

La ornamentación medieval y alto medieval: ejemplo de transmisión de la cultura clásica

Ilaria Sgrigna

Correo electrónico: ilariasgra@yahoo.it

Institución: Universitat de Barcelona

Mesa: memoria del Pasado

Si nos fijamos en el estudio de la escultura románica, sea ella peninsular, francesa o italiana, encontraremos que se caracteriza uniformemente por la importancia dada a los grandes conjuntos escultóricos y por los respectivos programas iconográficos, en detrimento de temas "secundarios" como los conjuntos ornamentales. Con este término se incluye toda la escultura que carece de intencionalidad didáctica, de valores morales explícitos, de narración.

El papel propiamente marginal que tuvo el ornamento hasta hace poco tiempo (estamos hablando de menos de hace 20 años) dentro del estudio de la escultura románica, fue fomentado en primer lugar por J. Baltrusaitis el cual negaba al ornamento la posibilidad de ser portador de cualquier contenido semántico, de cualquier valor o bien ideal.¹ La validez de su teoría, surgida en los años 30 del siglo pasado, se consideró, por largo tiempo, irrefutable, recibiendo sólo unas rectificaciones formales.²

Tenemos que esperar hasta los años noventa cuando O. Grabar empezó a cuestionarse seriamente el papel de la ornamentación considerándola al menos como un intermediario estético entre los promotores y los usuarios, entre los artistas y los monjes.³ En esta ocasión se llegó a proponer abandonar la idea según la cual la falta de significado alegórico o bien simbólico que caracteriza generalmente la ornamentación, le pueda quitar valor y clasificarla como "de segunda categoría".⁴ Otros autores han resaltado que la cultura medieval no le atribuye en absoluto este puesto marginal, llegando a recubrir la misma importancia de la obra a la que se refieren.⁵

Como remarcó W. Oakeshott, la presencia en época medieval de determinados modelos, sean ellos figurativos o bien simplemente ornamentales, supone la persistencia a lo largo de los siglos de una conservación y trasmisión reiterada en el tiempo que permitió su recuperación durante la edad media.⁶ Es indudable que el ornamento ha acompañado el proceso de transmisión de las ideas durante los siglos de transición de la época tardo-antigua a la alto-medieval. Su función ha sido en su momento la de enmarcar o destacar mensajes, contenidos, iconografías, sean ellos en los manuscritos medievales, en la pintura, en la escultura o en las artes suntuarias.

En el tránsito entre la época clásica y la alto medieval, con la recuperación y la copia de las obras latinas y griegas, en los *scriptoria* irlandeses (a partir del VI siglo) y en los carolingios (a partir del VIII), el artista medieval no siempre llegaba a alcanzar profundos niveles de comprensión del texto o de la imagen, con el resultado de cambios o alteraciones en su contenido; además, es lógico que, cuanto más veces se llegaba a copiar un manuscrito a lo largo de los años, tanto más cambios de tipo estilístico, formales o semánticos, podían registrarse.⁷

¹Baltrusaitis, J., *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Leroux, 1931. En realidad es preciso recordar otro autor, que, con anterioridad respecto a Baltrusaitis, inició las violentas polémicas alrededor de la ornamentación: Loos, A., "Ornement et crime", (1908) recogido en: *Paroles dans le vide et malgré tout*, 2 ed., Champ Libre, Paris, 1979.

²Como hizo por ejemplo Schapiro el cual reconocía el ornamento teriomórfico ser un instrumento en mano a las clases sociales laicas para contraponerse a los dictámenes de la iglesia. Schapiro, M., *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984.

³Grabar, O., *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Además Grabar, en su libro, hace distinción entre decoración y ornamentación: mientras la primera se define como "anything applied to a structure or an object that is not necessary to the stability, use or understanding of that structure or object", la segunda hace referencia a "any decoration that has no referent outside of the object on which it is found, except in technical manuals". Grabar, O., *op. cit.*, 1992 (introducción). Véase, en relación a un caso concreto, pero con reflexiones de carácter general, al respecto: Boto Varela, G., *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular, Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos, 1000-2000*, Abadía de Silos, 2001

⁴Es más: G. Boto avanzó la idea que la misma iglesia intentó integrar durante la formación del lenguaje doctrinal románico formas sacadas de los repertorios profanos, dándole a veces también un nuevo significado. Boto Varela, G., *op. cit.* 2001.

⁵"L'ornementale pourrait venir, dans l'art médiéval, au premier plan, voire constituer l'œuvre même", Bonne, J. C., "De l'ornementale dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle) : Le modèle insulaire", *Cahiers du Léopard d'Or*, vol.5, 1996, 207- 240 :208.

⁶"The so-called renaissance of the 8th and the 9th centuries is more than the sporadic reappearance of individual works influenced by classical model". Oakeshott, W., *Classical Inspiration in Medieval Art*, Londres, Chapman&Hall, 1959, 22

⁷Por lo que al estilo se refiere destaca sobre todo la pérdida, en los manuscritos alto-medievales, de la tridimensionalidad de las imágenes presentes en las obras de época imperial hasta llegar a la preferencia constante, en los manuscritos irlandeses y carolingios, para la forma lineal. Oakeshott, W., *op. cit.*, 1959.

Este principio no se aplica solo a la miniatura sino que puede extenderse a las otras expresiones artísticas: como, por ejemplo, a la escultura de época tardo antigua, donde es frecuente la reutilización de elementos iconográficos clásicos para transmitir el nuevo mensaje cristiano. Sólo a título de ejemplo, recordaremos el sarcófago con la representación de la resurrección del III siglo (conservado actualmente en los Museos Lateranos, en Roma), inspirado claramente en los sarcófagos romanos o las primeras representaciones de la Virgen con el Niño en los mosaicos paleocristianos de San Zenone, en Roma, que por la posición frontal de la pareja derivan de la iconografía romana.⁸ Para la ornamentación el discurso es diferente: por su carácter sencillo, por su falta de contenidos y valores ha constituido una constante sea en el mundo clásico que en lo medieval, llegando a transportar integralmente, sin ningún cambio formal, enteros repertorios decorativos, permitiendo a la cultura románica apropiarse fácilmente e enteramente de los mismos.

Al contrario de la época tardo-antigua, el renacimiento de la escultura monumental y de la pintura en época románica, destaca por la recuperación sistemática de elementos figurados y ornamentales pertenecientes al mundo clásico.⁹ Esta recuperación ha comportado en alguna ocasión un cambio sustancial del campo semántico de la imagen representada, como es el caso del capitel de San Martín de Frómista inspirado en el sarcófago de Husillos con la escena de la Orestíada, cuyo significado ha sido interpretado diversamente.¹⁰

La ornamentación, en cambio, aunque también puede alcanzar diferentes interpretaciones dependiendo de su contexto histórico y cultural¹¹, estuvo inevitablemente menos sujeta a alteraciones respecto a cualquier conjunto historiado; su simplicidad, en algunos casos, la hace fácilmente distinguible entre los demás elementos y permite remontar a las fuentes de inspiración. Un ejemplo se encuentra en las pinturas murales de las iglesias asturianas, cuya decoración principalmente geométrica, hace abiertamente referencia a los pavimentos en mosaico peninsulares.¹²

O bien podemos mencionar los repertorios de origen greco-romano que fueron reutilizados inmediatamente en la escultura y pintura románica. Su fácil individuación en la obra, su presencia más o menos repetida, en el marco de la escena o bien en el ábaco del capitel, indica de manera contundente e inequívoca el importante papel que la ornamentación clásica reviste en los talleres medievales.

La atención a estos detalles podría además aportar nuevos datos sobre el conjunto de la obra en la que se insertan: un ejemplo podrían ser los estucos, técnica decorativa de la que poco disponemos, donde en varias ocasiones la única forma para los estudiosos de datar y clasificar los fragmentos se puede basar únicamente sobre el tipo de ornamentación y sus variaciones.¹³ O bien casos más concretos, como en las pinturas de la nave y del ábside de Santiago de Peñalba, (León) un edificio del siglo X dedicado al culto cristiano y dotado de un rico repertorio decorativo anicónico. Según los más recientes estudios, un análisis más profundizado de algunos de sus temas, permitiría plantear nuevas hipótesis sobre sus modelos, resaltando aún más la posición de este importante conjunto monumental en territorio leonés.¹⁴

Otro caso, donde el ornamento representa un instrumento válido para establecer relaciones estilísticas entre una obra y otra en la historia del arte se presenta en la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria). Entre los motivos decorativos claramente derivados de repertorios clásicos, como el meandro en perspectiva, destacan aquellos que por su carácter local o bien por su aspecto peculiar podrían aclararnos sobre la clase de influjos, de relaciones, de dependencias de unos talleres respecto a otros o bien proporcionarnos informaciones sobre la adaptación de algunos temas contenidos en los famosos “libros de modelos”. Se hace referencia al tema del roseto vegetal realizado en grisalla, dispuesto en intradós exterior del arco triunfal, en algunos de los que ordenan la bóveda y utilizado como marco en la escena de las Tres Marías. Este motivo decorativo, cuyo origen remonta a la época augustea, se encuentra frecuentemente en la miniatura medieval.

⁸Sobre este tema, véase.: Grabar, A., *Christian Iconography, a study of its origins*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

⁹ Esto, evidentemente, no tiene en cuenta de las creaciones puramente románicas como los conjuntos teológicos-doctrinales producto de la cultura de los *scriptoria* medievales.

¹⁰Moralejo-Álvarez, S., “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, *Actas del XXIII Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, Universidad de Granada, 1976, pp. 427-434.

¹¹Grabar, O., *op. cit.*, 1992, 12.

¹²Schlunk, H., Berenguer, M., *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, 1957, en: Guardia, M., “De Peñalba de Santiago a San Baudelio de Berlanga, la pintura mural de los siglos X y XI en el reino de León y Castilla. Un espejo de Al-Andalus?”, *Actas del Simposio Internacional El Llegado de Al-Andalus celebrado en Valladolid, 29 de noviembre-1 de diciembre de 2006*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, 117-155.

¹³*Stucs et décors de la fin de l'antiquité au Moyen Age (Ve-XIIIe siècles)*, *Actes du colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, a cura de Christian Sapin, Poitiers, Brepols, 2005.

¹⁴ Hacemos referencia a los temas ornamentales de las pinturas del ábside que han sido consideradas por los estudiosos un tema de tradición tardo-asturiana. Sin embargo la misma estructura a motivos pareados se encuentra frecuentemente en la zona del maqsurah de la mezquita califal de Córdoba (964-971) que, a su vez, imitaría aquella de Madinat-al-Zahra (941). Este paralelismo, descubierto mediante el estudio y la comparación de los elementos ornamentales, confirmaría el papel destacado que tuvo Peñalba con el arte emiral cordobés. Guardia, M., *op. cit.*, 2007.

Sin embargo su tratamiento sugiere un modelo escultórico en relieve y nos reenvía a los cuadernos de modelos utilizados por los canteros cluniacenses. Además, la misma disposición de la decoración indica “un preciso conocimiento de su origen y función por parte del equipo de pintores”.¹⁵

Hemos visto entonces como la ornamentación medieval y alto medieval es un ejemplo de transmisión de la cultura clásica, y puede, por eso constituir un válido instrumento. Sería de alguna manera, reenfocar su estudio según los conceptos morelianos de “atribucionismo” por medio del análisis de los detalles de una obra.¹⁶ Sin tener que aceptar enteramente su postulado, podemos pasar reseña de la ornamentación en la historia del arte medieval según las indicaciones de su método, o sea concentrando nuestra atención sobre la supervivencia de algunos elementos decorativos y sobre la forma de representarlo en conjuntos diferentes.

Es así que el ornamento desde su revaloración del siglo pasado gracias a la cual pasó de ser una simple adjunta exterior, superflua y de sentido extrínseco, a tener su debida importancia como elemento fundamental en la estructuración de ideas estéticas y simbólicas, destaca ahora por su persistencia en los siglos entre la época clásica y medieval presentándose como un elemento clarificador a la hora del estudio de un conjunto monumental.

¹⁵Estas informaciones se encuentran en: Guardia, M., *San Baudelio de Berlanga en la encrucijada*, en prensa.

¹⁶Morelli, G., *Studi di critica d'arte sulla pittura italiana. La galleria di Berlino*, 1893.