

ARS
HISPANIAE
VI

PINTURA
ROMÁNICA

IMAGINERÍA
ROMÁNICA

COOK
GUTHRIE RICART

EDITORIAL
PLUS-ULTRA

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN SEXTO

PINTURA E IMAGINERÍA ROMÁNICAS

por

WALTER WILLIAM SPENCER COOK

y

JOSÉ GUDIOL RICART

SEGUNDA EDICIÓN ACTUALIZADA

EDITORIAL



PLUS·ULTRA

SÁNCHEZ PACHECO, 51 - MADRID-2

1980

© EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A. MADRID, 1980.

Depósito Legal, M. 11.073-1980
ISBN: 84-7127-083-8

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

ÍNDICE GENERAL

I PARTE: PINTURA MURAL ROMÁNICA

INTRODUCCIÓN	13
CATALUÑA Y ROSELLÓN	17
PINTURAS ARCAICAS	17
Campdevánol.—Tarrasa.—Pedret.—Marmellar.—Olérdola.—(Ripoll, San Miguel de Cuixá, Calafell, Granera, Corbera).	
EL INFLUJO ITALO-BIZANTINO	24
Maestro de Boí.—Maestro de Pedret (Saint-Lizier, Ager, Esterri d'Aneu, El Burgal, Tredós, Pedret).—Círculo del Maestro de Pedret (Baiasca, Orcau).—LOS PINTORES DE TAÜLL: Maestro de Taüll, Maestro de Santa María, Maestro del Juicio Final.—OBRAS DIVERSAS DEL ALTO PALLARS (Sorpe, Surp, Esterri d'Aneu, Ginestarre de Cardós, Esterri de Cardós, Estaón).	
LA CORRIENTE FRANCO-BIZANTINA	50
Maestro de Mur.—Maestro de la Seo de Urgel.—OTROS PINTORES ACTIVOS EN LA REGION DEL ALTO SEGRE (Argolell, Valltarga, Estavar).—PINTURAS MURALES DE ANDORRA: Maestro de Santa Coloma (Santa Coloma, Engolasters, Les Bons, Anyós), (Caselles, La Cortinada, Nagol).—PINTURAS MURALES EN EL ROSELLÓN: Maestro de Cases-Noves (Cases-Noves, Sureda, Marcévol), Maestro del Rosellón (Fonollar, La Clusa).—OBISPADO DE GERONA (Cruïlles, Pedrinyà, Bellcaire, Marenyà, Vilanova de la Muga, Rabós de Terri, Boada, Fontclara).—OBISPADOS DE VIC Y BARCELONA: Maestro de Osormort (Osormort, El Brull, Bellcaire, Marenyà), Maestro de Cardona (Cardona, Sescorts, Polinyà, Barberá), (Tiana, Les Feixes, Montmeló, Barberá), Maestro de Espinelves (Tarrasa).	
EL NEOBIZANTINISMO Y LA ÚLTIMA PINTURA ROMÁNICA	69
Maestro de Lluçà (Puigreig, Casserres), (Seo de Urgel, Isabarre, Valencia d'Aneu, Andorra la Vieja, Lérida, Montral, friso leridano).	
ARAGÓN Y NAVARRA	77
PINTURAS DEL SIGLO XII	77
(Roda de Isábena, Susín, San Juan de la Peña).—Maestro de Ruesta.—Maestro de Bagüés.—Uncastillo.—Maestro de Navasa (Navasa, Roda de Isábena).	
ETAPA NEOBIZANTINA EN ARAGÓN Y NAVARRA	88
Maestro de Sigena.—Círculo del Maestro de Sigena.—Maestro de Osia.—(Vió, Villamana, Bierge, Jaca).—Maestro de Artajona (Artaiz, Artajona, Olite).	
CASTILLA Y LEÓN	101
Maestros de San Baudel y de Maderuelo.—Maestro de San Isidoro de León.—(Benavente, Tubilla del Agua, Perazancas).—San Pedro de Arlanza.—San Justo de Segovia.	

II PARTE: PINTURA ROMÁNICA SOBRE MADERA

INTRODUCCIÓN	121
CATALUÑA Y ROSELLÓN	124

LOS TALLERES DE LOS SIGLOS XII Y XIII	124
RIBAGORZA.—EL TALLER DE URGEL.—EL TALLER DE RIPOLL.—EL TALLER DE VIC.—CÍRCULO GERUNDENSE.	
NEOBIZANTINISMO EN LA PINTURA SOBRE MADERA	141
ROSELLÓN.—REGIÓN CENTRAL: Maestro de Valltarga, Maestro de Lluçá, Maestro de Avia.	
OBRAS PIRENAICAS DEL SIGLO XIII	153
ARAGÓN, CASTILLA Y LEÓN	161
ARAGÓN	161
OBRAS DEL SIGLO XII.—OBRAS DEL SIGLO XIII.	
CASTILLA Y LEÓN	169

III PARTE: PINTURA GÓTICO-LINEAL

INTRODUCCIÓN	175
CATALUÑA Y ROSELLÓN	177
SEO DE URGEL	177
Maestro de Soriguerola.—Círculo del Maestro de Soriguerola.—PINTURA MURAL (Seo de Urgel, Caldegás).	
BARCELONA	182
PINTURA MURAL: (El Bruc, Tarrasa).—Palacios de Barcelona (Real, Caldes, Durán y Bas, Marqués de Llió, Finestres, Lledó).—(Cardona).—PINTURA SOBRE MADERA.	
GERONA, ROSELLÓN Y CERDAÑA	188
LÉRIDA	193
(Lérida, Capdella, Abella, pintura sobre madera).	
TARRAGONA	195
MALLORCA Y VALENCIA	197
MALLORCA	197
VALENCIA	199
ARAGÓN	201
HUESCA	202
PINTURA MURAL: (Bierge), Maestro de Barluenga, Maestro de Foces (Huesca, Liesa, Serrasola, Pompeín, Riglos, Arbaniés, Sorripas, Orús, Yaso, Huesca).—PINTURA SOBRE MADERA.	
ZARAGOZA	215
PINTURA MURAL: Sos del Rey Católico (silla abacial de Sigena, la Almunia de Doña Godina), Urriés, Daroca.	
PINTURA SOBRE MADERA.	224
(Alcañiz, artesonados).	
NAVARRA Y PAÍS VASCO	227
NAVARRA	227
PINTURA MURAL: Johannes Oliveri (Pamplona, Olite, Artajona, Ecay, Gallipienzo, Puente la Reina).—PINTURA SOBRE MADERA.	
PAÍS VASCO	237
PINTURA MURAL (Gaceo, Urrialdó).—PINTURA SOBRE MADERA.	
LEÓN Y CASTILLA	241
PINTURA MURAL	241
(Toro, Alcazarén, Zorita de Páramo, Segovia, Vileña, Peñafiel, León).—Antón Sánchez de Segovia (Salamanca).—(Segovia, Pelayo del Arroyo).—Teresa Díaz (Toro).—LA ESCUELA DE TOLEDO: El Cristo de la Luz, San Román.—PINTURA MUDÉJAR.	
PINTURA SOBRE MADERA	250

IV PARTE: IMAGINERÍA

INTRODUCCIÓN	263
MARFILÉS	265
GRUPO LEONÉS	267

GRUPO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA	271
OTROS MARFILES ESPAÑOLES	275
CATALUÑA Y ROSELLÓN	279
OBRAS DEL SIGLO XII	279
MAJESTADES Y CRUCIFIJOS.—LA VIRGEN MADRE Y OTRAS IMÁGENES.—FRONTALES EN RELIEVE.	
ESCUELA DE IMAGINEROS EN EL RIBAGORZA	296
OBRAS DEL SIGLO XIII	303
OBRAS DE ESTUCO.—TALLAS DE MADERA.	
OBRAS DE IMPORTACIÓN	310
LEVANTE Y BALEARES	310
ARAGÓN, NAVARRA Y VASCONGADAS	313
ARAGÓN	313
ESCUELA DE RODA.—ESCUELA DE HUESCA-JACA.—OBRAS DEL SIGLO XIII.	
NAVARRA Y PAÍS VASCO	322
GALICIA, LEÓN Y CASTILLA LA VIEJA	327
GALICIA Y ASTURIAS	329
LEÓN	331
LEÓN.—ZAMORA.—SALAMANCA.	
CASTILLA LA VIEJA	337
SANTANDER.—PALENCIA.—VALLADOLID.—BURGOS.—SEGOVIA Y ÁVILA.—LOGROÑO.—SORIA.	
RELIEVES DE TALLA POLICROMADA	346
CASTILLA LA NUEVA, EXTREMADURA Y ANDALUCÍA	352
BIBLIOGRAFÍA	357
ÍNDICE DE MATERIAS	363
ÍNDICE GEOGRÁFICO	366
ÍNDICE ONOMÁSTICO	370

I PARTE

PINTURA MURAL
ROMÁNICA

INTRODUCCIÓN

El arte románico alcanzó en la pintura y en la iluminación de manuscritos su máxima unidad estilística. Las fórmulas técnicas y los esquemas de una temática compleja se siguieron con cierta unanimidad en todos los países integrantes de su área geográfica: las evoluciones estilísticas alcanzaron zonas irregularmente distribuidas, gracias a la extraordinaria expansión de ciertas órdenes religiosas y al carácter nómada de los artífices medievales. Es pues tarea incompleta, de resultados muy inseguros, el emprender el estudio de las pinturas románicas conservadas en el territorio perteneciente a una entidad política actual. Urge la investigación a fondo de la totalidad de las pinturas medievales conservadas. Sin este corpus es imposible concretar la formación y desarrollo del estilo, en el cual son evidentes sus fuentes bizantinas y su relación con los frescos coptos y de Capadocia.

La iconografía de las pinturas románicas cuenta con un grupo de temas básicos que surgen en las obras arcaicas repitiéndose sin grandes variaciones durante el siglo XII, período álgido de la gran pintura monumental, y siguen con variantes a lo largo del siglo XIII. Dios se representa en la imagen de la segunda persona de la Trinidad como Pantocrátor o Majestas Domini sentado en el arco iris o en un trono, en lugar preferente, dentro de aureola apuntada o circular, llevada por ángeles o rodeada por los símbolos de los Evangelistas. Simbólicamente, como mano Divina bendiciendo y en la imagen del Cordero Apocalíptico. Como tercera persona, en la blanca paloma, símbolo del Espíritu Santo. La Virgen preside ciertas composiciones sentada en un trono, con Jesús sobre sus rodillas y a veces recibiendo las ofrendas de los tres Magos en la Epifanía; en otras pinturas aparece acompañando a los apóstoles, con una copa o plato en la mano, o en la representación de narraciones bíblicas que requieren su presencia. La corte celestial está representada por los ángeles, los serafines, los querubines y los arcángeles, especialmente Miguel y Gabriel con estandartes y llevando en la mano sendos rollos con las palabras PETICIUS y POSTULACIUS. La visión del Eterno se complementa a veces con la representación de los 24 ancianos del Apocalipsis y con las de los videntes Isaías, Ezequiel, Jeremías y Juan. El apostolado completo interviene en gran número de composiciones murales, así como Caín y Abel presentando sus ofrendas o en el acto del homicidio. La inclusión de imágenes de santos y bienaventurados depende casi siempre de la advocación de las iglesias. Los temas narrativos se basan en pasajes del Génesis, del Apocalipsis de San Juan, del Nuevo Tes-

tamento, de las Actas Apostólicas y de las vidas de santos. Aparecen en raros casos las personificaciones de la iglesia y de los meses del año. Algunos temas de tradición clásica, como sirenas, pavos, etc., surgen esporádicamente entre los motivos ornamentales.

Las pinturas propiamente románicas producen impresión de verdad eterna. Formas y colores pertenecen a un canon dotado de fórmulas muy flexibles pero esencialmente inmutables. Por mediocre que fuera el pintor, si no se apartó del credo estilístico y de sus reglas, logró obras de indudable monumentalidad. Es difícil definir la teoría estética y determinar con palabras las leyes misteriosas que imprimen carácter a esta pintura técnicamente bidimensional, enteramente sometida a la arquitectura y a la idea narrativa. La figura humana se reduce a un esquema universalmente inteligible, de ejecución fácil, logrando majestad con hieratismo y emoción con ingenua violencia: los rasgos fisonómicos reflejan un número limitadísimo de tipos; los gestos son pocos, pero concretos y expresivos; las manos y pies están asimismo estrictamente sujetos a un lirismo intencionado y sobrio; los pliegues se acogen a un expresionismo contundente desempeñando un papel principal en la armonía del conjunto. Un buen analista podría catalogar gráficamente las fórmulas estructurales de la pintura románica pero necesitaría disponer, para que la labor fuera efectiva, del corpus antes aludido.

El color tiene tanta importancia como la estructura lineal a pesar de lo limitado de su gama. En realidad se utilizó para destacar, para subrayar, con tonos fríos o cálidos, la jerarquía de cada elemento. Su relación con el tono de la naturaleza es, en cierto modo, directa, pero los valores cromáticos son convencionales a consecuencia de la paleta que el artista manejó. Esta fue sobria: blanco de cal, negro de humo, y los pigmentos terrosos, ocre amarillo, almagre rojo, bistre y verde, colores que toleran toda clase de mezclas. Cuando se utilizaron puros, en grandes campos monocromos, puestos en pugna por contraste violento, son a veces tan elocuentes como la anécdota narrativa del detalle. Es evidente que la pintura románica tuvo también su fórmula para el manejo y distribución del tono y color; a las leyes estrictas que rigen los esquemas estructurales les seguían otras, no menos rígidas, gobernando la gama cromática. En muchas pinturas románicas intervienen, además de los colores básicos enumerados antes, el azul, el carmín, el bermellón y el siena, pero su papel no es lo brillante que cabría esperar de su mayor riqueza: actúan siempre como accesorio y su ausencia, o desaparición, no se echaría de menos en ningún caso. El fresquista románico sabía lograr la apariencia de azul y verde mezclando blanco y negro en contraste con el amarillo; la impresión de carmín, con la unión de negro y almagre; el aspecto de bermellón, mezclando el almagre con el ocre.

Hablemos ahora de la técnica. Es correcto llamarles frescos a la mayoría de pinturas murales románicas, pero en raros casos se trata de verdaderos frescos. En el buen fresco, como le llamaron los italianos del Renacimiento, se pinta con colores disueltos en agua sobre mortero fino de cal y arena de río, recién aplicado y todavía húmedo. Esto limita el tiempo de ejecución de la pintura al que tarda en secarse la capa de cal. De aquí nació la necesidad de trabajar por sectores cuyos empalmes, siempre visibles, señalan las jornadas de trabajo. Observando que la pintura mural románica parte de un concepto estructural a base de zonas bien destacadas, no parece un despropósito la sugerencia de que la técnica al fresco influyó en la organización definitiva de la fórmula.

Pero las dificultades técnicas del buen fresco fueron soslayadas por medio de trampas

de oficio. La más corriente consistía en preparar al fresco los tonos básicos de la composición, ejecutando al temple los pormenores del modelado definitivo una vez seco el revoque de cal, técnica mixta a dos tiempos, que si bien concede amplio margen a la labor de terminación, tiene el grave inconveniente de que la humedad y el roce destruyen fácilmente los retoques al temple. Para eliminar este peligro se utilizaron temples muy duros o soluciones de color al óleo. En realidad son pocas las pinturas románicas ejecutadas totalmente en buen fresco: en casi todas se observan retoques de terminación en seco. Un ingenioso artificio reemplazó en muchos casos al fresco auténtico: un buen blanqueado de cal, mientras está húmedo, tiene, como el revoque del buen fresco, la propiedad de fijar los colores disueltos en agua. Esta técnica tan simple presenta el inconveniente de que la fina costra del enjalbegado se desprende fácilmente formando desconchados irregulares; es pues condición básica, para el éxito del procedimiento, que el blanqueado de cal sea perfecto. Lo cierto es que los pintores de los siglos XII y XIII lo emplearon a menudo sacando del mismo todas sus ventajas, especialmente apreciables en arrepentimientos y retoques. Con esta técnica se lograron composiciones de gran brillantez, pero nada puede suplir la maravillosa calidad de un buen fresco.

Es pintura de plano único que ni en las escenas narrativas intenta la búsqueda de la tercera dimensión. Las figuras recibieron en todo lo posible la posición frontal, dando a los detalles forzosamente escorzados, como generalmente son los pies y los brazos, una solución hábil que se repite constantemente en el repertorio medieval. La rigidez de la fórmula pictórica se observa mejor procediendo al análisis de los pormenores. Las cabezas imberbes, lo mismo de santos que de ángeles y figuras femeninas, se prepararon con tono uniforme muy pálido, variando su intensidad según el carácter del personaje (más ocre en las figuras masculinas). Antes de que éste secara se modelaban las cejas, nariz y cuello con sombreado pardo que realza ligeramente el óvalo de la cara, la barbilla, las arrugas de la frente y una zona debajo de los ojos. Se añadieron seguidamente toques rojos a los labios y pómulos, quedando la obra lista para el retoque final en blanco y negro, que, como dijimos, tenía lugar una vez seco todo lo que podemos calificar como modelado por transparencias. Los trazos blancos aparecen acusando sistemáticamente los glóbulos de los ojos, las líneas cumbre de las cejas y nariz, el batiente sobre el labio superior, la barbilla, las orejas y la arruga transversal que invariablemente cruza el cuello. El color negro interviene siempre como factor estructural perfilando ojos, cejas, nariz, orejas, boca y barbilla y contorneando la cabeza y el cuello. Siguiendo el mismo método se dibujaron y modelaron manos y pies y otras partes desnudas de la figura humana. Pelo y barbas fueron generalmente obra de terminación modelando con trazos negros y retoques blancos, una primera mancha preparatoria que determina superficie y contorno. El proceso se complica ligeramente en la organización de los ropajes y elementos arquitectónicos. De todas maneras, el método es fundamentalmente el mismo: manchas monocromas dibujan una túnica o un manto, una columna o un muro, y a ellas se les superpone una estructura lineal que describe y modela. El color preparatorio actúa, pues, de elemento intermedio entre los toques luminosos y las coloraciones más duras, que con su opacidad dan la forma definitiva, siendo siempre los tonos blanco y negro los que dicen la última palabra.

La organización de la temática es monótona pero práctica, con cierto horror al vacío, factor común del arte medieval. Figuras y elementos se complementan encajando entre sí

en proporción invariable y serena, producto y síntesis de infinitos experimentos y tanteos. La relación entre figuras y fondos se debate entre límites muy estrictos, logrando así unidad de ritmo, sea cual sea el tema incluido en el programa iconográfico.

Resulta prematuro todo intento de esquematización cronológica y geográfica de las corrientes estilísticas, que si bien se ajustan a veces a los límites naturales de una comarca, en la mayoría de los casos saltan fronteras políticas, recorriendo largos caminos. Es innegable que el arte de la pintura sobrevivió, aunque en forma precaria, a todas las vicisitudes hispánicas de la Alta Edad Media. Lo poco que queda de lo que entonces se hizo, presentado en un breve capítulo preliminar bajo el título de «Pinturas Arcaicas», hace evidente que la técnica al fresco, con muchos de sus trucos y secretos, y las fórmulas iconográficas elementales estaban en pleno vigor antes de que las grandes corrientes románicas de los siglos XI y XII penetraran en la Península Ibérica. La más vigorosa de estas corrientes es bizantina, pasando a través de Italia, donde incorporó no pocas de sus cualidades: la llamaremos italo-bizantina, para distinguirla de la que aun siendo fundamentalmente hermana, pasó por el tamiz francés. Insistimos en la imposibilidad de concretar el sentido, el camino y la cronología de ambas corrientes que tomaron carta de naturaleza en regiones diversas fecundando elementos indígenas que fructificaron con carácter especial en los talleres de imaginaria y pintura sobre tabla.

Con poca base documental contamos para estudiar la pintura románica. Los contratos de obras que nos revelan los nombres y los métodos de los maestros no aparecen hasta el siglo XIV. Aunque se mencionan pintores en documentos del XIII y más raramente en los del siglo XII, la referencia es siempre vaga y poco útil para la reconstrucción histórica de los artistas que dieron cuerpo y personalidad a las escuelas hispánicas. Tenemos que valernos únicamente de las obras conservadas: analizar en ellas los rasgos reveladores de originalidad y reconstruir maestros olvidados acuñándoles un apelativo convencional.

En el libro «Els Primitius», José Gudiol i Cunill dedica un capítulo a los pintores activos en Cataluña con anterioridad al 1300. En él se describen, sobre bases documentales, la modestia del oficio de pintor y la insignificancia de su rango social; la asociación gremial de los pintores con los freneros y guarnicioneros; su acoplamiento en barrios determinados de las ciudades importantes; pactos de aprendizaje y métodos técnicos, referencias documentales relativas a pintores y poco podemos añadir a lo que allí se publica. Los documentos son en su mayoría escrituras de compraventa en las que profesionales de la pintura intervinieron como actores o testigos. Son útiles para probar que, además de los pintores residentes en las grandes urbes, los hubo en pueblos pequeños.

Menos son las noticias que poseemos de pintores castellanos anteriores al 1300. En 1240, Domingo García, pintor, residía en Salamanca. En 1293, el pintor del rey, Rodrigo Estevan, trabajaba en Valladolid, y en 1294 se ordenaba a Alfonso Estevan, también pintor del rey, la decoración de la capilla de Santa Bárbara de la catedral de Burgos. En el Becerro de la catedral de Ávila se citan asimismo dos pintores del siglo XIII, uno de ellos Abdalá, inconfundiblemente musulmán. Los nombres árabes no son raros entre los que ejercían el oficio de pintor: Mecelmos, en 1157, pintaba una habitación real en Sant Cugat del Vallés (Barcelona); Haly consta como Sarraceno y Pictore en un documento barcelonés de 1169. Otros pintores eran extranjeros, como el Simón de Beziens, activo en Perpiñán en 1272 y Alfonso de Bruges, asociado en la misma ciudad con Ramón Frener en 1283.

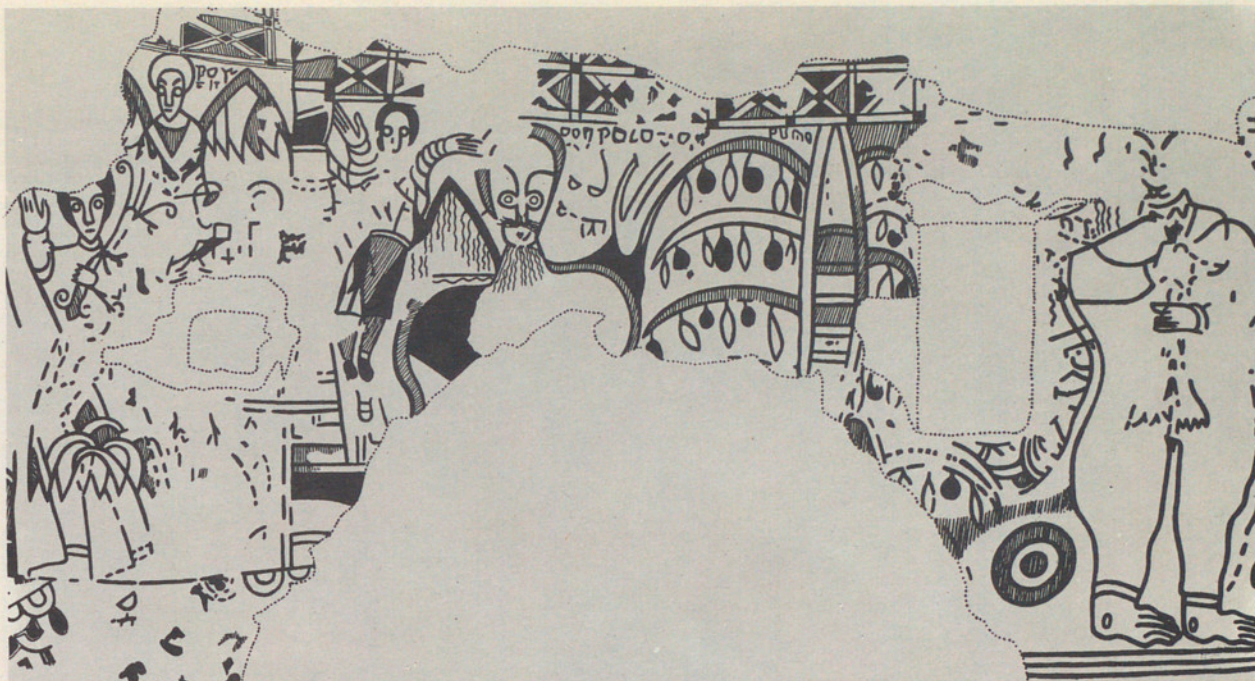


Fig. 1.—CROQUIS DE LAS DESAPARECIDAS PINTURAS DE CAMPDEVÁNOL.

CATALUÑA Y ROSELLÓN

PINTURAS ARCAICAS

Manuel Asín dio a conocer un texto escrito hacia el año 1000 por Abenhazam de Córdoba en el que se dice: «Sabed también que los cristianos todos coinciden en pintar en sus iglesias una imagen que dicen ser la imagen del Creador, otra del Mesías, otra de María, otra de Pedro, otra de Pablo, la Cruz, otra imagen de Gabriel y de Miguel y otra de Israel. Además se postran ante las imágenes, como dándoles culto y ayunan en su honor, como acto de religión».

He aquí una síntesis del programa iconográfico de la pintura hispánica expresado casi un siglo antes de que las corrientes estilísticas extranjeras tomaran carta de naturaleza. El texto que copiamos nos dispensa de exigir más testimonios para aceptar que la iconografía pintada desempeñó un papel importante en lo prerrománico, justificando la búsqueda de la raíz hispánica bajo la rigidez bizantina de las pinturas románicas.

Estudiadas ya las pinturas de los edificios ramirenses del siglo IX (A. H., vol. II), con sus temas arquitectónicos y florales de tradición clásica encuadrados en esquemas geométricos, conviene recordar ahora la muy borrada composición que se divisa en el crucero de



Fig. 2.—ÁBSIDE DE SAN MIGUEL DE TARRASA.

San Miguel de Lillo: un personaje sentado en elaborado sitial recibiendo el homenaje de otro de pie, vestido con túnica, en un ambiente decorado con floridos tallos, todo ello ejecutado toscamente en técnica lineal sobre tonos planos a base de blanco, negro, ocre y almagre. Su espíritu no desdice de las representaciones humanas esculpidas en la misma iglesia y su factura se aparta del clasicismo de las demás decoraciones asturianas. Es el primer eslabón de una cadena estilística que enlaza con las pinturas que se estudian en el presente capítulo.

Campdevánol.—Las pinturas de la antigua parroquial de Campdevánol (Gerona) aparecieron en un tosco edificio de planta cuadrada detrás de un aplacado de cantería de tipo lombardo. Por el dibujo de Abadal (fig. 1), único testimonio, sabemos que consistían en una amplia zona historiada, de unos dos metros de altura, limitada por dos frisos de tema geométrico. Su oscura iconografía, referente al Pecado de Adán y Eva y a la Expulsión del Paraíso, se confirma por las inscripciones PUMO y COMEDIT HOMO. Era un fresco, o quizá temple, de mala calidad sobre grosero revoque de cal con tierras y negro de humo, realizado a manchas y trazos sin orientación estilística clara. Se ha insistido sobre su carácter visigodo, pero en realidad su cronología es incierta. Como único dato puede aducirse que quedaron inutilizadas en el siglo XI.

Tarrasa.—Las tres iglesias de la sede de Egara (Tarrasa) cuentan, entre los problemas de su tan debatido génesis (A. H., vol. II), la cronología de las pinturas murales que, en

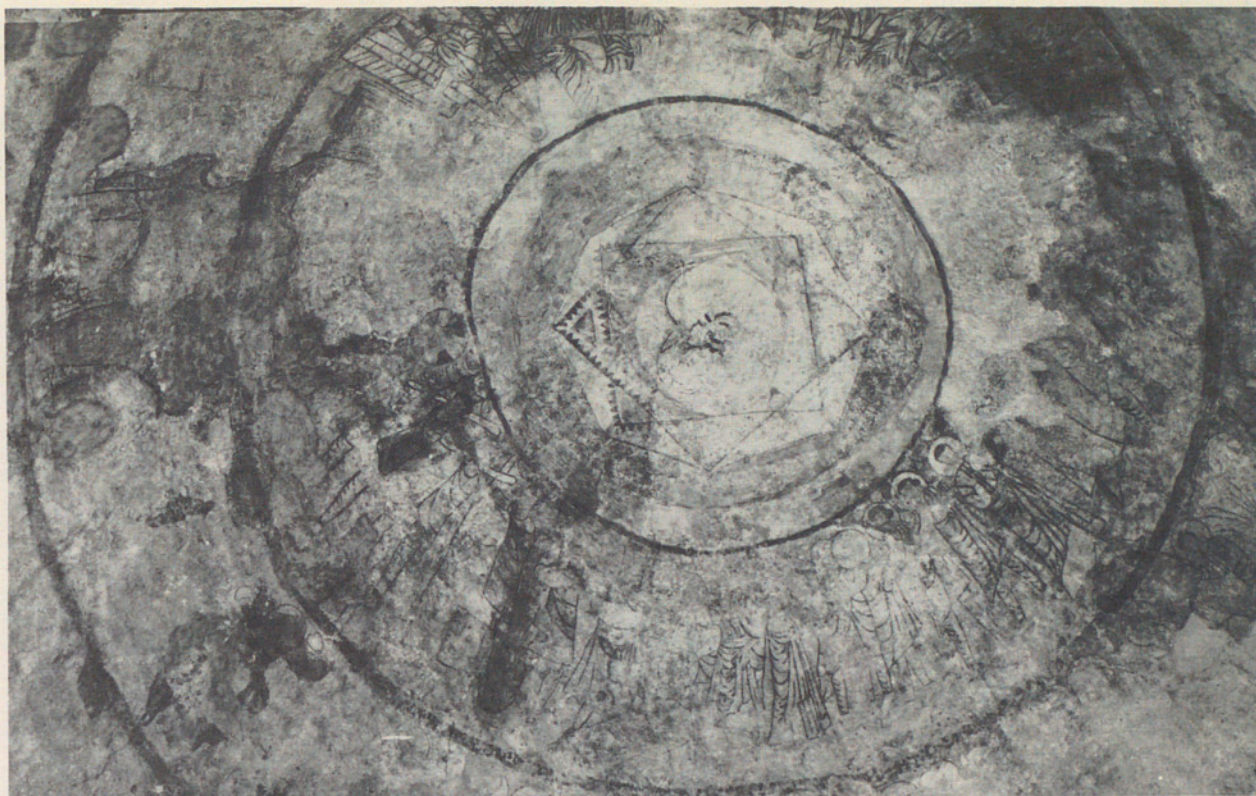


Fig. 3.—ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE TARRASA.

estado muy fragmentario y medio borradas, se conservan en el ábside de San Miguel, en la falsa cúpula de la capilla mayor de Santa María y en un retablo de mampostería de San Pedro. Fueron ejecutadas al fresco sobre encalado irregular con aguadas pálidas: cabezas y otros elementos esenciales se perfilaron empleando soluciones, al parecer oleaginosas, de negro de humo, ocre, almagre y tierra verde, con buena gama de medias tintas, las cuales contribuyen a la misteriosa armonía cromática del conjunto.

El tema central del ábside de San Miguel (fig. 2) ha sido identificado con la Ascensión de Jesús, de cuya figura sólo queda el halo crucífero y parte de la aureola llevada por ángeles en presencia de un grupo de videntes. Son personajes imberbes que aparecen apoyando la cabeza en la mano izquierda, sentados sobre un campo de arbustos sembrado de círculos florales. La composición queda flanqueada por cortinajes.

Los frescos de Santa María (figs. 3 y 4) se desarrollan en amplias zonas concéntricas partiendo de un rosetón floral, enmarcado por dos cuadrados superpuestos formando una estrella de ocho puntas, sobre un campo de plumas de pavo real. Una corona de hojas de laurel encabeza la primera zona en la que sin solución de continuidad se desarrollan diversas escenas con figuras de tamaño casi natural, al parecer referentes a la Pasión de Jesús. En la segunda zona, más incompleta todavía, se divisan las siluetas de ángeles y la de un personaje nimbado en actitud de bendecir a otro arrodillado.

El retablo de San Pedro (fig. 5) es un grueso muro de mampostería con seis hornacinas separadas por columnitas, cuyos capiteles pertenecen al tipo de los de la «Porta Ferrada» de San Feliu de Guíxols (Gerona) (A. H., vol. V). En la zona alta se divisa una figura, quizá San Pedro, frente a Jesús con la cruz a cuestas y dos serafines; en la segunda



Fig. 4.—ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE TARRASÀ.



Fig. 5.—RETABLO MURAL DE SAN PEDRO DE TARRASA.

zona, los símbolos de los evangelistas, tres ángeles y los arcángeles Miguel y Gabriel; una escena historiada, casi completamente borrada, decora la predela. Este retablo, que inutiliza parte del ábside y la ventana central, no puede responder al plan originario del edificio. Debió ser obra de una etapa de reconstrucción de las tres iglesias gemelas realizada a comienzos del XI, en todo caso posterior a la devastación de Almanzor (año 985).

Pedret.—La iglesia de San Quirce de Pedret, obra rústica de carácter mozárabe, fue drásticamente reformada en el siglo XI y de nuevo alterada en el siglo siguiente. La primera reforma, que culminó con la decoración mural que se estudia en las páginas siguientes, cubrió con enlucido de cal unas representaciones alegóricas pintadas al fresco en el paramento testero de la capilla mayor y un Cristo Majestad en la nave (Museo de Solsona). Son obra rústica ejecutada con negro de humo, ocre y almagre sobre el revoque rugoso del muro previamente encalado. El primer tema del testero es una cruz de dos metros de altura (fig. 6), con un círculo central que enmarca el grupo formado por un jinete con casco y lanza, seguido de un peón y un perro, bajo una pequeña cruz y un pavo real llevando un pajarito a cuestas. El círculo y los brazos triangulares de la cruz están decorados con temas florales y geométricos. A la izquierda aparece un personaje barbudo



Figs. 6 y 7.—ÁBSIDE CENTRAL DE SAN QUIRCE DE PEDRET (Museo de Solsona).

sosteniendo un libro con ambas manos: quedan trazas de otra figura arrodillada ante una pequeña fogata. El segundo tema (fig. 7) incluye un pájaro con las alas extendidas posado sobre un gran círculo, decorado en zigzag, en cuyo interior aparece una grotesca figura barbada vestida con túnica con los brazos en cruz. No se trata, como en el caso de Tarrasa, de una obra concebida en plan de decoración narrativa: sus temas, anómalos en la iconografía medieval, debieron de surgir a raíz de algún hecho de excepción. El jinete bajo el signo de la cruz acompañado del pavo real, símbolo de la inmortalidad, puede que evoque una de las cruzadas contra los infieles: recordemos que en 1061 dio comienzo la predicación de la cruzada contra Barbastro, impulsada por el papa Alejandro II. El crucifijo Majestad, tercer tema de Pedret, apareció en el primer pilar de la nave bajo un revoque que tenía a su vez otra representación del Crucificado, esta vez desnudo, correspondiente a la segunda decoración antes aludida.

Marmellar.—El Museo de Barcelona ha incorporado en fecha reciente la decoración mural arrancada de la capilla de Marmellar, edificio de tipo lombardo construido a mediados del siglo XI en la región montañosa de la comarca del Penedés (fig. 8). Se trata de una pintura al fresco de carácter popular, con múltiples personajes y escenas no identificadas, pintadas directamente sobre el revoque de cal con tierras escasamente matizadas con ocre y almagre y verde. Será la imagen de Cristo el personaje barbudo, con los brazos alzados, situado dentro de la mandorla que centra el cuenco absidal, por encima de un desfile procesional de personajes portadores de una cruz, palomas y otros objetos no identificados. En

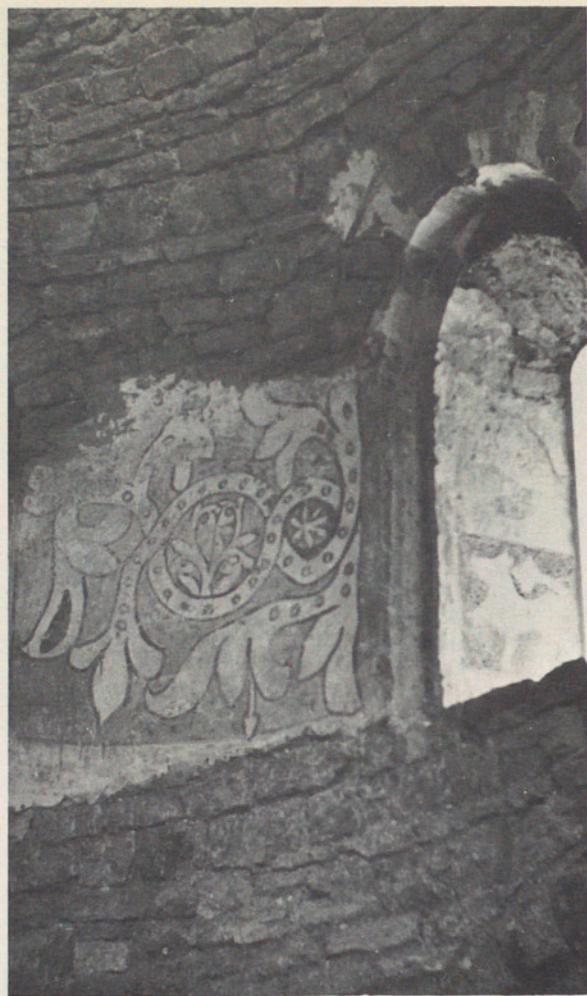


Fig. 8.—ÁBSIDE DE LA CAPILLA DEL CASTILLO DE MARSELLAR (Museo de Barcelona).

el arco triunfal las imágenes se disponen en zonas perpendiculares al ábside, formando hileras de ángeles y personajes vestidos con hábitos ceñidos, todo ello un poco monstruoso.

Olérdola.—Es novedad a medio descubrir la decoración mural de la capilla del Santo Sepulcro, del término de Olérdola (fig. 9), construcción de planta circular consagrada hacia 1060. Puede identificarse la representación de la Última Cena con figuras a tamaño natural muy deterioradas y grupos de personajes de pie, vestidos con larga túnica. El esquema distributivo es realmente arbitrario, cubriendo materialmente la superficie cilíndrica del muro y los amplios derrames de las ventanas y de la puerta. Su concepto representativo es tan rudo y monstruoso como el de la capilla de Marmellar.

La catalogación exhaustiva que se viene realizando de los monumentos románicos de Cataluña, y la sistemática metodología utilizada en su exploración, revela que algunas iglesias de tipología lombarda conservan restos de su primitiva decoración mural. En general, se trata de vestigios de escaso significado artístico, pero conviene tenerlos presentes, ya que unidos a las obras antes estudiadas integran la imagen de una fórmula



Figs. 9 y 10.—SANTO SEPULCRO DE OLÉRDOLA Y ÁBSIDE DE SAN PONCIO DE CORBERA.

representativa que se desvanece a lo largo de la segunda mitad del siglo XI con la llegada del arte de raíz bizantina.

Son testimonio remarcable los restos de la decoración exterior de la primitiva basílica olibiana de Ripoll, conservados tras los relieves pétreos de la monumental portada del siglo XII. Citaremos también los elementos decorativos que subsisten en los derrames internos de alguno de los ventanales de San Miguel de Cuixá y las inscripciones y temas decorativos visibles todavía en las ruinas de las iglesias de Calafell y Granera. El ábside mayor del templo de San Poncio de Corbera muestra fragmentos notables de su decoración al fresco: temas de composición floral a gran formato en los paramentos cilíndricos y círculos superpuestos enmarcando imágenes de fauna en los derrames de las ventanas (fig. 10), todo ello acompañado de inscripciones en letras capitales.

EL INFLUJO ITALO-BIZANTINO

El cambio conceptual y formulario entre las pinturas arcaicas y las que se estudian en el presente capítulo es radical y preciso. En manera alguna puede hablarse de evolución,

sino más bien de mutación que, al parecer, tuvo lugar en el último cuarto del siglo XI. En los condados de la Marca Hispánica puede que se produjera con la llegada de dos pintores itinerantes de cierta categoría, designados con los apelativos de Maestro de Boí y Maestro de Pedret; el primero, por su obra en la parroquial de la villa capital del valle pirenaico del mismo nombre, y el segundo, por la decoración de San Quirce de Pedret, monasterio rural cercano a Berga. El arte del Maestro de Boí presenta afinidades estilísticas con la pintura románica franco-bizantina; el del Maestro de Pedret pertenece de pleno al bizantinismo que fructificó en la región lombarda. Bien es verdad que los estudios de la pintura románica europea están lejos todavía de poder presentar un esquema preciso de las fórmulas estilísticas que la condicionan, pero empiezan a dibujarse con cierta claridad los elementos formales que caracterizan la personalidad de algunos artistas y la distribución geográfica de las obras afines.

Maestro de Boí.—La parroquial de San Juan de Boí es un amplio edificio de características lombardas, de tres naves separadas por arquerías sobre pilares cilíndricos, que fue alterada y mutilada por drásticas reformas posteriores. Parte de su decoración original, arrancada entre 1919 y 1923, está instalada en el Museo de Barcelona. La restauración del templo, actualmente en curso, va poniendo al descubierto nuevos sectores de la misma que se conservarán «in situ». La composición más completa, dedicada a la lapidación de San Esteban (fig. 11), nos da la medida del Maestro de Boí, señalando la raíz de su concepto representativo y el de su fórmula estilística. En dicha composición aparece junto al protomártir una inscripción vertical muy borrada con la palabra griega TEODOPOC (Teodoros), que fue interpretada por Pijoan como posible firma; Ainaud lo consigna con interrogante en su magistral catálogo-guía de la sección románica de dicho Museo.

Del muro del Evangelio se conserva una amplia zona historiada de tres metros de altura, limitada en lo alto por una banda decorada con un tallo ondulado con grandes hojas polilobuladas y en lo bajo por un zócalo ajedrezado en zigzag sobre una tira lisa con inscripciones hoy casi borradas (fig. 12). En ella se conservan dos personajes nimbados con túnica y manto, dialogando de pie ante una torre, y tres juglares vestidos con túnica corta ceñida y pantalones largos acampanados: dos de ellos manipulan espadas, cuchillos y bolos, acompañados de un arpista. Esta escena reproduce hasta cierto punto una miniatura de una Biblia procedente del monasterio de San Pedro de Roda, posiblemente obra de los iluminadores activos en el monasterio de Ripoll a lo largo del siglo XI. Se trata de la representación de las fiestas de inauguración de una estatua de Nabucodonosor (Biblia Noailles- Biblioteca Nacional de París). Otros fragmentos de la decoración de San Juan de Boí revelan, muy incompletas, las representaciones contrapuestas del Infierno y el Paraíso, éste con un grupo de bienaventurados entre los pliegues del manto de Abraham (fig. 13). Otros sectores conservan buen número de imágenes de animales, reales y fantásticas, derivadas de los bestiarios medievales: restos de un dragón epigrafiado VIPRA, un cuadrúpedo monstruoso con una flor en la boca, un oso y un gallo, éste último situado en el tímpano interior de la puerta de entrada al templo (fig. 14). No ha sido todavía reconstruido el programa iconográfico de la decoración de San Juan de Boí, que, al parecer, cubría la totalidad del interior del templo.

Las figuras aparecen recortadas sobre un fondo de bandas horizontales, siendo sus elementos esenciales siluetados en negro; gradaciones de trazos modulan la dirección de



Fig. 11.—NAVE LATERAL DE SAN JUAN DE BOÍ (Museo de Barcelona).

la luz y el efecto del claroscuro. Aguadas transparentes y toques en blanco puro completan un incipiente sentido de relieve. En los derrames de las ventanas se repite un tema libre de tallos en rojo entrelazados de forma peculiar con hojas alargadas y picudas. Estas pinturas parecen ejecutadas al fresco utilizando una escala cromática limitada a almagre, ocre, cal y negro de humo. Todo ello refleja imaginación y notable destreza.

Tenemos indicios para atribuir la decoración estudiada a un período anterior al año 1100. Ainaud nos recuerda, en relación con el ya aducido paralelismo iconográfico entre los juglares de Boí y los que figuran en la Biblia Noailles, que la parroquia de San Juan estaba, en el siglo XI, adscrita a la Diócesis de Roda de Isábena, de la que un monje de Ripoll, Salomó, fue obispo entre 1068 y 1074. Cabe asimismo señalar que el tema de los tallos rojos con hojas alargadas y picudas que decora los derrames de la mayoría de los ventanales del templo de Boí ha reaparecido en Taüll al restaurar la iglesia de San Clemente. El hallazgo tuvo lugar en la ventana central del templo anterior al consagrado en 1123, inutilizada y tapiada bajo la decoración mural que más adelante se describe.

Al estudiar la pintura románica sobre tabla veremos que el Maestro de Boí dejó huella en el arte popular de la región del Ribagorza, ya que su fórmula de estilización figurativa se refleja en el frontal dedicado a los santos Quirce y Julita (fig. 134), procedente de Durro (Museo de Barcelona).

Maestro de Pedret.—Es el segundo de los pintores integrados en la citada mutación estilística que tuvo lugar antes del año 1100. Sería el eje rector de un equipo de pintores itinerantes íntimamente relacionados con los fresquistas que, a lo largo del siglo XI, revitalizaron en el norte de Italia las fórmulas bizantinas con la introducción de elementos de raigambre helénica y clásica. Lo cierto es que existe un paralelismo formal entre la serie

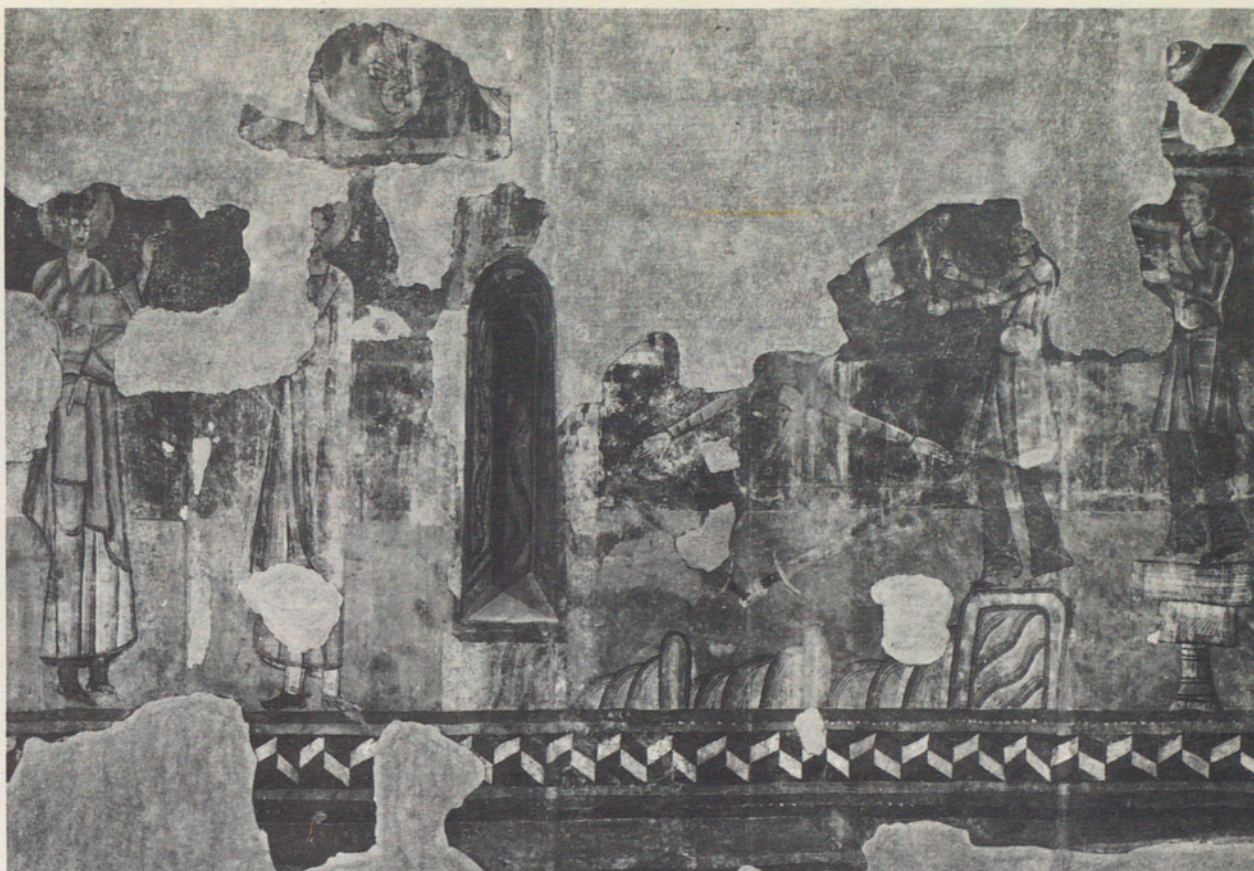


Fig. 12.—NAVE LATERAL DE SAN JUAN DE BOÍ (Museo de Barcelona).

de pinturas que constituyen el círculo del Maestro de Pedret y ciertas obras conservadas en la región lombarda y en el sector italiano de Suiza. Valga como muestra incontrovertible la decoración mural de San Carlo in Prugiasco, del cantón de Ticino. Este contacto se refleja en la iconografía con la aparición, en las pinturas de San Quirce de Pedret, de San Pierio, santo milanés de culto local, y en los frescos de Tredós, Sorpe y Santa Coloma de Andorra de los santos Gervasio y Protasio, mártires milaneses. En otro aspecto, hallamos en el friso de San Pedro del Bural la corona de Monza, símbolo del reino lombardo.

El itinerario del Maestro de Pedret ocupa un área geográfica muy extensa que va desde la catedral francesa de Saint-Lizier (departamento de Ariège) a la iglesia de San Quirce de Pedret, en la región de Berga. Este itinerario se completa con diversos templos del obispado de Urgel: San Juan de Tredós, San Pedro del Bural y Santa María de Esterri d'Aneu. El influjo de su fórmula estilística aparece en Baiasca, Orcau, Sorpe, Argolell y en las obras del Maestro de Santa Coloma de Andorra.

Fue un pintor imaginativo con extraordinarias facultades, capaz de alterar libremente la rigidez de los esquemas de la iconografía bizantina. Cultivó la técnica del verdadero fresco utilizando colores de buena calidad dentro de una gama extensa que incluye carmín, bermellón, almagre, ocre, amarillo claro, siena verde, azul, negro y blanco, logrando mezclas y superposiciones de gran efecto cromático. El linealismo final y los retoques de terminación fueron ejecutados al temple. Su concepto representativo le lleva a un pictoricismo acusadamente colorista que se apoya en un dibujo libre y espontáneo. Sus

Lluís Casanovas i Malquer: "La comtessa Lúcia del Pallars a les pintures de Sant Pere del Burgal." *IL·LERDA*, n.º XLI, 1980 (pp. 211-224).



Figs. 13 y 14.—NAVE LATERAL DE SAN JUAN DE BOÍ (Museo de Barcelona).

cabezas tienen, a pesar de cierto amaneramiento, expresión y vivacidad poco comunes en la pintura románica hispana.>

<Debemos a Juan Ainaud de Lasarte el hallazgo de un punto de apoyo firme para establecer la cronología del Maestro de Pedret. Identificó la figura femenina que aparece en las pinturas del ábside mayor de San Pedro del Burgal, junto a la inscripción, muy borrada, «LUCIA CONMITESA» (fig. 17). Se trata de la condesa Lucía, hija del conde Bernardo de la Marca, hermana de la condesa Almodis de Barcelona, esposa de Artal I, conde del Pallars Sobirá, y madre de San Ot, obispo de la Seo de Urgel. Al quedar viuda en 1081 ejerció, por lo menos hasta 1090, el pleno dominio de dicho condado de Pallars, al que el Burgal pertenece.>

Las pinturas murales que el Maestro de Pedret realizó en la catedral francesa de Saint-Lizier (figs. 15 y 16) y en la colegiata de Ager son, de entre sus obras conservadas, las de aspecto más monumental. Ambas presentan parejas de apóstoles de pie en posición frontal, cubriendo la zona media del sector cilíndrico del ábside mayor. En la primera, diversas figuraciones de canon menor decoran el zócalo; de la segunda resulta imposible reconstruir el esquema general, dado su mal estado de conservación. Son, del grupo de Pedret, las que reflejan con mayor pureza la fórmula ítalo-bizantina de raigambre lombarda. A juzgar por los resultados de un detenido análisis estilístico, la ejecución de estos frescos precedería a la de los que completan el círculo del Maestro. De ser ello cierto habría que revisar la relación generalmente establecida entre la decoración del Maestro de Pedret y la consagración en 1117 de la catedral de Saint-Lizier a cargo de San Ramón, obispo de Roda y Barbastro, de quien hablaremos más adelante. Es posible que tal consagración tuviese lugar una vez terminadas las pinturas del cuenco absidal, obra de otra mano evidentemente más avanzada, que completan el programa iconográfico del ábside.

La colegiata de Ager fue edificada por el noble guerrero Arnau Mir de Tost, y así consta en su testamento, otorgado en 1071, si bien la decoración pictórica del templo sería realizada en fecha algo más avanzada. Ello concuerda con los resultados del aludido



Figs. 15 y 16.—ÁBSIDE CENTRAL DE LA CATEDRAL DE SAINT-LIZIER.

estudio analítico, el cual indica la precedencia cronológica de las pinturas de Saint-Lizier y Ager con relación al fresco de San Pedro del Burgal.

El camino analítico nos lleva a las pinturas de Santa María de Esterri d'Aneu y de San Pedro del Burgal, ambas en el Museo de Barcelona. En el cuarto de esfera de las primeras quedan sólo reliquias de lo que fue una Epifanía flanqueada por los arcángeles Miguel y Gabriel: la Virgen Madre, sentada dentro de una aureola, recibe las ofrendas de tres Magos, de los cuales sólo uno, Melchor, está completo. Muy bella resulta la escena repetida simétricamente en el sector cilíndrico, en los espacios entre las tres ventanas orladas con temas florales: un serafín purificando los labios del profeta Isaías con un ascua. Dos parejas de ruedas ardientes completan la doble representación. En el espacio de la derecha figura la imagen de un tercer arcángel, Rafael. En el de la izquierda se superponen un diácono (fig. 18), San Benito (?), y otra figura masculina no identificada. Es, sin duda alguna, una de las más bellas realizaciones del Maestro de Pedret, por su equilibrio y armonía de masas. En ella se alteró, hasta cierto punto, el esquema tradicional con aportaciones de tendencia naturalista: los pies de los Magos se salen de su marco normal; las alas de los serafines rebasan el encuadramiento de las ventanas. El supuesto San Benito, representado con agudo verismo, parece un auténtico retrato: su mano posee gracia y ritmo expresivo dentro de un elemental modelado; los pliegues de su capa azul, a pesar de la vertiginosa espontaneidad con que fueron trazados, acusan un gran conocimiento de las interpretaciones naturalistas aparentemente vedadas por el rígido purismo del estilo bizantino.

Las pinturas que decoraron el ábside central y presbiterio de San Pedro del Burgal (fig. 17), templo en ruinas del que fue cenobio benedictino del pueblo de Escaló en el Valle de Aneu, presentan en el cuenco absidal el Pantocrátor recibiendo el homenaje de dos profetas o videntes entre los arcángeles Gabriel y Miguel; en el sector cilíndrico aparecen sentados San Pedro junto a la Virgen con su cáliz luminoso, San Juan Bautista junto a San Pablo y otros dos apóstoles, todos ellos sobre amplia cenefa con el tema de la corona lombarda antes aludida jalonando los huecos regulares de una greca. En el basamento aparece el cortinaje habitual que aquí sirve de fondo al retrato de la condesa Lucía de Pallars, la cual, en calidad de donante de la obra y, como se dijo, testimonio válido para reconstruir la cronología del Maestro de Pedret, aparece de pie con un cirio en la mano como personaje vivo a la derecha del espacio que ocuparía la mesa del altar. En una última campaña fueron arrancados los restos de las imágenes que, en los muros del presbiterio, completaban el apostolado y diversos elementos de las pinturas del arco triunfal.

La pintura del ábside central y presbiterio de San Juan de Tredós del Valle de Arán, instalada en el museo «The Cloisters», de Nueva York, es también obra del Maestro de Pedret. La Virgen Madre, flanqueada por dos Magos y dos arcángeles, tema de su cuenco absidal bien conservado, nos ayuda a la reconstrucción de la de Esterri d'Aneu. Es una figura alargada de tres metros de altura, trazada con grandiosa simplicidad, con dominio de los colores azul y carmín claro sobre fondo verdoso transparente. Comparándola con la *Deipara* de Santa María de Taüll (fig. 30) y con la de Sorpe (fig. 34), destaca la sensibilidad estética del Maestro de Pedret y su alto rango en la historia de la pintura hispánica del siglo XI. La decoración de esta iglesia se completaba con un Pantocrátor dentro de aureola circular ocupando la bóveda del presbiterio, el Agnus Dei con los santos Gervasio y Protasio, en el



Fig. 17.—ÁBSIDE CENTRAL DE SAN PEDRO DEL BURGAL (Museo de Barcelona).



Fig. 18.—ÁBSIDE CENTRAL DE SANTA MARÍA D'ANEU (Museo de Barcelona). Fig. 19.—ÁBSIDE DEL LADO DE LA EPÍSTOLA DE SAN QUIRCE DE PEDRET (Museo de Barcelona).

arco triunfal, y los apóstoles de pie en los espacios entre los ventanales del sector cilíndrico. Todo ello muy mal conservado.

Pero fue en la pequeña iglesia de San Quirce de Pedret —raíz del apelativo que suple el anonimato del artista—, sede de un modestísimo cenobio situado al sur de Berga, límite meridional de su complejo periplo, donde el pintor tuvo la mejor oportunidad para demostrar sus facultades de narrador. Las pinturas que decoraron la cabecera triabsidal del pequeño templo se hallan repartidas entre los Museos de Barcelona y Solsona. El programa es complejo. Una visión completa de Dios según el Apocalipsis cubría muros y bóveda de la capilla mayor, de planta trapezoidal. En su testero se representa un trono, cubierto por una tela decorada con pájaros, sobre el cual descansa un volumen sellado, iluminado por cuatro candelabros, bajo custodia de los ancianos del Apocalipsis. Estos visten túnica y manto, llevan la vihuela y tienen suspendida sobre su cabeza una corona con pedrería. La ventana central contiene, sobre un fondo de ramas y flores, un círculo con la mano de Dios y otros con pájaros. El sector central de la bóveda está ocupado por el Pantocrátor y los símbolos de los evangelistas. A la derecha, un serafín separa los cuatro jinetes del Apocalipsis (fig. 20) de un grupo de figuras femeninas nimbadas, todas ellas con una espada



Fig. 20.—ÁBSIDE CENTRAL DE SAN QUIRCE DE PEDRET (Museo de Solsona).

blanca clavada en el pecho. En el sector opuesto se conserva parte de una composición con un ángel incensando el pan y el cáliz eucarísticos colocados sobre una mesa de altar cubierta con un mantel ricamente decorado, bajo baldaquino sostenido por columnas; más abajo una hilera de catecúmenos tras una mesa con panes sobre blanco mantel. La zona inferior de esta capilla está decorada con un friso —en el que se intercalan regularmente meandros y animales—, del cual cuelga una tela blanca decorada con ramas, flores y figuras, entre ellas un sagitario, dentro de medallones.

Del arco se conserva el paramento inferior con decoración vegetal y parte del soffito con el círculo de la clave, del que se perdió el Agnus Dei, flanqueado por Caín y Abel



Fig. 21.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE BAIASCA. Fig. 22.—ÁBSIDE DE SAN PEDRO DE ORCAU (Museo de Barcelona).

ofreciendo, respectivamente, una oveja y una maceta de flores. Bajo la figura de Abel surge la mitad superior de un verdugo con el hacha al hombro. La decoración del paramento exterior de este arco, testero de la nave mayor, viene centrada por la figura de un ángel con los brazos abiertos y alas extendidas. A su derecha, un guerrero se enfrenta a una figura nimbada, escena probablemente relacionada con la historia de San Quirce y de Santa Julita, titulares de la iglesia, al igual que la composición inferior, de la que quedan solamente el busto de una figura femenina y parte de la cabeza de otra, las dos con nimbo, identificada claramente la primera por la inscripción SCS IVLITA. En la parte alta del sector opuesto del mismo paramento aparece el Sacrificio de Abraham. En la zona inmediata un rey con corona y cetro, sentado en su trono, y una figura femenina de pie detrás de él, formarían parte de la escena del juicio de los dos santos titulares de la iglesia. En el zócalo sigue el friso de la capilla mayor y su correspondiente cortina blanca con temas rodados; uno de los del sector de la derecha contiene un jabalí; su simétrico a la izquierda una sirena, con la inscripción SERENA, sosteniendo con las propias manos su doble cola. Es interesante el tema intercalado en dicho friso: un niño de cabeza monstruosa cabalgando un gran pájaro y empuñando un dardo con el brazo en alto, que posee todo el sabor de los grutescos pompeyanos.

La cabeza de Santa Julita, que conserva la calidad de una pintura al fresco recién terminada, es una bella nota de color, síntesis de las cualidades del Maestro de Pedret: mezcla de verde y rosado, con trazos negros duros y precisos sobre un fondo verde liso, resulta, junto con las figuras del intradós del arco mayor, especialmente la del verdugo y la de Abel, una de las mejores obras de la escuela románica de la Marca Hispánica. Es notable el colorido de los frisos y en ellos los bustos de santos trazados con la misma

fórmula esquemática ingeniosamente simplificada, comparables por su aguda expresión con los retratos pintados en las sepulturas coptas. En la parte alta de los muros de la nave central se desarrollaba una greca incluyendo bustos de santos entre los cuales figura San Pierio, antes aludido como indicio testimonial del origen lombardo del pintor.

Los ábsides laterales son de planta ultrasemicircular muy cerrada, cubiertos con estructura cupular. Queda muy incompleta la decoración del situado al lado del Evangelio, dedicado a la Misión de los Apóstoles. En el de la Epístola (fig. 19) vemos a la Virgen, representada hasta la cintura con el Niño Jesús en brazos, que preside desde la bóveda la parábola de las vírgenes. Jesús acompaña a las prudentes en el banquete celestial, servido por un ángel; cinco vírgenes fatuas, ataviadas lujosamente, aparecen en hilera, de pie, fuera de la puerta del Paraíso, con su antorcha apagada y un vaso de perfume a sus pies. Esta composición, desarrollada en una zona de un metro y medio de alto, se completa con la personificación de la Iglesia, matrona sentada sobre un edificio. En el sofito del arco de entrada queda la figura de un evangelista escribiendo, y en el paramento exterior, parte de una composición decorativa con pavos reales y temas de tradición clásica. En la tela colgada que se representa en la zona baja quedan, entre dibujos florales naturalistas, trazos de una figura masculina en actitud de golpear a un lobo.

El colorido brillante y vivo de estas pinturas produce la impresión de un verdadero fresco. Los colores empleados son el carmín, el bermellón, el amarillo, el verde y un gris logrado con mezcla de blanco, negro y algo de azul. El Maestro de Pedret fue un pintor hábil, rápido, dotado de extraordinaria facilidad de concepción y dueño de recursos considerables. Su pincelada espontánea desborda casi siempre las soluciones esquemáticas de uso corriente: las caras tienen, a pesar de su amaneramiento, expresión y vivacidad poco comunes en la pintura románica. Echó mano de modelos naturales cuando el tema se salía de la iconografía corriente. Los caballos de los jinetes del Apocalipsis hacen de esta composición una obra original y bella, a base de manchas blancas tocadas de rojos vivos, amarillos y grises, sobre fondo verde. El ángel turiferario, de un fino idealismo, contrasta con la decoración realista del paño que cubre el altar. El Sacrificio de Abraham posee el amaneramiento de las obras narrativas coetáneas dentro de una tendencia más realista.

Círculo del Maestro de Pedret.—Como se dijo, el paso del Maestro de Pedret dejó huella no sólo en el ámbito geográfico, extenso y muy poblado, jalonado por sus frescos, sino también en lugares apartados de su periplo. Es de creer que su obra sería realizada en equipo por un núcleo-escuela itinerante, del cual, por circunstancias eventuales, se separarían jóvenes artistas que, siguiendo independientes caminos, continuarían en el quehacer de decoradores. La hipótesis se confirma con la decoración absidal de la parroquia de Baiasca, pequeña localidad de la comarca de Pallars-Sobirà cercana a Llavorsí (fig. 21). Recién descubierta, sigue la fórmula general con el Pantocrátor, apóstoles y diversas escenas. Todo ello pintado con decisión y brío, siguiendo con gran fidelidad el concepto representativo del Maestro de Pedret. En realidad, el pintor de Baiasca adopta sin variaciones conspicuas las fórmulas estructurales de caras y manos del que creemos su maestro, repitiendo asimismo sus formas peculiares en el diseño de elementos vivos y de la indumentaria. No conocemos otras obras adjudicables a este nuevo artista de temperamento recio no desprovisto de personalidad, el cual será fácil de identificar si reaparece en futuros hallazgos.

Las tres figuras de apóstol que del ábside de tipo lombardo de la pequeña capilla del castillo de Orcau pasaron al Museo de Barcelona (fig. 22) derivan del estilo del Maestro de Pedret. Ainaud nos revela que la aparente relación entre ambos pintores corrobora a los hechos históricos: el castillo de Orcau, propiedad de los condes de Pallars Jussà, perteneció a una dama llamada Valencia, hija de Arnau Mir de Tost, el constructor de la colegiata de Ager, por haberlo recibido como dote por su matrimonio con Ramón IV, conde de Pallars.

LOS PINTORES DE TAÜLL.—Volvamos al valle de Boí donde Ramón, obispo de Roda y de Barbastro, consagró, en diciembre de 1123, dos grandes iglesias en la villa de Taüll, al parecer, con lo esencial de sus respectivas decoraciones ya terminado: la parroquial de Santa María y la de San Clemente. Las lipsanotecas, o recipientes para colocar las reliquias de consagración en los altares, se conservan en los museos de Barcelona y Vic; son botes cilíndricos de madera decorada con peces verdes sobre fondo amarillo.

Recordemos que el obispo Ramón, canonizado poco después de su muerte, era francés. Nacido en Durban, fue monje de Fredelás y prepósito de la comunidad de canónigos de San Sernin de Tolosa, siendo consagrado obispo de Roda en 1104. Sus reliquias se conservan dentro del sarcófago historiado del siglo XII que centra la cripta de la catedral de Roda. Resulta muy interesante la hipótesis propuesta por Ainaud en la Guía del Arte Románico del Museo de Arte de Cataluña para explicar la excepcional coyuntura económica que había permitido en poco tiempo reedificar y decorar estas iglesias en un valle tan pobre como el de Boí: «Recordemos las circunstancias que se produjeron entre 1100, año de la reconquista definitiva de Barbastro, cuyo título tomaron los obispos de Roda, y 1118, fecha de la conquista cristiana de Zaragoza, alrededor de cuyo momento cayeron también entre otras las ciudades de Tudela, Daroca y Calatayud. Ello fue posible por la acción conjunta de ejércitos aragoneses, franceses y catalanes y es natural que, terminada la conquista, el rey de Aragón, Alfonso el Batallador, procurara compensar económicamente la acción de sus auxiliares no aragoneses para dejar a su reino libre de interferencias. Entre los personajes catalanes más destacados actuaron los condes de Pallars y los miembros de la familia Erill, bajo cuyo dominio feudal estuvo el valle de Boí, a la vez que mantenían estrechas relaciones personales con San Ramón.»

Maestro de Taüll.—La decoración mural de la capilla mayor de San Clemente de Taüll (figs. 23 a 27), ingresada en 1923 en el Museo de Barcelona, se completa con algunos fragmentos recientemente descubiertos que se conservan «in situ». El Pantocrátor preside la media cúpula del ábside central, rodeado por cuatro ángeles, portadores de los símbolos de los evangelistas, flanqueados por un serafín y un querubín. Las imágenes de la Virgen y de cinco apóstoles, dos de ellos perdidos, de pie en posición frontal, ocupan los huecos de una arquería, de estructura irregular y anómala, que se extiende formando en el sector cilíndrico una amplia zona sobre un friso de meandros. En las claves de los arcos triunfales aparecen la Mano de Dios y el Cordero apocalíptico con siete ojos. De los frescos de la capilla mayor, muy incompleta, se conservan parte de la parábola del pobre Lázaro, San Clemente y otras composiciones no identificadas.

El Maestro de Taüll es figura excepcional en el panorama general de la pintura románica. Siguiendo la técnica general de los fresquistas italo-bizantinos modela con veladuras, delicadamente difuminadas, la estructura de caras, pies y manos. Se caracteriza



Fig. 23.—ÁBSIDE CENTRAL DE SAN CLEMENTE DE TAÜLL (Museo de Barcelona).



Figs. 24 y 25.—ÁBSIDE CENTRAL DE SAN CLEMENTE DE TAÜLL (Museo de Barcelona).

por un alargamiento sistemático, acentuado por su tendencia a la abstracción, que reduce la estructura facial a un esquema muy característico, convirtiendo las líneas de las cejas, ojos, nariz, boca, barba y pelo en arabesco de ritmo perfecto. El Pantocrátor de Taüll es una creación obsesionante, una de las estilizaciones más notables de la figura humana. La Mano Divina de la clave, rebosando el límite de su marco circular, se convierte en forma viva y solemne (fig. 27).

La fórmula de raigambre bizantina vibra tocada por la mano de este genio que supo dar vida a los trazos convencionales: todo produce la impresión de vida aprisionada dentro del esquematismo obligado por el estilo; los pliegues de la indumentaria esconden bajo sus formas geométricas un ansia de naturalismo; un gracioso lirismo anima las figuras de los ángeles y los símbolos de los evangelistas, desbordando el hieratismo tradicional. La figura humana ha recobrado el contenido vital de lo griego arcaico con pliegues, manos y pies, observados y dibujados con sorprendente verismo; el león de San Marcos y el toro de San Lucas, así como los ángeles que los presentan, fueron trazados con furiosa emoción, exagerando ciertas deformaciones del esquema y originando, con la organización de pliegues modelados a rayado policromo, un conjunto de gran belleza. El pintor aprovecha toda oportunidad para escapar de la fórmula incorporando conceptos naturalistas, dando, por ejemplo en este caso, una forma escorzada a los círculos que rodean a símbolos tetramórficos y ángeles (fig. 26). El tono general desciende en los serafines que flanquean el conjunto, y en ciertas figuras de la decoración del presbiterio.

La figura de la Virgen, sosteniendo el misterioso grial o copa de luz que la acompaña



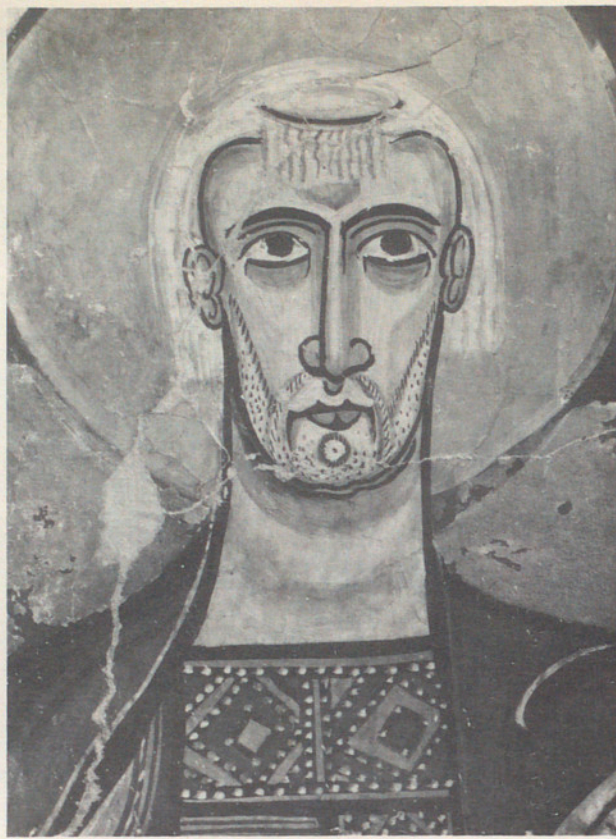
Figs. 26 y 27.—ÁBSIDE CENTRAL DE SAN CLEMENTE DE TAÜLL (Museo de Barcelona).

casi siempre en las pinturas murales románicas, posee todas las cualidades del Maestro de Taüll, aunque la exageración de ciertos rasgos, especialmente la nariz (fig. 25), contrasta con la delicadísima interpretación del Pantocrátor (fig. 24). Ciertas deformaciones se acen-túan de tal manera en las cabezas de los apóstoles que cabe pensar en la mano de un pintor ayudante, pero no dejan de poseer un vigor genial. En las figuras de Lázaro y Jacob, que llenan el arco triunfal, el ritmo impecable del Maestro de Taüll aparece solamente como un reflejo; a no ser por el acierto con que la composición está concebida y por la audacia del colorido, sería muy difícil aceptar un parentesco real con las figuras del ábside. En cambio, éste es innegable en el Cordero apocalíptico de la clave, la interpreta-ción más feliz del modelo, repetido en casi todas las decoraciones murales románicas.

El Maestro de Taüll manejó colores de calidad; disponía de abundante azul, de un bellissimo verde claro y de unos rojos y carmines cálidos; sus ocre y almagres son de una nitidez impecable, como el negro y las tierras naturales. Su obra no tiene trazas de las tierras impuras que fueron elementos básicos en la paleta de los pintores rurales. Las pinturas murales de un pequeño ábside de la catedral de Roda de Isábena (fig. 79), obra del maestro, y que se estudian en el capítulo dedicado a Aragón, confirmarán la relación entre el pintor y el obispo Ramón.

Se conserva también la cartela conmemorativa de la consagración de San Clemente de Taüll, pintada en el fuste de la primera columna del lado izquierdo, cercana al ábside.

Maestro de Santa María.—La decoración de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Taüll, otra de las piezas capitales del Museo de Barcelona (figs. 28 a 30), presenta en su cuenco absidal la Epifanía, centrada por la Virgen Madre, sentada en trono rodeada por la tradicional mandorla. Como en San Clemente, el apostolado ocupa una arquería que, rebasando el paramento cilíndrico del ábside, se extiende por los muros del presbiterio. En el sofito del arco triunfal aparece el Cordero Divino entre Caín y Abel, y la figura de un obispo. De la decoración del presbiterio quedan unos ángeles portadores de una imagen perdida y una zona con las personificaciones de los símbolos de San Juan y San Lucas, acompañados de un serafín y del arcángel San Gabriel. En el friso que decora el



Figs. 28 y 29.—ABSIDE CENTRAL DE SANTA MARÍA DE TAÜLL (Museo de Barcelona).

basamento de todo ello, por encima del tradicional paño blanco con ornamentación lineal, encontramos medallones circulares con imágenes adoptadas de la temática ilustrada en los bestiarios ya citados. Parece ser coetánea y de la misma mano la decoración del enlucido de la mesa del altar, derivada de un tejido islámico con tema de águilas dentro de círculos. Ello confirma que la cabecera estaba decorada cuando tuvo lugar la consagración de 1123.

Los escasos fragmentos conservados de la decoración de los ábsides colaterales parecen ser también obra del pintor de la capilla mayor. La estructura de las caras y manos, el esquema de los pliegues y la intervención de trazos negros poseen afinidades conceptuales con el sistema dibujístico del Maestro de Taüll, pero la nítida estilización del Pantocrátor de San Clemente es muy superior a la traza lineal de las figuras del ábside de Santa María, aunque las cabezas de San Pedro (fig. 29), San Pablo y San Juan producen una intensa impresión de vida bajo el hieratismo de sus rasgos faciales. La arquitectura de las arquerías es, dentro de su arbitraria interpretación, más lógica que en San Clemente, procediendo ambas de la misma fórmula. El tema que enmarca el cascarón del ábside, imitación de letras árabes, da una nota de hispanismo que veremos repetida en otras pinturas románicas pirenaicas. Los colores son idénticos a los que utilizó el Maestro de Taüll. En la primera versión del presente libro le asignamos a este artista el apelativo de Maestro de Maderuelo, a causa de ciertas afinidades de forma y estilo, que indudablemente existen, entre la decoración de la cabecera de Santa María de Taüll y las pinturas murales procedentes de Maderuelo (figs. 117 a 119) y de San Baudelio de Berlanga (figs. 113 a 116), que se estudian en el capítulo dedicado a Castilla. Quizá fuera excesiva la atribución de las



Fig. 30.—ÁBSIDE CENTRAL DE SANTA MARIA DE TAÜLL (Museo de Barcelona).



Fig. 31.—SANTA MARÍA DE TAÜLL (Museo de Barcelona).

tres obras a una sola mano; por ello aceptamos para el segundo pintor de Taüll el apelativo de «Maestro de Santa María», que Ainaud le asigna en el Catálogo del Museo de Barcelona.

Maestro del Juicio Final.—Conservamos el apelativo de Maestro del Juicio Final, acuñado en la primera edición de este libro, para el realizador de la decoración de las naves de Santa María de Taüll (figs. 31 a 33), pintor modesto que suplió con audacia lo limitado de sus dotes artísticas. Su deficiente preparación, que le llevó a copiar al revés algunos epígrafes, se refleja en la tosca interpretación de las bandas y frisos decorativos más simples y en el arbitrario diseño de los cortinajes. A pesar de ello tuvo como narrador momentos afortunados: su representación de la victoria de David ha causado siempre considerable impacto (fig. 33). Conocía bien la técnica del fresco, aunque su gama cromática se reduce a la utilización de almagre, ocre, negro de humo y blanco de cal.

La iconografía de su obra en Santa María de Taüll, muy incompleta, resulta difícil de sistematizar. Según Ainaud, el ciclo de la vida de Jesús se desarrollaba en los muros laterales de las naves según zonas superpuestas; el Juicio Final, origen del apelativo del maestro, en el paramento occidental enfrentando la cabecera; la decoración figurativa cubría también las arquerías de separación. La magnífica presentación de lo conservado, en el Museo de Barcelona, da buena idea del brillante aspecto que tendría en su tiempo el interior de la parroquial de Taüll.

El mismo pintor participó en la decoración de la cabecera de San Clemente, pero desconocemos la extensión real del trabajo allí realizado. El museo barcelonés conserva una serie de imágenes angélicas arrancadas del sector cilíndrico del ábside izquierdo.

Se desconoce la cronología de las obras realizadas en Taüll por el Maestro del Juicio



Fig. 32.—NAVE LATERAL DE SANTA MARÍA DE TAÜLL (Museo de Barcelona).

Final. En todo caso son posteriores a la citada fecha de 1123, ya que, bajo los frescos de su mano en Santa María, apareció pintada una de las cruces de consagración.

Se le creyó hasta hace poco un ingenuo pintor local lanzado a emular la obra de los maestros de Taüll y de Santa María, pero el hallazgo de obras de su mano en los obispados de Jaca y Barbastro obligan a alinearle en la serie de pintores itinerantes. Insistiremos en ello al estudiar el románico de Aragón.

Como colofón a este grupo de frescos hay que citar los que se arrancaron del pórtico de la parroquia de Boí (Museo de Barcelona). Presentan afinidades estilísticas con la obra del Maestro del Juicio Final, aunque su conservación deficiente impide una afirmación concreta.

OBRAS DIVERSAS DEL ALTO PALLARS.—Las iglesias de Sorpe, Surp, Esterri d'Aneu, Ginestarre de Cardós, Esterri de Cardós y Estaón, conservaron más o menos completa su decoración mural. Son obras del siglo XII de calidad derivativa, aunque no exentas de personalidad, reflejando, en mayor o menor grado, el influjo de los maestros de Pedret y de Santa María de Taüll. Aunque apenas rebasan el nivel artesanal, están todas ellas ejecutadas con vigor y espontaneidad. Al parecer, el estilo románico confirió un carácter especial a todos los que lo cultivaron; la obra más humilde, la menos estilísticamente sofisticada, resulta siempre atractiva y sensible.

El Museo de Barcelona conserva la decoración mural, incompleta, de San Pedro de

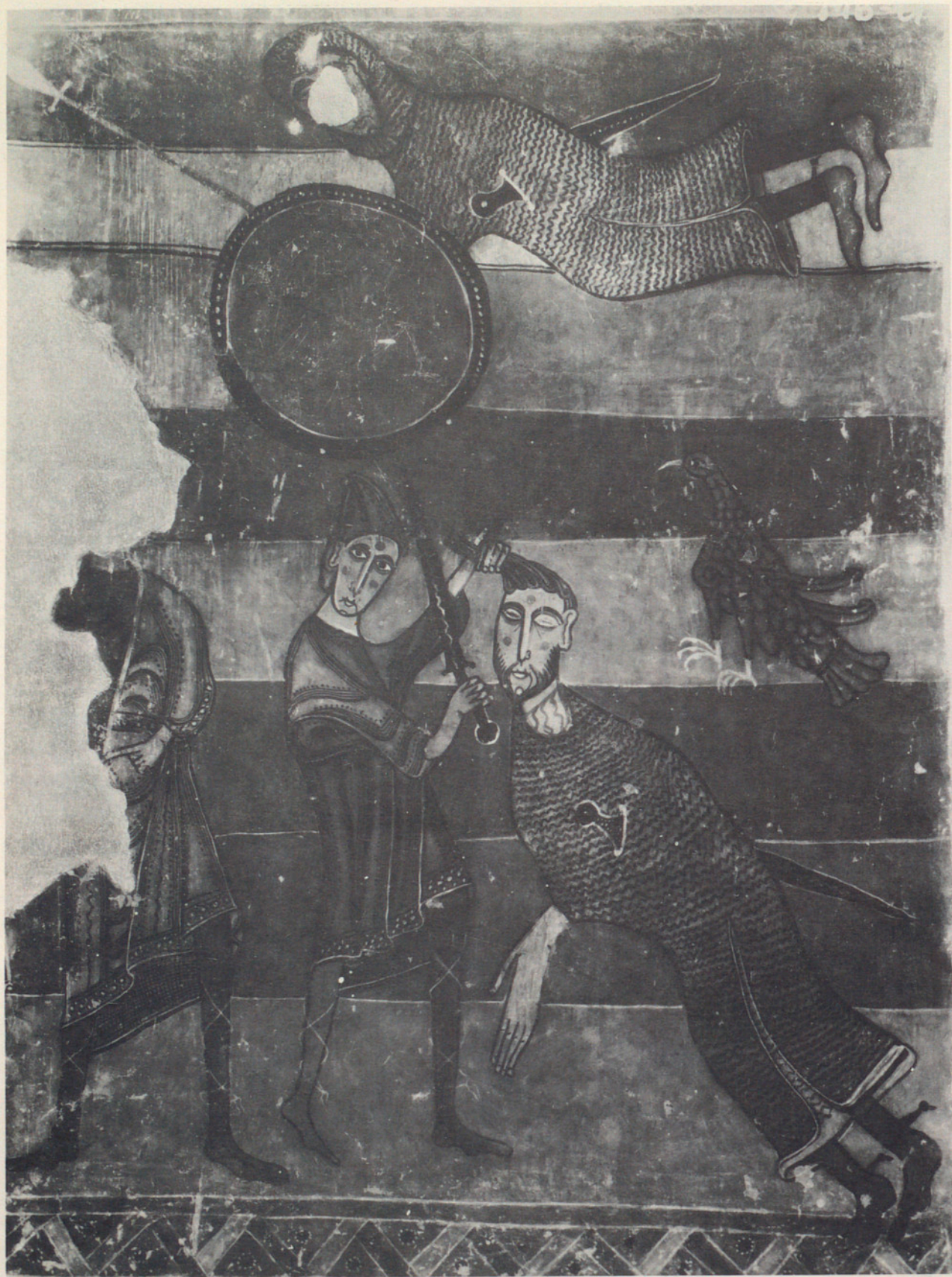


Fig. 33.—NAVE LATERAL DE SANTA MARÍA DE TAÜLL (Museo de Barcelona).



Fig. 34.—NAVE CENTRAL DE SAN PEDRO DE SORPE (Museo de Barcelona).

Sorpe (figs. 34 y 35), iglesia monumental de tres naves de tipo lombardo, mutilada con drásticas reformas en las que perdió el ábside central. Vemos, en los arcos triunfales, al Espíritu Santo, los santos Ambrosio, Gervasio y Protasio, la cruz con aureola circular sostenida por ángeles, flanqueada por Caín y Abel, la Virgen Madre entre dos árboles alusivos a la Iglesia y a la Sinagoga, la barca de la Iglesia y otras imágenes no identificadas. De la decoración del paramento izquierdo de la nave central, dividida en dos zonas superpuestas, se conserva el Nacimiento de Jesús, la Anunciación y la Crucifixión. La Anunciación con la Virgen que, hilando, recibe la celestial embajada, mientras la criada asoma tras una cortina blanca, es una de las composiciones más atractivas de la pintura románica pirenaica (fig. 35). Estamos muy lejos del hieratismo bizantino de Taüll: se humanizaron los gestos y la expresión de caras; la serena mirada de Gabriel y la ingenua expresión de sorpresa de la criada recogiendo la cortina con gesto elegante, nos señalan la personalidad del nuevo pintor y su relación con las obras del Maestro de Pedret. Es de lamentar que la Crucifixión, obra hermana, esté tan deteriorada. Interesa en ella, más que la acertada disposición de sus tres figuras, más que la aguda expresión del Longinos, la técnica de colores superpuestos y veladuras cruzadas en las que interviene amarillo, rojo y blanco con que se lograron los tonos del cuerpo de Cristo. Merece mencionarse el que el cráneo que surge a sus pies esté pintado sobre una lámina de plata adherida al muro.



Fig. 35.—NAVE CENTRAL DE SAN PEDRO DE SORPE (Museo de Barcelona).



Fig. 36.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE SURP (Museo de la Seo de Urgel). Fig. 37.—ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE GINESTARRE DE CARDÓS (Museo de Barcelona).

Este es otro de los ensayos técnicos de este anónimo pintor que encuentra siempre el modo de lucir su espíritu progresivo. Las letras ...NI ME P... inscritas al pie de la cruz son, según Ainaud, la firma mutilada del autor, circunstancia lamentable, ya que se trata de la única pintura mural firmada en la Cataluña románica.

De la decoración del paramento opuesto quedan trazas de diversas escenas del Antiguo Testamento: lo más visible pertenece al ciclo de la Creación. Subsiste en mejor estado parte de la iconografía de los arcos de comunicación con las naves laterales: los santos Félix y Pástor, primero y último de los mártires hispánicos en la persecución atribuida a Daciano, y algunos signos del Zodíaco, en el primero de la izquierda; el Espíritu Santo, dos arcángeles, un elefante y un centauro, en el intradós del arco simétrico.

Creemos que serían tres los pintores que colaboraron en la decoración de la parroquia de Sorpe. El del ciclo de la Vida de Jesús, artista notable, presenta cierta afinidad con el ya citado autor de los frescos de Orcau. El segundo pintor de Sorpe se encargó de la decoración de los arcos triunfales: su arte contundente y rudo deriva del concepto pictórico del Maestro de Santa María de Taüll, lo que nos indica una fecha posterior al 1123. Le copia los rasgos figurativos esenciales y temas ornamentales complementarios, incluyendo la arbitraria utilización de letreros de filiación árabe. Los frescos de las arquerías son obra de un tercer pintor.

La decoración del templo de Surp de una sola nave, reducida al reducto absidal,

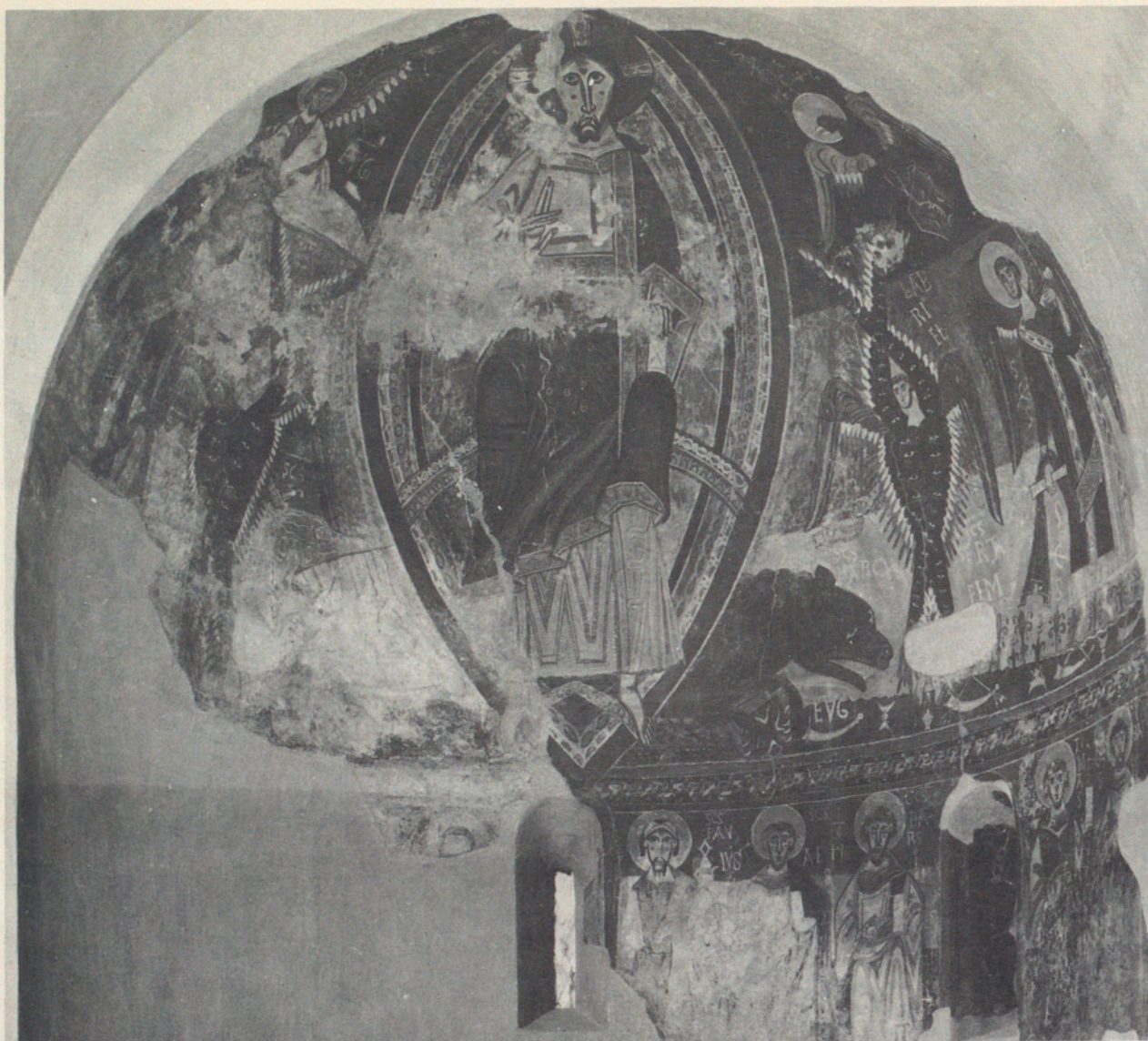


Fig. 38.—ÁBSIDE DE SAN PABLO DE ESTERRI DE CARDÓS (Museo de Barcelona).

seguía la fórmula corriente con el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos y la hilera central del apostolado. Se conserva fragmentariamente en el Museo de la Seo de Urgel (fig. 36).

De la iglesia casi destruida de San Pedro de Esterri d'Aneu, citada en un documento de 1064, el Museo de Barcelona posee el único testimonio de su decoración mural: el retrato de la donante que, como la imagen de la condesa Lucía en San Pedro del Burgal, lleva un cirio en la mano.

El mismo Museo posee la decoración de la pequeña iglesia de Ginestarre de Cardós (fig. 37), dedicada a la Virgen, pero es el Pantocrátor el que ocupa, según su forma iconográfica habitual, el cuarto de esfera del ábside. María aparece de pie en el sector cilíndrico, alineada con el apostolado, el cual se extiende sobre el arco triunfal. Este se completa con otras figuras, muy borrosas, tentativamente identificadas con Caín y Abel. Es la única obra de un pintor inexpresivo y monótono, el más rústico de la serie.



Figs. 39 y 40.—ÁBSIDE Y NAVE DE SANTA EULALIA DE ESTAÓN (Museos de Barcelona y de la Seo de Urgel).

La iconografía de las pinturas del ábside de San Pablo de Esterri de Cardós (fig. 38) es trasunto del de San Clemente de Taüll, con elementos sacados del de Santa María de Esterri d'Aneu: los símbolos de los evangelistas fueron concebidos en ingenuo naturalismo; el león de San Marcos y el toro de San Lucas surgen amenazadores de la parte baja de la aureola del Pantocrátor; dos serafines incensando a Dios, y los arcángeles Miguel y Gabriel, con sus respectivos rollos, complementan la decoración de la cuenca absidal. Los apóstoles y la Virgen se representaron en hilera en el sector cilíndrico. Los derrames interiores de las ventanas se decoraron con temas de estilización vegetal y una greca limita la parte baja sosteniendo el lienzo del arrimadero. Hay que señalar la aparición de una serie de objetos, cuernos de caza, copas o cálices, un incensario y otro frasco de difícil identificación, pintados colgando como ex votos. Campea en todo ello una minuciosidad decorativa que sugiere la técnica del hombre formado en un scriptorium. En efecto, la estructura de la indumentaria tiene una arbitrariedad formal que se aleja del concepto plástico de los fresquistas de abolengo bizantino, acercándose en cambio a la calidad caligráfica de los iluminadores de manuscritos.

La iconografía del cuarto de esfera del ábside de Santa Eulalia de Estaón repite la de Esterri de Cardós, sin objetos votivos. El apostolado de la zona cilíndrica fue reemplazado por una serie de personajes de pie identificados por inscripciones: Santa Dona, Santa Eulalia, la Virgen María, Santa Inés, Santa Lucía y otro bienaventurado no identificado, pese a la inscripción S.ECO PBR. En esta serie aparece intercalada la representación del Bautismo de Cristo con San Juan imberbe y juvenil (fig. 39). Reaparece la inscripción seudo árabe de Taüll enmarcando el ábside. La zona inferior va con el ropaje colgante, esta vez decorado con figuras y animales dibujados en trazos negros. Entre ellos se

distingue un personaje en actitud de lucha con un lobo, con la ayuda de un perro, tema que nos lleva al que aparece en sitio similar del ábside lateral de Pedret. ¿Se-
rá referencia a alguna leyenda popular olvidada? Se conserva en el Museo de Barcelona.

Exploraciones más recientes revelaron la existencia de pinturas en la nave del templo románico de Estaón. Se trata de dos escenas incompletas de mano ajena al fresquista del ábside antes descrito: un personaje, Cirineo (?), llevando la cruz a cuestas y la tradicional Crucifixión con las personificaciones del Sol y la Luna, Longinos alanceando al Salvador y Stéfanton, portador de una curiosa vasija, ofreciéndole la esponja empapada con hiel y vinagre. Son obras geometrizadas afines a la fórmula del primer Maestro de Sorpe. Se conservan en el Museo Diocesano de la Seo de Urgel.

LA CORRIENTE FRANCO-BIZANTINA

Las pinturas incluidas en el presente capítulo pertenecen a un concepto representativo con variantes estilísticas que, sin alterar los principios formales y estéticos de las obras antes estudiadas, afectan su expresividad y hasta cierto punto su sentido narrativo. Se suaviza en ellas la rigidez de los esquemas evitando simetrías forzadas; las expresiones faciales se humanizan diversificando los rasgos esenciales; los plegados de las telas se enriquecen con pliegues transversales y se acentúa la valoración de luces y sombras. Es en el románico francés donde esta nueva tendencia hacia una fórmula más viva y humana alcanza su más alto nivel estético y mayor difusión: pero no hay que olvidar la raigambre anglosajona de ciertas peculiaridades de concepto plástico que no siempre emergen con absoluta claridad. En Cataluña esta corriente que puede denominarse franco-bizantina, queda, representada por los Maestros de Mur y del Rosellón; en León por los Maestros del Panteón de los Reyes de San Isidoro, y en Castilla por los de Tubilla del Agua y Perazancas.

Maestro de Mur.—En la cuenca del Noguera Pallaresa, al pie del castillo de Mur, entre Ager y Orcau, fue consagrada en 1069 la colegiata de Santa María, templo de tres naves de estilo lombardo con cabecera decorada por un pintor notable. Las pinturas del ábside central se conservan en el Museo de Boston (figs. 41 y 42); las del ábside lateral derecho pasaron, gravemente dañadas, al Museo de Barcelona. La fórmula estilística del Maestro de Mur se aparta de la del de Taüll, y mucho más todavía de la del de Pedret. Aun sin poseer el delicado hieratismo del primero, ni la espontánea vivacidad del segundo, fue pintor notable, buen conocedor de la técnica al fresco y en posesión de una gama cromática muy completa, en la que predomina el verde; recorta sus figuras sobre un tono claro uniforme, prescindiendo del típico fondo de bandas. Post, que analiza a fondo el aspecto francés de los frescos de Mur, los fecha hacia 1150, tiempo en que la iglesia de Santa María perteneció a los canónigos agustinianos, dependientes de San Rufo de Marsella.

La iconografía y su distribución espacial acusan asimismo un cambio con relación a las pinturas estudiadas. El ábside mayor está presidido por el Pantocrátor, de cuya aureola cuelgan las siete lámparas y el Tetramorfos, acompañado de cuatro versos (355-358) del primer libro del *Carmen Paschale*, en el cual Sedulius, poeta latino del siglo V, trató de dar una interpretación espiritual a los símbolos de los evangelistas. Un friso de grecas separa la composición anterior de los doce apóstoles, dispuestos de pie en hilera, casi de tamaño



Fig. 41.—ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE MUR (Museo de Boston, U. S. A.).



Fig. 42.—ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE MUR (Museo de Boston, U. S. A.).

natural, hieráticos los del centro y en actitud de dialogar los laterales. Los derrames de las tres ventanas se decoraron con atlantes, Caín y Abel sacrificando, y el fratricidio del primero. En la zona inferior se representan escenas de la vida de la Virgen, la Visitación, el Nacimiento y la Anunciación a los pastores, acompañadas de otros versos alusivos a Sedulius. En el ábside lateral aparece la figura de Jesús en la escena de la Ascensión ante la Virgen y los apóstoles, todo ello muy fragmentado.

Según Ainaud, el parentesco estilístico de estas pinturas con las que decoran la capilla de los Angeles en la iglesia de Santa María de Arles (Vallespir, Cataluña francesa), que, al parecer, pueden ser fechadas hacia 1157, es indicio para la cronología del Maestro de Mur.

Maestro de la Seo de Urgel.—Con la decoración mural del ábside de la iglesia de San Pedro (figs. 43 y 44), edificio del siglo XI anejo a la primitiva catedral de la Seo de Urgel, nos hallamos de nuevo ante un gran pintor, conocedor de las fórmulas bizantinas y de la técnica del buen fresco. Posee sentido de grandiosidad y facultad pareja para transformar la fórmula rutinaria en una composición llena de ritmo y color. El Pantocrátor de pie dentro de la aureola tiene por únicos acompañantes en el cascarón absidal los símbolos de los cuatro evangelistas. Una faja decorada con greca doble le separa del sector cilíndrico en que la Virgen, San Juan, San Pedro, San Andrés, San Pablo y otro apóstol ocupan los espacios entre las ventanas, formando parejas en diálogo animado. Otra faja con grecas en la que se intercalan recuadros con pequeños monstruos es todo lo que queda de la parte baja. Los derrames de las ventanas se decoran con temas de estilización vegetal, lo mismo que una especie de alfombra semicircular tendida a los pies del Pantocrátor. Todo ello se encuentra instalado en el Museo de Barcelona.



Fig. 43.—ÁBSIDE DE SAN PEDRO DE LA SEO DE URGEL (Museo de Barcelona).

A través del perfecto dominio del más estricto bizantinismo se delata una tendencia naturalista en la matización de la gama de color y en la gradación del claroscuro. Dominan los colores azul y carmín sobre una preparación lineal en sanguina, influyente en el tono general hasta el extremo de quitar verbo al negro que, como en todos los frescos románicos, dice la última palabra. Esto puede estudiarse en estas pinturas pues, al proceder a su arranque, se tuvo la buena idea de conservar también la huella de los colores de preparación que, en los casos de frescos perfectamente ejecutados, queda visible en el muro una vez arrancadas las pinturas.

Según Ainaud, el Maestro de la Seo de Urgel presenta grandes afinidades estilísticas con las miniaturas de un códice procedente del monasterio de la Grassa, cercano a Carcasona —centro de devoción familiar de los condes de Barcelona—, iluminado allí entre los años 1086 y 1108. Los historiadores de la pintura románica han intentado, repetidas veces, concretar la relación entre los frescos de San Pedro de la Seo y el grupo más arcaico de las pinturas sobre tabla. En nuestra opinión, que en su lugar se razona, cabe atribuir a su círculo inmediato los frontales de Hix y de la Seo de Urgel (figs. 135 y 136). La hipótesis es importante en el proceso histórico de la pintura románica catalana, pues estos frontales ilustran, al parecer, el momento inicial de un gran taller de pinturas



Fig. 44.—ÁBSIDE DE SAN PEDRO DE LA SEO DE URGEL (Museo de Barcelona).
DE ARGOLLELL (Museo de Barcelona).



Fig. 45.—ÁBSIDE DE SANTA EUGENIA

sobre tabla, hogar de varias generaciones de buenos artesanos que conservaron hasta comienzos del siglo XIV las fórmulas bizantinas heredadas del Maestro de Urgel.

OTROS PINTORES ACTIVOS EN LA REGIÓN DEL ALTO SEGRE.—La amplia cuenca del río Segre está jalonada por pequeños pueblos que nos legaron, en mejor o peor estado, la decoración mural de sus templos románicos. De las pinturas del ábside de la pequeña iglesia de Argolell se conservan incompletas en el Museo de Barcelona, las de la ventana central, la Virgen María y parte del apostolado de su zona cilíndrica (fig. 45). La traza del Maestro de Pedret reaparece interpretada libremente por un pintor sensible que supo sacar calidades cromáticas insospechadas de los míseros pigmentos de una paleta a base de tierras. Como en el caso del Maestro del Juicio Final, nos hallamos ante un artista, probablemente indígena, que manejando toscamente las fórmulas italobizantinas, creó una pintura que escapa al encasillamiento estilístico, para ponerse en línea con las obras de arte que no conocen ni cronología ni fronteras.

La parroquial de Valltarga, que perdió en una reforma barroca su ábside original, conservó completa la estructura del presbiterio con sus frescos románicos: arrancados hace poco, figuran en el Museo de la Seo de Urgel (fig. 46). La Virgen Madre, representada hasta medio cuerpo dentro de una aureola circular sostenida por ángeles, ocupa el sector central de



Fig. 46.—NAVE DE LA PARROQUIAL DE VALLTARGA (Museo de la Seo de Urgel). Fig. 47.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE ESTAVAR.

la bóveda; decoran los sectores laterales la Santa Cena y un tema anómalo en la iconografía del siglo XII, la llamada a los apóstoles: Jesús de pie en una playa desierta dirigiendo la palabra a tres de sus futuros discípulos situados en primer término dentro de una barca. De la decoración del muro de la izquierda se conserva parte de la escena del calvario. El sofito del arco de separación con la nave del templo conserva la Mano de Dios en aureola sostenida por ángeles, entre las imágenes de Caín y Abel. De carácter popular, pertenece al círculo pictórico ya avanzado de raigambre francesa, ajeno al bizantinismo refinado que caracteriza al frontal que, procedente del mismo templo, estudiaremos en la segunda parte del presente libro (fig. 164).

La pequeña iglesia de Estavar, pueblo del sector de la Cerdaña anexionado a Francia, conserva parte de su decoración mural que nos revela un nuevo pintor, testimonio de las gráciles composiciones del grupo franco-bizantino de mediados del siglo XII: cubría la superficie absidal, la representación de la Ascensión de Cristo, desgraciadamente muy incompleta, ante los gesticulantes apóstoles. El arco triunfal conserva en buen estado la figura de Santa Basilisa (fig. 47).

PINTURAS MURALES DE ANDORRA.—La encantadora República Pirenaica, espiritualmente unida al obispado de la Seo de Urgel, tuvo a lo largo del siglo XII un interesante grupo de maestros autóctonos que decoraron sus iglesias, resolviendo con ingenua libertad los problemas espaciales creados por una arquitectura de carácter rural derivada de la tipología



Fig. 48.—ÁBSIDE DE SANTA COLOMA DE ANDORRA (Colección particular).

catalana. Son cuatro los pintores descubiertos hasta la fecha en la gran serie de edificios románicos que pueblan la compleja topografía andorrana: El Maestro de Santa Coloma, con apelativo propio por ser autor de la decoración de cuatro templos, y los anónimos autores de las pinturas conservadas en la parroquial de La Cortinada, en el Santuario San Joan de Caselles y en la ermita de San Cerni de Nagol.

Maestro de Santa Coloma.—La iglesia de Santa Coloma de Andorra (véase A. H., vol. V), citada el año 839 en el Acta de Consagración de la Catedral de la Seo de Urgel, es la más importante de las iglesias decoradas por este maestro. En ella pintó al fresco sobre enlucido de cal los muros y bóvedas de su santuario de planta cuadrada (fig. 48). Una faja cumbreira con tema floral divide longitudinalmente la bóveda de cañón, en la cual se representan el Pantocrátor centrado el Tetramorfos y seis apóstoles de pie en los intercolumnios de una arquería; ésta se prolonga en el testero con las imágenes de Santa Coloma, la Virgen María ostentando la copa simbólica y los apóstoles Pedro y Pablo. La Blanca Paloma aparece sobre la ventana central. Medallones con fauna fantástica y temas rodados decoran la zona baja de los paramentos. Estas pinturas y los santos Gervasio y Protasio, arrancados del intradós del arco de entrada al santuario, pasaron a integrar una colección belga. Se conserva en la nave del templo el Agnus Dei, sostenido por ángeles, que corona la línea ultra semicircular de dicho arco.

La obra pintada por el Maestro de Santa Coloma en San Miguel de Engolasters presenta el Pantocrátor rodeado por el Arcángel San Miguel alanceando un monstruo con su estandarte, el Águila de Juan y dos ángeles mostrando los símbolos de Lucas y Marcos. El apostolado

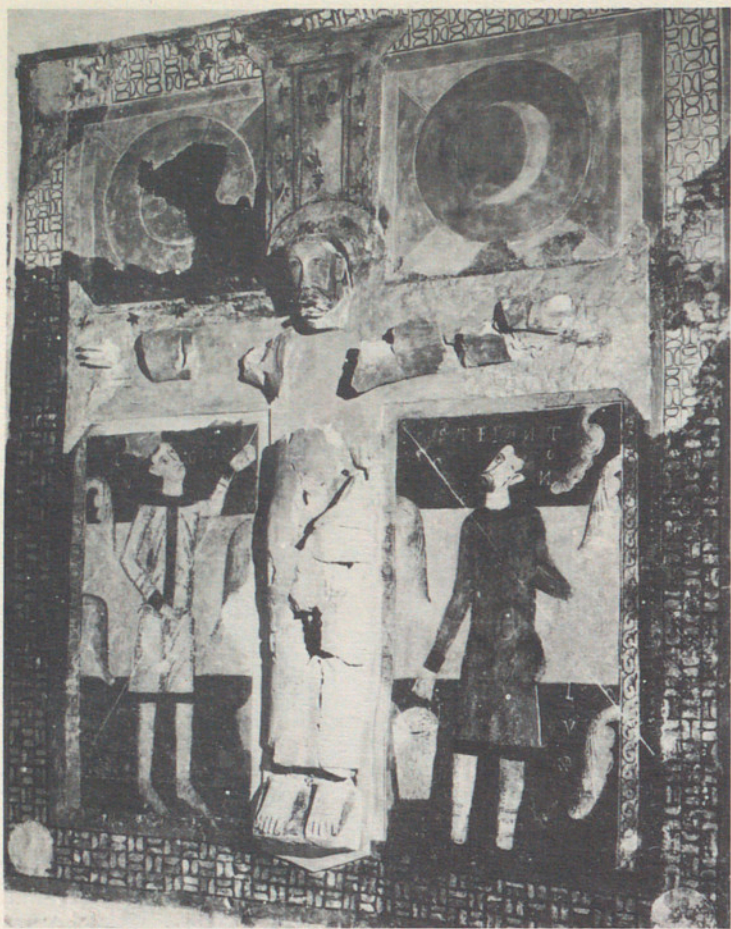


Figs. 49 y 50.—ÁBSIDES DE SAN MIGUEL DE ENGOLASTERS Y DE SAN ROMÁN DE LES BONS (Museo de Barcelona).

sentado del sector cilíndrico se extiende sobre el soffito del arco triunfal, en cuya clave figura el Agnus Dei sostenido por ángeles (fig. 49). Estas pinturas se conservan en el Museo de Barcelona junto a las de San Román de les Bons, con la representación del Pantocrátor, mutilado, centrando las imágenes de la Virgen, idéntica a la de Santa Coloma, y los Santos Pedro, Pablo y Jaime. Cabe consignar que este pequeño templo fue consagrado en 1164, probablemente a raíz de la terminación de su decoración mural (fig. 50). El arte del Maestro de Santa Coloma baja de tono en la mural de Anyós, dilapidado fragmento que pertenece a una colección de París.

En San Juan de Caselles un modesto artesano se limitó a policromar una monumental y gravemente deteriorada imagen de Cristo Majestad modelada en alto relieve de estuco sobre el muro de la Epístola (fig. 51). Con ingenua traza representó las escuálidas figuras de Longinos y Estéfanton, el sol y la luna. En el enmarcamiento utilizó uno de los temas decorativos adaptados por el Maestro de Santa Coloma, doblado por la clásica tira en zig-zag.

De mayor interés resultan las pinturas murales recientemente descubiertas por el grupo de investigadores del Principado de Andorra en un sector románico de la iglesia de La Cortinada. Las imágenes de San Martín junto a un acólito y San Bricio, su sucesor en la sede de Tours, aparece junto a diversas escenas y figuras de iconografía imprecisa entre las cuales



Figs. 51 y 52.—NAVES DE SAN JUAN DE CASELLES Y DE SAN MARTÍN DE LA CORTINADA.

destaca un expresivo arquero (fig. 52). Son pinturas vivaces ejecutadas con paleta brillante y rica, obra ajena al estilo del Maestro de Santa Coloma, más afín al concepto gráfico de los iluminadores de manuscritos que a las fórmulas de raigambre bizantina. Puede ser obra cercana al 1200.

Canturri y Postius, del grupo de investigadores andorranos, acaban de publicar las primicias de su último hallazgo: las pinturas murales de San Cerni de Nagol, ermita consagrada en 1055 según consta en un pergamino hallado junto a las reliquias de la lipsanoteca del altar. La decoración narrativa realizada al temple cubre el enmarcamiento del ábside, el paramento frontal y la bóveda del presbiterio con imágenes de iconografía ciertamente anómala. Junto a las tradicionales representaciones del Agnus Dei adorado por ángeles y de los oferentes Caín y Abel, surgen San Jorge alanceando un dragón serpentiforme, Cristo orante y San Saturnino acompañado de una figura barbada con alas. Una imagen no identificada aparece aislada en el muro norte del presbiterio. Los descubridores de este interesante conjunto sugieren una relación directa entre su ejecución y la fecha de consagración del templo antes aludida. Hay, en efecto, cierta relación entre las ilustraciones lineales del siglo XI y los personajes de Nagol sin sombras ni modelado, animadas por un expresionismo envarado y feroz.



Figs. 53 y 54.—PRESBITERIO DE LA PARROQUIAL DE CASES-NOVES Y NAVE DE SAN ANDRÉS DE SUREDA.

PINTURAS MURALES EN EL ROSELLÓN.—Las pinturas murales románicas conservadas en la provincia francesa de los Pirineos Orientales, integrada por las comarcas catalanas del Rosellón, Vallespir y Conflent, constituyen un grupo que a pesar de sus relaciones estilísticas con los frescos conservados a lo largo del Pirineo y con las obras de raíz bizantina modificadas por el sentido estético italiano y francés, presenta cierto sentido racial autóctono.

Maestro de Cases-Noves.—La decoración mural de carácter más arcaico fue descubierta y estudiada por Marcel Durliat en la iglesia rural, sin culto, de Cases-Noves, cercana a Ille-sur-Tet. En mal estado y en gran parte perdida, conserva el ábside trazas esenciales del Pantocrátor y Tetramorfos, y vestigios de la decoración del paramento cilíndrico.

La composición mejor conservada es la Epifanía (fig. 53) del muro lateral del presbiterio, situada frente a una gran Crucifixión. La bóveda de cañón seguido presenta la mano de Dios, o quizá el Agnus Dei, enmarcada por un círculo llevado por ángeles. Estas pinturas fueron arrancadas y adquiridas por el Musée d'Art et d'Histoire de Genève, y por la fundación Abegg, de Berna. Su estilo es, como hemos dicho, arcaizante; su bizantinismo aparece vacilante bajo la decisiva participación de las fórmulas narrativas de los escritores anteriores al año 1100. El arcaísmo del pintor de la iglesia de Cases-Noves se refleja en la crucifixión (fig. 54) que, muy fragmentada, fue recientemente descubierta en uno de los pilares de San Andrés de Sureda, la tan conocida iglesia del siglo XI (*Ars Hispaniae*, vol. V).



Fig. 55.—ÁBSIDE DE SAN MARTÍN DE FONOLLAR.

Dentro de un tono más popular su acentuado dinamismo subsiste en el Pantocrátor y ángeles portadores de la mandorla romboidal que decoran el ábside del Priorato de Marcévol, templo de comienzos del siglo XII (fig. 59).

Maestro del Rosellón.—Parece lógico conservar el apelativo de Maestro del Rosellón, acuñado en la primera edición del presente libro, para designar al autor de las pinturas que decoran la ermita de San Martín de Fonollar y la iglesia triabsidal de La Clusa, no lejanas a la frontera española. Es, la primera (figs. 55 a 57), un modesto edificio con nave única, ya citada en los documentos del siglo IX, con cabecera de planta rectangular, abovedada en cañón seguido de sección ultrasemicircular. El Pantocrátor ocupa el sector central de la bóveda rodeado por cuatro ángeles portadores de los símbolos de los evangelistas, todo



Figs. 56 y 57.—ÁBSIDE DE SAN MARTÍN DE FONOLLAR.

ello enmarcado con fajas inscritas con versos del *Carmen Paschale*, de Sedulius. En las zonas laterales de la bóveda se alinean los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, sentados presentando su copa y sosteniendo la correspondiente vihuela (fig. 57). En el testero se representa a la Virgen en actitud de plegaria dentro de una aureola romboidal sostenida por ángeles. En la zona alta de los muros laterales, sobre basamento formado por una amplia greca y paños colgantes, se suceden la Anunciación, Nacimiento de Jesús, Anunciación a los Pastores, los tres Magos cabalgando y la Epifanía. Todo ello pintado al fresco con retoques al temple con paleta integrada por carmín, azul, verde y amarillo sobre preparación ejecutada con ocre y almagre. El blanco y el negro determinan, como siempre, el linealismo de terminación.

La obra de este pintor en La Clusa, templo de tres naves de traza arcaica con cabecera añadida en el siglo XII, conserva parte del Pantocrátor (fig. 58), uno de los ángeles tenantes de la aureola, la Paloma simbólica y el toro de San Lucas en el ábside central y muy incompleta la Epifanía, representada en uno de los muros del presbiterio.

El maestro del Rosellón es arcaizante, con afinidades indudables con el Maestro de Cases-Noves, aun siendo su obra algo avanzada. Su bizantinismo es más bien vacilante: las viejas fórmulas del románico autóctono reviven en forma de preciosismos decorativos que confieren originalidad pero que también anulan su fuerza, igualando las jerarquías y olvidando ciertos valores básicos. Lo que nació por razón iconográfica se transforma en elemento decorativo. El Pantocrátor cede espacio mural a los personajes de su corte y séquito y éstos lo aprovechan para lucir su papel en exagerado gesto. Los ancianos del Apocalipsis, imitando a sus famosos predecesores del tímpano de Moissac, muestran con



Figs. 58 y 59.—ÁBSIDES DE LA PARROQUIAL DE LA CLUSA Y DE LA IGLESIA DEL PRIORATO DE MARCÉVOL.

tosca reticencia que, sin abandonar una disciplina espacial, es posible acusar su propia personalidad en la expresión y en la indumentaria. La Anunciación respira ya el ambiente popular que imprime carácter a las representaciones sacras de la baja Edad Media. Noveidades iconográficas surgen en la escena referente a la duda de San José, en los frescos de San Martín de Fonollar (fig. 56), con la posición frontal de la cuna vacía sobre la que María pone amorosamente su mano, ante el gesto de recelo del Patriarca, y con el arabesco decorativo de la composición que rompe violentamente la arquitectura del conjunto.

Líneas, trazos y puntillados olvidan, a veces, su razón de ser, dando indudable personalidad al sistema narrativo del pintor, mezcla sorprendente del lirismo francés con la plástica flexible de las pinturas italobizantinas. Es evidente que el primero vence a la segunda, ya que elementos tan ajenos a la iconografía como son las bandas horizontales del fondo, se convierten, con rayados complementarios y por el sentido de puntillados superpuestos, en parte integrante del ambiente narrativo. A ello contribuye, y no en poco, el color que huye de los grandes planos monocromos, interviniendo en el modelado.

No es difícil descubrir puntos de contacto entre el Maestro del Rosellón y el Maestro de Mur, guardando las distancias a favor del segundo. Si lo de Mur se atribuye hacia 1150, como se dijo, Fonollar no puede quedar en fecha muy distante. La relación estilística entre ambas obras aparece más clara colocando como puente de análisis las pinturas del más arcaico de los maestros que trabajaron en la decoración de la iglesia de Saint Plancard (Francia), recientemente descubierta.

OBISPADO DE GERONA.—Las pinturas románicas descubiertas en el obispado de Gerona constituyen un grupo modesto ciertamente ecléctico. Es posible que la prosperidad material que reflejan sus grandes edificios de los siglos XI y XII, ricos en escultura, puso en segundo plano la labor de los muralistas. El único monumento que conserva el recuerdo de un buen pintor es la parroquial de Cruïlles, iglesia triabsidal, uno de los escasos ejemplares gerundenses contruido según el sistema lombardo. Es lamenta-



Fig. 60.—ÁBSIDE DE SAN MIGUEL DE CRUÏLLES. Fig. 61.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE PEDRINYÀ (Museo de Gerona).

ble que de los frescos que decoraron su ábside mayor sólo se conserve parte del lienzo decorativo del zócalo (fig. 60). La maestría con que fueron trazadas las parejas de leones afrontados, colocados en dos hileras superpuestas, evidentemente sacadas de una tela oriental o hispano-árabe, revela la excelencia del artista. Lo confirma la pulcra ejecución de la greca que corona la composición.

El Museo de Gerona conserva los frescos arrancados del ábside único de la parroquia de Pedrinyà (fig. 61). En ellos se desarrolla el ciclo de la vida de la Virgen, con la Visitación, la Natividad y la Anunciación a los pastores, bajo el Pantocrátor entre el Tetramorfos y dos serafines. Es pintura ingenua de buena técnica que, si algo refleja, es el concepto representativo del Maestro del Rosellón. De él reproduce la forma peculiar de enriquecer las bandas monocromas que constituyen el fondo de la parte narrativa.

Un pintor, activo en los dominios territoriales del obispo de Vic, que estudiaremos más adelante bajo el apelativo de Maestro de Osormort, decoró dos pequeñas iglesias gerundenses, San Juan de Bellcaire y Marenyà. De las primeras el citado Museo conserva parte de su fresco absidal con el tema de la Pentecostés, ocupando la Virgen y los apóstoles el sector cilíndrico bajo las figuras de la Trinidad. La pintura de Marenyà puede verse «in situ», pero muy fragmentada y borrosa: se identifican de su iconografía la Lapidación de San Esteban y la Crucifixión.

Los pintores gerundenses del siglo XIII supieron conservar con cierta dignidad la modesta herencia de los maestros del precedente siglo. Son varias las iglesias de la comarca que conservan en mejor o peor estado pinturas murales que, en general, se limitan a la decoración del ábside. Las de más arcaico aspecto fueron restauradas recientemente en la parroquia de Vilanova de la Muga: el Pantocrátor y los símbolos de los



Fig. 62.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE FONTCLARA.

evangelistas, dispuestos en la forma y lugar acostumbrados, se acompañan de la Entrada en Jerusalén, Lavatorio y otras escenas no identificadas por lo incompletas. Son obra al temple de colorido pobre, a base de tierras, conservando mucho todavía de aquella corriente estilística de sabor francés que nutrió la pintura mural gerundense del siglo XII. Menor contacto con ella presentan las pinturas de la iglesia de San Andrés de Rabós de Terri, tosca representación del Pantocrátor, entre el Sol y la Luna, en el centro de una aureola cuadrilobulada llevada por ángeles y rodeada por los símbolos de los evangelistas. Tierra verde, ocre y negro, son los colores dominantes en estas figuras ejecutadas al temple sobre fondo blanco. En la pequeña iglesia románica de Navata se conservan en estado lamentable parte de cuatro escenas narrativas que decoraban el sector cilíndrico del ábside.

Cierra el ciclo un rústico pintor que en años muy avanzados del siglo XIII decoró la iglesia mozárabe de San Feliu de Boada y el ábside de la parroquial del vecino pueblo de Fontclara. De la primera decoración, que se extendía por la bóveda del tramo central, queda parte del Pantocrátor y apostolado (Museo de Gerona); la segunda ha sido restaurada «in situ» y muestra el Pantocrátor rodeado del Tetramorfos, sobre el apostolado sentado en hilera, en la parte alta de la zona cilíndrica, en presencia de los ancianos del Apocalipsis dispuestos en parejas sobre el arco triunfal (fig. 62).

OBISPADOS DE VIC Y BARCELONA.— Seguimos utilizando la división territorial de los obispados medievales para el estudio y localización de las pinturas murales románicas



Fig. 63.—ÁBSIDE DE SAN SATURNINO DE OSORMORT (Museo de Vic).

del sector central de Cataluña. A pesar de que a mediados del siglo XII se produce en el campo del arte una mayor difusión de métodos y fórmulas, no por ello la diferenciación de personalidades pierde su vigencia.

Maestro de Osormort.—Con posterioridad a la publicación de la primera edición del presente libro la agrupación de una serie de obras bajo el apelativo de Maestro de Osormort dio origen a una violenta polémica. Mantenemos la validez de la hipótesis expuesta entonces, reafirmando nuestra convicción interna de que las pinturas murales de San Saturnino de Osormort y de San Martín de El Brull, conservadas en el Museo de Vic, y las de los templos gerundenses de San Juan de Belcaire y Marenyá, son obra de un solo artista. Reafirmamos asimismo su íntimo parentesco estilístico con las miniaturas del Códice francés de la «Vida de Santa Redegunda», señalada por Kuhn, y su afinidad con los frescos que decoran la cripta de Saint Savin sur Gartempe (Francia).

De las pinturas de la iglesia de Osormort, muy deterioradas por el fuego, se conserva gran parte de dos anchas zonas del ábside (fig. 63); en la superior aparecen los apóstoles, descalzos sobre un prado, en animada conversación; en la inferior se suceden escenas del Génesis, desde la Creación hasta la Expulsión. En la decoración de El Brull (fig. 64), bajo el Pantocrátor que presidía el ábside rodeado por los símbolos de los evangelistas, se desarrollan las escenas del Nacimiento, Anunciación a los pastores y Epifanía en ancha zona del sector alto del paramento cilíndrico. Más abajo, alojados en cinco nichos, aparecen escenas del Génesis, similares a las de Osormort. Ambas son pinturas al temple, lo mismo que las de Belcaire (Museo de Gerona), cuyo tema iconográfico es la Pentecostés, ocupando la Virgen y los apóstoles el sector cilíndrico del ábside bajo las



Fig. 64.—ÁBSIDE DE SAN MARTÍN DE EL BRULL (Museo de Vic).

figuras de la Trinidad. El mal estado de las que se conservan «in situ» en Marenyá sólo permite identificar dos de sus temas: la Lapidación de San Esteban y la Crucifixión.

Maestro de Cardona.—El hallazgo y arranque de la decoración mural del atrio de la iglesia del castillo de Cardona, conservada ahora en el museo local, ha proporcionado los elementos complementarios para la reconstrucción hipotética de otro pintor del siglo XII al cual designaremos con el nombre de Maestro de Cardona, en honor a esta obra recientemente restaurada. Bajo este apelativo se integran además las pinturas de San Martí Sescorts (Museo de Vic), de San Esteban de Polinyá (Museo Diocesano de Barcelona) y las de los ábsides laterales de la parroquial de Barberá. Del atrio del monumental templo olibiano consagrado en 1040 se conservan, con graves desperfectos, una Flagelación del paramento lateral y las pinturas de tres de sus bóvedas de arista: el Pantocrátor, la Virgen Madre y la Presentación al Templo (fig. 65), rodeados, respectivamente, por el Tetramorfos, ángeles y profetas.

De Sescorts subsisten dos escenas, el Pecado Original y la Expulsión del Paraíso (fig. 66), arrancados de los nichos del sector cilíndrico del ábside central. En Santa María de Barberá (fig. 68) el Maestro de Cardona realizó otro de sus conjuntos iconográficos. Las fotografías anteriores al incendio de este templo triabsidal de planta en cruz y tipología lombarda revelan fragmentos de una representación de los 24 ancianos del Apocalipsis en



Figs. 65 y 66.—ATRIO DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE CARDONA (Museo de Cardona) Y ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN SESCORTS (Museo de Vic).

la bóveda del crucero. La limpieza y restauración de las pinturas de los ábsides laterales reveló la iconografía de su decoración al fresco. En el lado de la Epístola, bajo la imagen del Redentor, entre los santos Pedro y Pablo, aparecen la Crucifixión de San Pedro en presencia de un dignatario y dos damas y la Decapitación de San Pablo. En el otro ábside se divisa, en muy mal estado, la Cruz, sostenida por Constantino y Santa Elena, reverenciada por dos ángeles y por dos grupos de personajes presenciando la milagrosa resurrección o curación de una persona; otras tres escenas no identificadas cubrían la parte cilíndrica. En ambos ábsides se prescindió del método y de la simetría tradicional en las decoraciones románicas: las zonas narrativas se sustituyeron por una organización arbitraria donde las escenas se mezclan sin frisos decorativos de separación.

En la iglesia de Polinyá, actualmente convertida en escuela, el mismo pintor decoró el ábside y parte de la nave con escenas del Nacimiento presididas por la Virgen y el Pantocrátor flanqueado por las visiones apocalípticas de los Cuatro Jinetes y del Cordero Divino con los siete candelabros (fig. 67). Queda asimismo la figura de San Esteban, que decoraba uno de los arcos torales, y la escena de Jesús ante Pilatos.

En el sector meridional de la comarca de Barcelona quedan escasos ejemplos de pintura románica. De buena traza y de fecha temprana del siglo XII son los restos de la decoración mural descubiertos en lo que fue la capilla del antiguo casal-castillo de Sant



Fig. 67.—ÁBSIDE DE SAN ESTEBAN DE POLINYÀ (Museo Diocesano de Barcelona).

Romà, en Tiana. De fines del mismo siglo será el pintor que decoró con ingenua rusticidad el ábside de la ermita de San Iscle de les Feixes y el de la parroquial de Montmeló. El tema central fue en ambos casos la Epifanía.

El ábside central del citado templo de Barberá conserva asimismo gran parte de la decoración mural, obra de un pintor ajeno al Maestro de Cardona. La Visitación, Natividad, Lavado de Jesús recién nacido, Ángel anunciando el Nacimiento a los pastores, Herodes, Epifanía y Entrada en Jerusalén, se distribuyeron en dos zonas sobre el paramento cilíndrico, bajo la presidencia del Pantocrátor y Tetramorfos, situados en el cuenco absidal. De las escenas pintadas en el arco triunfal se identifican la Desobediencia de Adán y Eva, Caín y Abel con sus ofrendas y el juicio de Salomón. El pintor, que puso en juego sus buenos conocimientos de la técnica al fresco, no dejó de abusar de los retoques al temple y las pinturas han tomado un aspecto desvaído, perdido en gran parte el modelado y delineado finales. Es preciso buscar en los métodos de «scriptorium» esta fórmula de cubrir los pliegues con abundante acumulación de trazos que destruyen la nitidez de la estructura; este confusionismo en el detalle se refleja asimismo en los conjuntos, faltos de equilibrio y organización. Estamos muy lejos de la simplicidad de los frescos del estilo franco-bizantino y aun de la claridad de las obras del Maestro de Cardona. Creemos que se trata de una obra cercana al 1200, realizada muy posiblemente a consecuencia de un hipotético deterioro de otras pinturas ejecutadas por el Maestro de Cardona. Conviene señalar que la obra actual presenta rasgos inequívocos de raigambre vicense: compárense las incongruencias pictóricas de los ropajes, las arbitrariedades en la estructura de las manos, con la fantasía lineal y el triunfo del arabesco sobre la forma que caracteriza al grupo de frontales pinta-



Fig. 68.—CABECERA DE SANTA MARÍA DE BARBERÁ.

dos, al parecer, a la sombra del «scriptorium» de la sede de Vic (figs. 150 y 151). Ello no sería obstáculo para la asignación de una fecha tardía a los frescos de Barberá.

Maestro de Espinelves.—La semejanza entre las pinturas de un ábside del crucero de Santa María de Tarrasa (fig. 69) con el frontal de Espinelves (fig. 152) fue ya observada por Kuhn. No vacilamos, después de detenido análisis, en sustituir la palabra semejanza por la de identidad, dándole al anónimo autor de ambas obras el apelativo de Maestro de Espinelves. Es el caso más evidente de doble actividad llevada a cabo con perfecto conocimiento de técnica en ambos casos. Las pinturas del ábside de Tarrasa dedicadas a Santo Tomás de Canterbury son al fresco y terminadas al temple, con paleta más pobre que la utilizada en dicho frontal, escasa en azul y carmín y con dominio de ocre y almagre. Iconográficamente tiene el gran interés de proporcionarnos una fecha antes de la cual no pudo ejecutarse la obra, ya que el santo inglés fue martirizado en 1170 y canonizado tres años más tarde. Es una muestra más de la increíble rapidez con que la devoción al santo obispo penetró en la Península Ibérica: en 1174 se le dedicó una capilla en la catedral de Toledo, y en 1196 tenía en su honor uno de los altares de la catedral de Barcelona. Por consiguiente, es muy probable que la decoración del pequeño ábside egarense se pintara no muy avanzado el último cuarto del siglo XII. En la parte esférica se representa el Pantocrátor rodeado de los siete candelabros apocalípticos, tocando con sendos libros la cabeza de Santo Tomás y la de su diácono Eduardo Grim. La zona inferior contiene tres escenas del asesinato y entierro del santo prelado, cuya alma parece llevada por ángeles en la escena final y en el arco que enmarca el ábside.

EL NEOBIZANTINISMO Y LA ÚLTIMA PINTURA ROMÁNICA

El estilo románico pierde vigor a medida que transcurren los años. La creciente penetración del sentido narrativo en la iconografía de los últimos lustros del siglo XII iba



Fig. 69.—ÁBSIDE DEL CRUCERO DE SANTA MARÍA DE TARRASA.



Fig. 70.—PARROQUIAL DE PUIGREIG.

dejando de lado el hierático formulismo tradicional. Las arcaicas dedicaciones se enriquecieron con advocaciones más unidas a la historia y el arte representativo cobró nueva vida. Este movimiento iniciado, al parecer, en los talleres de pintura sobre tabla pasó a la pintura mural, en ocasiones de la mano de los artistas que actuaron indistintamente como muralistas y pintores de retablos.

Maestro de Lluçá.—Tal es el caso del Maestro de Lluçá, apelativo creado por Post para el autor de una serie de pinturas sobre tabla que se estudia en la segunda parte del presente libro. Como muralista ejecutó los frescos de Puigreig (fig. 70), con representaciones de la Anunciación, la Visitación y una versión derivativa de la Virgen del Popolo. Son también de su mano las pinturas que decoran un monumento sepulcral que, de la parroquial de San Pablo de Casserres, pasó al Museo de Solsona (fig. 71). En el muro de fondo del arcosolio aparece Jesús como juez presidiendo la resurrección de los muertos, en presencia de los arcángeles Miguel y Gabriel. En el intradós del arco, el Cordero Divino y dos parejas de ángeles tocando largas trompetas completan la representación del Juicio Final; las dos zonas inferiores están ocupadas, la de un lado, por la figura, muy borrada, del Salvador, al parecer, en su descenso al Limbo, y la del otro lado, por el milagro de San Miguel en el Monte Gargano. De la decoración del paramento exterior podemos identificar la escena del Pecado Original en el friso superior y las figuras de un ángel turiferario y un dragón en las albanegas. Flanquean el conjunto dos cuerpos salientes con figuras mayores



Fig. 71.—MONUMENTO SEPULCRAL DE SAN PABLO DE CASSERRES (Museo de Solsona).

que tamaño natural: San Cristóbal, a la derecha, y a la izquierda, San Pablo de Narbona asistido por un acólito. La técnica es nítida y simple con colores claros muy diluidos, modelando ligeramente el claroscuro de los volúmenes, sin pretender buscar una dirección de luz lógica, sino siguiendo el método convencional bizantino de colocar la sombra a sentimiento, donde puede determinar más o menos intensidad.

A lo largo del siglo XIII la Seo de Urgel seguía manteniendo un foco artístico de cierta importancia dentro de la medianía de este período que antaño llamábamos de transición. En la propia catedral se señala hacia 1300 la convivencia de varios artistas, uno de los cuales decoraría al fresco el sector cilíndrico de uno de los ábsides laterales, dedicado a Santa Catalina. El Museo de Vic posee la Gran Cena de dos metros de altura que decoraba la zona baja (fig. 72); las dos composiciones de la zona superior, dedicadas a la disputa y martirio de dicha santa, pasaron a colecciones particulares. La técnica de difuminar los colores en pálidas veladuras, sacando más partido de las transparencias que de las superposiciones, dibujando las facciones y carnes con siena y reservándose los trazos negros para los ropajes, señala el influjo algo desvanecido del arte neobizantino antes aludido.

La decoración absidal de Isabarre, sin paralelos conocidos, nos sirve como testimonio de que algún pintor rezagado seguía utilizando las viejas fórmulas y los frisos ornamenta-



Fig. 72.—ÁBSIDE DE SANTA CATALINA DE LA CATEDRAL DE LA SEO DE URGEL (Museo de Vic). Fig. 73.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE ISABARRE. Fig. 74.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE VALENCIA D'ANEU (Museo de la Seo de Urgel). Fig. 75.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE ANDORRA LA VIEJA (Colección particular).

les arcaicos. El Pantocrátor ocupa su lugar de costumbre, sobre una zona de santos bajo arquerías sobre columnas: se distinguen Santa Catalina en el centro (fig. 73), flanqueada por San Mateo y San Bernabé.

Otro ejemplo del último románico pirenaico son los frescos que, procedentes del ábside de la parroquial de Valencia d'Aneu, pasaron al Museo de la Seo de Urgel (fig. 74). Lo conservado se limita a una monumental representación de la Virgen sentada recibiendo las ofrendas de los Magos. Dado el acentuado linealismo de su técnica debe ser obra muy avanzada dentro del siglo XIII.

El pintor que decoró la cabecera de la parroquia de la capital del principado de Andorra surge como caso esporádico al final del románico pirenaico. Del ábside proceden parte del Pantocrátor y los símbolos de los evangelistas más cuatro grandes escenas:



Fig. 76.—CAPILLA DE SANTO TOMÁS, DE LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA (Museo de Lérida).

Lavatorio (fig. 75), Beso de Judas, Flagelación y otra incompleta (colección particular). Del presbiterio conocemos el copero de unas Bodas de Caná (?) que decoraban la bóveda y las pinturas de un pequeño ábside con San Juan Bautista y la revelación de Zacarías (Museo de Barcelona). El pintor estaba dotado de decisión y empuje para agrupar con intensidad narrativa figuras de tamaño natural, utilizando al temple ocre, almagre, verde, blanco y negro.

La línea divisoria entre dos estilos, siempre imprecisa, resulta muy difícil de determinar en ciertas obras pintadas al finalizar el 1200. Este es el caso de una interesante composición dedicada a la Virgen y al apostolado, que fue trasladada de la bóveda de la capilla de Santo Tomás de la Vieja Seo de Lérida al Museo del Obispado (fig. 76). Conserva la fórmula esencial de lo románico modificada por el linealismo que caracterizará las obras del estilo gótico-lineal.

Un pequeño fresco representando la Crucifixión, procedente de la ermita vicense de Santa Ana de Montral y que se conserva en el Museo de Vic, muestra también la decadencia de la pintura mural a comienzos del siglo XIII.

Cerramos este capítulo con una obra profana poco posterior al 1200 y de excepcional iconografía (figs. 77 y 78). Procedente de un edificio cercano a Lérida, está instalada en el Museo de Barcelona, presentando, casi completa, la decoración de una sala señorial con un amplio friso historiado que Ainaud describe en la guía de la sección románica de dicho Museo: «Siete jinetes corren hacia la derecha y combaten o se enfrentan con otra serie de seis. A continuación, y ya en lado largo, un caballero combate con un león; figura mutilada de sirena con un pez en la mano; un cuadrúpedo indefinido; dos figuras femeninas en diálogo; animal monstruoso con cuerpo de ave y cabeza de dragón; combate de caballeros a pie, con espadas; restos mutilados de las figuras de un negro y de un jinete, posiblemente en relación con la escena siguiente, en la que un caballero cristiano se ha apoderado del caballo de un musulmán (con inscripciones árabigas en la gualdrapa) y de



Figs. 77 y 78.—FRISO DE UNA SALA DE UN EDIFICIO ARRUINADO CERCANO A LÉRIDA (Museo de Barcelona).²

dos damas, cada una de ellas dentro de un pabellón o howda sobre sendos camellos y acompañadas por dos esclavos negros, uno de ellos montado a la grupa y el otro caminando a pie, detrás; esta escena está separada por una palmera de la última del mismo lado, en la que un grupo de soldados enarbolando el estandarte real catalán con las barras rojas y amarillas y un pendón triangular con cruz roja, en campo blanco, emprende el asalto de un castillo. Este castillo ocupa el ángulo entre este lado y el testero siguiente, donde por un portal sale un grupo de jinetes con lanzas para combatir a otro grupo que se dirige hacia ellos. Más allá cabalgan, hacia la derecha, cuatro jinetes de mayor tamaño, también con lanzas. En el último costado largo hay en primer lugar un caballero blandiendo una espada; un personaje que cabalga sobre un león, al que separa las quijadas con las manos; edificio con dos arcos de herradura que enmarcan, respectivamente, una dama con una flor en la mano y un juglar que toca un instrumento de arco; caballero que combate con un león; batalla naval entre una galera de cristianos y otra de sarracenos; ciervo comiendo las hojas de un árbol; león o pantera de cuyas fauces pende, por el hombro, un personaje desnudo; finalmente, caballero arrodillado ante una dama sentada mientras su caballo espera detrás de él. Dos cenefas encabezan el friso: la más alta con tallos, la inferior con elementos vegetales en forma de corazón o de hoja.

A menudo los colores están dentro de una gama fría, con grises, azules, negros y ocre, aunque no faltan en algunos casos verdes brillantes y otras tonalidades más intensas; el estilo puede calificarse de popular por su sentido de vivacidad narrativa y por la despreocupación en materia de proporciones o de perspectiva; sin embargo, es de una calidad indiscutible a pesar de su desigual estado de conservación.»

ARAGÓN Y NAVARRA

PINTURAS DEL SIGLO XII

Los pintores muralistas activos en Aragón a lo largo del siglo XII han sido, en los últimos años, objeto de una investigación masiva con resultados que podemos calificar de brillantes. La labor silenciosa y fecunda realizada en los obispados de Jaca y Barbastro, la creación de los respectivos Museos Diocesanos y los trabajos de investigación recientemente publicados por la joven institución «Investigaciones de Arte Aragonés», han abierto un nuevo capítulo a la historiografía artística española. Para calificar la importancia excepcional de la labor realizada basta ojear el magnífico libro «La Pintura Románica en Aragón», obra de Gonzalo M. Borrás y Manuel García. A él remitimos al lector que desee profundizar en el aspecto iconográfico de la pintura mural románica aragonesa.

En espera de nuevos hallazgos es preciso presentar, como obra inicial de la serie, los frescos de la que fue capilla de la enfermería de la comunidad de canónigos agustinianos de la catedral de Roda de Isábena. Por puro azar los descubrí y fotografié en 1934 y repito lo que escribí entonces, ya que el tiempo y las circunstancias han sido realmente crueles con una obra que, con absoluto convencimiento interno, atribuimos al pintor del ábside de San Clemente de Taüll. La figura del Pantocrátor, sentado dentro de la clásica mandorla, rodeado de los símbolos de los evangelistas, ocupa el cuarto de esfera absidal; el Espíritu Santo centra el arco de enmarcamiento entre las imágenes de los santos Agustín y Ambrosio; una amplia arquería con medias figuras de santos no identificados cubre el paramento cilíndrico y las zonas inferiores de dicho arco. Todo ello muy deteriorado, ya que este pequeño ábside apareció a un nivel inferior al del templo actual, perdido como trastero de sacristía pobre. Presentamos una de las fotografías de entonces con la imagen de San Agustín, testimonio de calidad para su atribución al Maestro de Taüll (fig. 79). El citado libro de Borrás y García nos revela que esta capilla fue consagrada en 1107 por el obispo Ramón, el Santo, bajo la advocación de San Agustín: es dato de gran importancia para fijar la cronología del pintor, uno de los «grandes» del siglo XII.

El carácter itinerante de los fresquistas activos a lo largo del siglo XII y la unión material y espiritual que existía entonces entre el reino de Aragón y los condados catalanes queda confirmado por la aparición en la iglesia de Susín, bello ejemplar del primer



Figs. 79 y 80.—ÁBSIDES DE LA CAPILLA DE SAN AGUSTÍN EN LA ENFERMERÍA DE LA CATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA, Y DE LA PARROQUIAL DE SUSÍN (Museo de Jaca).

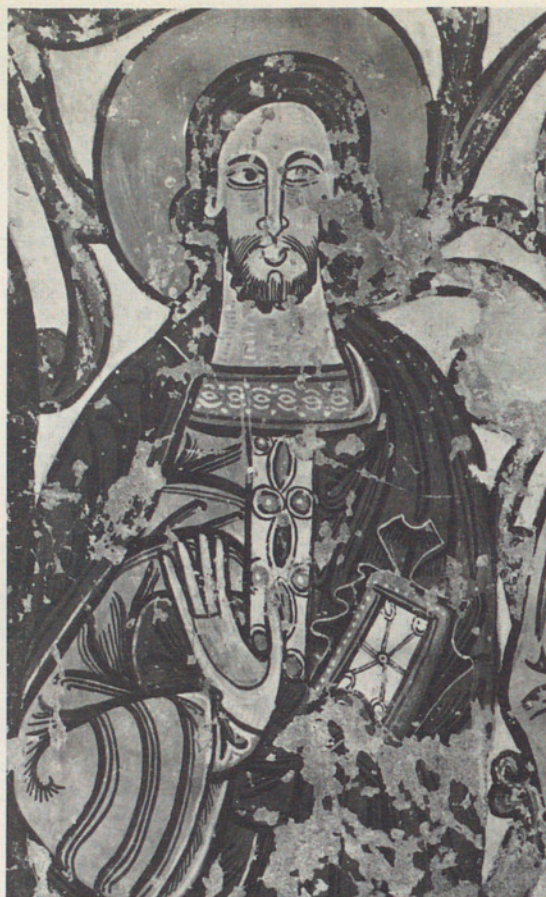
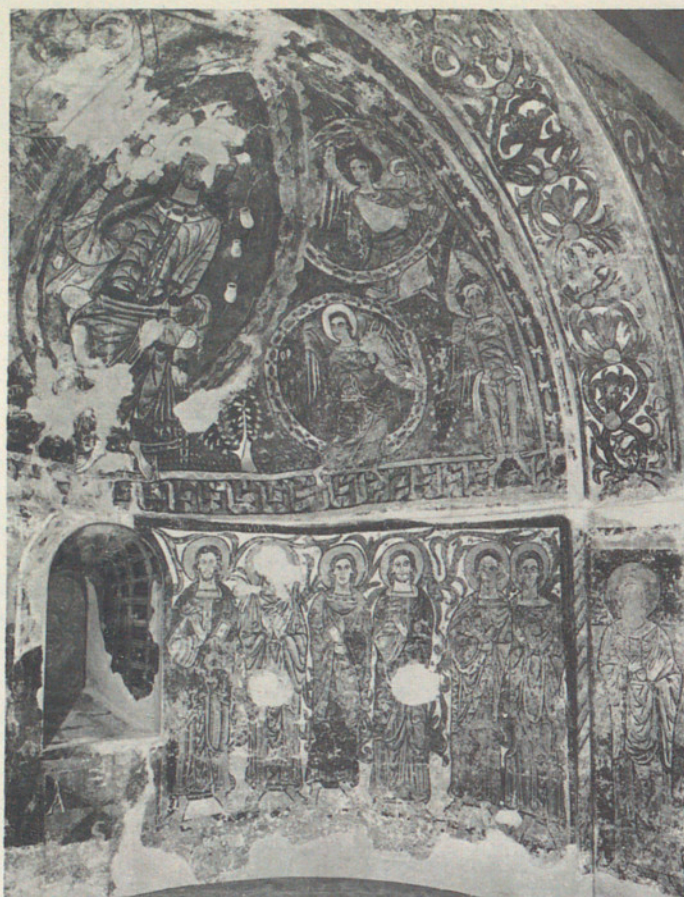
románico aragonés en la margen izquierda del río Gállego, de dos fragmentos de pintura mural (fig. 80) que atribuimos al Maestro del Juicio Final, decorador de las naves de las citadas iglesias de San Clemente y Santa María de Taüll. Me sorprende que esta hipótesis haya sido rehusada por los autores de «La Pintura Románica en Aragón», los cuales aceptan tal paternidad para un fragmento de frontal de altar hallado en Vió que comentaremos en la segunda parte del presente libro.

Una reiterada alusión a nuestro «olvido» de las pinturas murales conservadas en la cripta mozárabe o iglesia baja del real monasterio de San Juan de la Peña, nos obliga a declarar una vez más sobre las dificultades que encuentra el investigador itinerante para fotografiar, o simplemente ver, ciertas obras de arte; se podría escribir mucho sobre ello. Cinco visitas al impresionante monumento no fueron suficientes para salvar la puerta de la entonces impenetrable cripta; vi estas pinturas por primera vez gracias a la ilustración, que reproduzco (fig. 81), en el bello libro «Aragon Roman», publicado por Zodiaque, con texto de Angel Canellas López. Por idénticas razones copio de Borrás y García la descripción iconográfica de la escena mejor conservada. «Los santos Cosme y Damián se presentan



Figs. 81 y 82.—CAPILLA DE LA CABECERA DE LA IGLESIA BAJA Y CLAUSTRO DE SAN JUAN DE LA PEÑA. Fig. 83.—ÁBSIDE DE SAN JUAN DE RUESTA (Museo de Jaca).

orantes, de pie y con los brazos extendidos hacia lo alto, dándose la espalda, firmes sobre el entramado de leños, que comienza a arder, cuando dos ángeles descienden del cielo, en los ángulos superiores del marco, para confortarlos. El resto de los personajes, el prefecto Lisias y los cuatro verdugos, no se aperciben del hecho milagroso, afanados como se encuentran en que el fuego se avive y manejando útiles que, como en tantos ejemplos, denuncian el carácter realista de las pinturas románicas en la representación, minuciosa y detallista, de los objetos de uso diario. Destaca en este sentido la representación del manejo del fuelle manual para avivar el fuego.» De la crucifixión de uno de los santos médicos, tema central del ábside gemelo, sólo queda la traza de uno de sus brazos y dos ángeles. Son restos importantes de una obra de excelente calidad realizada por un artista estilísticamente adscrito a la escuela de Tours, otro ejemplo del influjo francés vigente a lo largo de la primera mitad del siglo XII.



Figs. 84 y 85.—ÁBSIDE DE SAN JUAN DE RUESTA (Museo de Jaca).

A pesar de ser obra más avanzada conviene consignar como complemento otra mural románica de San Juan de la Peña. Se conserva en estado muy precario sobre una de las puertas de comunicación entre el claustro y el templo. Es un friso de medallones con pájaros de bello diseño unidos por un tema floral (fig. 82).

Maestro de Ruesta.—Designamos con el apelativo de Maestro de Ruesta al autor de los frescos del ábside de la solitaria iglesia de San Juan Bautista cercana al abandonado pueblo de Ruesta (figs. 83 a 85): arrancados a tiempo, figuran ahora en el Museo de Jaca. Vemos en la cuenca absidal el Pantocrátor iluminado por las siete lámparas dentro de su mandorla, flanqueado por los símbolos de los evangelistas y dos serafines. El sector del lado del Evangelio se halla en mal estado, pudiendo adivinarse que en su paramento cilíndrico estaba representada la Crucifixión, con la Virgen y San Juan. Tal vez lo más interesante sea el grupo de apóstoles que aparecen en el sector del Evangelio, identificado San Pedro por las llaves y otros por sus nombres inscritos. El pintor tiene personalidad y sus personajes reflejan jovialidad expresiva, acentuada por el elaborado y rico diseño de ropajes y elementos ornamentales. Tiende al «horror vacui» sin apartarse demasiado de las fórmulas estilísticas de raigambre ítalo-bizantina. No conocemos otra obra de su mano ni representaciones afines. Su paleta es rica en azul, verde, amarillo, carmín y bermellón claro, con los que logra mezclas cromáticas de gran brillantez: todo ello respaldado por los ocre y negros normales a toda decoración mural. Publicamos la cabeza de un Pantocrátor que



Fig. 86.—SAN JULIÁN DE BAGÜÉS (Museo de Jaca).

apareció en la operación de arranque bajo la pintura mural de Ruesta (fig. 83). Parece ser un ensayo técnico o una prueba de maestría para convencer al patrocinador de la obra. No olvidemos que los usos y costumbres artesanales subsisten a lo largo de los siglos.

Maestro de Bagüés.—El gran templo de Bagüés dedicado a los santos Julián y Basilisa, hoy sin culto, perteneció al monasterio de San Juan de la Peña. Conservó hasta 1966 gran parte de su decoración mural, la más importante dentro del círculo aragonés, trasladada ahora al Museo de Jaca (fig. 86). Ejecutada al fresco, con retoques al temple, ocupaba el ábside central, los muros del presbiterio y los laterales de la nave. La cuenca absidal y la zona alta del ábside constituyen una sola composición: la Ascensión de Cristo, tema inusitado en la iconografía románica. El Señor aparece en el interior de la mandorla y rodeado de ángeles y profetas. En la amplia zona que completa la escena aparecen la Virgen María y los apóstoles, sobre fondo monocromo. La zona baja del ábside muestra al Cirineo llevando la cruz, a Cristo crucificado entre los dos ladrones y a las Marías visitando el santo sepulcro. En los muros, la decoración crea zonas horizontales superpuestas. En el lado de la Epístola (fig. 87), el mejor conservado, la zona más alta ofrece escenas del Génesis, como la creación de Adán, de Eva y de los animales, entre otras. Más abajo, al nivel de las tres ventanas, se representan cinco temas: Anunciación, Visitación, Natividad, Anunciación a los pastores y Epifanía. En la zona siguiente, la conservación de las pinturas es más defectuosa; hay restos que permiten identificar las



Fig. 87.—MURO SUR DE LA NAVE DE SAN JULIÁN DE BAGÜÉS (Museo de Jaca).

Tentaciones de Jesús y las Bodas de Caná. La última zona conserva restos de la Última Cena. En el muro del Evangelio (fig. 88), el conjunto está mutilado por las alteraciones experimentadas por el templo. En la zona más alta se ve a Caín y Abel, y la construcción del arca; en la siguiente, diversos momentos de la Vida de Cristo —Huida a Egipto, Degollación de los Inocentes, Presentación en el Templo, Bautismo (fig. 89)— y en la zona más baja se advierten las escenas de Jesús y la Samaritana, la Resurrección de Lázaro (fig. 90) y otras más perdidas. De la cuarta y última zona se conserva, entre fragmentos de otras escenas, una soberbia interpretación del Prendimiento.

En el color domina el ocre rojizo, sobre fondo ocre, verde y azul. Los pliegues de las indumentarias se acusan mediante líneas de color negro o rojo oscuro. El estilo es dinámico, con tendencia a lo narrativo y a la forma cerrada. Dentro del arcaísmo románico se señala una animación y expresividad bastante vivas. La fórmula revela grado de madurez y no se aprecian tanteos. Su geometrización actúa dentro de cierta libertad y esto le permite abordar temas tan variados como los que integran la iconografía de este templo. En general, el estilo del Maestro de Bagüés parece de la primera mitad del siglo XII y se



Figs. 88 y 89.—MURO NORTE DE LA NAVE DE SAN JULIÁN DE BAGÜÉS (Museo de Jaca).



Fig. 90.—MURO NORTE DE LA NAVE DE SAN JULIÁN DE BAGÜÉS (Museo de Jaca).

relaciona con obras muy importantes de la región central de Francia. El Maestro de Bagüés sostiene en su obra un ritmo vivaz, altamente expresionista. Está lejos del refinamiento estilístico del Maestro de San Juan de la Peña, pero posee dotes de creador.

Uncastillo.—El estilo del siglo XII sigue su evolución en las pinturas de San Juan de Uncastillo (Zaragoza) (fig. 91), ejecutadas con notable soltura y libertad, mediante fórmulas de esquematización más improvisadas que definidas por un canon específico. Es de señalar la vigorosa y aguda interpretación de los rostros y ademanes, la tendencia realista que advertimos en facciones y actitudes; el convencionalismo se refugia principalmente en las vestiduras. Por otro lado, a las notas citadas, debe agregarse una pervivencia del sentido arquitectónico y una tendencia a la simetría. Cuanto antecede no significa que esta obra se halle absolutamente al margen de la corriente bizantina, que, en mayor o menor grado, no deja de ejercer su influjo en toda la pintura de la época.

Según Borrás y García, estas pinturas hacen referencia a la historia de Santiago el Mayor y a su devoción relacionada con las peregrinaciones a Compostela. Cristo, o quizá la imagen sedente de Santiago, centra la composición absidal, completada con una hilera de peregrinos en ruta, el bautismo de Hermógenes por Santiago y el mismo santo ante Herodes Agripa. En las enjutas se identifican las figuras de Juan y Santiago y otros apóstoles flanqueando la figura de Cristo. La decoración mural se extiende en la pilastra y media columna de la arquería de la nave, todo ello muy desvanecido, perdidos en gran parte los elementos determinantes de la propia calidad de la obra, que creemos muy avanzada, quizá del 1200.

Maestro de Navasa.—El apelativo de Maestro de Navasa, acuñado para designar al pintor de tres conjuntos románicos aragoneses, no convenció a los autores del tantas veces citado libro «La Pintura Románica en Aragón». Revisado el problema no puedo más que reafirmar mi absoluto convencimiento interno de que la decoración absidal de la iglesia de



Fig. 91.—ÁBSIDE DEL CRUCERO DE SAN JUAN DE UNCASTILLO.

la Asunción de Navasa (figs. 92 y 93), integrada en el Museo de Jaca, es obra hermana de las murales conservadas en la cripta y en la sala capitular de la vieja catedral de Roda. Creo que estos tres ciclos iconográficos jalonan la vida de un artista aragonés de grandes arrestos, imaginativo y dotado de personalidad. Sería un pintor formado a la sombra de los fresquistas, cercano al 1200, que en su madurez recibió el impacto de los jóvenes seguidores del estilo lineal protogótico. En el gran ábside de Navasa tuvo ocasión de realizar un notable ciclo de la vida de Jesús bajo un Pantocrátor sin mandorla, rodeado del Tetramorfos, arcángeles y profetas. La Epifanía y la Virgen cabalgando en su huida a Egipto revelan un carácter narrativo naturalista ya muy alejado del hieratismo románico.

El linealismo, de gruesos trazos y calidad plana, reaparece en las pinturas de la cripta de Roda (fig. 94), sin duda ejecutadas algunos años después; el concepto pictórico subsiste, pero los materiales utilizados son de calidad inferior: la gama cromática rica y brillante de Navasa, realizada con pigmentos de excelente calidad, fue reemplazada por una escala de verdes agrios, ocre, almagres y negros. Es obra ejecutada al temple con evidente premura. El Pantocrátor y el Tetramorfos que llenan la bóveda del ábside conservan el enfoque tradicional románico, pero las representaciones del Bautismo de Cristo, del Arcángel pesador de almas y las personificaciones de los meses, que completan el programa iconográfico, parecen improvisaciones pintadas «a la prima», sin dibujo preparatorio alguno. El carácter espontáneo, hasta cierto punto encantador y alegre, se acentúa todavía



Fig. 92.—ÁBSIDE DE LA ASUNCIÓN DE NAVASA (Museo de Jaca).

en los animales fantásticos que aparecen en la zona baja de esta segunda obra del Maestro de Navasa.

En las pinturas que cubren el muro meridional de lo que, al parecer, fue sala capitular de la antigua canónica de Roda (fig. 95), también ejecutadas al temple sobre encalado débil, el Maestro de Navasa fue, técnicamente hablando, más ortodoxo. Muestra un notable avance hacia un concepto linealista. En la iconografía se integraron escenas de la Crucifixión, Anunciación a los pastores, Última Cena, Santo Entierro y una pequeña Anunciación pintada en los derrames de una ventana central; composiciones que se organizaron en torno a la primera de las mencionadas con gran sentido decorativo del conjunto. Pueden apreciarse veladuras en las carnaciones, mientras que los trajes se realizaron con tonos unidos sin transparencias, corriendo el acabado a cuenta del intenso trazo negro que perfila los contornos y dibuja los rasgos esenciales.

La diversidad textural y caligráfica, tan aparente entre las tres pinturas que atribuimos al Maestro de Navasa, parece justificar la opinión de mis colegas, pero el análisis estilístico en profundidad nos obliga a sostener nuestra hipótesis: lo que varía en ellas no afecta lo fundamental de su concepto representativo.



Fig. 93.—ÁBSIDE DE LA ASUNCIÓN DE NAVASA (Museo de Jaca). Figs. 94 y 95.—ÁBSIDE DE LA CRIPTA Y SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA. Fig. 96.—ÁBSIDE DE SAN VICENTE DE VIÓ (Museo de Barbastro).



Fig. 97.—SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE SIGÜENZA (Museo de Barcelona).

ETAPA NEOBIZANTINA EN ARAGÓN Y NAVARRA

La oleada de neobizantinismo, que tuvo en Cataluña notable expansión hacia 1200, penetró en Aragón, en fecha algo más avanzada, de la mano de dos grandes artistas: el Maestro de Sigüenza, autor de la decoración mural de la sala capitular del monasterio de Sigüenza, y el pintor del ábside de la parroquia de Osia. El influjo de tales obras se proyectó sobre un círculo de muralistas activos en la provincia de Huesca que abandonaron gradualmente el hieratismo simbolista del románico ortodoxo: son buen ejemplo de ello las pinturas de Vió, de Bierge, de Villamana y de la cripta de las Benedictinas de Jaca. En Navarra, donde la pintura mural románica tuvo, al parecer, escasa penetración, el neobizantinismo estilísticamente derivado del Maestro de Sigüenza dejó sus huellas en Olite, Artajona y Artaiz.

Maestro de Sigüenza.—La sala capitular de Sigüenza fue, sin duda, uno de los monumentos más importantes de España (fig. 97). En el incendio del monasterio, en julio de 1936, a la par que se destruyeron totalmente los artesonados de talla policromada, las pinturas sufrieron gravísimos desperfectos, desvaneciéndose para siempre su colorido. Por puro azar fueron arrancadas a tiempo, lográndose así evitar su total destrucción. Se alojan, desde aquellas fechas trágicas, en el Museo de Barcelona. Tienen ahora un color gris, aparentemente monocromo, y aunque conservan ciertas variaciones de tono,



Figs. 98 y 99.—SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE SIGENA (Museo de Barcelona).

no revelan ni por asomo la brillante policromía que lucían antes de sufrir los efectos del fuego.

La sala capitular, de planta rectangular de 8,55 metros de ancho por 17 de largo, estaba cubierta con un artesonado plano apoyado sobre cinco arcos transversales. Las pinturas cubrieron originariamente la totalidad de muros, arquerías, derrames de ventanas y arcos de puertas. Ejecutadas a todo color en un temple perfecto muy duro, destacaban sobre fondos lisos de coloración vivísima, alternando los tonos azul, verde y amarillo. El contraste entre el aprovechamiento de los convencionalismos arcaicos y las geniales fugas hacia un arte expresivo y realista, unido a la exuberancia y riqueza de la ornamentación, formaban un conjunto sensacional con los suntuosísimos artesonados de casetones y atauriques, ricamente decorados con generosa intervención de escenas figurativas. Lo que podemos ver actualmente no es más que un pálido reflejo de lo que fue: un muro de lamentaciones donde llorar la tragedia del hombre eternamente salvaje.

El conjunto de su decoración pictórica consistía en dos ciclos principales y otros elementos complementarios. En los frentes de los arcos diafragmas hubo veinte escenas del Antiguo Testamento, ordenadas de Norte a Sur. Paralelamente, los muros periféricos contenían escenas del Nuevo Testamento, ordenadas a partir del testero Norte, en el que estaban representadas las escenas que van de la Encarnación a la Anunciación a los pastores. Esta parte se perdió, pero no así la cabecera Sur, que estaba presidida por una



Fig. 100.—SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE SIGENA (Museo de Barcelona).

gran Crucifixión, con las figuras simbólicas y contrapuestas de la Iglesia y la Sinagoga. A los lados, en lo alto, la Flagelación y las Marías en el sepulcro. El friso superior, igual que el del otro testero, presenta elementos de una greca inscritos en semicírculos, alternando con bustos de ángeles.

A continuación exponemos la disposición de las escenas del Antiguo Testamento. Arco 1.º: Creación de Adán, Creación de Eva, Prohibición del fruto del bien y del mal, Adán durmiendo mientras Eva es tentada (fig. 99). Arco 2.º: Expulsión del Paraíso, El ángel enseña a Adán cómo se trabaja la tierra con una pala (tema insólito que Miss Lewittes encontró también en un manuscrito inglés del siglo XII, el *Heptateuco* anglosajón de Aelfric) (fig. 98), Adán cava la tierra con una azada mientras Eva está hilando rodeada de sus dos primeros hijos, Ofrendas de Caín y Abel (fig. 101). Arco 3.º: Muerte de Abel, Construcción del Arca de Noé, Noé embarcando los animales, La paloma volviendo al Arca. Arco 4.º: Embriaguez de Noé, Sacrificio de Isaac, El Faraón y sus huestes ahogados por las aguas del Mar Rojo, Moisés y Aarón durante el Éxodo muestran al pueblo judío la columna de fuego (fig. 100). Arco 5.º: Moisés recibe en el Sinaí las Tablas de la Ley, Adoración del becerro-de oro, Moisés hace brotar el agua de la roca, David ungido por Samuel.



Figs. 101 y 102.—SALA CAPITULAR (Museo de Barcelona) Y ÁBSIDE DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SIGÜENZA.

En las confluencias de los sectores laterales de los arcos, demasiado estrechas para incluir escenas, se añadió decoración profana, sacada de bestiarios o de un repertorio floral con una especie de hojas-flores características. Referente a los elementos del bestiario, el más notable es el de un árbol o arbusto del que cuelgan pájaros a manera de frutos. Se trata de un elemento fantástico atribuido a Irlanda y recogido en el texto de los Bestiarios de muchos países (incluida Cataluña), pero que sólo vemos en ilustraciones inglesas.

El intradós de cada uno de los cinco arcos estuvo decorado con catorce rectángulos que contienen representaciones de la genealogía de Jesús, según los evangelios de San Lucas y San Mateo. La genealogía según San Mateo ocupa los dos primeros arcos, contando a partir del testero Norte, y la de San Lucas los otros tres, pero a partir del lado Sur, porque está redactada a la inversa, empezando por José.

Recordemos que Santa María de Sigüenza, imponente cenobio situado en una región desértica de Huesca, perteneciente a la Orden de San Juan de Jerusalén, fue fundado por la reina Sancha, esposa de Alfonso el Casto de Aragón (+1196). La iglesia fue objeto de dos consagraciones sucesivas; la primera en 1187 y la segunda en 1258. Según una crónica del siglo XVII, la genealogía de Cristo fue pintada en 1234, fecha que debe corresponder a la totalidad de las pinturas de la sala capitular. Es buena prueba de ello el que las murales de un hábil seguidor del gran Maestro de Sigüenza, que subsisten en el ábside mayor de la iglesia, estarían terminadas en la fecha de la citada consagración de 1258.

Post, el primero que estudió las pinturas de la sala capitular de Sigüenza, presentó su hermandad con los mosaicos y frescos de la escuela romana del siglo XIII, anteriores al arte de Cavallini. Estudios más recientes nos muestran que la raíz estilística del genial maestro pertenece a la corriente neobizantina que tuvo hacia 1200 un influjo considerable



Fig. 103.—CORO DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SIGENA (Museo de Barcelona).

en el arte del Occidente europeo. De una manera específica ha sido señalado su parentesco formal con las ilustraciones de la Biblia de la catedral de Winchester, muy afín al de las miniaturas de la llamada hoja Morgan, manuscritos ingleses de fines del siglo XII. El parentesco estilístico es asimismo indiscutible con las ilustraciones de un salterio de Westminster y con las de otro, originario de Canterbury que, llevado a Barcelona, fue complementado por los iluminadores de la escribanía real, en pleno siglo XIV (Biblioteca Nacional de París).

Círculo del Maestro de Sigüenza.— El círculo estilístico del Maestro de Sigüenza tiene su primera manifestación en las pinturas del grandioso ábside del templo del propio monasterio. Se conservan «in situ» muy destrozadas, aunque poco afectadas por el incendio del real cenobio oscense. La imagen de Jesús rodeado de ángeles ocupa el paramento abocinado de la ventana central y a ambos lados se desarrollan cuatro escenas con personajes a tamaño natural: Anunciación (fig. 102), Epifanía, Santo Entierro y «Quo Vadis». Los enmarcamientos complementarios son bandas compuestas con flores estilizadas, cintas, medias figuras de ángeles y grecas, todo ello según la tipología utilizada en la sala capitular por el Maestro de Sigüenza. Esta decoración absidal, probablemente realizada poco antes de la consagración de 1258, revela la personalidad de un seguidor puntual de su técnica y de su concepto representativo. Vacilaciones que escapan al primer examen de la obra, deformaciones graves en el repertorio figurativo y la ausencia de agudeza expresiva acusan, a pesar de su extraordinario mimetismo en la forma y en la fórmula estilística, la diferencia de nivel entre el gran itinerante de raíz bizantina y el autor de las murales del ábside.



Fig. 104.—ÁBSIDE DE SANTA LUCÍA DE OSIA (Museo de Jaca).

Es posible que este segundo pintor continuara su obra en el coro de la comunidad sanjuanista, situado al fondo de la nave del templo. Pinturas que permanecieron ocultas bajo la sillería fueron prácticamente destruidas por el fuego. Sólo un fragmento muy perdido, que arrancado a tiempo fue llevado al Museo de Barcelona, nos revela la huella de una de las pinturas del muro que separa la iglesia y el coro. Lo reproducimos por su interés testimonial (fig. 103). La imagen de Cristo juez, que aparece rodeada del apostolado según la disposición estructural de gran número de frontales románicos, refleja, como las pinturas del ábside, un esquema linealista derivado de los magistrales diseños que la obra medio destruida de la sala capitular revela.

Maestro de Osia.— Entre los grandes hallazgos realizados por los investigadores del románico jaqués cuentan las pinturas murales de la parroquia de Santa Lucía de Osia, actualmente instaladas en el Museo de Jaca. Constituyen una auténtica obra maestra reveladora de la personalidad inédita de un pintor notable que bien merece el apelativo que se le dedica. Su estilo aparece condicionado por el concepto narrativo linealista, lo



Fig. 105.—ÁBSIDE DE SANTA LUCÍA DE OSIA (Museo de Jaca).

cual señala una fecha avanzada del siglo XIII, pero el esquema general iconográfico conserva la fórmula esencial del arte de raíz bizantina. Es testimonio de calidad en apoyo de la idea de que el neobizantinismo aportado por el Maestro de Sigena a la escuela aragonesa no fue un hecho aislado.

El Maestro de Osia utiliza la disposición estructural románica, pero prescinde de los temas tradicionales. La Coronación de la Virgen (fig. 104) ocupa el lugar del Pantocrátor en el sector alto del cuenco absidal, rodeada de la mandorla, el Tetramorfos y dos serafines. Los apóstoles sentados en sus respectivos sitios, en actitud dialogante, se alinean en la amplia zona inferior del cuarto de esfera. La imagen de Cristo, de pie entre dos ángeles, centra la bóveda del presbiterio entre los bienaventurados y los réprobos distribuidos en zonas sobre los sectores laterales. En el sector cilíndrico se representan diversas escenas de la historia de Santa Lucía dispuestas en dos zonas que se extienden en ambos lados del presbiterio (fig. 105). Cierran este ciclo narrativo dos imágenes femeninas de pie en posición frontal, una de ellas la de la santa titular del templo.

San Vicente de Vió es un templo de nave única de tipo lombardo con el ábside decorado con arquerías ciegas bajo un friso de dientes de sierra, todo ello según la tipología pirenaica de la segunda mitad del siglo XII. Las pinturas, ejecutadas al temple con paleta rica que incluye bermellón, almagre, ocre, siena, azul, verde y negro, constituyen un ejemplo interesante de iconografía avanzada, probablemente de mediados del siglo XIII. Pantocrátor y Tetramorfos ocupan el espacio central del cuenco absidal (fig. 96), flanqueado por cuatro escenas narrativas dispuestas en dos registros: en la parte inferior derecha se representa la Epifanía; el sector izquierdo el Martirio de San Vicente; las dos composiciones del registro superior están prácticamente destruidas. De la decoración del arco que enmarca el ábside subsiste parte de la Resurrección de los muertos y las imágenes contrapuestas de dos tocadores de vihuela. Se conservan en el Museo de Barbastro.



Fig. 106.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE VILLAMANA (Museo de Barbastro).

La decoración del ábside único de la modesta iglesia de Villamana (fig. 106), conservada también en dicho museo, presenta el Pantocrátor rodeado del Tetramorfos entre dos figuras barbadas con halo sosteniendo, respectivamente, una espada y los clavos de la crucifixión. En el sector cilíndrico campea una amplia zona historiada con temas no identificados. Es obra posterior al 1250, ejecutada con mano firme, con predominio lineal y excelente traza. En ella se refleja vagamente el concepto formal del Maestro de Osia.

La iglesia de San Fructuoso de Bierge conservó, hasta fecha reciente, la extensa decoración de su cabecera de planta rectangular dedicada a los santos Nicolás y Juan Evangelista. Sería realizada en dos etapas separadas por un intervalo cronológico que se refleja en la mutación estilística de la iconografía. Pertenece a la primera etapa una gran Crucifixión cumbreira (fig. 107) ejecutada por un muralista modesto, afín al estructuralismo que caracteriza al pintor del ábside de Villamana. Por ser obra de tipología lineal más avanzada, la vasta decoración correspondiente a la segunda etapa será estudiada en la tercera parte del presente libro.

Cerramos el círculo de la pintura mural románica en Aragón presentando el ciclo iconográfico que decoraba una cripta o capilla subterránea descubierta en el terreno actualmente ocupado por el convento de Benedictinas de Jaca. Según Borrás y García, es



Fig. 107.—TESTERO DE SAN FRUCTUOSO DE BIERGE.

lo que queda de la «Santa María baxo tierra», designación popular de la cripta de la iglesia del Salvador, templo de vida pujante en la segunda mitad del siglo XIII. Vi las pinturas maltrechas y medio borradas al proceder al descombro de la ruinosa cripta. Arrancadas a tiempo, pasaron a integrar el extraordinario Museo jaqués. De la decoración, que, al parecer, cubría bóveda y muros de la nave, fueron recuperadas las siguientes composiciones: Cristo en la Ascensión, dos grupos de apóstoles, Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los pastores, Epifanía (fig. 108) y Presentación al Templo. Las escenas, con figuras casi a tamaño natural, se presentan enmarcadas por arquerías enriquecidas a lo alto con curiosas representaciones de arquitecturas de estructura monumental irregularmente dispuestas como panorama de carácter naturalista. El grave deterioro de la capa pictórica de terminación de estas pinturas, ejecutadas al temple, acentúa su aspecto linealista al transparentarse el dibujo preparatorio. El concepto de este conjunto, más importante por su iconografía que por su interés estético, refleja ciertas características del Maestro de Osia, aun siendo obra ya más avanzada.

Maestro de Artajona.— Como se dijo al iniciar el presente capítulo, el estilo de raigambre bizantina del Maestro de Sigüenza se refleja en un grupo de pinturas murales



Fig. 108.—NAVE DE LA CRIPTA DE LAS BENEDICTINAS DE JACA (Museo de Jaca).

navarras conservadas en el Museo de Pamplona. La decoración absidal de la iglesia de Artaíz es la que más se aproxima a la destreza del gran artista que alcanzó, con una fórmula esencialmente esquemática, la libertad de la pintura más avanzada. Sólo se conserva la que corresponde al paramento cilíndrico: presenta grupos de profetas, obispos, apóstoles y santos bajo una vasta arcada con ángeles músicos en las albanegas, flanqueando la ventana central con grandes derrames decorados con tema floral con el Agnus Dei en la clave (fig. 109). Es probable que este espacio central estuviese ocupado por un retablo de dimensiones modestas o quizás por una imagen exenta colocada sobre un edículo, detrás de la mesa del altar.

El grandioso ábside de la iglesia del Cerco de Artajona, levantada a fines del siglo XIII en honor de San Saturnino de Tolosa, fue decorado según el mismo concepto representativo. El tema, concebido en grande y desgraciadamente incompleto, era asimismo trasunto de lo románico; el Pantocrátor, convertido en Cristo rodeado de ángeles, muestra sus heridas a los apóstoles (fig. 110). La riqueza cromática del impresionante conjunto, acentuada con cabujones dorados en relieve, culmina en el ventanal del centro, primorosamente decorado con ornamentación floral de inequívoco sabor románico. La técnica es al temple, con retoques terminales en color preparado en un medio muy resistente, que puede que fuera aceite de linaza.

La capilla abovedada en ojivas correspondiente al cuerpo bajo de la torre del campanario de San Pedro de Olite ostentaba una decoración mural muy afín a la de Artajona. El tema está integrado por tres ángeles en la bóveda; el Pantocrátor rodeado por el Tetramor-



Fig. 109.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE ARTAJONA (Museo de Pamplona).

fos, la Coronación de la Virgen y San Saturnino, en los sectores altos de los muros; San Pedro y San Pablo, la Epifanía y otras escenas no identificadas, en la zona media de los mismos (figs. 111 y 112).

La afinidad estilística entre estas tres murales navarras es tal que no es temerario su atribución a un pintor único. En la primera edición del presente libro se presentaron las dos últimas bajo el apelativo de Maestro de Artajona: la de Artajona estaba todavía oculta bajo un retablo barroco. Es innegable que entre las obras de Artajona, Artajona y Olite existe un progresivo descenso de nivel estético, pero es preciso reconocer que ciertos pintores de carácter epigonal sufrieron una gradual decadencia al perder contacto con el maestro que inspiró su formación artística. En consecuencia, creemos que el apelativo de Maestro de Artajona es válido para la designación del anónimo autor de las tres obras navarras que cierran el ciclo bizantinizante del siglo XIII.



Fig. 110.—ÁBSIDE DE SAN SATURNINO DE ARTAJONA (Museo de Pamplona). Figs. 111 y 112.—CAPILLA DE LA TORRE DE SAN PEDRO DE OLITE (Museo de Pamplona).



Fig. 113.—SAN BAUDEL DE BERLANGA.

CASTILLA Y LEÓN

En este campo, más extenso y complejo que el pirenaico, destacan cuatro grandes obras del siglo XII: Berlanga, Maderuelo, San Isidoro de León y San Justo de Segovia. Sorprende la parquedad de frutos locales en un terreno artísticamente tan fecundo. ¿Es que la pasión por la escultura, de arraigo tan profundo, creció a expensas de las decoraciones pictóricas? Las modestas pinturas de Tubilla del Agua y San Pelayo de Perazancas son insuficientes para rastrear una solera indígena. El desarrollo de las escuelas locales de pintura fue lento y tardío en Castilla y León. Es muy elocuente el hecho de que, en pleno siglo XIII, la poderosa comunidad de Arlanza llamase a un pintor del círculo del Maestro de Sigüenza para la decoración del departamento palatino adosado a la iglesia.

Según Post, las únicas pinturas de Galicia que pueden considerarse como obra primitiva, en el momento de transición del románico al gótico, son los frescos de San Martín de Mondoñedo. Su lamentable conservación hace difícil su estudio y aun la identificación de temas iconográficos.

Maestros de San Baudel y de Maderuelo.—San Baudel de Berlanga es un monumento mozárabe de gran interés (A. H., vol. III) que se levanta no lejos de Casillas de Berlanga (Soria), de planta rectangular, casi cuadrada, con bóveda esquinada sobre arcos de herradura que irradian de una gran columna central. Completa la estructura una capilla absidal abovedada, de planta cuadrada, y una tribuna cabalgando sobre un sistema de columnas, arcos y bóvedas. Esta tribuna tiene, a su vez, una capilla que avanza hasta tocar la columna central.

La decoración pictórica cubrió casi la totalidad de muros y abovedamiento, distribuida en zonas (fig. 113). La de las bóvedas está prácticamente perdida, si bien se conserva gran parte de los temas ornamentales de los arcos, en cuyos arranques se repite la representación de una columna de fuste helicoidal y capitel y base con decoración de palmetas. De ellas emergen temas de estilización floral, series de meandros, líneas en zigzag y sucesiones de círculos, algunos de ellos incluyendo pequeños animales. En la zona alta de la decoración mural se representaron escenas bíblicas de unos dos metros de altura; perdidas las que corresponden al muro del testero, vemos representadas en el muro septentrional la Entrada en Jerusalén (fig. 114) y la Última Cena; en el muro opuesto a la capilla absidal, las Bodas de Caná y la Tentación de Jesús en el desierto; en el muro



Figs. 114 y 115.—SAN BAUDEL DE BERLANGA (Colección particular).

meridional, la Resurrección de Lázaro (fig. 115), la Curación del ciego y las Tres Marías ante el sepulcro de Cristo. Otra zona inferior, de igual altura, completa la decoración, desarrollándose en ella escenas de cacería: un arquero a pie apuntando a un gran ciervo; un jinete lancero con una jauría de perros persiguiendo unos cervatos (fig. 116) y otro jinete con un halcón en la mano. Esta zona decorativa se halla a nivel del antepecho del coro, continuándose sobre el mismo con la representación de un soldado armado de lanza y escudo y un oso, un elefante con un castillo auestas y un camello. Completan la



Fig. 116.—SAN BAUDEL DE BERLANGA (Museo del Prado).

decoración amplios frisos de meandros; temas trenzados; paramentos sembrados de círculos, como tejidos de tipo bizantino; una pareja de mastines de pie sobre sus patas traseras y frisos formados por círculos separados por palmetas, incluyendo pequeñas figuras de fauna fantástica. La capilla absidal tiene completamente perdida la decoración de su bóveda, pero conserva parte de dos anchas zonas de los muros laterales y casi la totalidad de su testero. En lo que queda de las primeras se adivina la representación del «Noli me tangere»; en el testero el Cordero Divino centra una gran cruz sostenida por dos ángeles entre las figuras oferentes de Caín y Abel. La figura del Espíritu Santo es tema de la ventana central, a la que flanquean las figuras sedentes de San Agustín y San Baudelio enmarcadas por sendas arquerías.

En el interior de la pequeña capilla del coro se representa la Virgen María con el Niño Jesús en su regazo entre dos figuras oferentes. Estas son las únicas que no sufrieron la desdichada operación de arranque, realizada hace años con la pérdida de algunas escenas importantes, y se conservan todavía «in situ» con los restos de decoración de la bóveda y frisos ornamentales. Algunas escenas emigraron a América: la Última Cena y las Marías en el Sepulcro se guardan en el Museo de Boston y la escena de cacería se conserva en el Museo del Prado.

Tres pintores intervinieron en la obra. El Maestro de Maderuelo ejecutó la totalidad de los temas decorativos de arquerías y bóvedas, las grandes escenas bíblicas y las figuraciones de la capilla absidal. Un segundo maestro, de modestos alcances, pintó la Epifanía del oratorio del coro. El tercer pintor completó la decoración con las magistrales escenas cinegéticas de la zona baja.

El carácter audaz, profundamente hispánico, de este tercer pintor del santuario de Casillas de Berlanga, justifica que se le distinga con el apelativo de Maestro de San Baudel. Aunque su estilo personal nada refleja del concepto pictórico del Maestro de



Fig. 117.—CABECERA DE LA SANTA CRUZ DE MADERUELO (Museo del Prado).

Maderuelo, no es posible afirmar la prioridad de su parte en la decoración del templo: lo más probable es que ambos artistas trabajasen en él simultáneamente. Desconocía las fórmulas italo-bizantinas y sus composiciones producen la impresión de cosa improvisada y espontánea. Las famosas escenas de cacería aparecen en tres paramentos de distinto tamaño con figuras de tonos claros sobre fondo uniforme de rojo vivo. Los tipos humanos, injertados de arabismo, y los animales, finos y estilizados como los que se ven en los marfiles hispano-árabes, nos hablan en un lenguaje opuesto al de las corrientes llegadas a España por los Pirineos. Son pinturas donde prevalece la silueta y la mancha plana de los



Fig. 118.—CABECERA DE LA SANTA CRUZ DE MADERUELO (Museo del Prado).

elementos narrativos sobre un fondo monocromo. Se prescindió de todo modelado y sólo intervienen como elemento complementario algunos trazos lineales muy agudos. Los grandes animales, el oso, el elefante, el camello y los perros, responden al mismo criterio, que no podemos llamar naturalista, a pesar de su asombrosa vitalidad.

El Maestro de San Baudel es otra figura audaz y solitaria, sin escuela ni paralelos conocidos, buen ejemplo del arraigo del espíritu musulmán en el arte castellano de la primera mitad del siglo XII.

El ingreso en el Museo del Prado de los frescos procedentes de la ermita de la Santa Cruz de Maderuelo (Segovia) y la intervención en los trabajos de su arranque y transporte sobre tela nos dio ocasión de estudiar sus características de concepto pictórico y de técnica. Con ello se afirma su íntimo parentesco con el arte de uno de los pintores de San Baudel de Berlanga y cierta relación estilística con la decoración absidal de Santa María de Taüll.

La disposición y la iconografía de tal decoración pictórica responden completamente al canon normal de las pinturas románicas conservadas en España (figs. 117 a 119). En la bóveda aparece la figura sedente del Pantocrátor, dentro de aureola apuntada, que cuatro ángeles sostienen entre nubes estilizadas: viste túnica blanca y manto azul bordeado con una franja de temas romboidales policromados. Dos zonas lo flanquean con cinco figuras de pie. En el costado de la Epístola se alinean la personificación del símbolo de San Marcos; un arcángel con lanza en la mano derecha y rollo blanco en la izquierda, en el que estuvo, sin duda, escrita la palabra POSTULACIUS; un serafín turiferario con sus alas y



Fig. 119.—CABECERA DE LA SANTA CRUZ DE MADERUELO (Museo del Prado).

brazos sembrados de ojos; un ángel en posición frontal, símbolo de San Mateo Evangelista, y la imagen de un santo tonsurado, revestido de casulla, sin inscripción ni atributo que permita identificarle. En la zona simétrica al lado del Evangelio aparecen las figuras siguientes: el símbolo de San Lucas; el arcángel San Miguel, con lanza y rollo, del que desapareció la inscripción PETICIUS, que indudablemente llevaba; un serafín turiferario; el símbolo antropomórfico de San Juan, y una figura femenina con aureola, que ha sido identificada como representación de la Virgen, aunque no lleve atributo alguno que permita asegurarlo.

En los dos paramentos laterales bajo la bóveda se representan los apóstoles sentados en los intercolumnios de una arquería. Los seis de la zona izquierda se apretaron un poco para dejar lugar a una escena, que, por lo deficiente de su conservación, queda de iconografía insegura: tres cabezas imberbes bajo elementos arquitectónicos en forma de torre. Las humedades y las injurias de los hombres destruyeron totalmente la zona inferior de ambos muros, decorada según la fórmula clásica de lo románico con la representación de telas colgadas, de las que años atrás se conservaban vestigios.

El testero nos revela la dedicación de la capilla: una enorme cruz, ricamente decorada con cabujones, tiene en su parte central, dentro de aureola, el Cordero Divino. Dos ángeles volantes sostienen el doble símbolo que aparece flanqueado por las figuras arrodilladas de

Caín y Abel. Bajo esta gran composición se abre una pequeña ventana cuyo derrame interior se decoró con temas florales centrados por el símbolo del Espíritu Santo, dentro de aureola elíptica. A la izquierda de esta ventana se conserva gran parte de una representación, ingenuamente realista, de la Magdalena ungiendo los pies de Cristo. En el paramento simétrico, a la derecha, se representó la Epifanía con un solo rey acercando su ofrenda al niño Jesús, casi totalmente perdido, sentado en el regazo de la Virgen.

El paramento interior del muro que separa el santuario de la nave contiene en su parte alta, sobre el arco triunfal, las dos mejores escenas de este conjunto, la creación de Adán y el primer pecado (fig. 118). La manera con que el pintor logró situarlas en el espacio alargado de un segmento circular es testimonio de su maestría en el manejo de los grandes recursos del estilo románico. Las separó con un tronco nudoso, completando con árboles de tupido ramaje los espacios extremos. La tendencia medieval al simbolismo halló en el aspecto de estos árboles paradisiacos una forma de gráfico expresionismo: el árbol frondoso que ambienta la escena de la creación del hombre está lleno de hojas, flores y frutos, mientras que el que aparece como mudo testigo de la tentación tiene el aspecto mortecino y el tronco reseco, con escasas hojas secas.

Apenas quedan restos de los dos lebreles que simétricamente flanquearon el arco triunfal, de pie sobre sus patas traseras, como guardianes del paso, enmarcados por un arco sobre columnillas, continuación de la arquería que cobija el apostolado.

Contribuyeron extraordinariamente a la riqueza cromática del conjunto las bandas horizontales de colores vivos que campean en el fondo de todas las zonas, a excepción de las dos escenas del Génesis. Estas bandas fueron uno de los grandes recursos de la pintura románica, si bien la gradación de tonos en ellas empleados revela, más que otros elementos, las buenas o las malas cualidades del pintor como colorista. La brusca alternancia cromática de los fondos, cortados por la verticalidad de las figuras, produce en su conjunto una vigorosa impresión de dinamismo que dulcifica la rigidez de tantas figuras hieráticas y frontales. En algunos casos se modificó la anchura normal de las bandas de fondo para lograr mayor equilibrio en la composición: véase la escena del ungimiento de los pies de Cristo y la Epifanía. No es probable que surgiera de puro azar el fondo blanco y desnudo de las dos escenas paradisiacas. Ellas son las únicas composiciones realizadas con ambición narrativa y el artista trató de estructurar las figuras del Creador, de Adán y de Eva con vibrante emoción realista, originando escorzos y angulosidades arbitrarias.

Maestro de San Isidoro de León.—Post dice, con razón, que las pinturas murales del Panteón de los Reyes, pórtico de San Isidoro de León, son el más bello y celebrado conjunto de frescos románicos españoles (fig. 120). En el volumen V de «*Ars Hispaniae*» viene descrito este pórtico, construido por Fernando I en 1063, pieza capital de la arquitectura y escultura del siglo XI. La decoración pictórica cubre totalmente las seis bóvedas cuatripartitas de los dos tramos adjuntos al templo y los muros oriental y meridional. Las escenas hacen referencia al Evangelio y Apocalipsis.

El Pantocrátor y los cuatro símbolos acompañantes se presentan en la bóveda central del primer tramo en ambiente de teatral majestad, festoneados de nubarrones que se resuelven en caprichosas ondulaciones sobre fondos desleídos de azules y rosas claros (figs. 121 y 126). La aureola central, de puro encaje, se rodea a su vez con encintados de nubes que tienen lógicamente su punto de arranque en el abismo oscuro que enmarca la



Fig. 120.—PÓRTICO DE SAN ISIDORO DE LEÓN.

composición. El Cristo Juez surge, en efecto, como LUX MUNDI, en un cielo de tormenta, y así se lee en su libro abierto, entre estrellas y claridad, escoltado por las enérgicas y enormes figuras del Tetramorfos.

En la bóveda derecha del mismo tramo se desarrolla, sobre fondo claro y liso, la bucólica escena del ángel comunicando a los pastores el nacimiento del Redentor (figs. 122 y 123). El factor contraste contaba seguramente mucho para el gran pintor de San Isidoro, pues la acumulación de elementos y el ritmo violento de la composición anterior se transforman aquí en siembra espaciada de actores que narran su papel con sencillez y tomando su tiempo: el ángel emerge en un ángulo y libra su mensaje, con reposado gesto, a tres pastores que le escuchan sin interrumpir por ello su propia música, ni olvidar la comida del perro; los corderos y cabras se distribuyen en grupos que dan a la composición el ritmo de un paño bordado, mordisqueando las hojas de los arbustos o en amistosa pelea. En la bóveda norte del mismo tramo reaparece el Hijo de Dios, según la visión apocalíptica de San Juan, con la espada de dos filos en la boca entregando a un ángel el libro con siete sellos, en presencia del postrado evangelista; en los sectores extremos se representan los siete candelabros y San Juan recibiendo el libro de la Revelación, y en las rinconeras se distinguen las siete iglesias de Asia (fig. 125). La Degollación de los Inocentes, tema iconográfico de la bóveda meridional del segundo tramo, se desarrolla a base



Fig. 121.—PÓRTICO DE SAN ISIDORO DE LEÓN.

de un esquema arquitectónico, con Herodes centrado una composición irregular de arcos dispuestos en estrella; los soldados verdugos blandiendo espadones y lanzas contra niños desnudos, uno de ellos arrancado de los propios brazos de la madre, ocupan los intercolumnios.

La difícilísima adaptación de la Última Cena en la bóveda central del segundo tramo originó una composición que introduce no pocas novedades iconográficas (fig. 124). El espacio queda dividido, como en la escena de la degollación de los Inocentes, por una estructura arquitectónica: dos pilastras, sosteniendo una cúpula y un tejado a cuatro vertientes, aislan el grupo central, formado por Jesús recibiendo cariñosamente a San Juan sobre su pecho, mientras señala al Judas traidor, ante la sorpresa de San Pedro, San Andrés y San Bartolomé, que discuten en el sector izquierdo, junto a San Felipe, que lleva la copa a sus labios; a la derecha, Santiago el Mayor y Santo Tomás, San Mateo y Santiago el Menor forman grupo aparte y en primer término los santos Simón y Matías siguen, comiendo apaciblemente, las incidencias de la dramática cena. La composición logra ciertamente un ambiente de agobio con el complicado arabesco de gestos, estructuras y elementos dispersos, al que contribuyen el gallo que surge en uno de los arranques de la bóveda y la aparición de los sirvientes Tadeo y Marcial en el marco de dos puertas convencionales. El Prendimiento centra la tercera bóveda del segundo tramo, utilizando hasta lo inverosímil la distribución radial de los personajes: San Pedro se convierte en el



Figs. 122 y 123.—PÓRTICO DE SAN ISIDORO DE LEÓN.



Fig. 124.—PÓRTICO DE SAN ISIDORO DE LEÓN.

personaje principal del conjunto, puesto que interviene ostensiblemente cortando la oreja a Malcus, en la negación de Jesús a la criada y llorando solitario en uno de los ángulos de la bóveda. Completan la composición Pilatos lavándose las manos, un portador de la cruz y el gallo con la leyenda «cum tristatus est Petrus».

En los muros se completa el ciclo de la vida de Jesús: el Nacimiento en el paramento perforado por la entrada actual; la Anunciación se combina con la Visitación bajo cuádruple arquería, sobre una zona donde se divisa, muy desvanecida e incompleta, la cabalgata de los Magos, en el testero meridional del primer tramo. En el testero del segundo quedan, muy borradas, la Huida a Egipto, la Presentación en el Templo y otra escena no identificada. El tímpano de la primitiva puerta de comunicación con la iglesia, que centra el muro oriental, se decora con el Agnus Dei en disco sostenido por San Gabriel y otro arcángel: una de las jambas tiene pintada la imagen del arcángel San Miguel. En el paramento de la izquierda aparece la Crucifixión con Longinos clavando la lanza al Salvador: como orantes aparecen un rey seguido de su escudero y la reina acompañada de una doncella portadora de un jarro (fig. 120).

Frisos ornamentales de composición simple llenan los espacios libres y decoran arcos y sofitos medianeros, a excepción de dos de ellos, que se presentan historiados: uno con profetas, santos y ángeles, y otro con la serie alegórica de los meses del año. La técnica es



Fig. 125.—PÓRTICO DE SAN ISIDORO DE LEÓN.

al templo, con cierta riqueza cromática sobre fondo generalmente blanco. Naturalmente dominan el almagre, el ocre y el negro, pero fue utilizado un buen azul con cierta profusión, el verde, el amarillo y un carmín oscuro, que a veces se combina con el amarillo.

Un detenido examen de la medio borrada composición con el Calvario y los regios donantes no deja lugar a dudas sobre la personalidad del monarca arrodillado a la izquierda, junto a la inscripción FREDENANDO REX, imagen mutilada del rey Fernando II (1157-1188). Las capitales CA, todavía visibles tras la figura femenina arrodillada frente al rey, a su mismo tamaño y dignidad, dan verosimilitud a su identificación con la reina Urraca de Portugal, primera esposa de Fernando II, situándose así la ejecución de los frescos entre el 1164, fecha de la boda, y el 1175, año de la anulación del matrimonio. Pero es también posible que el nombre incompleto corresponda a Urraca López, tercera esposa del mismo rey, en cuyo caso habría que datar las pinturas entre la boda en 1181 y el fallecimiento del monarca en 1188. Los monarcas se retrataron acompañados de sus respectivos «armiger» y «pedisequa», como en las miniaturas del Libro de los Testamentos.

Hemos insistido ya repetidas veces en el carácter internacional de los mejores monumentos pictóricos españoles del siglo XII y la grandiosa obra de San Isidoro de León es un caso típico de ello. Nadie puede poner en tela de juicio su alto rango no solamente en la pintura hispánica, sino en la de toda Europa. Pero ¿qué podemos señalar en España no ya

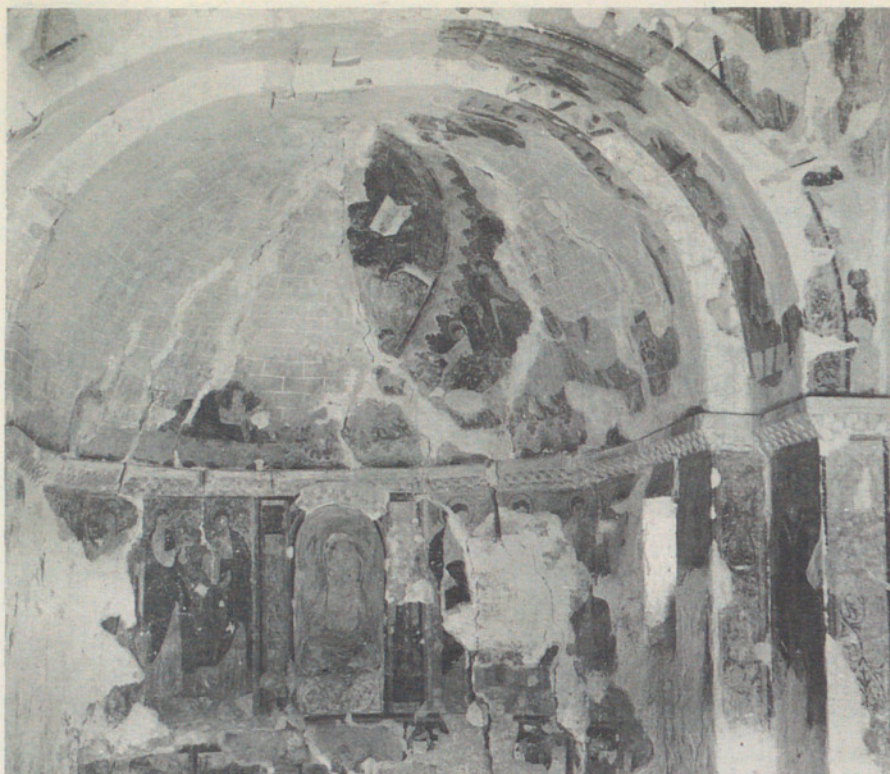


Fig. 126.—PÓRTICO DE SAN ISIDORO DE LEÓN. Fig. 127.—PARROQUIAL DE TUBILLA DEL AGUA (Colección particular).

como parangón, sino como elemento que explique su génesis, su escuela o su círculo? Estilísticamente, es un caso totalmente esporádico, una obra grande en todos conceptos, que aparece absolutamente sola, inconexa con lo castellano y con lo de Aragón, Navarra y Cataluña. En cambio, no es difícil hallar en Francia decoraciones murales que en concepto, estilo y técnica constituyen ramas del mismo tronco. Gómez-Moreno señala su parentesco con el arte de los miniaturistas franceses, especialmente con las de unos códices de la propia colegiata leonesa, fechados en 1187, iluminados por «un pintor muy hábil, capaz de realizar unas y otras obras».

Los frescos de León abren un nuevo camino a la misión narrativa y pedagógica que la pintura se impone en la última etapa del período medieval. Se da en ellos solución satisfactoria a los problemas de expresionismo de facciones y gestos y relación de las figuras entre sí, señalando grandes avances en el retorno al sentido realista de lo clásico. En realidad, estas maravillosas composiciones del tiempo de Fernando II determinan la muerte del bizantinismo, el cansancio del símbolo excesivo y monótono y el comienzo de los grandes ciclos historiados.

La ciudad zamorana de Benavente reaparece en las crónicas en 1167, reinando Fernando II, con fuero especial bajo el señorío del conde de Urgel, pero sus edificios religiosos no alcanzaron su culminación hasta el último cuarto del siglo XIII. La portada principal del templo de Santa María, rica en escultura, inspirada en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, aparece enmarcada por un profundo arco apuntado cuyo



Figs. 128 y 129.—ÁBSIDE DE SAN PELAYO DE PERAZANCAS DE OJEDA.

intradós conserva parte de su decoración pintada: los ancianos del Apocalipsis, sentados por parejas en doce filas, con sus coronas y ropas de diversos colores en campo rojo, bordeándolas dos cenefas de plegadas cintas blancas y rojas sobre negro. Gómez-Moreno la considera obra del siglo XIII.

◀ Hace algunos años, al trasladar al Museo Marés de Barcelona las esculturas que decoraban los ventanales de la torre de San Miguel de Tubilla del Agua, iglesia en ruinas de la provincia de Burgos, fue arrancada una composición pintada que, en uno de los muros de la nave sin cubierta, había resistido las inclemencias del tiempo a lo largo de muchos lustros. Representa a dos ángeles alanceando a un diabólico dragón de dos cabezas, tema frecuentemente representado en escultura en los monumentos franceses del siglo XII. Es una pintura ejecutada al fresco, con paleta rica, por un notable maestro algo más arcaico que los que decoraron el Panteón de los Reyes de León. ▶

La solitaria ermita de San Pelayo de Perazancas, cercana a la villa palentina de Cervera de Pisuerga, conserva parte de la decoración mural de su cabecera. Del Pantocrátor, tema central del ábside, sólo queda su mano izquierda con un libro abierto, dos de los ángeles portadores de su aureola y parte del símbolo de San Marcos; se conservan algo mejor seis de los apóstoles que, formando parejas dialogantes, cubrían la zona central del sector cilíndrico y el paramento frontero del arco triunfal; el intradós de este arco conserva vestigios de dos escenas: el sacrificio de Abel y un santo revestido con casulla. La representación de los meses, muy fragmentada, decora la zona inferior de la totalidad estructural de la cabecera.



Figs. 130 y 131.—SALÓN DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE ARLANZA (Museo de Barcelona y colección particular).

San Pedro de Arlanza.—Este importantísimo monasterio, imponente ruina burgalesa, presenta adosado a su primer edificio del siglo XI un departamento palatino de comienzos del siglo XIII. Tenía dos plantas que se comunicaban por amplia escalinata: la superior constituyó un gran salón, de diez metros de lado, con techumbre de madera, iluminado por tres ventanales de doble arco con columna medianera, abiertos en el centro de los muros no unidos a la iglesia. Estaba decorado con grandes animales de tipología monstruosa sobre franja historiada con basamento liso. Del muro Norte, que tenía una puerta de comunicación al templo, se conserva la representación de un castillo, de una gallinácea y un amplio friso que presenta dos pájaros con cabeza humana afrontados (fig. 131). Del muro de Levante, un león ante una doble arcada, sobre una composición a base de peces («The Cloisters» de Nueva York) y, muy incompleto, otro león similar situado simétricamente



Fig. 132.—ÁBSIDE DE SAN JUSTO DE SEGOVIA.



Fig. 133.—ÁBSIDE DE SAN JUSTO DE SEGOVIA.

de la izquierda del ventanal. Del paramento de la derecha del muro meridional queda un grifo junto a un árbol (Museo de Barcelona) (fig. 130) y una serpiente alada sobre friso de animales músicos del paramento simétrico (Fogg Museum de la Universidad de Harvard); la decoración del muro de Poniente quedó totalmente destruida en una reforma del siglo XVIII.

En la primera edición del presente libro se apunta la hipótesis de que el autor de estas pinturas fuera el pintor de la extraordinaria decoración de la sala capitular de Sigüenza. Allí se señalan la coincidencia en el concepto pictórico de ambas decoraciones y la casi repetición de los animales monstruosos, que si en Sigüenza se mezclan con lo decorativo, en Arlanza adquieren jerarquía de tema central. A la lógica objeción de que tales monstruos son muy corrientes en la temática medieval, se aduce el hecho de la identidad de la técnica. Es tarea que rebasa los actuales métodos analíticos el probar la hermandad absoluta de dos obras aparentemente tan dispares, pero los que se sientan escépticos ante la hipótesis tendrán que aceptar un parentesco entre las dos pinturas murales y su datación en la primera mitad del siglo XIII.

San Justo de Segovia.—El interior de la cabecera de San Justo de Segovia, construcción de mampostería morisca sin adornos exteriores, está decorado con pinturas que

cubren totalmente el cascarón del ábside, la bóveda del presbiterio, el intradós de los arcos y los derrames del tragaluz lateral (fig. 132). Preside el Pantocrátor con los veinticuatro ancianos del Apocalipsis que integran, dispuestos en parejas, la grandiosa mandorla. Estos, tocados con mitras, tañen instrumentos músicos o muestran vasijas en forma de cuenco o botella. Las figuras del Tetramorfos completan el conjunto en su disposición habitual. En el paramento cilíndrico se representa el Calvario con la Virgen y personajes diversos y el Descendimiento con la Virgen que sostiene el brazo ya desclavado de Cristo. El enmarcamiento del conjunto absidal está decorado a lo alto con cintas en doble zigzag y con figuras erectas los frentes de las jambas.

Las pinturas muy borradas de la bóveda del presbiterio presentan, centradas por el Agnus Dei en círculo sostenido por ángeles, cuatro sectores con episodios del Evangelio. Se distingue la imagen de Cristo, con un libro en las manos, junto a una figura juvenil que el marqués de Lozoya identificó con el joven rico que pregunta al Señor por el camino de la Salvación.

La composición mejor conservada, enmarcada por cenefas decorativas, cubre los arranques de la bóveda del presbiterio: a la derecha se representa el beso de Judas y el Prendimiento (fig. 133); en el sector opuesto, la Última Cena. Es escasamente reconocible la iconografía cuyos restos subsisten en los paramentos verticales, escenas de la Pasión, probablemente, ya que en el tragaluz abierto bajo el Prendimiento aparecen soldados con capacetes cónicos, armados con espadas y escudos amigdaloides.

En el intradós del arco triunfal se representan una escena de lucha entre dos hombres desnudos, la tentación de Adán y Eva, una fiera atacada por un lebre, peces, aves y un elefante con su torre.

Las pinturas están ejecutadas al temple con gama de color condicionada por el dominio de los ocre, almagres y tonos pardos, con escasa participación del verde, azul y carmín. Son obra avanzada, probablemente cercana al 1200, ya que en el dinamismo expresionista de las escenas narrativas y en el acentuado linealismo de su diseño asoma la incipiente presencia del concepto pictórico del estilo protogótico.

Veo en esta importante pintura románica, la más meridional de la Península, la traza de dos maestros: el que realizó la decoración de la totalidad del ábside y presbiterio y el autor de las escenas que cubren el intradós del arco triunfal. El primero firmó la obra, pero su nombre desapareció en gran parte con las obras de instalación de un retablo barroco: de la firma sólo quedan las siguientes letras ...DA PINTOR PE... Otra inscripción aparece en la composición al lado derecho de la cruz, que no fue nunca terminada: «*Non Poteo facere pinturas*». Enigmática declaración a la que el marqués de Lozoya sugiere dos alternativas: falta de aliento del artista o imposibilidad de remate por falta de medios.

Para concluir este capítulo debemos mencionar las pinturas, recientemente publicadas por María Eálo de Sá, que decoran el extremo derecho del tambor del ábside de la colegiata de San Martín de Elines (Santander). Se trata de dos medias figuras de Apóstoles superpuestas, que deben situarse dentro del círculo estilístico del maestro de Maderuelo.

II PARTE

PINTURA ROMÁNICA
SOBRE MADERA

INTRODUCCIÓN

Comenzaremos este capítulo insistiendo en la necesidad de fundir los resultados del estudio iconográfico y estilístico de la pintura sobre madera con los obtenidos investigando la pintura mural. Constituyen en realidad una sola materia que se complementa y se nutre de los manuscritos iluminados, pero no es todavía prudente precipitar la unión, que se quedaría ahora en mezcla turbia. Presentamos aquí los elementos conocidos en el orden que nos ha parecido más lógico y más claro, indicando, como ya se hizo en la primera parte del presente libro, los puentes de enlace entre los campos pictóricos, cuando éstos son seguros, y apuntando las zonas donde la investigación podrá, con poco esfuerzo, establecer nuevos contactos.

La ejecución de un frontal románico era, pictóricamente hablando, lo mismo que pintar sobre un muro; la reacción anímica del artista y su esfuerzo mental no tomaron rumbos distintos con el cambio de medio y de técnica. El tamaño de las composiciones influyó poco, pues, como se dijo, las fórmulas románicas son de una elasticidad incomparable.

La pintura románica sobre madera participó del arte y experiencias de los iluminadores de manuscritos y de los decorados de los muralistas, utilizando las fórmulas de unos y de otros, dispares, aun dentro de una misma corriente estilística, a consecuencia de las exigencias del medio. Los pintores murales eran gente viajera que, llevando a cuestas materiales y útiles del oficio, tenían por taller el propio edificio en decoración. Su obra nacía pegada a un muro y allí quedaba para devoción y enseñanza de los imitadores. La variación constante de tamaños, el cambio de estructura y, en consecuencia, la improvisación, fueron condiciones normales para ellos, que se veían obligados a adaptar sus propias fórmulas a las variantes iconográficas de cada localidad. Dentro de la monotonía del arte románico los fresquistas fueron, como los canteros igualmente ambulantes, el vehículo y aun la fuente de los progresos estilísticos.

Con otro ritmo latía el espíritu de los «scriptoriae», nutriéndose de la cultura y de las tendencias estéticas de monasterios y catedrales, viviendo a su sombra y madurando modelos iconográficos, mientras se maceraban y pulían los pergaminos. Oficio de etapas y paciencia, fue enemigo de improvisaciones y necesitado de un taller donde la insobornable pátina de los años hacía más sutiles las miniaturas; las prisas y el saltarse operaciones

de preparación eran, allí, pecados que llevaban consigo la penitencia de una prematura ruina.

Y como las pinturas sobre tabla en taller nacieron, su parentesco metódico con las miniaturas era obligado. Del método surgió la rutina; la reiteración de fórmulas imprimió carácter, embotando agudezas y, a la larga, ocasionó la decadencia predecesora de las grandes transformaciones. A los minuciosos contratos de los siglos XIV y XV debemos lo que se sabe del régimen patriarcal de un modesto taller de pintor, de su organización y de la marcha de su vida económica y artística. Todo lo que vemos en las obras de talleres más antiguos nos inclina a creer que poco habían avanzado las cosas al pasar del románico al gótico. Los maestros del siglo XII legaron sus útiles, sus secretos y sus vicios a los del siglo XIII; éstos los modificaron tan moderadamente que poco más abultaba el bagaje de conocimientos técnicos al transmitirlo a sus herederos del siglo XIV.

Imaginamos al maestro, cabeza visible del taller, inspeccionando la bondad de la madera y el perfecto ajuste de clavijas, condiciones indispensables para la longevidad de la obra; exigiendo a los aprendices mucha honradez en el cubrimiento de uniones y grietas incipientes, con pergamino o trapos de hilo, comprobando la graduación de la cola según convenía a la desigual dureza de las sucesivas capas de enyesado. ¡Qué bien resolvieron los modestos artesanos de los siglos XII y XIII este problema de estabilizar capas finísimas de yeso sobre un tablero sometido a inevitables contracciones! De haber podido disponer de la madera de roble, que constituye el secreto de la perfecta conservación de las tablas flamencas, nadie habría conseguido mejor base para lograr una pintura permanente. El dominio de la técnica del enyesado dio origen a los relieves de pastillaje que comenzaron, tímidamente, imitando el relieve de la pedrería que en los frontales metálicos enriquecía aureolas y enmarcamientos y acabaron por invadir fondos y acusar el relieve de las figuras, uniendo en ciertas obras los campos paralelos de tallistas y pintores. Los relieves de yeso o pastillaje se aplicaron siguiendo un método, utilizado todavía por pasteleros y cocineros, que consiste en verter por presión la pasta fluida a través de la punta agujereada de una bolsa cónica.

El paso a punzón del delineado inicial de las figuras era ya cosa del operario más avanzado, aun teniendo en cuenta que el maestro pintaba corrigiendo y modificando a voluntad las líneas que se notan todavía, apartándose en ocasiones del patrón utilizado en su calco. Los colores se prepararon con temple de huevo; la paleta más completa contenía blanco, negro, ocre, amarillo, almagre, bermellón, carmín, siena, verde claro, verde tierra y azul en dos tonalidades. En los ejemplares más antiguos los colores y sus mezclas se aplicaron por capas planas opacas, sin contar para nada con las transparencias; los difuminados y medias tintas eran siempre logrados con rayados de distinto tono, paralelos o cruzados, y con puntillado. La alternancia de color de fondo señala el cambio de composición tanto como el recuadrado: amarillo y carmín son los tonos que más se utilizaron para ello. La yuxtaposición y la superposición de colores tenía reglas básicas que se siguieron con fidelidad en la mayoría de casos, pero los grandes maestros las alteraron para lograr mejores efectos cromáticos; toscos imitadores se lanzaron luego a superponer arbitrariamente los tonos.

Así vemos la vida de un taller de pinturas sobre tabla, alternando la producción de tablas para el culto y alguna que otra pintura mural, con muebles civiles más o menos

ricos, sillas para cabalgaduras, adargas, escudos, cascos y, seguramente, imaginería tallada. Es muy probable que, en la mayoría de los casos, el escultor fuese a la vez el carpintero del mobiliario litúrgico. Este consistía en mesas de altar, retablos, baldaquinos, cruces y arquetas. Las primeras se componen de un frontal, palio o antependio, tablero rectangular, cuyo ancho varía entre un metro y metro cincuenta, con recuadro de refuerzo que enmarca la composición historiada, y dos tableros laterales de estructura semejante que empalman perpendicularmente con los extremos del frontal. Los retablos son tan escasos y tardíos, que es de creer que con anterioridad al siglo XIII el Crucifijo o una imagen de la Virgen eran los únicos elementos sobre dicha mesa. Pueden presentarse como modelo los dos de la iglesia del cementerio de Angustrina (Cerdaña francesa) (figs. 162 y 163). El baldaquino cubría el altar, ya en forma de tablero apoyado en una viga transversal, ya en estructura de cimborio a cuatro vertientes.

La iconografía de las pinturas sobre tabla es tan reiterativa como la de la pintura mural: las mismas fuentes las nutren y ambas evolucionan paralelamente. Las piezas de mobiliario litúrgico se producían en serie, aunque los encargos con destino a determinados altares obligaban a la inclusión de temas especiales. El Pantocrátor, dentro de la aureola elíptica rodeada del Tetramorfos, ocupa, en la mayoría de los casos, el sector central de los antependios y la totalidad de los baldaquinos planos; los apóstoles dentro de arquerías o formando grupos completan el campo de los primeros; en ciertos casos el sitio de honor lo ocupa la Virgen Madre y en ejemplares tardíos es el santo titular el que preside; escenas narrativas de la Pasión, de la vida de la Virgen o de la de los santos aparecen ya en los frontales más antiguos sustituyendo al apostolado. Es signo de modernidad la disposición temática en dos zonas superpuestas ocupando la totalidad de la tabla, con arquerías o sin ellas, y la división en recuadros conteniendo escenas narrativas. En los costados del altar se pintaron generalmente figuras de gran tamaño, aunque no falta la repartición en cuadrícula con pequeñas composiciones. Todo ello se irá observando en las páginas que siguen.

Se ha escrito mucho sobre el origen de los elementos pintados en el mobiliario litúrgico. No hay que repetir aquí su dependencia respecto a las mesas de altar, frontales, retablos, cruces y baldaquinos metálicos. Las descripciones de los que constituían joya capital de los grandes templos, y lo que puede verse en los pocos que se conservan, bastan para probar hasta la evidencia la ambición imitativa del modesto mobiliario pintado. El Arca Santa de Oviedo nos revela que hacia 1075 estaba ya resuelta estructural e iconográficamente la tipología de las mesas de altar que aquí se estudian.

En las obras atribuidas al siglo XII se observan las dos tendencias apuntadas antes, que coexisten a veces en una misma escuela: la que se deriva de la técnica mural y la que adapta el formulario de los iluminadores de manuscritos. La primera es la pintura de masas, de superficies monocromas, limitada por delineado acentuado y recio: las líneas negras conducen las formas por un camino enfático, con tendencia a la simetría; las inscripciones completan el carácter monumental del conjunto. Las pinturas derivadas del arte de los «scriptoriae» se convierten en puro arabesco de líneas, siguiéndose muy caprichosamente el esquema estructural; los pliegues toman la apariencia de flores exóticas y todo parece conspirar para la eliminación de planos monocromos.



Fig. 134.—FRONTAL DE SAN QUIRCE DE DURRO (Museo de Barcelona).

CATALUÑA Y ROSELLÓN

LOS TALLERES DE LOS SIGLOS XII Y XIII

El presente estudio de la pintura románica sobre madera está organizado partiendo de unos centros hipotéticos de producción, cuyo campo expansivo coincide en líneas generales con el esquema geográfico establecido al tratar de la pintura mural.

Hacia el año 1100, ya muy avanzada la repoblación de las comarcas reconquistadas, alcanzada la estabilidad de los núcleos urbanos, artistas y artesanos trocarían su fatigoso



Fig. 135.—FRONTAL DE HIX (Museo de Barcelona).

nomadismo por la labor en equipo realizada en talleres permanentes. Parece lógico que éstos se formaran en las capitales diocesanas en contacto con los «scriptoriae» o junto a los grandes cenobios.

RIBAGORZA.—Sería temerario el determinar cuál sería el centro productor de mobiliario litúrgico e imaginería para las parroquias del Ribagorza, dada la cambiante localización de su sede episcopal a lo largo de los siglos XII y XIII. Por otra parte, si bien aquella región resulta rica en imágenes de talla policromada, conservó un testimonio único de pintura sobre tabla del primer período románico: el frontal de Durro (fig. 134), ya citado con relación a los frescos de San Juan de Boí (figs. 11 a 14). Conservado en el Museo de Barcelona, procede de una ermita dedicada, como el propio antependio, a los santos Quirce y Julita. Es pintura de carácter popular en el cual se resuelve la iconografía de los dos santos plagiando el esquema tradicional para la representación de la Virgen Madre. Ainaud asigna a la obra una fecha cercana al año 1100, mostrando el carácter derivativo de las cuatro escenas del martirio, que flanquean la imagen central, en relación con las miniaturas de la Biblia de Roda y con la obra mural del Maestro de Boí. De la misma comarca proceden otros antependios de fecha posterior, estudiados más adelante.

EL TALLER DE URGEL.—Fue ya señalada por Mossen Gudiol y por Post la semejanza entre los dos antependios, evidentemente hermanos, procedentes de Hix (fig. 135) y la Seo de Urgel (fig. 136), ambos en el Museo de Barcelona, y las pinturas murales de San Pedro de la Seo de Urgel (figs. 43 y 44). Su parentesco es más evidente en el esquematismo de ciertas rutinas y en los elementos accesorios que en el aspecto general. La perfección con



Fig. 136.—FRONTAL DE LA SEO DE URGEL (Museo de Barcelona).

que ambos fueron ejecutados, la maestría de su trazo desenvuelto y libre de titubeos, la gradación cromática y la calidad parecida a la del esmalte, tan difícil de lograr en una pintura sobre tabla, presuponen la existencia de un taller perfectamente organizado con un técnico excepcional a su cabeza. La preparación del maderamen y el ensamblaje de piezas alcanza, en ambos frontales, una perfección raras veces igualada en las pinturas sobre tabla; la yuxtaposición de colorantes indica asimismo gran experiencia y una fórmula largamente probada; el plan de las composiciones y la habilísima selección de elementos que intervienen en la estilización de las figuras revelan modelos concebidos con profundo conocimiento de la gran pintura decorativa y es precisamente aquí donde aparece la personalidad de un gran Maestro. Los recursos de la pintura al temple están utilizados imitando los efectos de la pintura mural, con violentos contrastes que contrarrestan la reducción de espacios. No existen balbuceos ni vacilaciones en estas dos figuras gemelas del Pantocrátor hierático dentro de una doble aureola sin acompañamiento del Tetramorfos; tampoco en las parejas de santos, ni en el San Martín que corta para el pobre, ex cautivo en este caso, un pedazo de su capa, ni en el apostolado, escalonado como los cirios de un altar en las grandes solemnidades, ni en los frisos decorativos trazados con suma pulcritud, ni en el primoroso dibujo de las inscripciones. La aguda sensibilidad con que se conjugaron masas de color y ritmo lineal de la estructura sólo reaparece en el baldaquino de Ribes (fig. 140).

La Seo de Urgel no tuvo, al parecer, un gran «scriptorium» y ello explica que las pinturas del taller, desarrollado a la sombra de la vieja ciudad pirenaica, tengan apenas



Fig. 137.—FRONTAL DE SAN SATURNINO DE TABÉRNOLES (Museo de Barcelona).

traza del estilo de la narrativa miniada. Puede confirmarse esta idea frente al grupo de pinturas sobre tabla, de acentuado arcaísmo, descubiertas en iglesias y ermitas del obispado. Destaca entre ellas el frontal que, de San Saturnino de Tabérnoles, pasó al Museo de Barcelona (fig. 137). La originalidad, revelada por la ausencia de moldes viejos y arraigadas tradiciones en el frontal de la Seo de Urgel (fig. 136), sigue aquí su camino presentando dos grupos de santos mitrados con báculo y libro, cohorte solemne del obispo central, seguramente el santo titular, que da la bendición. Su autor logró con sensibilidad lo que el maestro de los frontales gemelos alcanzó con seguridad, técnica y conocimientos más completos del oficio. Señala un momento muy alto de la estilización románica, con su gran armonía de tonos y el ritmo, casi musical, de la línea. Obra derivativa de taller son los costados que completaban la mesa de este altar.

Los Museos de Barcelona y Vic poseen el tablero, la crestería y las vigas de un baldaquino descubierto en Tost; el Pantocrátor con el Tetramorfos ocupa la pieza principal (fig. 139), la Última Cena se representa en la crestería, y las vigas se decoraron con leones y estrellas en relieve de yeso, círculos incluyendo sirenas, monstruos y otros temas decorativos de viva policromía. Es obra del siglo XII avanzado y su origen urgelense parece seguro por su parentesco estilístico con el frontal de los obispos (fig. 137).

Otro antependio confirma, por su original disposición iconográfica, que en el núcleo artístico de la Seo de Urgel también los pintores secundarios trabajaban libres de fórmulas y rigideces. Fue hallado en un caserío cercano a Martinet y figura actualmente en el Museo de Worcester (EE. UU.) (fig. 138). El Señor aparece en su Ascensión dentro de una pequeña aureola, flanqueada por ángeles portadores de cruces dos de ellos y otros dos con cruz e incensario, en la zona alta de las dos en que la pieza se divide; en la segunda zona se alinean en actitud de plegaria la Virgen, portadora de la copa con que aparece en las decoraciones murales, y los doce apóstoles: el marco se cubre con



Figs. 138 y 139.—FRONTAL DE MARTI-NET (Museo de Worcester, U. S. A.) Y TABLA DEL BALDAQUINO DE TOST (Museo de Barcelona).



Fig. 140.—TABLA DEL BALDAQUINO DE RIBES (Museo de Vic).

el tema de líneas onduladas, uno de los más corrientes en el repertorio de los fresquistas.

EL TALLER DE RIPOLL.—Parece lógico que la tradición artística del antiguo cenobio benedictino fuera mantenida durante el siglo XII: lo atestigua su opulenta portada (A. H., vol. V.), los variados restos de escultura monumental conservados y los libros miniados de su importantísimo «scriptorium». Es lógico, pues, que las pinturas sobre tabla descubiertas en la zona que abarca desde Torelló a la Cerdaña y desde Olot a Berga, sean atribuidas a un taller ripollense. En la misma zona han sido halladas diversas Majestades, antependios de talla y otras piezas de imaginería románica que, participando de las características de la escultura monumental de Ripoll, conservan en su policromía elementos decorativos propios de su taller de pintura. Teniendo en cuenta que durante los siglos XII y XIII, período fecundo de los hipotéticos talleres de pintura y escultura, Ripoll no tuvo otra población civil que la de los servidores de la comunidad benedictina, es de suponer que ambos talleres estarían bajo la dirección de los monjes.

La prioridad corresponde al baldaquino de Ribes (Museo de Vic). Es una de las mejores pinturas del siglo XII y, aunque incompleto, se reconstruye fácilmente su iconografía: el Pantocrátor sentado dentro de la aureola, rodeada por cuatro ángeles llevando estandartes y cuatro arcángeles con un rollo en una mano y un pendón en la otra (fig. 140). Rivaliza en majestad y en maestría con las obras del Maestro de Urgel, y alcanza en ciertos



Fig. 141.—FRONTAL DE LA CAPILLA DE ESQUIUS (Museo de Barcelona).



Fig. 142.—FRONTAL DE MONTGRONY (Museo de Vic).

aspectos la grandiosidad del Pantocrátor de Taüll (fig. 23). Contribuye a ello el color, cuya gama puede presentarse como prototipo: resalta la cara de tono pajizo, modelada en carmín, sobre el amarillo del halo; la túnica, verde esmeralda con sombreado a rayas amarillas y guarnición roja fileteada de blanco, se rodea por el rosado del manto, cuyos amplios pliegues modelan trazos carmín de cambiante tono con ritmo admirable; la aureola no se limita a la simple faja negra del letrero, sino que hasta llegar al sector central, azul oscuro, interpone dos zonas escalonadas en verde y azul claro, con tono de gradación y fileteadas en rojo y amarillo; los ángeles y arcángeles completan el ritmo cromático cambiando el color de sus halos, túnicas y mantos según el tono de los fondos que alternan entre rojo vivo y amarillo cálido. Como en los frescos monumentales, el delineado negro une y dibuja; en este caso con firmeza, sentido de la síntesis y aguda sensibilidad que afirman la personalidad de un artista excepcional, honor de una escuela y de un estilo.

Nadie pondrá en tela de juicio la calidad de prototipo del bello antependio procedente de la capilla de Esquiús, cercana a Torelló, hoy en el Museo de Barcelona (fig. 141).



Fig. 143.—FRONTAL DE LLANÀS.

Volvemos al tema básico con el Pantocrátor, el Tetramorfos y apostolado; la técnica es simplificación de la del baldaquino de Ribes y dentro de una gama menos intensa se utilizan sus hallazgos cromáticos; el Pantocrátor destaca en oscuro sobre claro, siguiendo la pauta de las pinturas murales y, como en la mayoría de ellas, el fondo del apostolado está dividido en zonas horizontales. Parece ejemplo típico de lo que debieron ser las obras más concienzudamente ejecutadas en un momento algo avanzado del taller hipotético ripollense. La caligrafía de las formas humanas, de los animales y los pliegues de los vestidos presenta un canon más formal del cual arranca el nuevo convencionalismo de la pintura sobre tabla, atraída por la brillantez de la miniatura. Es una pena que la policromía de la Majestad de Lluçá se conserve tan mal, puesto que en el reverso de la cruz es todavía visible su decoración pintada con técnica muy similar a la del antependio de Esquius. La procedencia de dicha majestad nos acerca a Ripoll y el arcaísmo de su muy bella escultura habla todavía a favor de una fecha temprana, probablemente dentro de la primera mitad del siglo XII.

Serán también del taller de Ripoll una viga de baldaquino, procedente de Vinyoles de Portavella y el frontal de San Martín procedente de Montgrony (fig. 142), ambos en el Museo de Vic. En éste la rusticidad toma aspecto de arcaísmo; los rasgos de su figura son interpretación libre de las sobrias estilizaciones del antependio de Esquius; la obra fue ejecutada probablemente en dicho taller en un momento en que las fórmulas libres de los miniaturistas comenzaban a alterar la lógica estructural derivada de los frescos afiliados a la corriente ítalo-bizantina. Contribuye a desvanecer la idea de arcaísmo el observar el parentesco con los dos ángeles, o quizá arcángeles, de las tablas laterales del que fue altar

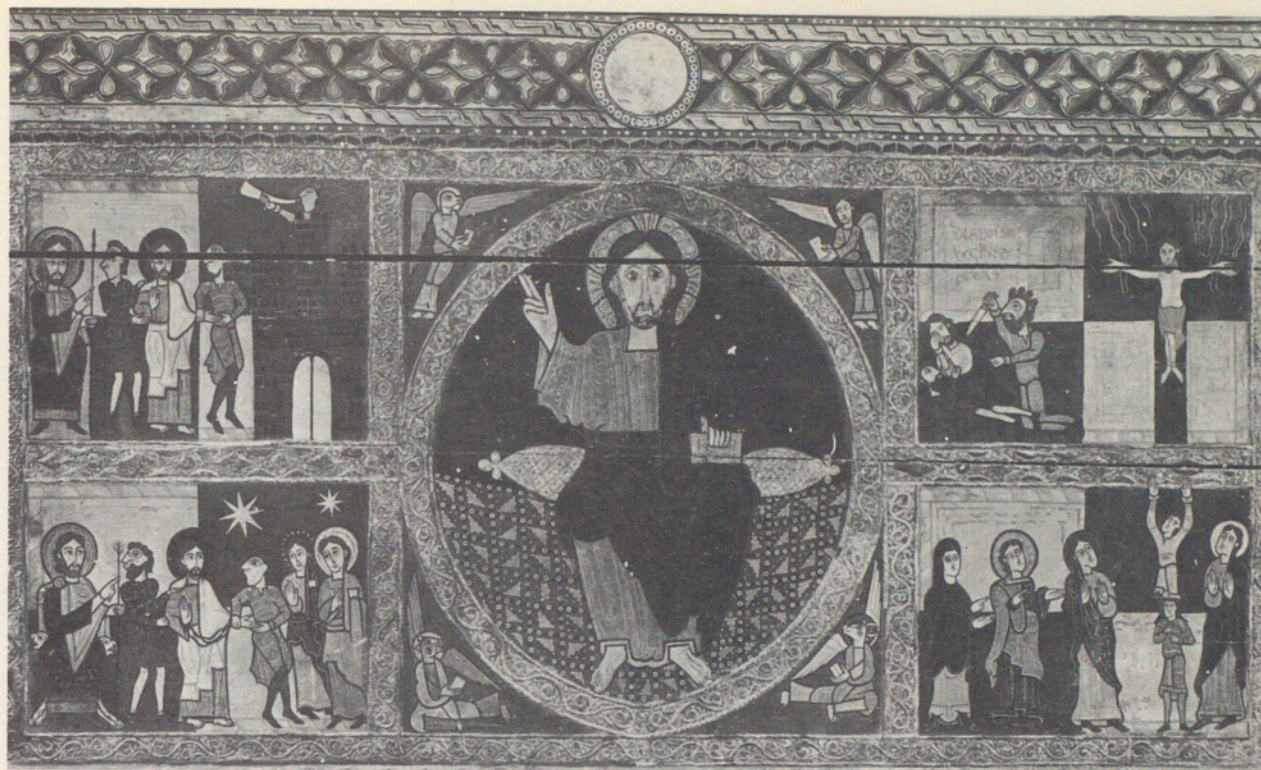


Fig. 144.—FRONTAL DE SAGÁS (Museo de Vic).

de San Juan de Mataplana (fig. 147), lugar cercano a Montgrony. No dudamos, pues, respecto al frontal de San Martín, en darle un sitio entre las obras avanzadas del siglo XII.

No vacilamos en filiar el frontal de Llanás (fig. 143) entre las obras que el taller de Ripoll pudo producir a fines del siglo XII. Sus escenas dedicadas a la vida y martirio de San Esteban, y el propio Pantocrátor, conservan todavía mucho de la técnica de los fresquistas, aunque su dinamismo señala inequívocos contactos con los iluminadores de manuscritos. Es obra muy inferior al baldaquino de Ribes (fig. 140) y al frontal procedente de Esquius (fig. 141). La novedad de este antependio, el único que en Cataluña se conserva en su lugar de origen, es que las escenas narrativas se presentan recortadas sobre un fondo cuajado de roleos y hojarasca ornamental en relieve de yeso, que presenta el tono gris característico a causa de la oxidación de las láminas de estaño base de la corladura. Parece ser el ejemplar más antiguo entre los que se decoraron con relieves de pastillaje según método que veremos repetido en otras tablas policromadas.

Los tableros que componen la mesa de altar de Sagàs, lugar cercano a Berga, muestran mayor influjo del grafismo iluminista. El antependio (Museo de Vic) (fig. 144) dedica a la vida de San Andrés los cuatro compartimientos que rodean el Pantocrátor; los dos laterales (Museo de Solsona) (figs. 145 y 146) muestran escenas de la vida de Jesús formando recuadros en dos zonas. Sin llegar al ingenuo y contundente expresionismo de los del frontal de Montgrony (fig. 142), sus personajes pertenecen al mundo del más ascético narrativismo: recortados sobre un fondo de cuadrícula o liso con líneas onduladas, gesticulan, en su mudo lenguaje de grandes ojos, bocas expresivas y monstruosos perfiles; a pesar de lo que retiene de la técnica de dicho frontal, la semejanza es mayor con



Fig. 145.—LATERAL DE SAGÁS (Museo de Solsona).

el de San Lorenzo (fig. 151) que estudiaremos en el grupo de Vic: los rasgos faciales son casi idénticos, aunque logrados con movimiento distinto de pincel. Es probable que la tendencia a lo arbitrario de los pliegues en las figuras de Sagàs es lo que con más fuerza insinúa su acercamiento a las obras de taller vicense, aunque en éstas se desarrolla un lirismo más afinado. La atracción hacia lo de Vic se muestra también en los temas de enmarcamiento, trenzados y sogueados nuevos en Ripoll, que más tienen de iluminación que de pintura decorativa. Uno de los paramentos luce un tema de cogollos de raigambre ripollense y otro reproduce el tema de los laterales de Mataplana (fig. 147). La aparición de discos de tono claro en los ángulos y en el centro de las orlas de enmarcamiento del antependio, discos que aparecen en todos los frontales de cronología avanzada, a veces en hueco cóncavo tallado en la madera, en otros casos decorados con animales y flores, es signo de modernidad. Los relieves de estuco con corladura decoran las bandas de separación del antependio.

El color actúa en todas estas pinturas sobre tabla por contraste de grandes superficies monocromas, como en las pinturas murales. En el frontal de Montgrony se alternan el amarillo y el bermellón como tonos básicos y con su intensidad reducen las gamas arbitrarias que intervienen en el modelado de las figuras hasta lograr un conjunto de bella armonía: su tosco pintor no supo captar las gradaciones finísimas del prototipo y se lanzó



Figs. 146 y 147.—LATERALES DE SAGÁS (Museo de Solsona) Y DE SAN JUAN DE MATAPLANA (Museo de Vic).

a superponer verdes y carmines sobre el bermellón de la túnica del Pantocrátor, rojo y negro sobre azul, bermellón y siena sobre cadmio y amarillo y negro sobre verde. En los ángeles de Mataplana el colorido es menos ambicioso, puesto que se limita a modelar superponiendo grados diversos del mismo tono. La gama cromática se complica extraordinariamente en los tableros de Sagàs.

EL TALLER DE VIC.—Pudo nacer bajo los auspicios del viejo «scriptorium» catedralicio. Existe ciertamente un parentesco entre las miniaturas que se conservan y los frontales pintados descubiertos en la zona geográfica que tiene por centro la ciudad de Vic. Nada más opuesto a los hieráticos personajes de las pinturas murales del siglo XII que las figurillas gráciles y movidas que pueblan el mundo narrado en los frontales de Santa Margarita y de la Vida de la Virgen, las dos obras maestras del hipotético taller. Les une el espíritu estilístico y la perfección técnica que explica su buen estado de conservación, adivinándose bajo la atractiva pátina de los siglos la brillantez de sus colores vivos, la nitidez de grises y rosados que dan el tono del primero y la bárbara armonía de amarillos, rojos y azules que en el segundo recuerdan los desplantes cromáticos de los Beatos y de otros códices miniados arcaicos.

El antependio de Santa Margarita (figs. 148 y 149), procedente de la ermita de Vilaseca,



Fig. 148.—FRONTAL DE LA ERMITA DE VILASECA (Museo de Vic).

cercana a Torelló, es, en estilo, prototipo del de la vida de la Virgen (fig. 150) que estuvo en el Priorato del Coll (Museo de Vic). Ya Mossen Gudiol señaló en las escenas de lucha entre la santa y los monstruos, en el primer recuadro de la derecha, el arabesco de las letras iniciales de los siglos XI y XII, formadas por la fantástica unión de seres humanos y fauna medieval. La Virgen Madre, que preside en su aureola llevada por cuatro ángeles, puede presentarse como obra característica de la estética conceptual del taller, enemigo de los pliegues rectilíneos y de los grandes planos desnudos: conserva absoluta fidelidad a las simetrías, bien que adoptando un esquema curvilíneo opuesto a la verticalidad de la fórmula del Maestro de Urgel y de las primeras tablas de Ripoll. La curva se convierte en elemento básico y aunque los volúmenes fundamentales del cuerpo humano quedan perfectamente determinados, se esconden bajo un sistema de espirales que se combinan con preciosos plumeados; el lirismo espontáneo del trazo, generalmente de tono claro sobre fondo oscuro, no escapó jamás a la preocupación por el conjunto, manteniéndose con ello un sorprendente equilibrio.

Las orlas decorativas, primorosamente perfiladas y sin precedentes en la pintura mural, sus inscripciones en caracteres caprichosos sembrados a la zaga de los personajes y el horror al vacío que lleva a modelarlo todo con relleno de líneas y veladuras, alejan la posible paternidad de la gran pintura decorativa reafirmando la hipótesis de un taller formado por pendolistas. Post observa cuán pronto la rutina hace olvidar la verdadera misión de los símbolos, ya que en el frontal de la vida de la Virgen persiste el Tetramorfos. En él se inicia el uso del pastillaje como materia decorativa, cubriendo la aureola y los



Fig. 149.—FRONTAL DE LA ERMITA DE VILASECA (Museo de Vic).



Figs. 150 y 151.—FRONTALES DEL PRIORATO DEL COLL Y DE SAN LORENZO DELS MUNTS (Museo de Vic).

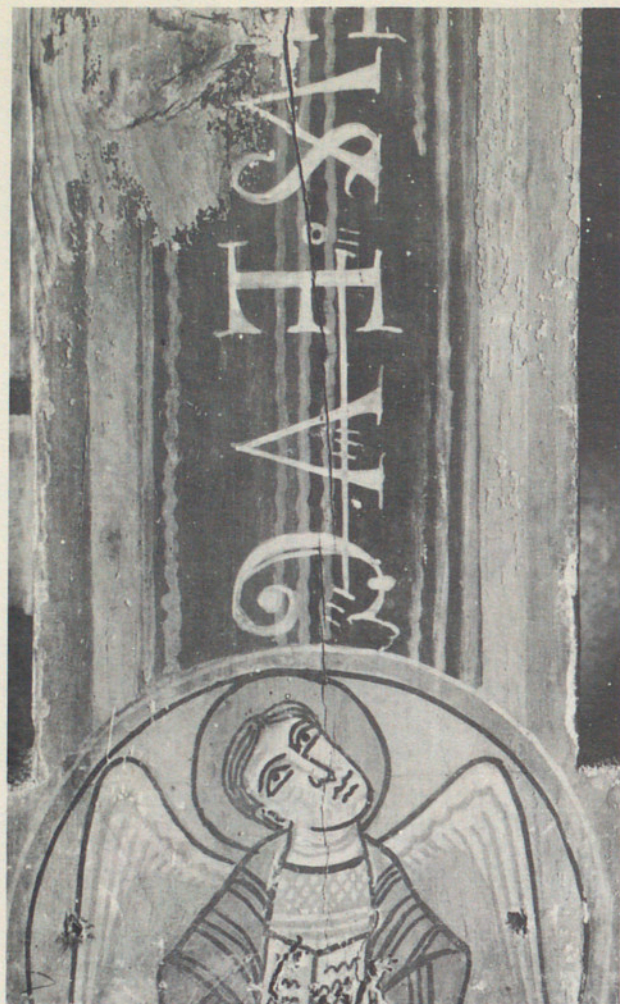


Fig. 152.—FRONTAL DE ESPINELVES (Museo de Vic).

frisos horizontales que separan las escenas, imitando pedrería engarzada en tiras de oro repujado. La primorosa ejecución de los relieves señala ensayo, convertido pronto en fórmula viciosa, y parece corroborarlo el hecho de que la idea imitativa se completó con pintura de oro en polvo y no con corladura como en los ejemplares subsiguientes.

Se habló ya de la afinidad estilística entre el frontal de San Lorenzo dels Munts (Museo de Vic) (fig. 151) y la mesa de altar de Sagàs (figs. 144 a 146). Presenta seis escenas de la vida y martirio del titular flanqueando el Pantocrátor y símbolos de los evangelistas. Dominan los colores amarillo y anaranjado, con intervención de un verde oscuro, bajo la directriz lineal del negro; los dos primeros tonos llenan, alternándose, los elementos de una arquería que constituye el fondo de las escenas narrativas y los espacios libres de la aureola y encuadramiento. Por la situación geográfica de la solitaria iglesia de origen, en la zona montañosa del noreste de Vic, es lógico atribuirlo al taller vicense, y aun la técnica inclina a tal hipótesis por la fantasía de roleos y rasgos caprichosos que siguen como por azar las directrices de los pliegues naturales. Pero el modelo a mancha plana de las carnes y el rasgo decidido y firme de los trazos negros no encajan perfectamente dentro del espíritu sofisticado que late bajo los frontales de la Virgen y Santa Margarita. Este de San Lorenzo tiene algo que se enlaza con las tablas laterales de Mataplana (fig. 147) y aun con el antipendio de Montgrony (fig. 142), adscritos al taller de Ripoll. En todo caso, sería ello testimonio de que en una fecha avanzada, rozando ya el 1200, ambos talleres se vieron nivelados por una común ausencia de renovación artística.

El frontal del Museo de Vic hallado en la parroquial de Espinelves (fig. 152) tiene interés especialísimo no solamente por su intrínseca belleza, sino también por constituir uno de los pocos eslabones firmes de la cadena que une la pintura sobre tabla con la



Figs. 153 y 154.—REVERSO DE LAS CRUCES DE LAS MAJESTADES DE CRUÏLLES Y DE SANT JOAN LES FONTS (Museo de Gerona).

mural. La Virgen lo centra, dentro de aureola de pedrería, en disposición semejante a la del frontal de San Lorenzo (fig. 151), pero con una pequeña cruz en la cumbre. En el sector alto de la izquierda, una arquería que cobija a los tres Magos extiende su campo hasta una enorme estrella; la Entrada en Jerusalén ocupa el sector simétrico, y seis profetas, en arquerías iguales a las de los Magos, ocupan los compartimientos inferiores. El color supera al de San Lorenzo, con sus contrastes violentos entre blanco marfil y azul transparente y luminoso como de esmalte; la Entrada en Jerusalén se cuenta entre los más bellos ejemplos de la magia colorística del románico, con tonos inéditos como son el carmín de las murallas de la ciudad fileteado con azul claro sobre fondo cobrizo. Ya se dijo que esta tabla y el ábside de Tarrasa dedicado a Santo Tomás de Canterbury (fig. 69) son obras del mismo Maestro, activo a fines del siglo XII. Por otra parte, hay que tener en cuenta que en el acta de consagración de la iglesia de Espinelves, en 1187, no se hace todavía mención de un altar dedicado a la Virgen.

CÍRCULO GERUNDENSE.—La comarca de Gerona no conserva restos de antependios pintados, a pesar de que en aquella catedral estuvo el de oro y pedrería, donado en 1035



Fig. 155.—VIGA DE UN BALDAQUINO DE LA PARROQUIAL DE CRUÏLLES (Museo de Gerona).

por la condesa Guisla, el cual, por lo que rezan los viejos inventarios, pudo con razón ser, lo mismo que el áureo frontal del monasterio de Ripoll, elemento fundamental de la incomparable secuencia catalana de mobiliario litúrgico con iconografía pintada. La iglesia parroquial de Cruïlles nos ha legado, además de la decoración mural del ábside mayor, dos modestas pinturas sobre tabla: el reverso de la cruz de una Majestad que se estudia en la última parte del presente libro y una viga de baldaquino. Los símbolos de los evangelistas y las inscripciones de la primera (fig. 153) denotan a un buen pintor del siglo XII, inspirado en la corriente francesa; la viga, con su interesantísima procesión de clérigos presididos por el obispo (fig. 155), debe ser obra de comienzos del siglo XIII, aunque ciertos detalles de inefable ingenuidad, sirviendo a una meticulosa exactitud narrativa, y su técnica la enlazan con el frontal de Vic dedicado a la vida de la Virgen. El tercer testimonio de los talleres de pintura mueble gerundenses, conservado como los dos anteriores en el Museo del obispado, aparece en el reverso de otra cruz (fig. 154), la que corresponde al Cristo Majestad de Sant Joan Les Fonts. Es obra de buena traza, notable por sus elementos ornamentales comparables a la mejor pictografía de mediados del siglo XII.

NEOBIZANTINISMO EN LA PINTURA SOBRE MADERA

En el período avanzado de la pintura románica sobre tabla aparece, en Cataluña, una nueva oleada de bizantinismo, especialmente vigorosa en el Rosellón y en la región central. No afecta a los talleres de la Seo de Urgel y Andorra ni a los pintores pirenaicos de la zona limítrofe entre Lérida y Huesca. Este neobizantinismo, formalmente unido con el de obras coetáneas del norte y centro de Italia, tuvo vigencia en los últimos lustros del siglo XII, pero continuó, con menor pureza, a lo largo del siglo XIII. Como se dijo en la breve relación de la última etapa de la pintura mural románica, la revitalización neobizantina se inició en los talleres de pintura mueble y se refleja en una serie, realmente notable, de frontales de altar.

ROSELLÓN.—Encabeza el grupo rosellonés el antependio conservado en la iglesia de Orellá (figs. 156 y 157), en el Conflent: el Pantocrátor con el Tetramorfos ocupan el espacio central flanqueado por los doce apóstoles, según forma habitual. Es realmente notable el

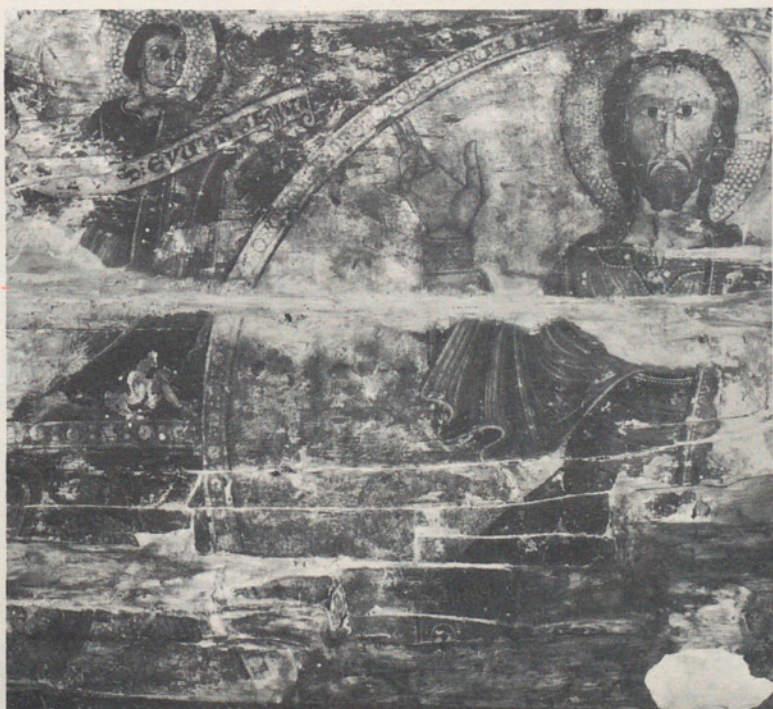


Fig. 156.—FRONTAL DE ORELLÁ.

carácter bizantino de estas figuras de expresión solemne, condicionadas por el esquematismo anguloso de los pliegues de la indumentaria. El modelado, resuelto a base de difuminados, contrasta con la firmeza de los trazos negros que subrayan ciertos elementos estructurales y con los toques en blanco puro que perfilan batientes luminosos. Es obra excepcional en el proceso técnico del mobiliario litúrgico: pintada sobre piel de oveja curtida aplicada al tablero resulta precioso incunable, único conocido, en la historia de los famosos guadamecés peninsulares. Desconocemos el aglutinante del pigmento utilizado en la plasmación de las imágenes que destacan simples y hieráticas sobre el fondo dorado sembrado de rollos en relieve, labor primorosa digna de la buena calidad de la pintura.

Gracias al excelente calco realizado por Bonnefoy en 1868 del antependio del templo rosellonés de Sant Genís les Fonts, tenemos el recuerdo de un notable ejemplar perdido, muy similar al conservado en Orellá. Estaba firmado con la inscripción MAGISTE ALEXANDER ISTA OPERA FECIT. Pertenece al mismo círculo estilístico otro frontal, desgraciadamente incompleto, que figuró en la colección Suntag de Barcelona (fig. 158). Fue Durliat el que señaló la clave cronológica de este grupo de pinturas rosellonesas al publicar una miniatura procedente de Sant Martí del Canigó fechada en 1195 (Escuela de Bellas Artes de París).

La corriente estilística iniciada por el Maestro Alexander y el pintor del frontal de Orellá continuó vigente en el Rosellón a lo largo del siglo XIII. Por su calidad y por la fecha 1250, inscrita en el bisel de su enmarcamiento, merece citarse en primer término un antependio de origen rosellonés integrado en la Walters Art Gallery de Baltimore (fig. 160). Pese a su fecha avanzada, el diseño del Pantocrátor que centra la composición conserva



Figs. 157, 158 y 159.—FRONTALES DE ORELLÀ, «SUNTAG» (Colección particular) Y DE RIBES ALTES (Fundación Abegg, Berna, Suiza).



Fig. 160.—FRONTAL ROSELLONÉS (Walters Art Gallery, Baltimore, U. S. A.).

el formulismo bizantino esencial. No así las cuatro escenas que flanquean el Tetramorfos dedicadas a la historia de San Martín: los personajes que intervienen en la narración, desde la cesión de la mitad de la capa a un pobre hasta las exequias funerarias del santo de Tours, alcanzan la libertad del arte popular. Su recio siluetado sobre fondo arbitrario de temas florales en relieve de pastillaje recubierto con hojas de estaño y corladura actúan como reactivo contra la sistemática y ordenada gradación tonal del concepto bizantino. Recordemos que esta anómala relación entre figuras y fondo apareció en el frontal de Llanás estudiado en las páginas anteriores (fig. 143). Un maltrecho frontal que tuvimos ocasión de estudiar en la ermita de Angustrina (Cerdaña francesa) presenta escenas narrativas de concepto similar ejecutadas según la misma técnica.

El antependio procedente de Sallagosa (fig. 161), en la Cerdaña francesa, actualmente en la catedral de Perpiñán, conserva la disposición esquemática arcaica con el Pantocrátor, Tetramorfos y apostolado, pero será obra coetánea del de San Martín. Las figuras, sin apartarse del trazado esencial del linealismo bizantinizante, no rebasan un modesto nivel artesano. De mejor calidad, aunque también pintura avanzada del siglo XIII, es otro frontal de altar integrado en la notable Fundación Abegg en Riggisberg (Berna), donde consta como procedente de la villa rosellonesa de Ribes Altas (fig. 159). Puede incluirse entre las obras todavía románicas pese a que su narrativismo linealista roza la fórmula protogótica. Cuatro escenas de la historia de San Pedro se desarrollan a ambos lados del Pantocrátor: el «Quo Vadis Domine», la Caída de Simón el Mago, la Crucifixión del primer pontífice y su liberación de la cárcel por un ángel. Por primera vez en la iconografía, hasta cierto punto monótona, de los antependios, aparece la imagen del donante: parece ser un seglar que, arrodillado, ocupa el espacio habitualmente reservado al símbolo del evangelista Marcos junto a la mandorla que rodea al Pantocrátor.



Figs. 161 y 162.—FRONTAL DE SALLAGOSA (Catedral de Perpiñán) Y RETABLO CON CIMBORIO DE ANGUSTRINA.



Fig. 163.—RETABLO DE ANGUSTRINA (Colección Amatller, Barcelona).

La ya citada ermita de San Martín de Angustringa, situada en una de las lomas pirenaicas que enmarcan la Cerdaña francesa, conserva, además del frontal antes aludido, un retablo románico, único en su forma: consiste en un pequeño cimborio, con dos columnas delanteras, cobijando una talla policromada de la Virgen Madre, flanqueado por dos tablas pintadas con la Anunciación y la Visitación (fig. 162). Estas presentan cierta afinidad conceptual con la iconografía del frontal de Ribes Altes, lo cual confirma el aspecto avanzado de este interesante conjunto, y obra probable de la segunda mitad del siglo XIII. Según reciente y lamentable noticia, la virgen de talla ha desaparecido.

En la colección Amatller de Barcelona figura un retablo pintado, pieza también anómala dentro del mobiliario litúrgico docecentista, que consta asimismo procedente del pequeño templo de Angustringa (fig. 163). Es una recia tabla coronada por tres salientes semicirculares decorados con temas geométricos en relieve de pastillaje con corladura. Presenta un apostolado completo centrado por el Pantocrátor: está sentado impartiendo su bendición que Pedro, Juan y Felipe reciben atentos; los demás apóstoles están alineados en grupos dialogantes. Es obra atractiva, pero arcaizante y rústica, sin relación estilística con el retablo anterior. La sorprendente aparición de dos retablos y un frontal en tan insignificante iglesia tiene explicación lógica recordando ciertas tradiciones de carácter rural. Antes de la aparición del anticuariato itinerante era costumbre enterrar las viejas imágenes en tierra sagrada. Siendo la iglesia de Angustringa templo funerario local, se acumularían en él imágenes y mobiliario litúrgico retirados del culto.

REGIÓN CENTRAL.—Afinidades de concepto y forma unen el grupo Alexander-Orellá con el antependio del Museo de Barcelona procedente de San Andrés de Valltarga (figs. 164 y 165), de la Cerdaña gerundense. El autor de esta obra excepcional bien merece figurar en la historia de la pintura románica europea con el apelativo de **Maestro de Valltarga**. Sus afinidades estilísticas con ciertas obras del neobizantinismo italiano —véase como ejemplo el Crucifijo de la Catedral de Espoleto fechado en 1187— permiten sospechar el origen extranjero del pintor; por lo menos en cuanto a su formación artística. Los cuatro compartimientos



Figs. 164 y 165.—FRONTAL DE SAN ANDRÉS DE VALLTARGA (Museo de Barcelona). Fig. 166.—BALDAQUINO DE TOSAS (Museo de Barcelona).



Fig. 167.—MESA DE ALTAR Y CRUCIFIJO DEL MONASTERIO DE LLUÇÀ (Museo de Vic).

que flanquean el Pantocrátor y Tetramorfos presentan, respectivamente, la crucifixión de San Andrés y las parejas dialogantes de la Virgen y San Juan, San Andrés y San Jaime y San Felipe y Santo Tomas. Acusa la mano de un verdadero maestro, colorista de gran sensibilidad; cada personaje muestra su vida interior bajo la fórmula netamente bizantina que rige la estructura; los elementos de flora del friso sutil que enmarca la tabla coinciden con los que centran los roleos que cubren el fondo del antependio de Orellá (figs. 156 y 157).

Maestro de Lluçà.—Este apelativo, acuñado por Post, agrupa la decoración mural de San Pablo de Caçserres y Puigreig, estudiadas en la parte dedicada a la pintura mural (figs. 70 y 71), con un grupo de pinturas sobre tabla procedentes del monasterio de Lluçà (fig. 167). Y de la ermita de Solanllong (fig. 170). El estilo y la forma de las citadas obras



Fig. 168.—LATERAL DEL MONASTERIO DE LLUÇÀ. Fig. 169.—MINIATURA DEL CÓDICE «EPISTOLAE BEATI AGUSTINI» (Catedral de Vic).

permiten atribuir al mismo Maestro las miniaturas del códice «Epistolae Beati Agustini», conservado en la catedral de Vic, y un antipendio de ignorada procedencia conservado en el Museo de Barcelona (fig. 171).

El estilo de esta serie de pinturas afines le debe mucho al arte austero y personal del Maestro de Valltarga: técnicamente es una magnífica adaptación de su fórmula bizantina, pero su espíritu narrativo escapa a su rígido hieratismo, que pudo ser de raigambre italiana. El maestro de Lluçà resulta en su esencia el continuador de la apasionada vitalidad tradicional. Es muy importante que alguien emprenda en profundidad y con medios adecuados el estudio de este polifacético pintor-miniaturista, una de las grandes figuras del arte románico catalán. Es posible que el Archivo Capitularen Vicense guarde todavía su nombre.

La que fue mesa del altar del monasterio de Lluçà se compone de un antipendio y dos paramentos laterales (Museo de Vic); bárbaramente partido en dos, el primero muestra la Virgen Madre, sobre fondo verde oscuro, en aureola cuadrilobulada sostenida por cuatro ángeles sobre fondo carmín, y la Anunciación, Visitación, Epifanía y Huida a Egipto en los cuatro compartimientos laterales con las figuras sobre fondo de corladura. En las tablas laterales se representa a Jesús coronando a su Madre y la Virgen irradiando los siete dones del Espíritu Santo, en presencia de San Juan Evangelista, a todo color sobre fondo amarillo. Se decoraron también con corladura policromada las tiras de pastillaje imitando



Fig. 170.—FRONTAL DE SOLANLLONG (Colección particular).

pedrería y el amplio enmarcamiento que luce pájaros y temas ornamentales en relieve primoroso de yeso vertido.

Una cruz de madera con imágenes de Cristo pintadas en el anverso y en el reverso es obra indudable del mismo maestro. Consideramos razonable su presentación en el Museo de Vic como complemento del altar de Lluçá, ya que procede del mismo cenobio del obispado vicense (fig. 167).

El frontal de ignorado origen, también obra del Maestro de Lluçá, es de pequeño formato. Dividido en cuatro compartimientos enmarcados con orlas de estuco y corladura, presenta escenas relativas a los arcángeles Gabriel, Rafael y Miguel: los dos primeros como portadores de un alma al cielo y Miguel en tres escenas, alanceando al dragón



Figs. 171, 172 y 173.—FRONTALES DE LOS «ARCÁNGELES» (Museo de Barcelona), DE LA ERMITA DE ROTGÉS (Museo de Vic) Y DE VIDRÀ (Museo de Vic).



Fig. 174.—FRONTAL DE AVIÀ (Museo de Barcelona).

infernol, pesando almas y en su misteriosa aparición en el monte Gargano (fig. 171).

El tercer antipendio del mismo maestro, conservado hasta hace pocos años en la olvidada ermita adjunta a la masía de Solanllong, en la comarca de Ripoll, presenta al Pantocrátor rodeado por los símbolos de los evangelistas, las Marías ante el sepulcro, la aparición de Cristo a la Magdalena y la resurrección de Lázaro, en original disposición ajena al orden narrativo ortodoxo (fig. 170).

Maestro de Avià.—A la corriente neobizantina ejemplarizada por las obras antes estudiadas se le une otro pintor, al parecer, algo más avanzado, que presenta en su haber el frontal del Museo de Barcelona procedente del pueblo de Avià y el de la ermita de Rotgés, en el Museo de Vic, ambos de la comarca de Berga. El carácter decorativista de este Maestro y su innegable personalidad como narrador se definen en la airosa Virgen Madre que centra, bajo arco trilobulado, las cinco escenas de su propia vida en el frontal de Avià (fig. 174). Pero si la fórmula se asemeja a la del Maestro de Valltarga, le anima un ritmo más movido y una mayor efusividad en la expresión. Persiste la delicada paleta aun dentro de la tendencia, ya iniciada por el Maestro de Lluçá, a volver a los amarillos puros, anaranjados y rojos claros que lucían las obras más arcaicas. El retorno a lo antiguo no reza para la forma, que avanza a pasos agigantados hacia las modernidades que revolucionaron por estos tiempos la pintura narrativa del otro lado de los Pirineos. Algo del espíritu protogótico se respira ya en la graciosa gesticulación de los personajes de Avià y Rotgés (fig. 172) y más todavía en obras derivadas como el rústico baldaquino de Tosas (Gerona), hoy en el Museo de Barcelona (fig. 166).

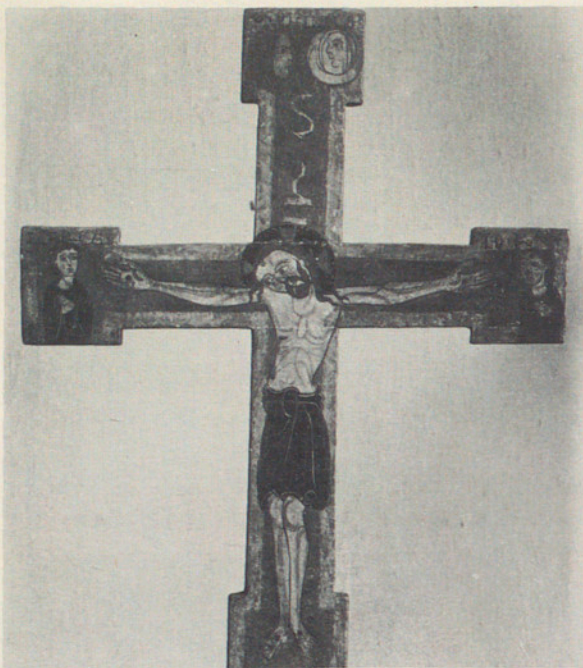


Fig. 175.—FRONTAL DE FERRERA (Museo de Barcelona).

Es obra derivativa del mismo grupo otro frontal del Museo de Vic, procedente de Vidrà, con cuatro escenas de la historia de San Hilario, flanqueando a la Virgen Madre sentada ante un dosel sostenido por una pareja de ángeles (fig. 173).

OBRAS PIRENAICAS DEL SIGLO XIII

Dada la enorme extensión de la zona que vamos a considerar, son tan pocas las pinturas sobre tabla conservadas, que resulta esfuerzo vano el tratar de agruparlas estilísticamente bajo el concepto de hipotéticos talleres. Parece lógica la persistencia del taller de la Seo de Urgel, con filiales en Andorra y en los territorios limítrofes con la Cerdeña, el cual se mantuvo al margen de la corriente neobizantina. No se conserva testimonio alguno de la pintura mueble producida en el Valle de Arán, tan rico en escultura policromada. Quedan contados testimonios de las pinturas que en el condado de Pallars trataron de emular sobre tabla la cota brillante de los fresquistas del siglo XII. Problema aparte, no resuelto todavía, son las piezas tardías de mobiliario litúrgico procedentes del Valle de Boí, tan afines con las que aparecieron en las viejas feligresías de Roda de Isábena y Barbastro,



Figs. 176 y 177.—CRUCIFIJO URGELENSE (Museo Arqueológico Nacional) Y BALDAQUINO DE ORÓS (Museo de Barcelona).

que por pertenecer a Aragón se estudian en el próximo capítulo. Todo ello cierra el brillante ciclo de la pintura románica catalana sobre tabla, sin parangón en la historia del arte medieval europeo.

El Museo de Barcelona posee un antependio procedente del pueblo de Ferrera (fig. 175) que por su aparente arcaísmo puede ser presentado como elemento típico de la decadencia del taller de la Seo de Urgel una vez rebasado el 1200. El Pantocrátor y el apostolado que integran su iconografía presentan vagas afinidades con la ya estudiada decoración mural de la parroquial de Andorra la Vieja (fig. 75). Mucho más convincente es su hermandad con un crucifijo que consta procedente del obispado de Urgel, conservado en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 176). En realidad, son obras desprovistas de garra, repetición desvaída de viejos modelos realizada por un modesto artesano que sólo disponía de colores terrosos de baja calidad.

La mesa de altar procedente de la ermita andorrana de San Romá de Vila, en el término de la parroquia de Encamp (fig. 181), tampoco rebasa los límites de su interés específico como testimonio del mobiliario litúrgico del siglo XIII, ya que conserva completa su estructura compuesta por el frontal y los paramentos laterales. El Pantocrátor, el Tetramorfos y cuatro parejas de apóstoles constituyen la iconografía del primero; llenan los costados tres apóstoles y la Asunción de la Virgen en imágenes de gran tamaño.

El frontal procedente de Gréixer, municipio de Ger en la Cerdaña, y actualmente en el Museo de Barcelona (fig. 178), conserva el esquema iconográfico tradicional, introduciendo un cambio en la valoración de los espacios que contienen el Pantocrátor, los símbolos de los evangelistas y los santos Pedro, Jaime, Andrés y Pablo, éste último representado en aspecto juvenil. Ainaud atribuye al autor de este frontal una tabla con escenas de la vida de San Andrés perteneciente al Museo de Artes Decorativas de París.

No podemos pasar por alto la revisión de las obras que ilustran el último esfuerzo

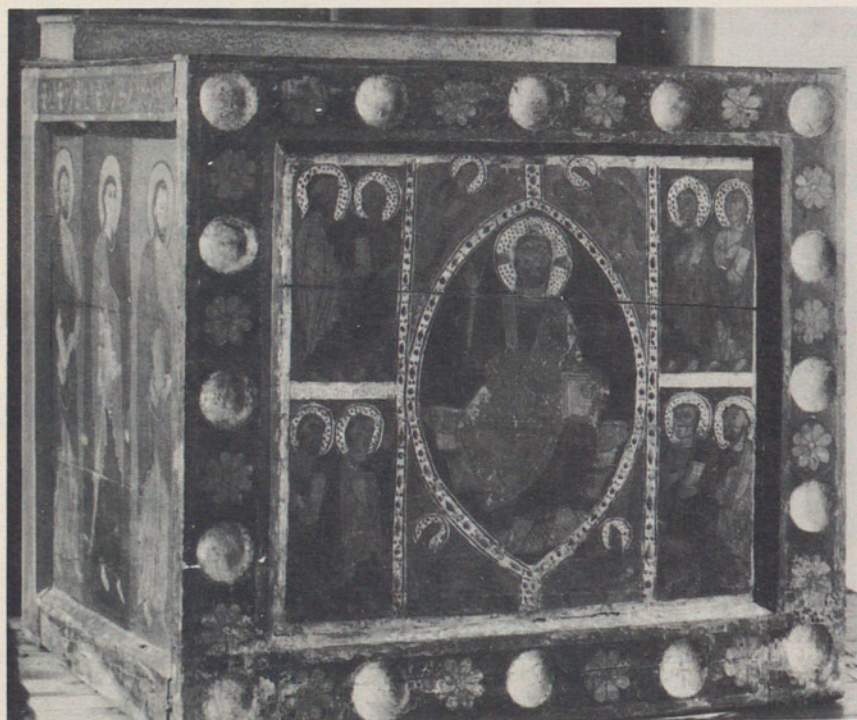


Figs. 178 y 179.—FRONTALES DE GRÉIXER (Museo de Barcelona) Y DE GUILS (Museo del Prado).

realizado por los talleres pirenaicos a favor de su propia subsistencia sin mencionar algunas piezas de aspecto arcaico que, por ciertas anomalías de estilo o de técnica, no encajan exactamente en ninguno de los grupos establecidos, aunque forzosamente con ellos convivieron. Del frontal de Guils (Museo del Prado) (fig. 179) sólo puede decirse que su rusticidad deja entrever el precedente estilístico de las tablas del movimiento bizantino de mediados del siglo XIII. Nos inclinamos a la idea de que se pintó en algún obrador rural de la Cerdaña. Algo parecido sugiere la pintura de un baldaquino, dividido ahora entre el Museo de Bilbao y diversas colecciones particulares, obra de arte popular con la representación del Descendimiento del Arca de Noé y otros temas nuevos en lo románico. El frontal de Mosoll (Cerdania gerundense) (fig. 180) nos obliga a ser cautos en su filiación. En él todo es anómalo; su iconografía, en orden arbitrario, adapta en los espacios de dos arquerías superpuestas la Epifanía, Anunciación, Purificación y Dormición. La técnica del pastillaje demuestra una rara habilidad sólo comparable con la del frontal de Sagás (fig. 144).

Las obras más avanzadas del grupo periférico de la Seo de Urgel son dos baldaquinos del Museo de Barcelona, procedentes del monasterio de San Saturnino de Tabérnoles y de la parroquia de Benavent de la Conca. El autor del primero trató de evadir su innegable formación en el seno de la tradición románica, creando cinco figuras, el Pantocrátor y los cuatro ángeles que le llevan envuelto dentro de su mandorla circular, influidas por el dinamismo linealista del arte protogótico que penetraría en los valles pirenaicos en la segunda mitad del siglo XIII. Del segundo se conserva la imagen central del Pantocrátor y pequeños sectores del Tetramorfos y de los cuatro ángeles que sostenían su mandorla, circular y decorada con pastillaje (fig. 182). La figura sedente del Señor, más tradicional que la del baldaquino de Tabérnoles, muestra cierta relación estilística con el grupo neobizantino.

(fig. 183)



Figs. 180, 181 y 182.—FRONTAL DE MOSOLL (Museo de Barcelona), MESA DE ALTAR DE ENCAMP (Museo de Barcelona) Y BALDAQUINO DE BENAVENT DE LA CONCA (Museo de Barcelona).



Fig. 183.—BALDAQUINO DE SAN SATURNINO DE TABÉRNOLES (Museo de Barcelona).

Una pareja de tablas cuadradas que, por su forma y tamaño, podrían ser paramentos laterales de un altar desposeídos de la recia moldura de enmarcamiento, representan la etapa final de la pintura románica sobre tabla en el Pallars Sobirà. Proceden de Orós, lugar cercano a Unarre y se conservan en el Museo de Barcelona. Los santos Pedro y Pablo (fig. 177), que centran sentados las respectivas mandorlas circulares sostenidas por ángeles, están ejecutados con decisión y bella traza por un ágil artista que Ainaud compara con el autor del baldaquino de Tost (fig. 139). Existe entre esta obra y la pareja de paneles un innegable parecido: les une su concepto netamente linealista y su decisiva tendencia a la pintura plana con escasas gradaciones cromáticas, pero veo al pintor de Tost algunos lustros anteriores al de las de Orós.

El estudio de seis antependios, que por tradición han venido designados bajo el epígrafe de obras de la escuela de Lérida, se convierte en tema difícil de encajar en el esquema expositivo del presente libro. Constituyen un grupo homogéneo, íntimamente unido por su



Figs. 184, 185 y 186.—FRONTALES DE CARDET (Museo de Barcelona), DE BOÍ (Museo de Barcelona) Y DE TAÛLL (Museo de Barcelona).

concepto iconográfico, por su técnica y por afinidades de estilo y forma. Se conoce la procedencia concreta de cada ejemplar, pero no disponemos de dato alguno para saber si el taller en el cual se situaron estaba enclavado en territorio de Aragón o de Cataluña. Existen sobre ello diversas hipótesis y se citan los nombres de Roda de Isábena, Boí y Lérida, pero dada la historia compleja y cambiante del dominio territorial de los obispos,



Fig. 187.—VIGA DE LA «PASIÓN» (Museo de Barcelona).

todavía modificada en tiempos no lejanos, nos limitaremos a presentar en este capítulo los ejemplares procedentes de la Cataluña actual (figs. 184 a 186), reservando para el siguiente la relación de los que fueron hallados en la provincia de Huesca (figs. 194 a 196). Pero conviene insistir en que estos antependios integran un conjunto inseparable, reflejo de un taller único activo a lo largo del siglo XIII. Se caracterizan por su iconografía avanzada: La Virgen Madre o la imagen del santo titular del templo a que fueron destinados sustituye, en casi todos ellos, en el compartimiento central, la tradicional presencia del Pantocrátor; las escenas narrativas llenan los cuatro espacios laterales. En un solo caso las imágenes de la «Leyenda Dorada» ocupan la superficie total del palio dividido en dos zonas horizontales. Las figuras aparecen siempre recortadas sobre un elaborado fondo en relieve de pastillaje, recubierto con láminas de estaño y barnizado con corladura. Esta decoración, realizada con escayola vertida, se utilizó también, acentuando su relieve, en la decoración del arco trilobulado que cubre la imagen central, en las bandas de separación de las escenas laterales y en el amplio enmarcamiento del tablero.

Se tomó nota de la existencia de este grupo de antependios a partir de la memorable expedición organizada en 1904 por el Institut d'Estudis Catalans por tierras de Ribagorça, en la que algunos ejemplares fueron por primera vez catalogados. Pero no tardarían en llamar la atención del anticuariado itinerante que poco a poco se encargó de ofrecerlos al mundo del coleccionismo. Los de Treserra (Huesca), Boí y Taüll (Lérida) pasaron a la colección Plandiura; el de Betesa (Huesca), a la colección Bosch, y el de Cardet (Lérida), al Museo de Barcelona. Este museo no tardó en incorporar a su incomparable repertorio de la pintura románica pirenaica la totalidad del grupo, a excepción del antependio de Treserra.

En el frontal de Cardet (fig. 184) la Virgen Madre ocupa el compartimiento central conservando alrededor de su mandorla los símbolos de los cuatro evangelistas. Las escenas de la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Epifanía, Degollación de los inocentes y Huida a Egipto completan la iconografía, la más tradicionalista del grupo. De la misma iglesia parroquial procede la viga transversal del ábside, con diversas representaciones pintadas: pájaros, monstruos y combates entre guerreros y animales alados con cabeza humana. El concepto, todavía románico, de estos temas no tiene relación estilística alguna con el frontal de la Virgen, lo cual indica que la viga sería pintada «in situ» por un artista de paso y el frontal llevado hasta allí desde el taller productor del grupo que estamos

considerando. Conviene recordarlo como dato de interés para la investigación y localización del hipotético taller antes aludido, ya que el pueblo de Cardet jalona la vía tradicional que une al Valle de Boí y la ciudad de Lérida.

Los dos frontales de altar procedentes del Valle de Boí parecen ser obra algunos lustros posterior al antependio mariano de Cardet. El que presenta la imagen sedente de San Pedro bajo arquería trilobulada y cuatro escenas referentes a la historia del primer Pontífice procede de una iglesia, hoy desaparecida, localizada en las afueras de la Villa de Boí (fig. 185). El antependio procedente de Taüll presenta diversas escenas de la vida y milagros de San Clemente dispuestas en dos zonas superpuestas (fig. 186).

Testimonio interesante del estilo románico avanzado es una viga historiada del Museo de Barcelona con ocho escenas relativas a la Pasión de Jesucristo: Prendimiento, Flagelación, Vía Dolorosa, Crucifixión y Muerte, Entierro y Resurrección (fig. 187). Ainaud ha establecido la relación estilística de esta interesante pintura, que pudo ser elemento sustentante de un baldaquino plano, con un grupo arcaizante de miniaturas que ilustran dos códices barceloneses: «Liber Feudorum Maior» y «Liber Feudorum Ceritánea». Son cartularios procedentes del Archivo Real de Barcelona, decorados en los tiempos de Alfonso el Casto (+ 1196) y Pedro el Católico (+ 1213). Se conservan en el Archivo de la Corona de Aragón.

ARAGÓN, CASTILLA Y LEÓN

ARAGÓN

Las pinturas románicas sobre tabla descubiertas en los pueblos que jalonan las vastas regiones del norte de Aragón son relativamente escasas. No corresponden a lo que cabría esperar de su arquitectura de los siglos XII y XIII, tan abundante y bella, y de la deslumbrante serie de pinturas murales del mismo período descubiertas y restauradas en estos últimos años. Bien es verdad que los hallazgos siguen y que algún ejemplar de buen arte nos revela la existencia de dignos precursores de los grandes maestros del arte gótico aragonés, pero no disponemos todavía de material suficiente para reconstruir la trama esencial de lo que fue en realidad la pintura románica sobre tabla.

La ausencia absoluta de pinturas fechadas o documentadas nos obliga a emplear el método analítico de los grafismos estructurales morellianos, tan poco apreciado por los jóvenes investigadores de la región. Lo lamentamos, ya que si bien su aplicación es trabajo lento y exigente, resulta, en la práctica, el único camino válido hacia resultados positivos. Los errores cometidos, que con cierta reiteración se nos echan en cara, son debidos a la escasez de documentación fotográfica adecuada, a la falta del tiempo necesario para realizar los análisis de una manera completa y a las inevitables interferencias y obsesiones que el trabajo comporta.

Sigue siendo indispensable el estudio comparativo entre pinturas murales y sobre tabla, ya que se conocen artistas notables que utilizaron ambas técnicas. Citemos, como avance, a los Maestros del Juicio Final, de Sigena y de Navasa, que surgirán de nuevo en el presente capítulo en breves referencias: el presentar tantas escuelas y tantas obras en un solo volumen exige textos lacónicos, a veces casi crípticos. Debemos insistir en el hecho de que las fronteras políticas, más influyentes en las obras ejecutadas en talleres estables que en la decoración mural, no siempre limitaron las áreas expansivas del arte y de los artistas.

La tipología de los antependios aragoneses presenta, en relación con los de Cataluña, variantes iconográficas y estructurales de escasa significación: en realidad, pertenecen a una misma familia. Los dos ejemplares del siglo XII descubiertos hasta la fecha están realizados con técnica excelente sobre estucado liso de escayola, utilizando pintura al



Fig. 188.—FRAGMENTO DEL FRONTAL DE VIÓ.

temple de huevo sin la intervención de láminas metálicas ni de la corladura; ajenos a la iconografía tradicional, se ajustaron a la fórmula narrativa dispuesta en doble banda horizontal. El concepto pictórico del Maestro de Sigena se refleja en un solo ejemplar, el magnífico antependio procedente de Santa María la Blanca de Berbegal, templo reconstruido en el siglo XIII después de que Alfonso II lo donara al obispo Esteban de Huesca. Pertenecen a la misma etapa cronológica dos antependios con fondos de estuco recubiertos con corladura sobre láminas de estaño complementados con decoración incisa: en ellos la función narrativa alcanza su punto álgido. Forman grupo aparte los antependios, ya citados en relación con otros procedentes del sector catalán del Ribagorza, caracterizados por el predominio de los relieves de estuco.

OBRAS DEL SIGLO XII.—Nuestro breve circuito comienza con una tabla rota descubierta en la iglesia de Vió (fig. 188) al proceder al arranque de la decoración mural presentada en el capítulo precedente (fig. 96). Se trata de una modestísima reliquia de lo que sería el frontal del altar del propio templo, la cual conserva parte de un Calvario sobre un fondo de bandas horizontales: el basamento de la cruz con uno de los pies de Cristo, las piernas de uno de los sayones y la mitad inferior de tres figuras con traje talar, la primera de las cuales tiene un libro en la mano. A pesar de tan parco testimonio podemos afirmar, con absoluto convencimiento interno, que su autor fue el imaginativo pintor de Susin (fig. 80) y de las naves de Santa María de Taüll (figs. 31 a 33) y uno de los ábsides de San Clemente, estudiado en la parte correspondiente a la pintura mural bajo el apelativo de Maestro del Juicio Final. La disposición de los elementos conservados de este Calvario revela que ocuparía la totalidad de la zona superior de un antependio sin imagen central: lo corrobora la banda vertical con doble trazo ondulado que limita el extremo derecho de la composición. La gama cromática en la que intervienen los colores verde, carmín, bermellón y ocre, además del blanco y del negro, fue más rica que la utilizada por el mismo artista en su extensa labor como pintor de obras murales.

No hallamos razón alguna para impugnar el origen aragonés de un frontal dedicado a la infancia de Jesús, según testimonio del viejo coleccionista madrileño que lo poseyó



Fig. 189.—FRONTAL DE LA «INFANCIA DE JESÚS» (Colección particular).

desde comienzos de siglo. Es una obra interesante, bellamente compuesta y en excelente estado de conservación (fig. 189). Pertenece también a la tipología en zonas horizontales, aunque ingeniosamente transformadas en dos arquerías superpuestas: las columnas de la superior encajan directamente en el ángulo de conjunción de los elementos semicirculares de la arquería baja. La originalidad de tal disposición da la medida de la imaginación del pintor, la cual le lleva incluso a componer dos escenas narrativas, Epifanía y Presentación de Jesús en el Templo, de manera que cada arco cobije un solo personaje. La alternancia del tono del fondo de cada uno de los arcos da origen a un ritmo cromático de grato efecto visual. El diseño correcto y vivaz, con dominio lineal sobre tonos planos, parece señalar a un pintor formado en contacto con profesionales de la iluminación de manuscritos. En otro aspecto su estilo no parece ajeno al de ciertos muralistas. Sirvan de elementos comparativos la decoración de la cripta del convento de Benedictinas de Jaca (fig. 108) y el gran Calvario de San Fructuoso de Bierge (fig. 107).

OBRAS DEL SIGLO XIII.—Con el antependio procedente de Berbegal (fig. 190), actualmente en el Museo de Lérida, alcanzamos, desde un punto de vista estético, la cota más alta de la pintura románica oscense sobre tabla. Partiendo de la fórmula más arcaica y más simple, el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos y los doce apóstoles, surge un nuevo y más brillante aspecto, enmarcándola con delicada labor de tallista. Este sacó de campo la



Figs. 190 y 191.—FRONTALES DE BERBEGAL (Museo de Lérida) Y DE GESERA (Museo de Barcelona).

aureola polilobulada del Señor, las pequeñas aureolas rizadas del apostolado y las rosetas que completan la estructura. Las figuras se pintaron sobre fondo de oro tapizado de temas florales gofrados, aprovechando en ciertos sectores la transparencia de la preparación metálica. La corrección del canon humano se complementa con el dibujo ajustadísimo de



Fig. 192.—FRONTAL DE SANTA MARÍA DE IGUÁCEL (Museo de Jaca).

las facciones y elementos de indumentaria y por la calidad de su bello colorido, en el que domina el carmín. Esta obra pertenece al círculo concreto del Maestro de Sigüenza: el cotejo de las cualidades técnicas y estéticas entre el frontal y las desventuradas pinturas del Real Cenobio Oscense (figs. 97 a 103), por cierto no muy lejano de Berbegal, ilustra la metamorfosis de una fórmula pictórica al pasar de lo mural a la tabla. En el modelado de facciones se afina el matiz por una mayor y más cuidada intervención del blanco que, de elemento superficial de terminación, pasa a materia fundamental del colorido. Por el contrario, las manchas vivas de color en la indumentaria toleran la máxima simplificación en el modelado, que se limita a las líneas básicas, auxiliadas con leves difuminados. Pero, en definitiva, es siempre la línea la que determina el ritmo y la calidad expresiva de todos los elementos: de ella nace el ritmo que rejuvenece las figuras de una vieja iconografía, convirtiendo este frontal en el último, pero valioso, baluarte del espíritu bizantino. Recordando la cronología de la grandiosa obra de Sigüenza habrá que situar el frontal de Berbegal hacia el 1230.

La pintura aragonesa tiene, como todas las escuelas medievales diezmadas por la erosión de los siglos, testimonios que parecían esporádicos y que el tiempo se encarga de probar lo contrario. Este es el caso de un antependio del Museo de Barcelona procedente de Gesera (fig. 191), pueblo de la vertiente izquierda del río Guarga, perteneciente al Obispado de Jaca. Es obra avanzada dentro del siglo XIII, ejecutada con expresiva rudeza en algún taller técnicamente bien equipado, absolutamente ajeno a las reglas iconográficas tradicionales. Presenta una esquemática versión del Bautista, sentado en un trono de chumberas entre sus gesticulantes seguidores, todos masculinos, sobre un ordenado desfile de animales salvajes y monstruos legendarios. Es una representación brutal y expresiva, sin contacto alguno con lo bizantino, pintado con buena técnica sobre fondo de corladura, cuya ejecución es tan perfecta como la carpintería de la tabla.

Puede que sea obra del mismo taller, lógicamente establecido en Jaca, el interesantí-



Fig. 193.—FRONTAL DE SANTA MARÍA DE IGUÁCEL (Museo de Jaca).

simo antependio recientemente descubierto en la iglesia de Santa María de Iguácel, en Acín Larrosa (figs. 192 y 193). Estaba vuelto al revés, sirviendo de tarima del altar que lo tuvo en sus años de gloria como frontal. Había pasado desapercibido por el sinnúmero de peregrinos que lo pisaron al visitar este solitario monumento atraídos por sus capiteles tallados hacia 1072 por Galindo Garcés, que los firmó. La resistencia física de esta bella tabla es otra prueba de la honradez profesional del hipotético taller jaqués. Como en el frontal de Gesera, sus escenas narrativas, dedicadas a la vida de María, son esencialmente linealistas, y su autor, menos arcaizante, resulta igualmente audaz. Hemos buscado inútilmente afinidades entre la exuberancia figurativa de la muerte de María, que ocupa en verticalidad el compartimiento central, con otras representaciones similares en la iconografía hispánica; desconocemos precedentes para la compleja representación del nacimiento de Jesús en un establo de estructura casi gaudiniana con novedades que alcanzan a duplicar la asistencia citada en los evangelios apócrifos. En el mismo compartimiento se incluyen el patriarca José en actitud dubitativa y la Anunciación a los pastores: éstos aparecen detrás de la escena del Nacimiento, pero su rebaño surge en primer término junto a los pliegues del cubrecama de la Virgen. También resulta original la ampulosa indumentaria de los ángeles, los elementos arquitectónicos que enmarcan la Presentación al Templo y la Epifanía y el diseño decorativo trazado a punzón que rellena los fondos de las diversas escenas, todos ellos con corladura sobre estaño, lo mismo que las franjas divisorias y el recio marco del antependio.

Seguimos nuestra crónica de la pintura románica sobre tabla en Aragón presentando tres obras citadas en el capítulo precedente al describir los antependios de Cardet, Boí y Taüll (figs. 184 a 186).



Fig. 194.—FRONTAL DE CHIA (Museo de Barcelona).

Iniciaremos el estudio presentando el frontal de altar procedente de Chía (fig. 194), pueblo oscense situado en la ribera del Run. Está firmado con la inscripción IOHS PINTOR ME FECIT, pintada en blanco sobre el bisel del enmarcamiento, a los pies de San Martín. Este aparece sentado en su trono episcopal, con mitra y báculo bajo arquería trilobulada. Completan la iconografía cuatro escenas laterales de la historia del santo de Tours, desde la cesión de la mitad de su capa a un mendigo hasta su muerte en una cama con las cuatro barras rojo y gualda en el cobertor.

El segundo antependio del mismo taller procede del santuario de Rigatell, del pueblo ribagorzano de Betesa (fig. 196). Estructurado como el anterior, puede presentarse como paradigma del grupo por su perfecto equilibrio espacial, por el elegante bizantinismo de la imagen de la Virgen de la Leche. Las escenas de la Anunciación, Natividad y la angélica llamada a los pastores, lo mismo que los tres Magos que, empequeñecidos, comentan la presencia de la majestuosa Virgen Madre, se convierten en pura aureola poética.

El tercer frontal, dedicado a San Vicente, y procedente de Treserra, es, en su aspecto artesanal, el más elaborado (fig. 195). Observemos la pulcra ejecución de los relieves de yeso que decoran su enmarcamiento, el dosel de la imagen central y las bandas de separación de las escenas narrativas. El estudio morelliano de los tres antependios, tan unidos por su concepto general y por la técnica intrínseca de su realización, nos revela la



Fig. 195.—FRONTAL DE TRESERRA (Museo de Lérida).

traza de tres pintores: Post los clasificó como obra de un solo maestro, al que también atribuyó el frontal de Cardet (fig. 184).

El frontal de la ermita de la Virgen del Monte, custodiado en el Ayuntamiento de Liesa, está dedicado a San Vicente (fig. 197). Pudo ser un retablo y es posible que tuviera como complemento una imagen de talla, ya que las medidas del tablero rebasan las normales de los antependios. Doce escenas de la vida del santo diácono se distribuyen en cuadrícula regular, narradas con figurillas cortas y expresivas que conservan la rigidez del románico rural. El diseño supera en intensidad a las veladuras del modelado, pero la alternancia cromática es muy efectiva, realizada por el tono cálido de la corladura que cubre los fondos reticulados. Cabe adjudicar esta obra, ya cercana al 1300, al taller de la ciudad de Huesca, a cuya comarca pertenece Liesa.

Cerraremos el capítulo dedicado a la pintura sobre tabla del románico oscense presentando tres antependios conservados en el Museo de Barcelona. Uno de ellos, de origen desconocido, es obra de factura rústica muy avanzada a pesar de su fidelidad a la fórmula tradicional con el Tetramorfos y el apostolado bajo la presidencia del Pantocrátor. Quizá sea originario de la región fronteriza con Navarra, ya que los elementos ornamentales del enmarcamiento presentan cierta afinidad con los de un grupo de frontales navarros que se estudian en la tercera parte del presente libro. Ainaud señala con razón el parentesco estilístico del segundo antependio con la obra del fecundo pintor muralista designado antes con el apelativo de Maestro de Navasa (figs. 92 a 95). Parece ser obra de mediados del siglo XIII y presenta la figura del Salvador y el Tetramorfos en su estructura tradicional, todo ello flanqueado por cuatro escenas de la vida de San Clemente (fig. 198). Procede de Estet, lugar no lejano a Roda de Isábena.



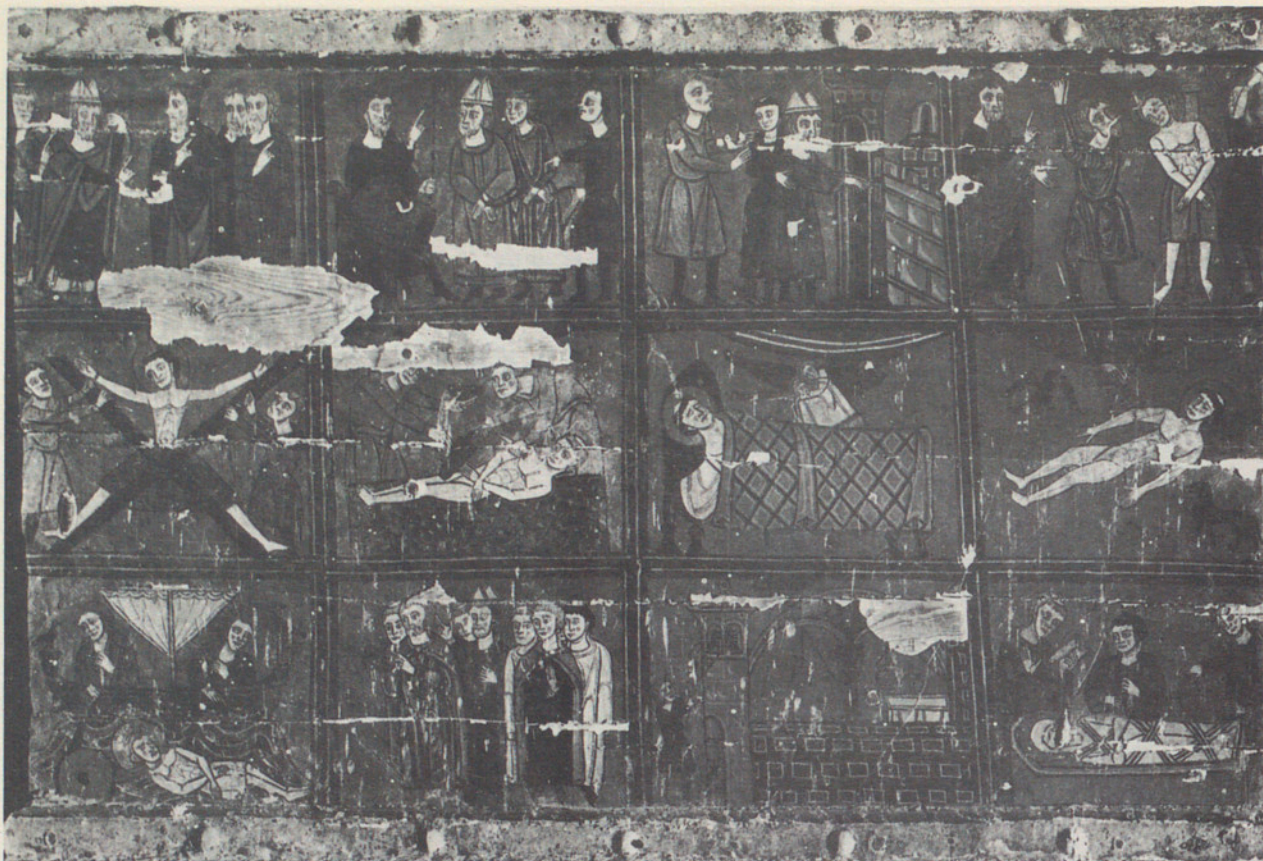
Fig. 196.—FRONTAL DE BETESA (Museo de Barcelona).

La tercera de las obras englobadas en este grupo heterogéneo está dedicada a la Pasión de Jesús, plasmada en diversas escenas alineadas en dos bandas que cubren la totalidad de la tabla (fig. 199). Es obra ingenuista, pobre de color, pero dotada de cierta originalidad, como todo lo que pertenece al estilo románico, aun siendo, como es, el ejemplar que estamos considerando, obra rural y tardía.

CASTILLA Y LEÓN

En Castilla y León las pinturas románicas sobre madera toman, por su rareza, carácter de entes solitarios, sin parentesco mutuo. Una imagen conservada en la catedral de Ávila y la gran arca policromada de Astorga, son los dos únicos ejemplares que pueden clasificarse entre las obras hispanas anteriores al 1250.

La primera es un fragmento de tabla, con la representación de San Pablo, de pie (fig. 200). Elegantísima figura del paladín del Cristianismo, está dibujada con vigorosos



Figs. 197, 198 y 199.—FRONTALES DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DEL MONTE DE LIESA, DE ESTET (Museo de Barcelona), Y DE LA «PASIÓN» (Museo de Barcelona).



Figs. 200 y 201.—FRAGMENTO DE UNA TABLA (Catedral de Avila) Y ARCA (Palacio Arzobispal de Astorga).

trazos negros sobre modelado de gran riqueza cromática. Hallóse en el sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, de la iglesia de San Vicente de Avila. Es pintura al temple de huevo sobre preparación de yeso, de tonos vivos, con gama que nos recuerda la de los frontales de la escuela de Seo de Urgel. Lo citamos como elemento comparativo auxiliar para la cronología, a pesar de la distancia existente entre Avila y el valle pirenaico de la Seo, porque en ambas obras se empleó con perfección la técnica que proporciona a las tablas románicas una calidad de esmalte y con igual maestría se yuxtaponen los rojos, amarillos y anaranjados. María Elena Gómez-Moreno señala, con razón, el parentesco estilístico de este San Pablo y las figuras talladas por el Maestro Fruchel en la portada de la famosa basílica abulense, en la segunda mitad del siglo XII, fecha que cuadra perfectamente a la tabla en cuestión.

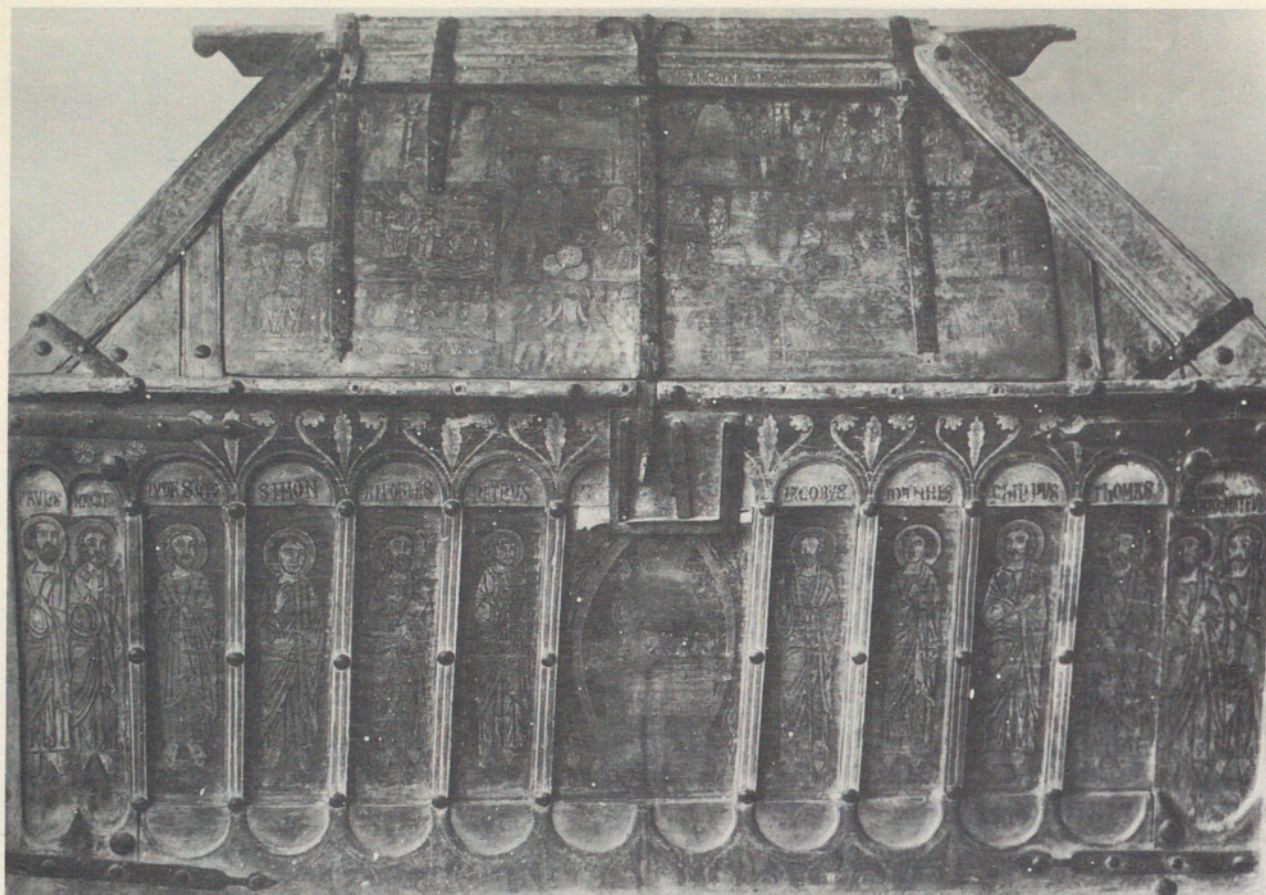


Fig. 202.—ARCA (Palacio Arzobispal de Astorga).

Procedente de una de las iglesias de la diócesis, el Seminario de Astorga guarda una gran arca formada por tablas y piezas de madera labrada unidas por recios clavos y tiras de hierro forjado (figs. 201 y 202). Está completamente policromada y, a pesar de serios deterioros, es posible interpretar casi la totalidad de los temas iconográficos que cubren su frente y la delantera de su tapa, que es a cuatro vertientes. El frente está organizado como un antipendio: el Pantocrátor aparece rodeado por el Tetramorfos y flanqueado por los doce apóstoles, pintados en el fondo de alargados casetones. En la tapa se representan: la Anunciación, la Visitación, una escena no identificada en la que intervienen dos figuras, la Natividad, la Anunciación a los pastores, la Epifanía, la Purificación, el Bautismo, la Tentación, la Resurrección de Lázaro, la Entrada en Jerusalén, la Última Cena, el Beso de Judas, la Crucifixión y la Resurrección. El estilo, aunque parece cercano al 1250, técnicamente conserva todas las características del arte románico sin trazas de influencia protogótica. Ha sido señalada su relación con las pinturas murales de la capilla de los Quiñones, de San Isidoro de León (fig. 296), en la forma de modelar con trazo grueso sobre tonos uniformes, en la ausencia de veladuras y en ciertos detalles secundarios, como son la estructuración especialísima de bigotes y barbas.