los pies.<sup>36</sup>

De San Miguel y San Martín quedan los ábsides, el primero de mampostería y el segundo de piedra de sillería bien labrada. San Pantaleón nos ha legado sus ruinas: una portada ojival, nos quedan también la ventana ajimezada de San Pedro y la forma del arco de la portada de San Nicolás, jalones en el camino del gótico. Y al contar el ábside de San Martín con columnas adosadas y tener un capitel muy parecido a los de la primera época de la catedral, al igual que en Valdeolivas, M. J. López Rubio los ha puesto como ejemplo de las enseñanzas artísticas de la catedral, en el primer caso, y de la influencia del monasterio de Monsalud, en el segundo.<sup>37</sup>

J. M. Azcárate advirtió que los ecos de la catedral de Cuenca se podían contemplar en las iglesias de Brihuega, Cifuentes y Alcocer, hasta llegar a hablar de una escuela gótica de La Alcarria.<sup>38</sup> Se trata de una propuesta muy sugerente necesitada de desarrollo, matizaciones y detalles. No hay duda sobre el papel jugado por los monasterios cistercienses del valle del Tajo en Guadalajara: Monsalud, Óvila, Buenafuente... en la difusión de sus novedades a la otra orilla del río, entre los fieles de la diócesis de Cuenca; se puede rastrear su influencia en numerosas ocasiones y a este apartado se le dedica atención en otro trabajo del presente estudio. M. A. Monedero coincide con la apreciación de Azcárate, añadiendo que "en Cuenca, en cambio, sólo advertimos su influjo en obras menores, portadas góticas aplicadas a iglesias románicas entre las que destaca por su calidad la de Arcas".<sup>39</sup>

Se puede afirmar con fundamento que, al igual que en Guadalajara, el románico fue el estilo más utilizado en los tiempos de la repoblación, mientras que en Toledo, se sintieron atraídos por el mudéjar.<sup>40</sup> Edificios románicos sencillos y sobrios, cuya austeridad se extendía a los accesorios de culto. Templos que no carecieron de encanto por su excelente adecuación al pai-



*Iglesia de Arcas*

saje y a la profundidad del mensaje de que eran portadores; Torrecilla o Ribatajada, en tierras de El Campichuelo, así lo testimonian. Con propuestas originales como en Albendea, afectadas muchas de estas iglesias por los nuevos gustos artísticos que se sucedieron con el paso del tiempo. O prácticamente desaparecidas, como en Uclés.<sup>41</sup>

Al acompañar el proceso repoblador, buena parte de los edificios románicos de la provincia de Cuenca son de entrada el siglo XIII, edificios de pequeñas dimensiones y ajustada decoración que se extienden por las comarcas de la Sierra y La Alcarria, allí donde la repoblación dominante era la concejil. Y sus pobladores, burgaleses, sorianos, segovianos y, en general, gentes procedentes de la antigua Extremadura.

Hay ejemplos notables de una nave como la Natividad de Arcas y los restos de Santo Domingo de Silos en Alarcón: la influencia del monasterio de Bonaval se hace presente en su portada. Alarcón, enclavado sobre el Júcar, en manos cristianas desde 1184, había de contribuir a dar una nueva vuelta de tuerca al avance reconquistador.<sup>42</sup> También es románico el puente de Tébar: asentado en la roca natural caliza y con gran arco de medio punto de sillería. El de Picazo, sobre el mismo Júcar, unas décadas posterior, se identifica ya como gótico.

La iglesia parroquial de Arcas fue favorecida con una buena construcción en el siglo XIII, al pensarse que el pueblo había alojado la antigua sede de Ercávica. Y dado lo avanzado de la época, aunque la definición del espacio siga siendo románica, se introdujeron allí las novedades artísticas de las que se hacen eco también las iglesias de Albalate de las Nogueras o Valdeolivas. Las pinturas murales de la parroquial de esta última población, con el Pantocrátor bendiciendo y en compañía del Tetramorfos y los apóstoles, dan la medida de los límites que tuvo la frontera artística del románico en la provincia de Cuenca.

## NOTAS

- <sup>1</sup> W. SAUERLÄNDER, "1188. Le contemporains du Maestro Mateo", en *O Pórtico da Gloria e a arto do seu tempo*, Actas del Simposio Internacional celebrado en Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988, Santiago, 1991, pp. 7-42. También, A. CASTILLO, *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1949; J. M. PITA ANDRADE, *La buella de S. Denis: un capítulo para el estudio de la formación artística del Maestro Mateo*, Madrid, 1952; R. SILVA y J. R. BARRERO, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, Santiago, 1969; J. YARZA, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1984.
- <sup>2</sup> A. FRANCO, *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1980, p. 48.
- <sup>3</sup> C. PARTEARROYO, "Los tejidos de al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglo XVI)", en *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, 1996, pp. 58-73 y "Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines", en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 5 (2005), pp. 37-74.
- <sup>4</sup> A. FRANCO, *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, 1999.
- <sup>5</sup> Sobre las embajadas de Bizancio a al-Andalus, J. SIGNES, "Bizancio y al-Andalus en los siglos IX y X", en *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Madrid, 2004, pp. 199 y ss; sobre los viajes y viajeros andalusíes, fatimíes y bizantinos, S. CALVO, "Viajes por el Mediterráneo entre los siglos VIII y XII: tras los pasos de los viajeros andalusíes, fatimíes y bizantinos", en *Caminos de Bizancio*, M. CORTÉS ARRESE coord., Cuenca, 2007, pp. 141-174.
- <sup>6</sup> P. SOUCEK, "Byzantium and the Islamic East", en *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1261*, catálogo de la exposición, Nueva York, 1997, pp. 408-410.
- <sup>7</sup> F. HERNÁNDEZ, *Madinat al Zabra. Arquitectura y decoración*, Granada, 1985 y F. FERRANDIS, *Marfiles árabes de Occidente*, 2 vols., Madrid, 1935-1940.
- <sup>8</sup> J. ZOZAYA STABEL-HANSEN, "Los marfiles de Cuenca", en *Cuenca, mil años de arte*, Cuenca, 1999, pp. 87-89.
- <sup>9</sup> I. BANGO TORVISO, "Arquitectura y escultura", en *Historia del Arte de Castilla y León II*, Valladolid, 1999, pp. 121-122.
- <sup>10</sup> J. YARZA, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 2000, pp. 198-199. Sobre las enseñanzas de Silos, E. SAINZ MAGAÑA, "Silos y el románico soriano", en *EL románico en Silos. Noveno Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990, pp. 429-446 y G. BOTO VARELA, *Ornamento sin delito: los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Burgos, 2001.
- <sup>11</sup> J. CASTÁN, "Artes aplicadas", en *Historia del Arte de Castilla y León II*, op. cit., p. 312 y M. M. GAUTHIER, "L'atelier d'orfèverie de Silos à l'époque romane", en *El románico en Silos*, op. cit., pp. 377-395.
- <sup>12</sup> J. SUREDA, *La pintura románica en España*, Madrid 1989, pp. 358-360 y 379-380.
- <sup>13</sup> M. A. MONEDERO, *Catedral Museo Diocesano de Cuenca*, 2ª ed., Cuenca, 1992, pp. 144-145.
- <sup>14</sup> T. NIETO TABERNÉ, E. ALEGRE CARVAJAL y M. A. EMBID GARCÍA, *El románico en Cuenca*, 1994, pp. 118-149.
- <sup>15</sup> A. SANZ SERRANO, *Cuenca y su provincia*, Barcelona, 1960, p. 85 y J. BERMEJO DÍEZ, *La catedral de Cuenca*, Cuenca, 1976, p. 367.
- <sup>16</sup> J. YARZA, "Báculo llamado de San Julián", en *De Limoges a Silos*, catálogo de la exposición, Madrid, 2001, pp. 135-138, ficha 23.
- <sup>17</sup> M. A. MONEDERO, *Catedral Museo Diocesano Cuenca*, op. cit., pp. 142 y 150-151.
- <sup>18</sup> J. BERMEJO DÍEZ, op. cit., pp. 322-323; sobre el destino de las chapas de plata V. de la VEGA ALMAGRO, *Tesoro artístico y Guerra Civil. EL caso de Cuenca*, Cuenca, 2007, pp. 65 y ss. e ilustración 5 y nota 95. Sobre la Virgen de Arcas, p. 247 y sobre el báculo de don Juan Yáñez, mencionado antes, pp. 269 y ss.
- <sup>19</sup> S. GARCÍA DÍAZ, "Cristo del Calvario de Alfonso VIII", en *Herencia Recibida 07*, Toledo, 2007, pp. 118-119.
- <sup>20</sup> P. M. IBÁÑEZ, *Por tierras de Cuenca*, León, 1997, p. 24. Sobre su cronología, vid. también, W. W. SPENCER COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae. VI)*, Madrid, 1950, p. 379 y S. GARCÍA DÍAZ, "Cristo del Calvario de Alfonso VIII", en *Herencia Recibida 08*, Toledo, 2009, pp. 156-157.
- <sup>21</sup> H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995. Sobre la catedral de León, M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "La construcción del templo gótico", en *La Catedral de León en la Edad Media*, Actas del Congreso Internacional, León, 2004, pp. 145-176.
- <sup>22</sup> F. CHUECA, *La catedral de Toledo*, León, 1981, pp. 66-67; J. CARRETE, "Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna", en *Revista de Ideas Estéticas*, 131 (1975), p. 236; J. YARZA, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp. 240-241 y M. CORTÉS ARRESE, *El espacio de la muerte y el arte de la Órdenes Militares*, Cuenca, 1999, pp. 173-180.
- <sup>23</sup> S. M. BORRÁS, *El arte mudéjar*, Teruel, 1990, p. 176.
- <sup>24</sup> M. L. ROKISKI LÁZARO, *Arquitecturas de Cuenca. I*, Toledo, 1995, p. 11.
- <sup>25</sup> P. M. IBÁÑEZ, "Panorama de un milenio", en *Cuenca, mil años de arte*, op. cit., p. 17.
- <sup>26</sup> M. L. ROKISKI LÁZARO, op. cit., p. 11.
- <sup>27</sup> M. A. MONEDERO BERMEJO, "Catedral", en *Castilla La Mancha. 1. Cuenca, Ciudad Real y Albacete (La España Gótica. 12)*, Madrid, 1997, p. 96.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 97.

- <sup>29</sup> G. PALOMO FERNÁNDEZ, *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*. I, Cuenca, 2002, pp. 139-142 y R. de LUZ LAMARCA, *La Catedral de Cuenca del siglo XIII. Cuna del gótico castellano*, Cuenca, 1978.
- <sup>30</sup> G. PALOMO FERNÁNDEZ, "La Catedral de Cuenca (Siglos XII-XV)", en *Cuenca, mil años de arte*, op. cit., pp. 137 y ss.
- <sup>31</sup> J. YARZA, *La Edad Media (Historia del Arte Hispánico. II)*, Madrid, 1980, pp. 216-217.
- <sup>32</sup> J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, 2ª ed., Madrid, 1996, p. 30.
- <sup>33</sup> A. y J. VILLAR GARRIDO, *Viajeros por la Historia. Extranjeros en Castilla La Mancha*, Toledo, 2004, p. 189. Sobre las imágenes de Llanes y Massa y su representación del conjunto urbano de Cuenca y su entorno, D. PERIS SÁNCHEZ y E. ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, *La ciudad y su imagen*, Toledo, 2009, pp. 106-116.
- <sup>34</sup> P. M. IBÁÑEZ, *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde*, Cuenca, 2006, pp. 328 y ss.; sobre las torres históricas de la catedral, pp. 337 y ss.
- <sup>35</sup> G. PALOMO FERNÁNDEZ, *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías...* op. cit., pp. 134-135.
- <sup>36</sup> M. L. ROKISKI LÁZARO, *Arquitecturas de Cuenca*, op. cit., p. 11.
- <sup>37</sup> M. J. LÓPEZ RUBIO, "Entre románico y gótico en Cuenca", en *Cuenca, mil años de arte*, op. cit., p. 197-198.
- <sup>38</sup> J. M. AZCÁRATE, op. cit., pp. 31-32 y "Arte", en *Castilla La Nueva. I*, Madrid, 1982, pp. 140 y 144-145.
- <sup>39</sup> M. A. MONEDERO, op. cit., p. 110; sobre el efecto de la catedral conquense en el desarrollo del románico en la provincia, J. GUDIOL RICART y J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas (Ars Hispaniae. V)*, Madrid, 1948, p. 315.
- <sup>40</sup> M. A. MONEDERO BERMEJO, *La arquitectura de la repoblación en la provincia de Cuenca*, Cuenca, 1982, pp. 7 y ss.
- <sup>41</sup> M. SALAS PARRILLA, *Uclés en la historia. Su fortaleza y monasterio. La Orden de Santiago*, Madrid, 2007, pp. 68-69.
- <sup>42</sup> M. CORTÉS ARRESE, "Miradas artísticas", en *Castilla-La Mancha. En el horizonte del siglo XXI*, Barcelona, 2009, p. 144.

