

III PARTE

PINTURA GÓTICO-LINEAL

INTRODUCCIÓN

La pintura románica inicia a comienzos del siglo XIII una mutación gradual hacia otra fórmula en la cual el carácter simbólico, esquemático y hasta cierto punto abstracto, se humaniza y da cabida extensa a lo narrativo. El relato visual de historias y leyendas sustituye a la presentación de símbolos y visiones y el factor ilustrativo, que también existiera en la pintura de los siglos XI al XIII, se desarrolla extraordinariamente. Lo que el arte románico tiene de hierático, de tendencia a la sistematización de actitudes y gestos, se transforma en deliberado expresionismo con considerable incremento del vocabulario formal.

Esta transición, que implica la creación de formas intermedias entre las cuales el cambio es casi insensible, se mantuvo durante un período cronológico tan vasto e irregularmente localizado, que obliga a renunciar a la exacta determinación de sus etapas. Al románico dogmático, de raigambre bizantina, había sucedido una variante estilística de carácter linealista que vino a eliminar la rigidez de las representaciones figurativas.

Las escenas aparecen en primer plano sobre fondo monocromo y los elementos accesorios quedan reducidos a los más indispensables. El colorido se completa con nuevas gamas y matices, pero las tierras naturales dominan todavía en ejemplares rurales y pobres. Las figuras sumidas antes en substancial aislamiento las vemos relacionarse entre sí, plasmadas en actitudes que expresan, incluso exagerándolo, su papel en la escena representada. Las composiciones toman el aspecto de vidrieras historiadas, con figuras recortadas sobre fondos lisos y monocromos, por lo general de colores cálidos. La línea negra que perfila y dibuja los elementos esenciales de cada figura, por su parecido con los emplomados de las vidrieras, contribuye a aumentar dicha semejanza.

La pintura mural existió en abundancia dentro de este ciclo de transición y, como en siglos anteriores, resulta en general más trascendente y progresiva que la pintura sobre tabla. Para señalar el predominio que ésta alcanzó finalmente en España, hemos de esperar al triunfo del retablo mueble sobre la decoración mural, hacia 1350. Con la sustitución de la fórmula románica, se produjo una transformación técnica, como si la obra se hiciera más asequible y pudiera lograrse con disciplina menos estricta. En efecto, las pinturas murales ejecutadas alrededor del 1300, están casi siempre ejecutadas con el auxilio de un medio insoluble al agua, quizás aceite de linaza, sobre enlucido de cal o de yeso. En algunos casos aparecen gravemente deterioradas, reducidas a veces a simples siluetas. Su

ejecución, que no exigía como la pintura al fresco una cuidadosa preparación del muro, dio lugar a un clima de libertad que no siempre actúa en beneficio del buen arte.

Post estudió de manera magistral esta interesante etapa de la pintura española bajo el título genérico de estilo franco-gótico, que en el presente libro sustituimos por el de gótico-lineal. No lo hacemos por subestimar el influjo de ciertos sectores del arte francés sobre la pintura hispánica, sino por considerar el apelativo poco preciso, ya que la modalidad en cuestión, eminentemente linealista, florece simultáneamente en diversos países europeos.

Como hemos dicho, las obras afectadas en mayor o menor grado por la fórmula básica del estilo lineal, aparecen a lo largo de un período cronológico limitado por dos obras fechadas: (1) las pinturas murales de la capilla de San Martín en la catedral de Salamanca firmadas en 1262 (fig. 297) y (2) el retablo donado en 1396 por el canciller Pedro López de Ayala al Monasterio de Quejana (Álava) (fig. 294). Son jalones intermedios de gran interés para determinar la cronología de la evolución estilística de las siguientes pinturas. En Cataluña y Rosellón la decoración del palacio barcelonés de los Caldes (fig. 216) pintada con anterioridad al 1291; una modesta imagen mural de Vinaixa (Tarragona) de 1350 y el retablo de Serdinyá (fig. 227) fechado en 1342. En Aragón, la decoración mural de San Miguel de Foces (figs. 244 y 245) terminada antes del 1302, el retablo de Puebla de Castro (fig. 258) que lleva inscrita la fecha de 1303, la silla abacial de Sigena (fig. 261) cercana al 1321 y las pinturas del ábside lateral de la cripta de San Esteban de Sos del Rey Católico fechadas en 1378 (fig. 262). En Navarra el retablo mural del Refectorio de la Catedral de Pamplona firmado por Johannes Oliveri en 1330 (figs. 277 y 278) y las pinturas del presbiterio de la iglesia del Cerco de Artajona firmadas por Roque de Artajona en 1340 (fig. 282).

En castilla (1) ; en Vascongadas



Fig. 203.—FRONTAL DE SORIGUEROLA (Museo de Barcelona).

CATALUÑA Y ROSELLÓN

SEO DE URGEL

Maestro de Soriguerola.—El largo proceso de la transformación estilística entre la pintura propiamente románica y las realizaciones gótico-lineales se inicia, en la Cerdaña catalana, con un grupo de pinturas sobre tabla estudiadas por Ainaud, estableciendo su innegable relación con un antependio del Museo de Barcelona (fig. 203), procedente de la capilla de Soriguerola, cercana a Puigcerdá. Su esquema iconográfico, totalmente ajeno a lo tradicional, incluye diversas escenas relativas a San Miguel Arcángel, desde la tauromáquica aparición en el Monte Gárgano hasta su lucha eterna con el diablo, sin olvidar su función de pesador de las almas, además de la Última Cena y el Infierno. Las figuras



Fig. 204.—FRONTAL DE SAGÁ (Museo de Artes Decorativas de París).

recortadas sobre fondos uniformes que buscan efecto decorativo en la alternancia cromática, la renuncia absoluta de la tercera dimensión, la simplicidad narrativa y la repetición sistemática de idénticas facciones son puras reminiscencias de lo románico. El espíritu del nuevo estilo se descubre en el ansia expresiva que mantienen las figuras en discurso apasionado —todos hablan y actúan—, en la entonación clara de ropajes y en el naturalismo de los pliegues. Pero si comparamos el retablo de Soriguerola y las obras que luego se relacionan con las pinturas murales de comienzos del XIV, descubiertas en Santo Domingo de Puigcerdá (fig. 225), se acentúa el sabor románico de las tablas que estamos estudiando.

Es una pintura eminentemente decorativa realizada sin la intervención del oro. Sólo algunos elementos ornamentales, como la franja vertical que divide la narración en dos sectores simétricos, aparecen pintados sobre preparación de corladura. Los colores dominantes son el amarillo, el rojo y el azul oscuro. El modelado se obtuvo con trazos negros sobre fondos monocromos, sin gradación tonal, con la intervención de punteados en blanco puro. El diseño de los elementos figurativos es formulario y reiterativo según una determinada selección de modelos lineales muy expresivos.

La segunda de las obras atribuidas al Maestro de Soriguerola es el frontal dedicado a Santa Eugenia (fig. 204), al parecer, procedente de Sagá, aldea del Municipio de Ger en la Cerdeña, conservado en el Museo de Artes Decorativas de París. La historia de la Santa de Antioquía se describe con ingenua vivacidad en ocho recuadros que llenan la tabla: el bautismo, su misión bajo hábitos de un monje, diversos aspectos de su prolongado martirio y su degollación. Las figuras destacan sobre fondo plateado y cincelado, recubierto con corladura.



Figs. 205, 206 y 207.—FRONTAL DE TOSES (Museo de Barcelona) Y LATERALES DE TOSES (Museo de Barcelona) Y DE MONTGRONY (Museo de Vic).



Figs. 208 y 209.—TABLA DE BALDAQUINO (Museo de Vic) Y RETABLO DE SAN JAIME DE FRONTANYÁ (Museo de Solsona).

Pertenece al mismo grupo el frontal de San Vicente de la Llagona, lugar cercano a Mont-Louis (Francia), junto al límite norte de la Cerdaña. Mantiene la fórmula primitiva con el Pantocrátor y Tetramorfos flanqueados por pasajes de la historia del titular del templo.

El frontal del Museo de Barcelona dedicado a San Cristóbal (fig. 205), testimonio de la última etapa del Maestro de Soriguerola, pudo ser, según Ainaud, el elemento central del altar de la parroquia de Toses, cuyos laterales se conservan en el mismo museo. Las cuatro escenas narrativas y la erecta imagen del titular presentan especial afinidad con las del citado antependio de la Llagona y con las imágenes miniadas de una serie de documentos del Archivo Municipal de Perpiñán, fechados en 1292. Observemos el carácter morisco de los lazos geométricos que decoran el enmarcamiento, reflejado también en los primorosos elementos de estilización vegetal, ornato de los doseles sobre arcos trilobulados. Los aludidos paramentos laterales presentan al arcángel San Miguel pesando las almas y la recepción de una de ellas al paraíso por los Santos Pedro y Pablo (fig. 206).

Círculo del Maestro de Soriguerola.—El círculo de influencia del Maestro de Soriguerola, que rebasa ampliamente el área del Condado de Cerdaña y aun del obispado de la Seo de Urgel, se refleja en dos paramentos laterales de altar procedentes de Montgrony (fig. 207), con escenas similares a las de Toses, y a un baldaquino de ignorado origen (fig. 208), todo ello conservado en el Museo de Vic.

Pertenece al mismo clima estilístico el retablo incompleto de San Jaime de Frontanyá (Museo de Solsona) (fig. 209); una tabla con escenas de la vida de Santa Cristina procedente de una ermita cercana a Olot (Museo de Vic); dos tablitas procedentes de Santa Lucía de Mur con cuatro escenas de la historia y martirio de la titular (Museo de Barcelona) (fig. 210) y un frontal con escenas de la vida de Jesús y la Virgen que se supone procedente de la comarca de Berga (Museo de Barcelona).



Figs. 210 y 211.—TABLITA DE SANTA LUCÍA DE MUR (Museo de Barcelona) Y MURAL DE LA CATEDRAL DE LA SEO DE URGEL (Museo de Bilbao).

La técnica de sustituir los panes de oro por estaño o plata recubiertos con barniz de corladura, utilizada con mucha parquedad en los antependios del siglo XII, se convirtió en factor abusivo en gran número de pinturas sobre tabla del siglo XIII. La aplicación deficiente de esta técnica imitativa convirtió algunas de las obras en lamentables fracasos. Este es el caso del antependio del Museo de Barcelona procedente de Bolvir, pueblo de la Cerdaña, una de las obras de mejor calidad dentro del concepto lineal que estamos considerando. Presenta dos zonas narrativas dedicadas a los santos Cecilia y Valeriano. La elegancia lineal y la pureza de su diseño son ahora difícilmente apreciables dada la profunda oxidación de las láminas metálicas de la preparación. Hay que destacar la primorosa ejecución de las yeserías que decoran el marco.

PINTURA MURAL.—La evolución hacia la concepción linealista protogótica se refleja en la pintura mural aunque, desaparecidos los grandes itinerantes del siglo XII, ésta descende de categoría y de tono. A juzgar por las obras que en mejor o peor estado subsisten en diversas iglesias del Principado puede afirmarse que las fórmulas tradicionales conservaron su vigencia hasta muy avanzado el siglo XIII.

De la catedral de la Seo de Urgel proceden fragmentos incompletos de diversos conjuntos murales realizados al tempie, los cuales, arrancados con anterioridad a la metódica organización museística, pasaron a colecciones privadas. Resulta difícil la reconstrucción de su esquema general, siendo indeterminado el sitio exacto que ocuparon en el

inv. n.
15910



Figs. 212 y 213.—ÁBSIDES DE SAN JULIÁN DE CALDEGÁS Y DE LA PARROQUIAL DE EL BRUC.

grandioso templo. Uno de ellos, conservado en el Museo de Bilbao, muestra a San Ermengol, obispo de Urgel, en actitud de bendecir un personaje arrodillado (fig. 211). En otro mural de distinta mano se desarrolla un pasaje del martirio de San Saturnino, con los verdugos atizando, ante un rey, al toro que arrastra al santo prelado.

La iglesia parroquial de San Julián de Caldegás, en la Cerdaña francesa, conserva, muy deteriorada por su deficiente técnica al temple, gran parte de la decoración del ábside (fig. 212). Aun siendo obra cercana al 1400, sigue en lo esencial la tradición románica: un desmesurado «Majestas Domini», rodeado por los símbolos de los evangelistas, centra una serie de composiciones dispuestas en cuadrícula, difícilmente visibles por la interferencia de un retablo barroco; entre ellas destaca un elegante San Julián a caballo.

BARCELONA

PINTURA MURAL.—La antigua parroquial de El Bruc, al pie de Montserrat, conserva en el cuenco absidal la imagen del Pantocrátor y Tetramorfos sobre una amplia zona historiada con la representación de la Dormición y la Coronación de la Virgen (fig. 213). Son obra al temple de escasa calidad y técnica deficiente.

Las pinturas del ábside de Santa María de Tarrasa (fig. 214) fueron arrancadas y conservadas en el propio templo, para dejar visibles los primitivos frescos antes estudiados



Fig. 214.—ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE TARRASA.

(figs. 3 y 4), a los cuales recubrían casi totalmente. La Coronación de la Virgen ocupaba el óvalo central de la bóveda como cumbre de diversas escenas distribuidas en dos grandes zonas: la Anunciación y Muerte de María; San Juan predicando en Éfeso y después transportado por una nube a la mansión de la Virgen; la Asunción; la Dormición y Santo Tomás recibiendo cingulo de manos de María. Son frescos ejecutados con pobreza de medios y poco arte. En ambas obras reaparecen temas de tradición románica en los frisos y bandas de separación.

Palacios de Barcelona.—El proceso de restauración de monumentos medievales realizado en los últimos lustros bajo dirección adecuada y consciente va revelando paso a paso que la ciudad de Barcelona había alcanzado, a fines del siglo XIII, el liderazgo de la pintura en tierras catalanas. El hallazgo de varios murales de carácter narrativo o decorativo y de buen número de artesonados policromados, unidos al nutrido grupo ya conocido de obras de iconografía sacra, integran un repertorio rico y coherente valorado por ciertas precisiones cronológicas. Destacan entre las primeras dos grandes conjuntos dedicados a la conquista de Mallorca (1229): uno de ellos procede del salón de recepciones del Palacio Real de Barcelona, que precedió al actual «Tinell» construido por Pedro IV de Aragón (1333-1387); el segundo fue trasladado al Museo de Barcelona después de su hallazgo al restaurar la

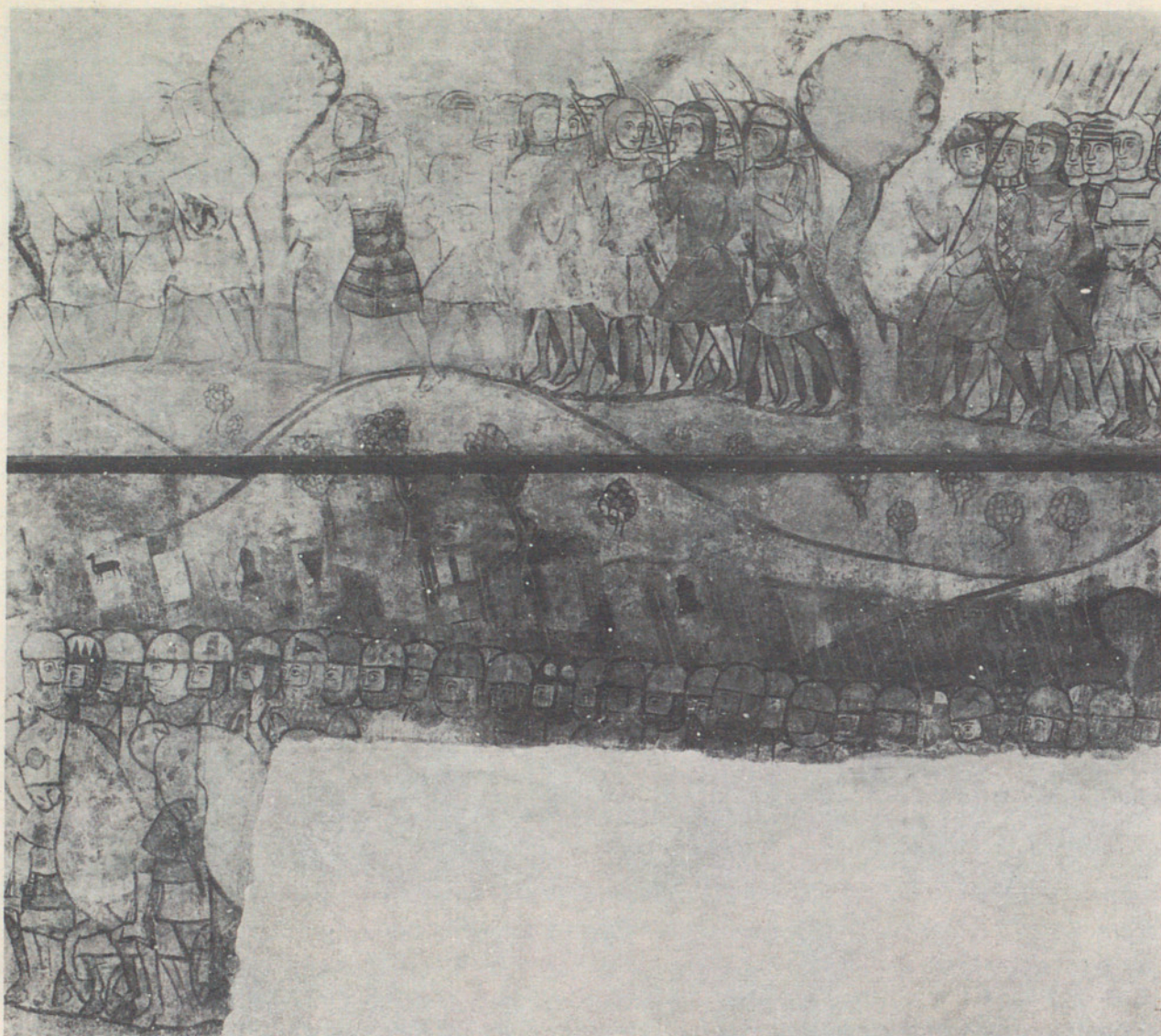


Fig. 215.—SALÓN DE RECEPCIONES DEL PALACIO REAL DE BARCELONA (Barcelona, «Tinell»).

que fue mansión, en la calle de Montcada, de la familia de Caldes, íntimamente relacionada con Alfonso III de Aragón (+ 1291), conquistador de Menorca. Ambas decoraciones constituyen, aun siendo muy incompletas, una crónica gráfica de gran interés histórico, desarrollada sin solución de continuidad en amplias zonas pintadas al temple. Según Ainaud, el concepto vivaz de las escenas representadas y la fórmula narrativa utilizada recuerdan ciertas obras literarias cercanas al 1280 y también a algunos manuscritos iluminados en Sevilla para Alfonso X el Sabio, uno de los cuales está precisamente fechado en 1280.

Del ciclo mural del Palacio Real barcelonés se conservan sectores de una grandiosa formación militar: grupos de infantes con cota de malla y escudo, seguidos de pelotones de ballesteros y lanceros, protegen, desde la cumbre de un cerro poblado de árboles, el flanco del grueso del ejército, que marcha a caballo en la parte baja, precedido por las dignidades militares y eclesiásticas, erizado de lanzas y estandartes con las armas de las principales familias de la nobleza catalana (fig. 215). En otro fragmento, muy deteriorado,



Figs. 216, 217 y 218.—MURAL (Museo de Barcelona) Y CUARTONES DEL TECHO DEL SALÓN DEL PALACIO DE LOS CALDES.

se desarrolla una escena de lucha. Fueron arrancados al realizar la reciente restauración del citado «Tinell» palatino y se conservan en el propio edificio regio.

Las figuras están representadas a mitad de tamaño natural dentro de cierta precisión histórica, confirmada por los blasones de los diversos grupos armados que coinciden con los de los nobles que participaron en la victoriosa expedición de Jaime I. Entre ellos figuran los emblemas heráldicos de Nunyo Sanç, conde del Rosellón († 1244) lo que contribuye a identificar el hecho histórico representado. Es obra tendente a un ingenuo realismo más



Figs. 219 y 220.—IGLESIA DEL CASTILLO Y COLEGIATA DE CARDONA.

que a la idealización, resuelta con vigorosos trazos negros y cromatismo primario con predominio de los tonos rojos y ocras.

De la decoración narrativa del Salón de los Caldes se conserva la escena de la reunión de las Cortes Reales en las que se decidió organizar la expedición para la reconquista de Mallorca; parte de los episodios del desembarco de las tropas de Jaime I, que culminó con la batalla de Porto-Pi; la muerte de Guillem de Montcada; un combate entre la infantería cristiana y musulmana; el asalto de la capital de Mallorca y el campamento del rey (fig. 216). Don Jaime aparece dentro de la tienda real, acompañado de sus consejeros Centelles, Cruïlles, Berenguer de Palol, obispo de Barcelona, y Nunyo Sanç, conde del Rosellón, identificados por sus respectivos emblemas.

Estas pinturas murales, que presentan gran afinidad de concepto y estilo, son absolutamente coetáneas: muestran la repercusión que tuvo la conquista de Mallorca en la iconografía barcelonesa del siglo XIII. Ambas crónicas murales pertenecen a una fórmula narrativa de carácter directo, procedente de las «pinturas de historia» que, como una sombra, siguen hasta la actualidad la secuencia evolutiva de los grandes ciclos estilísticos.

El salón Caldes conserva su techo plano, integrado por grandes jácenas decoradas por franjas en las que alternan los colores rojo y gualda, estrellas y lacerías de estilo morisco. Entre sus elementos complementarios se cuentan las clásicas tablitas o cuartos decorados con escenas figurativas y un extenso repertorio que incluye temas geométricos combinados con motivos de flora y fauna (basiliscos, mantícoras con cuerpo de león y cara humana y sirenas). Publicamos dos de los cuartos laterales como muestra de su estilo y calidad (figs. 217 y 218).

La exploración de la vieja Barcelona puede todavía proporcionar nuevos elementos para la reconstrucción histórica de lo que fue la decoración de la mansión privada catalana



Fig. 221.—FRONTAL DE SANTA PERPETUA DE MOGUDA (Museo Diocesano de Barcelona).

entre 1280 y 1350. Recordemos el hallazgo realizado hace unos lustros al derribar un viejo palacio de la calle Durán y Bas, de diversos paramentos incompletos que reproducen con sintético verismo tapicerías murales con temas derivados de las famosas telas árabes y orientales, con inclusión de elementos de origen autóctono. Las semejanzas técnicas y conceptuales entre estas pinturas puramente decorativas y las ambiciosas murales con programa histórico, sumariamente descritas, son datos de interés para la reconstrucción de la vida artística barcelonesa en el período de mayor expansión urbana. Merecen especial recordatorio los artesanados de fines del siglo XIII. El Palacio llamado del Marqués de Llió, de la calle de Montcada, sede del Museo de Indumentaria «Manuel Rocamora», conserva en relativo buen estado los techos de dos salas, uno de ellos decorado con temas de gran interés iconográfico alusivos a la lucha entre catalanes y franceses por la hegemonía del Mediterráneo occidental. El Palacio Finestres, de la misma calle, guarda otro techo completo del siglo XIII, no restaurado todavía. Otra residencia monumental de la calle de Lledó conserva vestigios de su decoración mural bajo un notable artesanado plano con la representación de los meses, juegos de juglares y juglaresas y escenas de lucha.

La villa de Cardona incluye en su brillante catálogo de reliquias de alto abolengo medieval diversas pinturas murales cercanas al 1300. Destaca una monumental imagen de la Virgen Madre (fig. 219), arrancada del interior del templo del castillo, y el dilapidado fresco que decoraba el fondo del arcosolio en la tumba emplazada en el pórtico; representa el sitio de Gerona por el ejército francés en 1285. Obra más avanzada, quizá posterior al 1350, pero conservando el criterio linealista del estilo gótico-lineal, es un retablo mural de la colegiata. Está dedicada a San Esteban: su imagen y diversas escenas de su vida y martirio aparecen rematados por un calvario monumental (fig. 220).



Fig. 222.—FRONTAL DE SAN CEBRIAN DE CABANYES (Museo de Vic).

PINTURA SOBRE MADERA.—Las iglesias parroquiales de Santa Perpetua de Moguda y de San Cebrián de Cabanyes, ambas cercanas a la Ciudad Condal, conservaron hasta comienzos de siglo los dos únicos antependios historiados, testimonio del arte pictórico barcelonés cercano al 1300. En el primero, la patrona de la localidad preside ocho escenas de su vida y martirio. La historia del obispo San Cebrián se desarrolla en ocho compartimientos dispuestos en dos zonas. El frontal de Santa Perpetua (Museo Diocesano de Barcelona) (fig. 221) es todavía obra arcaizante: por sus fondos metalizados y burilados recubiertos con corladura, por su esquema tradicional y por el convencionalismo primitivista de su estilo narrativo. El autor del segundo frontal (fig. 222), conservado en el Museo de Vic, penetra más libremente dentro del expresionismo lineal. Creo que el estudio comparativo entre ambas obras es un buen camino para conocer el proceso evolutivo, tan complejo y tan rápido, del arte gótico-lineal. En ambas obras las escenas se desarrollan bajo doseletes trilobulados, pero los cambios de sentido y proporción del juego de curvas refleja la evolución del concepto estético de sus respectivos autores.

GERONA, ROSELLÓN Y CERDAÑA

El pequeño retablo de la parroquia de Viloví d'Onyar (fig. 223), cercana a la ciudad de Gerona, fue, sin duda alguna, la representación más exquisita del linealismo del primer gótico en Cataluña. Desgraciadamente destruido en 1936, era adaptación depurada del

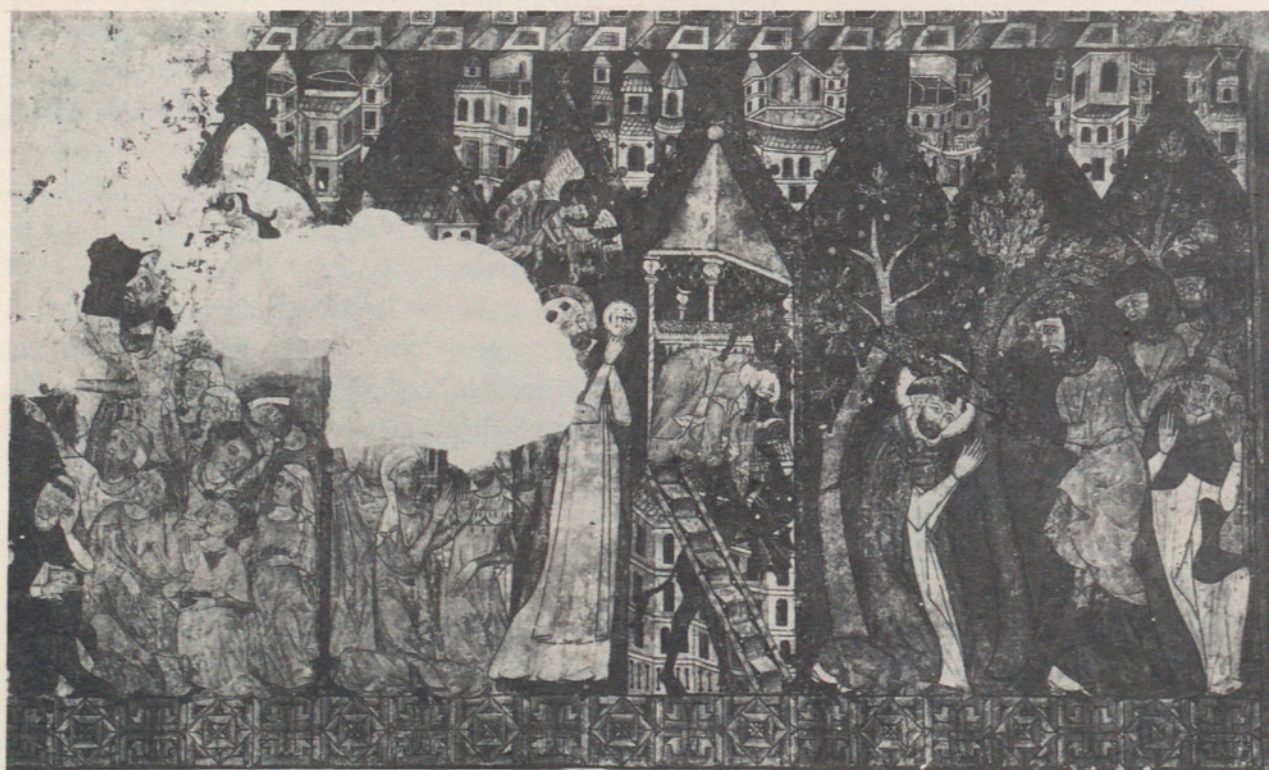


Fig. 223.—RETABLO DE VILOVI D'ONYAR (destruido).

lirismo caligráfico y de la forma plana del momento que estamos estudiando; las figuras se recortan sobre fondos monocromos de tonalidad suave, y los trazos del dibujo, casi sin sombras ni modelado, constituyen el elemento esencial. El estudio de la heráldica, que campea en los espacios libres entre los doseletes, podrían revelar la identidad de la pareja donante arrodillada bajo el Calvario, que situamos alrededor del 1300. La estructura de este altar, con ocho escenas dedicadas a Santa Margarita, conserva las modestas proporciones de los retablos románicos: trasunto de la iconografía de los antependios es también semilla de los grandes retablos góticos.

Otra pintura gerundense conserva asimismo una forma embrionaria: el retablo de Santo Tomás procedente de Lladó (Museo de Barcelona) (fig. 224). Es obra más arcaizante que antigua, quizá ya del 1350, puesto que, bajo la apariencia plana y el sentido lineal de sus composiciones, vibra un sentimiento naturalista que nos recuerda ciertos conjuntos del siglo XIV avanzado. Está compuesto por un compartimiento central con la imagen del titular flanqueado por cuatro escenas de su vida: Incredulidad, conversión del rey de la India, donación del tesoro de éste a los pobres y muerte del Santo, todo ello rematado por tres pináculos con la Crucifixión en el centro, San Pedro a la izquierda y San Pablo a la derecha. Lo mismo acontece con las composiciones que restan del retablo de San Pedro Cercada (Museo de Gerona).

El Rosellón y la Cerdaña, unidos entre 1262 y 1369 bajo la capitalidad de Perpiñán al reino de Mallorca, tuvieron su escuela pictórica independiente de las de Cataluña y Baleares. Presentamos como obras más importantes las pinturas de Santo Domingo de Puigcerdá (Gerona) (figs. 225 y 226) y el retablo de Serdinyá (Rosellón) (fig. 227). En ambas hay un desarrollo pleno del factor narrativo: las figuras se mueven con gran libertad y, a pesar de la persistencia de los fondos monocromos, las superposiciones y escorzos



Figs. 224 y 225.—RETABLO DE LLADÓ (Museo de Barcelona) Y MURAL DE UNA CAPILLA LATERAL DE SANTO DOMINGO DE PUIGCERDÀ.



Fig. 226.—CAPILLA LATERAL DE SANTO DOMINGO DE PUIGCERDÁ.

originan aspectos completamente desconocidos en las obras anteriores al 1300. El predominio de lo lineal es todavía absoluto, pero el modelado y claroscuro empiezan a adquirir, por el estudio del natural, el refinado convencionalismo naturalista que caracteriza a la pintura gótica más avanzada. Estilística y cronológicamente, las piezas citadas están íntimamente relacionadas, pero la técnica las separa por completo.

En las pinturas murales de Puigcerdá, ejecutadas al óleo en una de las capillas laterales de planta cuadrada de la iglesia conventual de Santo Domingo, se desarrolla un ciclo de la historia de San Pedro Mártir, en diversos compartimentos colricelados con representaciones de estructuras arquitectónicas. El muro central conserva parte de una grandiosa imagen del «Lignum Vitae» de San Buenaventura. El tercer paramento reproduce la traza de un tejido de tipología hispano-árabe. Están ejecutadas con paleta rica y tonalidades nítidas sobre diseño de alta calidad. Son obra anterior al 1350.

El altar de Serdinyá, obra fechada en 1342, muestra, centradas por la crucifixión, diversas escenas de la infancia de Jesús y de la vida de la Virgen. Las elegantes figuras, magníficamente dibujadas, muestran el influjo de un arte de raigambre francesa. Está pintado sobre lámina de plata y las transparencias y brillos de la corladura desempeñan un papel no desdeñable.

Cierran el ciclo rosellonés las rústicas pinturas murales de Camelás (Rosellón) fecha-



Figs. 227 y 228.—RETABLO DE SERDINYÁ Y MURAL DEL REFECTORIO DE PEREGRINOS DE LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA (Museo de Lérida).



Fig. 229.—CAPILLA DE LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA (Museo de Lérida).

das en 1380, y el retablo de San Vicente y San Agustín del propio Serdinyá, obras de arte popular cercanas al 1400, confirman la supervivencia del estilo lineal en esta zona pirenaica.

LÉRIDA

La restauración de la catedral vieja de Lérida, de su canónica y múltiples dependencias ha revelado una serie de composiciones murales de gran interés, conservadas actualmente en el museo de dicha ciudad. Destacan la serie de escenas del Nuevo Testamento del presbiterio, no bien conocidas todavía, en espera de una limpieza adecuada, el Calvario arrancado de uno de los altares, y la decoración del refectorio de peregrinos anejo al claustro. En ésta se representan, distribuidos en dos zonas, diversos ágapes con deliberada mezcla de clases sociales (fig. 228); inscripciones alusivas a los patronos de su función benéfica nos indican que tales pinturas fueron ejecutadas en el transcurso de un largo período de tiempo. Las composiciones más arcaicas, cercanas al 1300, acusan la mano de un buen artista capaz de extraer de la fórmula de su tiempo todas las posibilidades pictóricas y narrativas. Pocas obras ilustran mejor el carácter del estilo gótico-lineal.

Insignificantes, pero útiles para señalar su expansión en la región de Lérida, resultan las pinturas murales de San Vicente de Capdella y de San Román de Abella, villas del sector pirenaico.



Figs. 230 y 231.—FRONTAL DE VALLBONA DE LAS MONJAS (Museo de Barcelona) Y POLIPTICO (Museo de Barcelona).

La importancia de los talleres ildenses en la primera mitad del siglo XIV no es corroborada por las tablas pintadas procedentes de diversos lugares de la región. Arcaizantes son ciertas figuras de un retablo de la Virgen que proviene de la comarca de la Seo de Urgel (Museo de Barcelona). Singular interés ofrece otro retablo, también dedicado a la Virgen (Museo de Lérida), pues en su estructura se funden el estilo del 1300 y la pujante corriente naturalista que logró eliminar el predominio lineal.

Proceden del Monasterio de Vallbona de las Monjas dos retablos de idéntica estructura, obra indudable de un solo maestro, compuestos según el esquema de algunos antiguos antependios. Ambos se conservan en el Museo de Barcelona. En el primero (fig. 230), la Virgen con el Niño Jesús en brazos ocupa el compartimiento central, flanqueado por doce composiciones dispuestas en dos registros: en dos de ellos se representan la Epifanía y la Anunciación; las diez restantes integran una curiosa secuencia de temas eucarísticos en su mayoría relacionados con las profanaciones judaicas. Los elementos de enmarcamiento están modelados con estuco recubierto con láminas de estaño y corladura lo mismo que los fondos de las composiciones, decoradas éstas con delicados dibujos a punzón. El retablo gemelo presenta en su espacio central un tabernáculo con la sagrada forma modelado en estuco, bajo la escena de la crucifixión unida a la imagen de la Trinidad. En los doce casetones laterales, a excepción de dos de ellos dedicados a la Santa Cena, se completa la serie narrativa de las leyendas antijudaicas. Son testimonios de gran interés para la historia del problema israelita en la Cataluña medieval. Su estilo lineal de carácter avanzado parece señalar una fecha avanzada dentro de la primera mitad del siglo XIV.

La afinidad estilística entre estos dos retablos del monasterio ildense de Vallbona y las pinturas que complementan los relieves policromados de cuatro tablas de ignorada procedencia (Museo de Barcelona), sugiere la identidad de origen de ambas obras. Son



Figs. 232 y 233.—PUERTA DE RELICARIO Y MURAL DE LA VALLA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.

puertas de un notable políptico dedicado a la Virgen que presentan pintadas, como escenas cumbre, la Visitación (fig. 231), la Natividad, la llamada a los pastores y la Presentación al Templo. El estilizado linealismo de las cuatro composiciones alcanza la alta calidad de los relieves tallados representando la Anunciación, San José y la Adoración de los tres Reyes Magos.

TARRAGONA

La catedral de Tarragona conserva el grupo más notable entre las pinturas de estilo gótico-lineal halladas en el ámbito del obispado. Dos pequeños lienzos, probablemente pintados al óleo, con la representación del Calvario y de los santos Pablo y Tecla formando pareja (fig. 232), cubrieron en su origen las puertas de un relicario situado en la cumbre del arcosolio de la tumba del arzobispo Juan de Aragón, fallecido en 1330. En sus figuras, finalmente estilizadas, la fórmula caligráfica es sobriamente realizada por el modelado del claroscuro. Será obra del mismo círculo de pintores la serie de bustos de santas intercalados en el friso que decora la capilla bautismal y las composiciones narrativas, referentes a la Invención de la Santa Cruz y a diversos santos (fig. 233), conservadas en el paramento



Fig. 234.—RETABLO DE LA IGLESIA DE LA SANGRE DE ALCOVER.

exterior de la valla del coro, construida con anterioridad al 1334. La técnica descuidada de estas últimas, ejecutadas sin alisado previo del muro, como si fueran una decoración circunstancial, no desvirtúa la destreza del pintor. Debemos citar también ciertas obras rurales de más interés arqueológico que artístico: las decoraciones murales de las iglesias de Peralta, de San Miguel de Montblanch y de la parroquial de Vinaixa, fechada ésta en 1370, con escenas narrativas en las que la ingenuidad asume el valor dominante.

El retablo de los Santos Juanes de la iglesia de la Sangre de Alcover (fig. 234) resulta, por su disposición iconográfica, precursor de los grandes retablos de la segunda mitad del trescientos. Los titulares presiden, bajo la escena del Calvario, la narración de los hechos de su vida, distribuida en pequeños compartimientos laterales. Parece obra del segundo cuarto del siglo XIV, pero conserva la fórmula pictórica del 1300; por su semejanza estilística con los frontales de Vallbona y el aludido políptico del Museo de Barcelona resulta elemento clave para señalar la unidad de estilo que hubo en Cataluña durante el período que estamos considerando. Dos trípticos relicarios de la catedral de Tortosa muestran una serie de miniaturas con sabor de estampa popular pintadas sobre vidrio; de mejor arte es la Anunciación representada en el exterior de las puertas de uno de ellos.

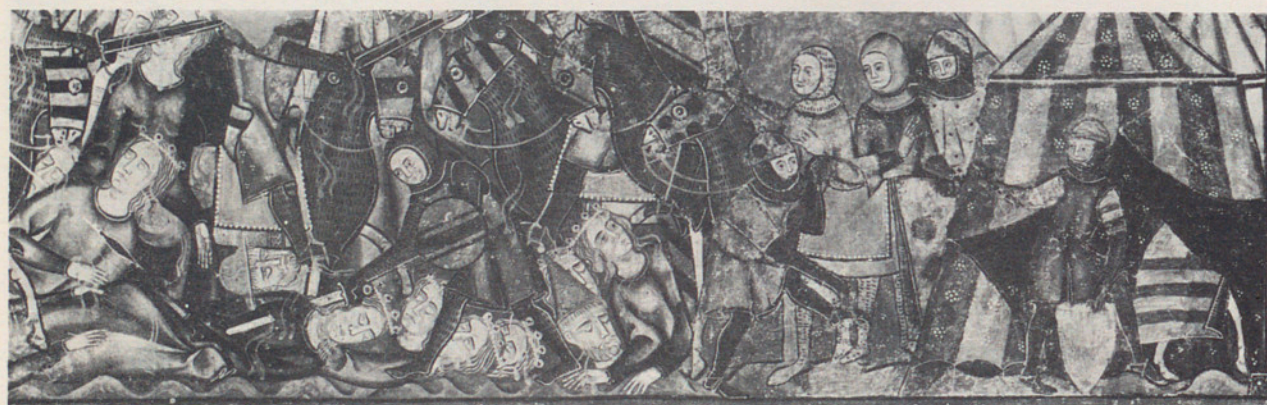
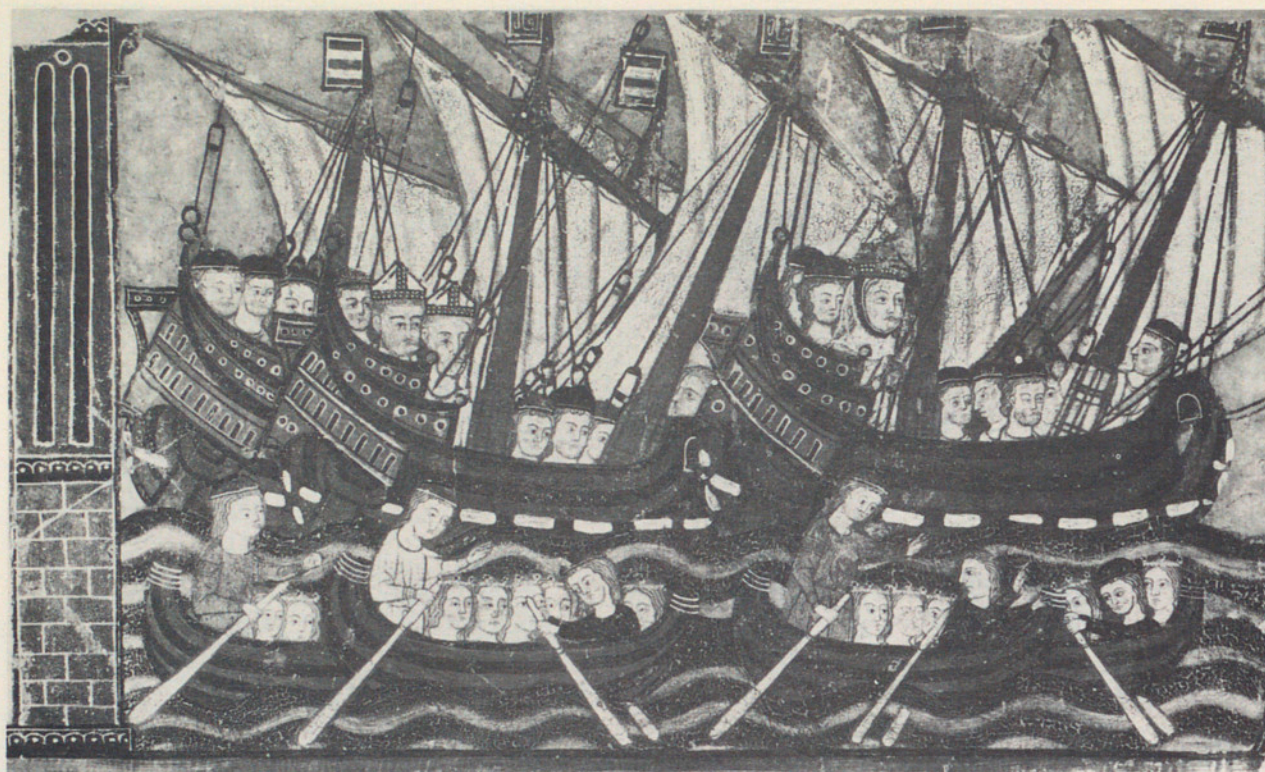


Fig. 235.—RETABLO DE LA IGLESIA DE LOS TEMPLARIOS DE PALMA DE MALLORCA (Sociedad Arqueológica Luliana).

MALLORCA Y VALENCIA

MALLORCA

Un retablo de la Pasión, cuajado de composiciones, dispuestas en cuadrícula bajo arcos trilobulados, procedente de Santa Clara de Palma de Mallorca (Sociedad Arqueológica Luliana), es obra probablemente importada de Italia, ya que mal pudo un taller balear producir obra de tal madurez dentro del canon ítalo-bizantino. Es obra pintada con posterioridad a la canonización de San Francisco (1228), ya que éste figura entre los personajes que la integran. Post señala que la dependencia de esta grandiosa tabla con respecto a los modelos bizantinos es incluso mayor que en la obra de Duccio. A la misma mano hay que atribuir una tablita con la Crucifixión que fue, al parecer, la puerta del sagrario de dicho retablo.



Figs. 236 y 237.—RETABLO DEL CONVENTO FRANCISCANO DE PALMA DE MALLORCA.

El estilo gótico-lineal tiene en Mallorca su primer testimonio en el retablo de San Bernardo (Sociedad Arqueológica Luliana), procedente de la iglesia de los Templarios (fig. 235). Conserva la estructura de los frontales, con el santo titular en el compartimiento central flanqueado por cuatro escenas de su vida. Será obra de un pintor activo en la segunda mitad del siglo XIII, ya que conserva todavía el rígido esquematismo de tradición románica, especialmente reflejado en el paisaje que rodea la imagen del abad de Claraval escribiendo la Nueva Regla de la Orden del Císter. Es asimismo composición arcaizante la escena del exorcismo que cierra el breve ciclo iconográfico. Pero la fórmula dibujística de los personajes que integran la narración asume plenamente los gráciles pliegues que caracterizan la indumentaria del primer gótico. Obsérvese la elegante figura de la Virgen rodeada de ángeles que ofrece su propia leche al arrodillado santo cisterciense.



Fig. 238.—RETABLO DE «SAN JUAN BAUTISTA» (Colección particular).

La fórmula pictórica de raigambre barcelonesa, que llegaría a Mallorca con los repobladores del archipiélago balear después de la conquista por Jaime I, se hace patente en otro retablo, desgraciadamente incompleto, hallado en el cenobio franciscano de Palma (figs. 236 y 237). Dedicado a ilustrar la leyenda de Santa Úrsula, presenta contactos estilísticos con la «Pal-la» dedicada a San Bernardo de Claraval que nos indujeron, en la primera edición del presente libro, a atribuir ambas obras a una personalidad única. El descubrimiento de las pinturas del Palacio de los Caldes (fig. 216) nos obliga a rectificar proponiendo para este retablo de Santa Úrsula una fecha cercana al 1300. Vemos en las bellas y vivaces escenas de la caravana marítima de las once mil vírgenes, y su trágica matanza en Colonia, un parentesco conceptual con las dilapidadas escenas de la conquista de Mallorca estudiadas dentro del círculo barcelonés.

VALENCIA

El primer estilo gótico sentó en Valencia los fundamentos de una escuela pictórica local, que tuvo su período culminante en el primer cuarto del siglo XV. Son sus obras más antiguas las composiciones murales, recientemente descubiertas en una cámara secreta situada sobre el zaguán de la sacristía de la catedral, dedicadas a la historia de Cristo. Flanquean un reconditorio eucarístico. Ejecutadas hacia 1300, pertenecen claramente al grupo gótico-lineal sin influencia alguna del arte italiano. Es difícil precisar el origen del autor, ya que contamos con material escaso y sin ningún género de documentación, pero puede afirmarse que su estilo se aproxima al de ciertas pinturas murales conservadas en Cataluña. Cronológicamente le siguen los frescos de la iglesia de la Sangre, de Liria, con escenas narrativas: decoración mural que merecería una limpieza y restauración adecuadas. Aunque la citada villa se había reconquistado en 1252, es muy probable que las aludidas pinturas sean posteriores al 1300. Obra coetánea será la decoración policroma de la techumbre de madera, de la misma iglesia, que no se diferencia mucho de la que decora

1360 (1)

(1) Antonio Jose (por la fecha de construcción)

(A) repro. Archivo Arte Valenciano 1955 p. 17 (Ecce Homo)



Fig. 239.—FRONTAL DE LA IGLESIA DE LA SANGRE DE LIRIA.

algunos techos de la vecina región de Teruel. Con razón ha sido señalado el paralelismo que existe entre su temática y la de la cerámica historiada de Teruel y Paterna.

En el mercado de arte barcelonés aparecieron hace algunos años diversos fragmentos de un retablo dedicado a San Juan Bautista, utilizados en la estructura de un altar valenciano de comienzos del siglo XV. Publicamos uno de los fragmentos más completos (fig. 238), excelente testimonio de que el estilo gótico-lineal fue cultivado en forma eficaz por pintores de Valencia dentro de la primera mitad del siglo XIV. Ejemplos coetáneos o quizá algo posteriores son dos frontales de altar conservados en la iglesia de Liria: uno de ellos dedicado a San Antonio Abad y a San Bartolomé, con escenas narrativas (fig. 239), y el otro al Apóstol Santiago. Chandler Post en el apéndice del volumen XII de su monumental «History of Spanish Painting» reproduce una tabla inédita dedicada a San Antonio Abad, desaparecida en 1936 de la iglesia de San Valero de Valencia. En su razonamiento analítico establece, bajo el apelativo de Maestro de Liria, la unión estilística entre esta tabla, los citados frontales de la iglesia de la Sangre de Liria y el gran retablo del mismo templo dedicado a los Santos Vicente y Esteban. La fórmula lineal dominante en las tres tablas reaparece, aunque atenuada, en el retablo, pintado en 1391, según una peculiar adaptación del estilo italogótico. Ello obliga a suponer que una dilatada distancia cronológica separa la ejecución de la pareja de frontales y el retablo de San Vicente y San Esteban.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 240.—TESTERO DE SAN FRUCTUOSO DE BIERGE (Museo de Huesca).

ARAGÓN

El inventario de las pinturas que en Aragón reflejan la estructura linealista del primer gótico aumenta año tras año, gracias a la infatigable labor realizada por los grupos investigadores de Jaca, Huesca, Zaragoza y Teruel. Las obras estudiadas hasta la fecha revelan que el brillante y prolongado proceso de la pintura románica aragonesa continuó su evolución estilística con vitalidad desbordante y alto nivel estético. En su aspecto iconográfico, el gótico-lineal aragonés se caracteriza por su riqueza narrativa, y también por cierta unidad conceptual vigente hasta muy avanzado el siglo XIV. Existe, en efecto, una auténtica concatenación formularia desde los murales de Bierge y Barluenga, hasta las pinturas más avanzadas de Daroca y Alcañiz.



Fig. 241.—TESTERO DE SAN FRUCTUOSO DE BIERGE (Museo de Huesca).

La pintura sobre tabla se integra en un camino paralelo, a veces incidente y en ciertos casos más progresivo, quizá por su relación más directa con la labor de los miniaturistas. El influjo de la escuela navarra se refleja en ciertas obras pintadas hacia 1330, conservadas en el sector norte. La tradición arabizante condiciona, asimismo, la pintura decorativa realizada en las regiones meridionales.

HUESCA

PINTURA MURAL.—Damos comienzo a la serie gótico-lineal de Aragón presentando las pinturas de un pequeño templo de la villa de Bierge, dedicado a los santos Fructuoso, Nicolás y Juan Evangelista, actualmente conservadas en los museos de Huesca y Barcelona. San Nicolás con atributos episcopales, flanqueado por diáconos, monaguillos y angelitos turiferarios (fig. 240), cubría el sector izquierdo del muro testero, bajo la gran Crucifixión estudiada antes como testimonio avanzado del románico oscense (fig. 107). Del sector simétrico procede un conjunto de escenas dedicadas a San Juan Evangelista, centradas por la imagen titular bajo doselete trilobular, en esquema similar al de los frontales del siglo XIII (fig. 241). En los muros laterales adyacentes se desarrollaban numerosos episodios de la historia de los dos santos en escenas pobladas de pequeños personajes de carácter arcaizante, animados con gesto contundente. El pintor dominaba con habilidad el movimiento de masas y dentro del tono grave de su paleta logró un gran equilibrio cromático, con superficies planas sobriamente modeladas con delineado firme. La decoración del templo se completaba con dos enormes ángeles situa-



Fig. 242.—SAN MIGUEL DE BARLUENGA.

dos en las enjutas del primer arco diafragma y frisos complementarios de flora estilizada.

Maestro de Barluenga.—La iglesia de San Miguel de Barluenga es un edificio similar al anterior, de planta rectangular con cubierta de madera sobre arcos apuntados. Su decoración, conservada «in situ», cubre el testero y parte de los muros del tramo inmediato y el primer arco (fig. 242); ilustra la despreocupación por la jerarquía de los temas y aun por la estética monumental. Las pinturas narran como pueden y donde pueden, extendiéndose por muros y arcos, prescindiendo del rango sacro, que tanta importancia tuvo en la pintura del siglo XII, adaptando el tamaño de las figuras al espacio disponible. Obsérvese el desequilibrio entre el Pantocrátor, rodeado por el Tetramorfos y sostenida su aureola por dos ángeles que se apartan de toda simetría, y el arcángel San Miguel y el serafín bajo la ventana central, que ocupan el paramento alto del testero. En la parte baja se representa Abraham recibiendo en su seno a las almas que un ángel le entrega y a su lado reaparece la figura del arcángel titular. En el paramento lateral de la izquierda se conserva una zona con dos escenas de la vida de San Cristóbal; el santo ante el rey de Samos y un acto de exorcismo, probablemente. En el muro opuesto las zonas son dos y hacen referencia a la leyenda del Monte Gárgano (fig. 243). En el arco se representa el Juicio Final, con los muertos saliendo de sus sepulturas, y ángeles y santos en actitud de adoración a la Mano Divina que bendice desde la clave. Es obra ejecutada con temple débil y los colores, ocre, almagre, amarillo, siena, tierra, verde, negro de humo y blanco de cal, de escasa calidad, dan al conjunto un aspecto terroso rojizo. Las escenas del Monte Gárgano son lo mejor de la decoración de Barluenga.



Fig. 243.—PARAMENTO LATERAL DE SAN MIGUEL DE BARLUENGA.

Maestro de Foces.—La iglesia de San Miguel de Foces, cercana a Ibieca, que perteneció a la Orden de San Juan de Jerusalén, es buena muestra de la expansión de la escuela de canteros y escultores formada en la obra de la catedral de Lérida. Contribuyen no poco a la sorprendente belleza del templo las pinturas que decoran ambos testeros del crucero sobre las tumbas de la familia Foces.

En el brazo de la Epístola yacen bajo sendos arcosolios los sarcófagos de Ximeno de Foces, fundador de la iglesia, y de Atón, su hijo fallecido en 1302, que la terminó (fig. 244). En el fondo del arcosolio de Ximeno se representa Cristo Juez entre ángeles turiferarios sobre el Crucifijo flanqueado por la Virgen y los apóstoles; en el sofito, dos ángeles, Santa Catalina, San Juan Bautista predicando, Santa Margarita y San Francisco (fig. 245). Una faja, con sucesión regular de medallones cuadrilobulados incluyendo escudos, enmarca el arcosolio, cuyas albanegas se decoraron con ángeles trompeteros. Como hace observar Post, la abundancia de ángeles en su cuádruple misión de asistir en los grandes momentos de la Divinidad, incensando, llevando candelabros y tocando la trompeta del Juicio Final, son el tema preferido de los pintores que llevaron a término la transición del estilo románico al gótico. El paramento sobre el arcosolio está dividido en dos amplias zonas de más de un metro de altura. En la superior aparece la Virgen Madre flanqueada por dos ángeles y cuatro santos; la zona siguiente contiene tres escenas no identificadas, probablemente referentes a alguna leyenda monacal, integradas por la representación de un



Fig. 244.—CRUCERO DE SAN MIGUEL DE FOCES.

scriptorium con frailes blancos trabajando, el acto de destruir por el fuego un montón de libros y tres ángeles velando alrededor de un túmulo. No cabe duda sobre los temas representados en la decoración gemela sobre la tumba de Atón de Foces. En la zona alta vemos el Sacrificio de San Joaquín, la Aparición de un ángel a Santa Ana y el Nacimiento de la Virgen en el registro superior, y a San Juan Bautista en el desierto, Bautismo de Jesús, Banquete de Herodes y Decapitación del Bautista en la franja inferior. La organización decorativa en la parte baja es también pareja, con sus ángeles en las albanegas, la sucesión de escudos enmarcando el arcosolio, ángeles y santos en el sofito y la Crucifixión y Ascensión del alma en el fondo.

La decoración correspondiente a las dos tumbas del testero opuesto tiene la misma disposición, aunque las zonas historiadas siguen sin interrupción de un lado a otro del muro. Están en peor estado, pero su identificación iconográfica es clara: incluye la Anunciación, Visitación, Nacimiento de Jesús, presentado en forma muy anómala, la Anunciación a los Pastores, los Reyes hablando con Herodes, Epifanía, Degollación de los



Fig. 245.—ARCOSOLIO DE DON XIMENO EN SAN MIGUEL DE FOCES.

Inocentes, Huida a Egipto y Presentación. Un santo mártir aparece en el espacio entre los arcosolios y éstos, enmarcados con temas similares a los de los Foces, contienen en sus fondos el Pantocrátor rodeado por los evangelistas, y la Coronación de María; en los sofitos son visibles algunos santos, entre ellos San Pedro, San Pablo, San Mateo y San Juan. Encuadramientos y separación de zonas se decoran con escudos y motivos ornamentales similares a los que aparecen en todas las pinturas del gótico-lineal oscense: cintas en zigzag, cuadrículas con superposición de líneas onduladas y la repetición de dobles hojas trilobuladas enlazadas por los tallos.

Es difícil precisar la técnica de estas pinturas ejecutadas con paleta rica en tonos claros, especialmente carmín, verde y azul; éste y el blanco se descomponen transformándose en una materia rojiza oscura como sucede con las pinturas de la primera mitad del siglo XIV correspondientes al ciclo navarro. Fue probablemente obra comenzada al fresco y terminada al seco con colores disueltos en aceite de linaza. En algunos sitios donde la pintura se ha desvanecido quedan las líneas básicas del dibujo trazadas con sanguina, como se ve generalmente en los frescos de la escuela de Aviñón. El dominio rotundo de la línea viene tímidamente matizado por las suaves veladuras de colorido transparente. El fondo, de tonalidad uniforme, desempeña un papel más modesto que en lo románico: las bandas alternando colores contribuían al ritmo y al espíritu de la narración y a la fuerza simbólica del tema. La fecha del fallecimiento de Atón, 1302, señala, en nuestro concepto, no el comienzo de la obra pictórica de Foces, sino su terminación. La inscripción sobre la



Fig. 246.—BÓVEDA DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DEL MONTE EN LIESA.

tumba queda tan mal adaptada a la medida del recuadro, que parece que éste se preparó mucho antes de la redacción definitiva del epitafio.

El Maestro de Foces es pintor de empuje, dotado de franca personalidad, formado probablemente en pleno auge de la técnica arcaica, ya que su maestría en el manejo de la tinta plana, fundamental en los fresquistas del siglo XII, supera a sus conocimientos del claroscuro. Con más audacia que delicadeza halló solución adecuada y monumental a las nuevas tendencias que exigiendo narración invalidaban las fórmulas decorativas tradicionales. El repertorio figurativo no es muy rico, pero saca buen partido de sus escasos personajes. Trazados éstos a manchas muy simples, en realidad es siempre el sistema lineal, perfilando con firmeza, el que determina la forma definitiva. No se le notan balbuceos ante la diversidad de temas; con sorprendente habilidad logró colocar sus figuras en línea, eludiendo arquitecturas y accesorios. Lo decorativo se limita a las fajas de separación, en las que se alternan los trenzados y zigzags románicos con temas de flora estilizada. En ello se refleja mayormente su enlace con lo primitivo.

En el muro norte de la nave central de la iglesia de San Pedro el Viejo de la ciudad de Huesca se conserva una gran decoración pintada al fresco. A pesar de que hace años se libró de la capa de cal que la recubría, la limpieza fue imperfecta y es difícil juzgar exactamente de su calidad, su iconografía y aun su conservación. Se trata de un paramento dividido en recuadros conteniendo escenas historiadas, al parecer bíblicas. La arquivolta que limita el fresco por la parte baja está decorada con elementos heráldicos de tipo



Fig. 247.—ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SERRASOLA (Museo de Jaca).

similar a los de San Miguel de Foces. Es casi seguro que se trata de una obra cercana al 1300 y perteneciente al círculo estilístico del pintor de Foces.

La ermita de la Virgen del Monte, en un cerro cercano a Liesa, conserva otra interesante decoración al templo que cubre el muro frontero del primer tramo y la bóveda de cañón del segundo. En el primero se representa la Epifanía y una pareja de orantes bajo arquería polilobulada, que señalan un paso más hacia el gótico, a pesar de que la obra debió de quedar terminada en fecha no lejana al 1300. Es de lamentar que un cartelillo pintado, preparado para perpetuar el nombre de los donantes, se dejara en blanco. La decoración de la bóveda del segundo tramo está dividida en dos sectores, uno dedicado a San Vicente (fig. 246), y el otro a Santa Catalina. El diácono mártir de Huesca centra la narración gráfica de su vida dispuesta en forma de frontal, según se vió en el San Juan de Bierge (fig. 241). Santa Catalina, en cambio, ocupa, también bajo doselete, un compartimiento vertical al lado de la aleluya de su historia. En las representaciones de Liesa asistimos a un interés mayor por el detalle, el ambiente y la verista plasmación de armas y vestiduras, todo lo cual se transfunde con el anhelo de llegar a crear un espacio plástico en el que las relaciones tengan el carácter de distancias reales, en lucha contra la falta absoluta de perspectiva y la necesidad de aludir a una profundidad. La ejecución y el dibujo no son muy sobresalientes y es fácil observar que cuando el pintor encontraba una posición que le satisfacía la repetía de modo casi mecánico en diversas escenas. En esta obra, como en muchas otras, la tosquedad no es óbice para que se produzca un avance hacia un estilo nuevo, en este caso el gótico, cada vez más caracterizado y definido.

Las pinturas murales de la iglesia de Serrasola, abandonada y en gran parte hundida, fueron trasladadas al Museo de Jaca. Su lamentable estado de conservación sólo permite la lectura de algunas composiciones y el esquema de su distribución en el ábside y en el recinto presbiterial cubierto con bóveda de cañón. En el cuenco absidal se dibuja la silueta de la Coronación de la Virgen, trasunto directo de la del santuario de Osia (fig. 104). Son asimismo evidentes los trazos esenciales del Pantocrátor que decoraba el sector cumbre del presbiterio. Los paramentos laterales de ambos compartimientos



Figs. 248 y 249.—CAPILLA DEL CASTILLO DE POMPIÉN (Colección particular) Y ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE SORRIPAS (Museo de Jaca).

estában decorados con escenas dedicadas a la vida de la Virgen (fig. 247), a la pasión de Jesús y, al parecer, a la historia de algunos santos no identificados, distribuidas en zonas superpuestas separadas por frisos decorados con temática geométrica, floral y de lazo, de raigambre románica.

Las pinturas arrancadas de la que fue capilla del castillo de Pompién (col. particular) (fig. 248) revelan la mano de un modesto artesano formado dentro de la tradición románica, pero adscrito a la corriente linealista cultivada por los maestros de Foces y de Barluenga. No le faltan destellos de originalidad en la ejecución de elementos ornamentales. Su ciclo iconográfico ilustra diversos pasajes del Génesis y de la vida de Cristo.

Pertencen al mundo imitativo del arte popular las decoraciones murales oscenses de Riglos y Arbaniés, conservadas en las respectivas iglesias parroquiales, y también las del Museo de Jaca procedentes de Sorripas (fig. 249) y Orús. Todas ellas reflejan el concepto linealista de las murales antes estudiadas.

Las pinturas murales del ábside de San Andrés de Yaso, actualmente en el Museo de Huesca, pertenecen a una fase avanzada del grupo que estamos considerando. La imagen del Pantocrátor cumbbrero sigue todavía fiel a la iconografía tradicional, pero las escenas dedicadas a la historia del apóstol patrón del templo (fig. 250), con figuras de canon alargado, preconizan una tendencia a la simplificación. Los elementos de enmarcamiento, con hojas de tipo naturalista, revelan la total renuncia a los temas decorativos de ascendencia románica.

A la catedral de Huesca pertenecen tres grupos de pinturas gótico-lineales que revelan



Figs. 250 y 251.—ÁBSIDE DE SAN ANDRÉS DE YASO (Museo de Huesca) Y ZAGUÁN DE LA PORTADA MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA.

una misma intención estilística, aunque diferentes autores. El primer grupo está constituido por las escenas del Camino del Calvario, Resurrección y «Noli me tangere» (fig. 251), que, ejecutadas al fresco, decoraban el zaguán de la portada meridional. Un enmarcamiento ornamental románico prueba que cierta persistencia de las formas del pasado no dejaba de producirse en la primera mitad del siglo XIV, época a la que creemos corresponden estas pinturas. Las escenas historiadas se apartan en cambio de todo hieratismo y su carácter narrativo lucha contra la angostura del arco triangular que las cobija, particularmente en la composición del camino del Calvario, cuyas diversas figuras quedan comprimidas en la zona superior. La pintura de «Noli me tangere» queda más adecuada a su espacio, gracias al expediente de unos árboles bellamente estilizados que resuelven el problema del espacio vacío, a la vez que facilitan atmósfera a la escena.

A los arcosolios de los sepulcros de una de las capillas de la catedral pertenecen las medias figuras de ángeles que constituyen el segundo de los grupos antes aludidos: las masas de color se distribuyen con claridad y, aunque las cabezas se inclinan de un modo casi estereotipado, resultan bastante naturales. El tercer grupo de pinturas de la catedral oscense está integrado por una escena de la Asunción de la Virgen, el Pantocrátor rodeado de los apóstoles y otra escena incompleta, composiciones pintadas al temple que decoraban el muro septentrional del primitivo claustro catedralicio. Estas pinturas se encuentran bastante perdidas, pero puede apreciarse aún la libertad y maestría con que el



Figs. 252 y 253.—FRONTALES DE SANTA EULALIA DE JAVIERRE Y DE SAN MARTÍN DE VAL DE ONSERA (destruidos).

artista diseñó los grupos y enlazó las formas entre sí. Todas estas obras se hallan actualmente en el museo de la catedral.

PINTURA SOBRE MADERA.—La disposición esquemática de los antependios románicos subsiste en los frontales de altar que representan en la región de Huesca la primera etapa del gótico-lineal. Dos de ellos, fotografiados por Mas en la parroquial de Santa Eulalia de Javierre (fig. 252) y en el remoto santuario rupestre de San Martín de Val de Onsera (fig. 253), se perdieron en los trágicos avatares de los años treinta. Ambos presentaban la imagen del titular de los respectivos templos, de pie en posición frontal bajo doselete trilobulado. Las escenas narrativas correspondientes aparecen formando tres registros laterales. Eran pinturas al huevo sobre láminas de estaño o plata recubiertos con corladura con fondos finamente grabados. El frontal dedicado a la doncella mártir de Mérida pertenece, estilísticamente, al primer grupo de pinturas oscenses encabezado por las murales de Bierge. El segundo, más avanzado y de mejor traza, sería, a juzgar por el recuerdo del original que tuve ocasión de ver en 1923, y por la única y desvaída fotografía antes aludida, obra de excelente calidad estética, una de las mejores pinturas aragonesas de los años que rodean al 1300.

El tercero de los frontales oscenses, integrado en el Museo de Barcelona, procede de Güell (fig. 254). Está dedicado a San Nicolás de Bari, el cual aparece en el compartimento central bajo doselete trilobulado. Las escenas narrativas que lo flanquean presentan cuatro momentos de la leyenda de los tres escolares resucitados por el santo después de ser descuartizados por el carnicero y su esposa, que les dieron asilo. Les acompañan lacóni-



Fig. 254.—FRONTAL DE GÜELL (Museo de Barcelona).

cas inscripciones con variantes lingüísticas oscenses. Es obra de artesanía popular realizada en colores vivos, rojo, verde y negro, con dominio de amarillos y ocre. Su concepto dibujístico contundente y rudo recuerda el de las pinturas de Sorripas antes citadas.

La provincia de Huesca ha contribuido al acervo de la pintura gótico-lineal trecentista nada menos que con tres retablos completos y una pareja de tablas que formaron parte de un tercero. El primero, custodiado en el Museo de Barcelona, procedente del monasterio de monjas bernardas de Casbas, está dedicado a Santa Úrsula y a la legión de vírgenes compañeras de martirio (fig. 255). Las escenas narrativas siguen el texto de «La Leyenda Dorada» en doce recuadros flanqueando la imagen de la santa, que preside el altar desde su compartimiento central. Es obra ejecutada con linealismo geometrizado, con dominio de rojos y verdes de tonalidad grave, oscurecido por la densa acumulación de los trazos negros del diseño. Existe gran afinidad estilística entre esta pintura y la obra del segundo pintor de Bierge (figs. 240 y 241). Les une también el concepto representativo tan pródigo en figuras humanas como parco en accesorios ambientales. Los paramentos laterales de Bierge, repletos de pequeños personajes que con esquemática vivacidad narran múltiples pasajes de la historia de los santos Nicolás y Juan Evangelista, reviven en este retablo de



Fig. 255.—RETABLO DE CASBAS (Museo de Barcelona).

Santa Úrsula en desbordantes escenas que apenas dejan sitio para las escuetas franjas de separación. Al parecer, esta intensificación del ya acentuado «horror vacui» de las pinturas murales señala una fecha algo más avanzada para el retablo. En la Guía de la sección románica del Museo de Barcelona, Ainaud recuerda que el santuario de San Fructuoso de Bierge fue durante cierto tiempo dependencia del monasterio de Casbas. Este cenobio, fundado en el 1172 por la condesa Auria, viuda de Arnau Ramón de Pallars, fue uno de los centros en los que profesaron las hijas de la nobleza catalano-aragonesa.

El Museo de Barcelona cuenta en su incomparable colección de primitivos hispánicos con dos de los retablos que integran el grupo en consideración. Transcribimos el texto que nuestro colega Juan Ainaud de Lasarte les dedica en el Catálogo de dicho museo: «La comarca de la Litera o Llitera, por ser geográficamente aragonesa, pero haber dependido de Lérida desde el punto de vista eclesiástico como del lingüístico, participa de evidentes contactos con la pintura leridana en torno al 1300. Tales circunstancias explican perfectamente que un retablo procedente de la iglesia de San Miguel de Tamarite (Tamarit) de Litera, dedicado a Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de los Dominicos (fig. 256), participe de características comunes con algunas pinturas murales de la catedral de Lérida, en particular las que decoraron el refectorio del claustro. Según una fórmula normal, en el centro del retablo está la figura del titular, de frente y de pie, con seis



Fig. 256.—RETABLO DE SAN MIGUEL DE TAMARITE (Museo de Barcelona).

escenas de su vida y milagros a cada lado, en tres órdenes o registros. Cada escena está incluida en un encuadramiento lobulado de ocho elementos, según un modelo frecuente en relieves y vidrieras, tanto en Francia como en Italia, país este último en el que se empleó también un retablo pisano del siglo XIV dedicado precisamente a Santo Domingo de Guzmán, lo que hace pensar en una derivación paralela de modelos, aun cuando el retablo de Tamarite debe ser más antiguo que el italiano.

«El otro retablo, relativo a un santo de la misma orden dominicana, San Pedro Mártir de Verona, procede de un convento aragonés de monjas sanjuanistas, el de Santa María de Sigena (fig. 257). La proporción no es ya rectangular, apaisada a modo de un frontal, como en los ejemplos precedentes, sino vertical, con un arco mixtilíneo en el remate. San Pedro Mártir aparece con su triple corona simbólica de confesor, mártir y virgen, con abundantísimos rótulos explicativos en lengua romance aragonesa, variante de la de Castilla. Hay tres escenas por lado, desde aquella en que el santo aprende a leer en la escuela hasta la de la muerte y otra ya de carácter póstumo. Es frecuente el empleo de la corladura, cuya alteración, al igual que en el retablo anterior, oscurece el tono general de la pieza. Por lo demás, dominan el verde y el rojo oscuro, sin olvidar el negro.»

Cierra este ciclo de pinturas gótico-lineales oscenses una pareja de tablas con imágenes sedentes de los santos Pedro y Pablo (fig. 258) conservadas en la parroquial de Puebla de Castro. Al parecer, formaron parte de un retablo de regulares dimensiones del cual



Figs. 257 y 258.—RETABLO DEL MONASTERIO DE SIGENA (Museo de Barcelona) Y TABLA DE LA PARROQUIAL DE PUEBLA DE CASTRO.

desconocemos la forma de su estructura. Ricardo del Arco, en su Catálogo Monumental de la Provincia de Huesca, relaciona estas tablas con una viga transversal fechada en 1303 conservada «in situ» en el ábside de dicha iglesia. Aun siendo fecha aparentemente temprana para el goticismo avanzado de ambas imágenes, conviene tenerla presente en los estudios analíticos todavía no realizados.

ZARAGOZA

Establecemos esta división territorial para simplificar la tarea del lector en espera del estudio analítico de la pintura aragonesa antes aludido: estudio en profundidad que permita establecer un esquema evolutivo lógico y consistente, localizar los talleres más activos y aislar, aunque sea bajo apelativos, la obra de las personalidades señeras.

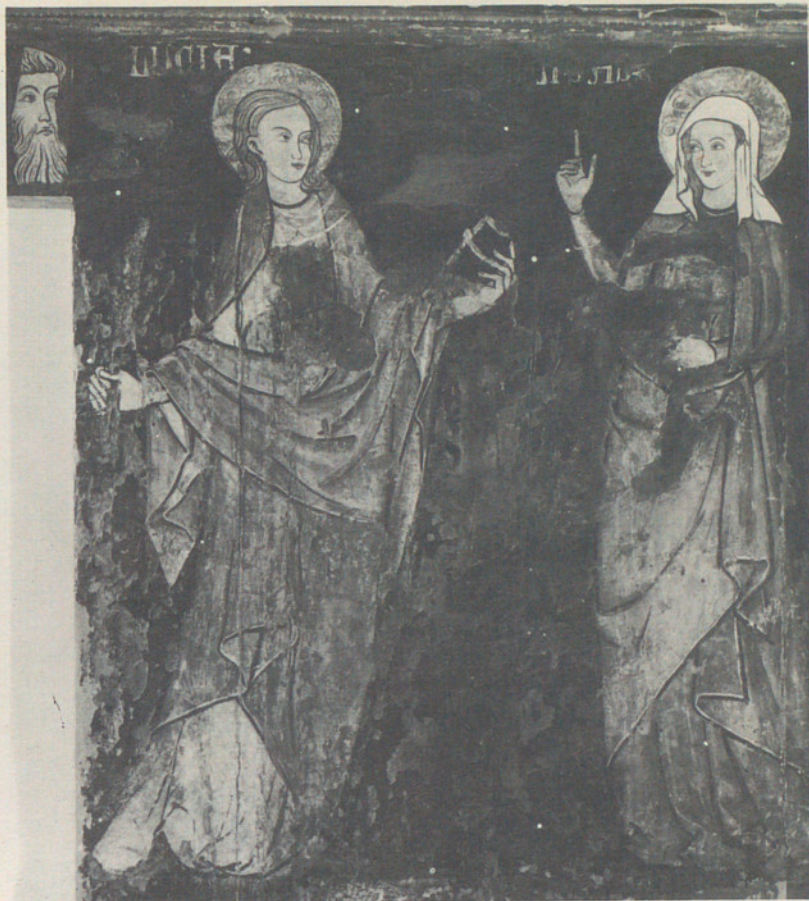
PINTURA MURAL.—La provincia de Zaragoza es rica en grandes conjuntos, algunos de los cuales parecen íntimamente relacionados con obras y círculos estilísticos de Huesca y Navarra. Uno de ellos se conserva en Sos del Rey Católico (figs. 259, 260 y 262), iniciado por un gran pintor que, en nuestra opinión, trabajó en Sigüenza (Huesca). Otro, el ábside de



Fig. 259.—CAPILLA CENTRAL DE LA CRIPTA DE SAN ESTEBAN DE SOS DEL REY CATÓLICO.

Urríes (figs. 264 y 265), presenta contactos con la escuela de Pamplona. La notable serie de murales de Daroca (figs. 266 a 268) integran un grupo avanzado de gran categoría.

Sos del Rey Católico.—La cripta románica de San Esteban de Sos del Rey Católico conserva dos de sus tres capillas decoradas con pinturas de gran interés para el estudio de la última etapa del círculo gótico-lineal en Aragón. Fueron estudiadas por Abbad después de terminada su restauración en 1970. Las que corresponden a la capilla central (fig. 259) cubren totalmente los muros y las bóvedas del ábside y presbiterio y también los arcos fajones. La cuenca absidal presenta la Coronación de la Virgen entre dos ángeles músicos y seis escenas de la Vida de María, desde la Anunciación al Pentecostés. En la zona cilíndrica se suceden diversas escenas sin solución de continuidad; la primera a la izquierda, incompleta, sólo conserva la figura arrodillada de San José (fig. 260); la segunda, con dos soldados borrados en gran parte, representa, quizá, la degollación de los inocentes; le sigue la Huida a Egipto y otro grupo no identificado con un personaje arrodillado ante un sedente nimado. La Crucifixión y el cortejo funerario del cuerpo de María son los temas que decoran las zonas bajas de la bóveda del presbiterio. El intradós del primero de los arcos fajones se cubre con imágenes de profetas y santos en sucesión de enmarcamientos supersupuestos; en uno de ellos se representa la Dormición de la Virgen. En el intradós del segundo arco aparecen parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes fatuas y el retrato de la esposa del donante de la obra con su nombre, SANCHA, escrito en una filacteria.



Figs. 260 y 261.—CAPILLA CENTRAL DE LA CRIPTA DE SAN ESTEBAN DE SOS DEL REY CATÓLICO Y COSTADO DE LA SILLA ABACIAL DEL MONASTERIO DE SIGENA (Museo de Lérida).

En la realización de este conjunto mural intervinieron tres pintores: el autor de las escenas y personajes que figuran en los arcos fajones y bóveda del presbiterio fue un artesano de modestos alcances, probablemente activo a mediados del siglo XIV; el que realizó la Coronación de la Virgen y demás escenas de la cuenca absidal fue un buen artista del segundo cuarto del siglo XIV; parece más primitivo el excelente realizador de las escenas que cubren la zona baja del ábside, las cuales presentan gran afinidad con las pinturas que decoran la silla abacial del monasterio de Sigena (fig. 261), recientemente restaurada en el Museo de Barcelona.

Esta pieza extraordinaria del mobiliario medieval lleva gofradas en oro las armas de Blanca de Aragón, hija de Jaime I, elegida abadesa en el año 1321. Es la primera obra aragonesa en la que desaparece por completo el formulismo románico, definiéndose con gran agudeza los trazos característicos del gótico-lineal en sus bellas figuras dibujadas con soltura y ritmo grácil por medio de vigorosas pinceladas en negro a las que se agrega un incipiente modelado, resaltando sobre fondos monocromos de vivo matiz. El oro y los adornos gofrados tienen una intervención abundante en esta decoración que suaviza con su delicadeza narrativa las pesadas y austeras líneas del sitial. En el reverso del respaldo quedan restos de una escena con la Virgen Madre sentada, la cual aparece entre un santo y una santa, hallándose a sus pies María Magdalena y un santo obispo. En la parte anterior



Figs. 262 y 263.—ÁBSIDE IZQUIERDO DE LA CRIPTA DE SAN ESTEBAN DE SOS DEL REY CATÓLICO Y CAPILLA FUNERARIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS CABAÑAS EN LA ALMUNIA DE DOÑA GODINA.

veamos, en la zona alta, un escudo acuartelado entre cuatro compartimientos historiados que integran las figuras de San Francisco y Santo Domingo, una escena que puede ser el «Noli me tangere», San Bartolomé, y una figura femenina sentada, acaso la Virgen. En la zona baja del respaldo hay una bella composición, de mayor tamaño, con una abadesa o superiora entre dos monjas y monaguillos. En las caras interiores de los costados hay figuras de santas (fig. 261) y en las exteriores el mismo escudo de la parte alta del respaldo. En las cartelas, cabezas de frailes barbudos. La cualidad sobresaliente de las figuras plasmadas por el artista es la flexibilidad de los cuerpos, realzada por el canon alto y la elegancia de plegados de las vestiduras.

Volviendo al ábside de Sos del Rey Católico, nos parecen obra de un cuarto artista las composiciones ejecutadas con declavazado temple sobre el paramento frontal de la mesa del altar.

También en la cripta de Sos del Rey Católico, la pintura que en la actualidad decora el paramento frontal de la mesa eucarística del ábside central antes descrito, procede del altar del lado de la epístola, obra de la primera mitad del siglo XIV. Siguiendo el esquema de los antependios aragoneses antes estudiados, la imagen de San Pedro ocupa el compartimiento central entre tres escenas de la vida del primer pontífice y otra muy borrada que deja visible la silueta de una donante arrodillada.

La ejecución de las pinturas de la cripta de Sos tuvo un proceso lento. Iniciadas a mediados del siglo XIV en la capilla central, continuó con la decoración del ábside lateral izquierdo (fig. 262). El Pantocrátor, con el Arco Iris como trono flanqueado por el Tetramorfos, preside series de imágenes sacras y de escenas narrativas según un esquema general



Figs. 264 y 265.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE URRÍES (Museo de Jaca).

anómalo y complejo. La interpretación iconográfica intentada por Abbad está jalonada de incógnitas agravadas por la pérdida total de algunos sectores. Son especialmente crípticas las ocho escenas bajo arcos apuntados que cubren la zona baja de la cuenca absidal; algunas de ellas hacen referencia a la historia de los apóstoles. En el sector cilíndrico aparecen las figuras de San Benito y San Bernardo junto a una inscripción que nos revela el nombre de los donantes de la obra y la fecha 1378. Lo avanzado de esta fecha confirma la persistencia de la tradición estilística lineal en la pintura gótica aragonesa. Es innegable la audacia de su autor aun siendo escasas sus facultades como dibujante.

La Iglesia de San Miguel Arcángel, obra del siglo XIII, cercana a Sos del Rey Católico, conserva parte de las pinturas murales que al parecer cubrían la totalidad del templo. Las conocemos gracias a la reciente monografía que M.^a Carmen Lacarra dedicó al arte religioso de dicha villa. Son obra notable ejecutada por diversas manos en las primeras décadas del siglo XIV. La escena mejor conservada centra el paramento cilíndrico del ábside con la



Fig. 266.—ÁBSIDE DE SAN VALERO EN SAN MIGUEL DE DAROCA.

representación de un enfrentamiento de dos grupos de jinetes armados. Los del lado del evangelio, con una cruz en sus escudos y en las gualdrapas de sus caballos, parecen ser las tropas del obispo de Manfredonia, arrodillado ante el Arcángel titular. Los del lado de la epístola serían sus oponentes, los napolitanos, derrotados por la intervención de San Miguel. Los derrames de los ventanales conservan las imágenes del profeta Daniel y del Arcángel Gabriel. La bóveda y muros conservan restos de una representación del Juicio Final, con el peso de las almas por San Miguel Arcángel ante la presencia de las milicias infernales y la segunda aparición del Hijo del Hombre en presencia de la Virgen.

Nuestra Señora de las Cabañas, pequeña iglesia de peregrinación cercana a La Almunia de Doña Godina, fue templo parroquial de una villa desaparecida. Bajo su coro de traza mudéjar, con interesante decoración que intercala la representación de jinetes con atuendo y armadura de torneo, aparecen dos tumbas bajo arcosolios profusamente decorados con escudos y ángeles. En el paramento del fondo de cada una de ellas aparece una yacente femenina bajo los ángeles portadores de su alma. La Crucifixión se representa en el arcosolio gemelo. Las pinturas se extienden sobre el muro adyacente con la imagen de un guerrero a caballo, con escudo y banderín (fig. 263), probablemente efigie de uno de los patronos de este conjunto funerario centrado por la pila bautismal. El autor de este notable conjunto, ejecutado al temple con paleta dominada por tonalidades luminosas, era un artista diestro en el diseño netamente lineal dentro de la tipología del primer cuarto del siglo XIV.

Urríes.—Las pinturas que, arrancadas del grandioso ábside de la parroquial de Urríes (figs. 264 y 265), figuran ahora en el Museo de Jaca, son obra importante y de esquema



Figs. 267 y 268.—ÁBSIDES DE LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN EN SAN MIGUEL DE DAROCA Y DEL TITULAR EN SAN JUAN BAUTISTA DE DAROCA.

complejo con novedades en su organización. El Pantocrátor, presentado según la fórmula tradicional en la bóveda, se halla prácticamente destruido. Se conserva en buen estado la decoración del sector central del muro de planta semicircular dispuesta en dos zonas. De la primera poseemos casi completas tres escenas relativas a la Tentación de Jesús por el diablo y la Santa Cena, un ángel entregando a Jesús el Cáliz de la Amargura y el Beso de Judas ante los soldados dispuestos para el Prendimiento. Se conservan asimismo las dos escenas pintadas en los derrames de la ventana: una serie de profetas y una representación realmente anómala, Eva bailando desnuda tras el Adán que, cometido ya el pecado original, trata de cubrirse con una hoja, ante la aparición acusadora del propio Dios. Vemos en el autor de esta obra una de las personalidades más originales entre los pintores hispanos de la primera mitad del siglo XIV. Imaginativo y audaz, prescinde del convencional tradicionalismo de la iconografía vigente, injertando en la fórmula lineal del primer gótico gestos, actitudes y expresiones faciales sin precedente conocido. Es un pintor antirrutinario que si bien no alcanza la elegante corrección de su colega, el autor del trono abacial de Sigüenza, le supera con sus figuras expresionistas rayanas, a veces, a la intuición caricaturesca. Hemos apuntado antes la afinidad de este pintor con obras del círculo navarro. Aludimos con ello al frontal procedente de Arteta (fig. 287) estudiado en las páginas siguientes.

Daroca.—Esta villa conserva un ciclo muy importante de pinturas murales de carácter lineal avanzado. En la iglesia de San Miguel se conservan dos ábsides pintados al temple,



Fig. 269.—FRONTAL DE «SAN PEDRO» (Museo del Cincuentenario de Bruselas).

siguiendo un esquema monumental, precursor de los grandes retablos muebles. En uno de ellos su titular, San Valero, aparece como figura central, flanqueado por las efigies de un rey y una reina y diversos donantes, bajo una amplia zona de personajes sagrados (fig. 266). En estructura similar se desarrolla el segundo mural, con la escena de la Coronación de la Virgen centrado gran número de ángeles músicos, y el Apostolado, encuadrados individualmente en compartimientos de arcos trilobulados, dispuestos en cuatro zonas. La de la parte baja nos anuncia ya la constitución normal de las predelas. En ambas obras, el estilo gótico-lineal se muestra en su forma más progresiva, reflejando el influjo naturalista que en este período, tal vez poco anterior al 1350, había penetrado en el arte de la Corona de Aragón. Conservan todavía reflejos de lo románico, ya que entre los elementos estructurales figuran frisos derivados de la pintura del siglo XII. En la segunda pintura se llega a un tipo de representación convincente, que incluye todo el dinamismo posible en la estática plasmación de los personajes, merced al vigoroso trazado y a la naturalidad con que se representan los plegados y los cuerpos. Esta relativa perfección no es constante y así vemos algunas figuras de ángeles con pormenores más toscos y sin el primor de ciertas imágenes, cual las de los santos Pedro y Matías (fig. 267). Esto y otras figuras de ángeles, más monumentales y con acentuadas deformaciones, nos inclina a suponer que fueron dos los artistas que trabajaron en esta obra. Estos ángeles y ciertos detalles de las figuras de los dos retablos de San Miguel muestran indicios de un contacto con lo italiano. En otro sector de la misma iglesia se conservan dos ángeles pintados, obra de buen arte que corrobora la maestría del grupo de pintores de Daroca.

La prosecución de esa modalidad gótico-lineal la encontramos en el retablo mural dedicado a San Juan Bautista de la iglesia de este titular en la misma villa de Daroca (fig. 268). Es una obra interesante, aunque inferior a las de San Miguel. Su autor, sin embargo, supo compensar su falta de destreza y de refinamiento con el sentimiento



Fig. 270.—TAPA DEL ARCA DE LOS «CORPORALES DE DAROCA» (Colegiata de Santa María de Daroca).

popular ilustrativo que campea en las distintas escenas en las que lo mejor es siempre la composición concebida no como organización de formas, sino como imagen argumental. En consecuencia, lo menos afortunado son las figuras aisladamente consideradas y, en ellas, la rutinaria y tosca solución de los rostros, con un pasmo estereotipado que representa una degeneración del linealismo de los retablos de San Miguel. Bueno es notar que esta simplicidad y rudeza no significan en modo alguno regresión hacia lo románico; las figuras de animales que aparecen en la escena inferior del lado izquierdo tienen una plenitud de sentido naturalista.

- *capilla con pinturas murales dedicadas a S. Bartolomé (Barcelona: Pérez Rosales)*

PINTURA SOBRE MADERA.—El estilo gótico-lineal cuenta en la provincia de Zaragoza con escasas pinturas sobre tabla. De todas maneras, de ser cierta la tradición de que el magnífico frontal de altar dedicado a San Pedro (Museo del Cincuentenario de Bruselas) procede de Daroca, el ilógico vacío quedaría ampliamente cubierto, ya que se trata de un testimonio de excepción digno de las mejores pinturas hispánicas de comienzos del siglo XIV (fig. 269). El primer papa se representa sentado impartiendo su bendición en el compartimiento central. Este y las ocho escenas que lo flanquean, alusivas a su historia y martirio, se enmarcan con la típica simplicidad de la mayoría de las tablas aragonesas bajo doseletes trilobulados, que en el presente caso se presentan coronadas con inscripciones cursivas en aragonés. Las figuras que integran su iconografía narrativa destacan sobre corladura cubriendo láminas metálicas, con decoración vegetal pulcramente gofrada. Son obra de bella traza, ejecutadas con técnica cuya perfección acusa un taller de alto nivel.

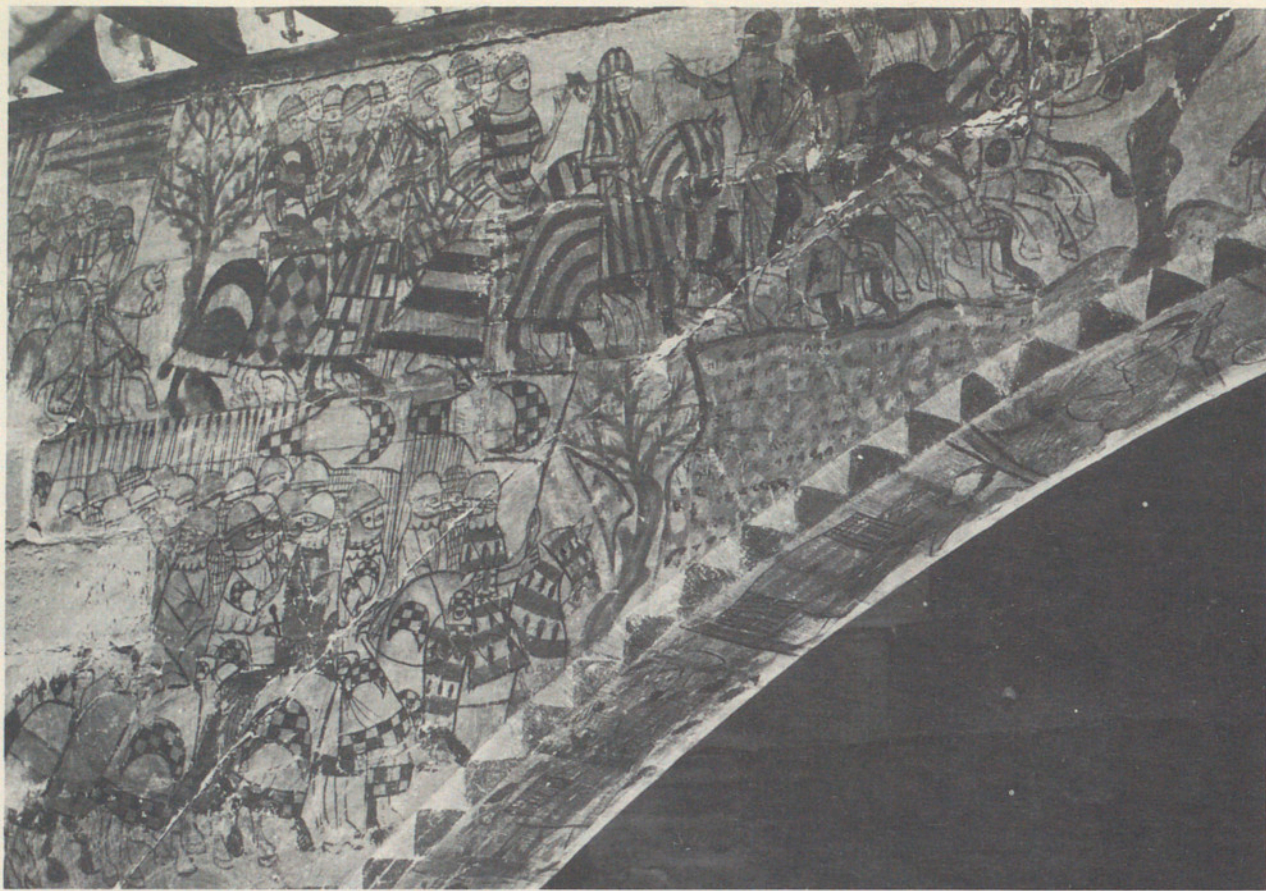


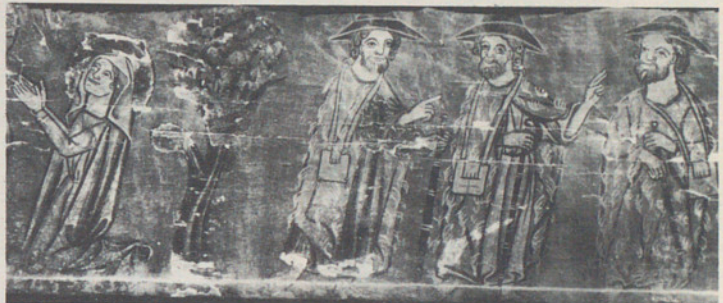
Fig. 271.—SALA CAPITULAR DEL CASTILLO DE ALCAÑIZ.

Digna del refinamiento artesanal del antependio de San Pedro es la tapa del arca que guardó en su tiempo los «Corporales de Daroca» (fig. 270), venerada reliquia a la que el pueblo aragonés dedicó obras tan importantes de arquitectura, pintura y orfebrería. Es una tabla con la representación del Pantocrátor flanqueado por dos serafines con los brazos extendidos, sobre un fondo de oro gofrado. El amplio enmarcamiento con cabujones y temas decorativos aislados refleja el recuerdo de las decoraciones mudéjares. Es, como la anterior, obra que rebasa de algunos años el 1300.

Podemos señalar como elemento de enlace entre las dos obras anteriores un retablo dedicado a San Pedro que, originario del templo de tal dedicación en Daroca, se halla actualmente en culto formando parte de dos altares de la colegiata de la misma ciudad. Post señala su afinidad estilística con los muralistas que decoraron los templos de San Miguel y San Juan (figs. 266 a 268).

TERUEL

El castillo de Alcañiz, cedido por Alfonso II de Aragón a la Orden de Calatrava en 1179, es un soberbio edificio medieval que conserva tres conjuntos importantes de la pintura gótico-lineal hispánica: mal conservado y de carácter funerario el del claustro; religioso, y



Figs. 272, 273, 274 y 275.—VIGAS Y PLAFONES DEL ARTESONADO DE LA CATEDRAL DE TERUEL. Fig. 276.—VIGA DE UN TECHO TUROLENSE (Museo de Barcelona).

también muy perdido, el de la sala baja de la torre del homenaje; en buen estado el que, con temática histórico-caballaresca, cubre muros y arcos de la gran sala capitular (fig. 271), segunda planta de la misma torre. Son pinturas ejecutadas al temple o quizá con medio mixto, en el paramento de grandes sillares recubiertos con estuco blanquecino sobre revoque de escasa solidez. Eminentemente dibujísticas, están realizadas con destreza, utilizando paleta restringida en la que domina el negro y los colores ocre y rojo mineral.

El propósito de la decoración de la sala capitular es en realidad una crónica recordatorio de pasajes históricos todavía no identificados a satisfacción de todos, a pesar del excelente estudio realizado por Carlos Cid Priego. Sobre la puerta de entrada aparece la rueda de la fortuna, dedicada a la realeza, entre un gallo y un zorro; dos juglares músicos decoran los paramentos laterales de las jambas. Un campamento de calatravos junto a una ciudad, que puede ser Valencia, y el ejército castellano-leonés, ocupan el primer lienzo del interior del recinto. En los paramentos del primero de los dos arcos diafragma que sostienen la techumbre de casetones se representan: el abrazo de Alfonso X y Jaime I, ante los ejércitos de Castilla y Aragón, y la entrada de Jaime I en la ciudad de Valencia frente a sus tropas aragonesas y catalanas. En el paramento meridional del segundo arco aparecen las huestes aragonesas avanzando en formación; la representación de los meses del año cubre el intradós del mismo.

La zona baja de esta gran sala conserva vestigios de diversas escenas, que, al parecer, hacen referencia a narraciones juglarescas y legendarias: son de otra mano, de factura más rápida, pero menos diestra. La decoración mural del castillo de Alcañiz fue probablemente ejecutada a lo largo del primer tercio del siglo XIII.

El interés por la decoración pictórica y la iconografía penetró profundamente en el concepto arquitectónico aragonés. Por ello constituye un capítulo valioso, que rebasa en ciertos casos el campo de la simple decoración, el arte de los techos de iglesias y castillos. Sobresale por su enorme estructura y rica iconografía el artesonado de la catedral de Teruel, armadura de par y nudillo, con casetones rehundidos en forma de exágonos alargados y dobles tirantes apeados por modillones tallados, todo ello a la manera musulmana. Aparte de lo decorativo, que interviene en la mayor parte de los elementos estructurales, nos interesa señalar el interés iconográfico de las múltiples representaciones humanas pintadas en vigas y plafones, realizadas con gran destreza por manos diversas, siempre según las fórmulas del gótico-lineal (figs. 272 a 275). Las escenas historiadas ofrecen unidad estilística y cierta monotonía dentro de su innegable vivacidad expresiva. En la decoración ornamental intervinieron también diversos maestros, siendo los más modestos de raigambre musulmana. Este impresionante conjunto parece ser obra del primer cuarto del siglo XIV.

La región meridional aragonesa fue rica en techos decorados que en su mayor parte fueron arrancados de su emplazamiento original. El mayor de ellos pertenece a la colección de Myron Taylor, en los Estados Unidos. Una serie de vigas con la representación de curiosas escenas guerreras en mar y en tierra figuran en el Museo de Barcelona (fig. 276). El estilo es similar en todas las obras aludidas. En cuanto a la técnica, existe también entera unidad, pues se emplean colores simples preparados probablemente al óleo con predominio del ocre, almagre, negro y tierra verde.



Fig. 277.—REFECTORIO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA (Museo de Pamplona).

NAVARRA Y PAÍS VASCO

NAVARRA

PINTURA MURAL.—El matrimonio de Juana I de Navarra (1274-1304) con el príncipe Felipe, heredero de la corona francesa, celebrado en 1286, propició el desarraigo del círculo artístico navarro de la órbita peninsular. El influjo francés sería ascendente en todos sus aspectos con la estabilización de la independencia política del reino bajo la dinastía de los Evreux con Felipe III el Bueno (+ 1343). El arte navarro, servido por una

serie de artistas notables, alcanza elevadas cotas en arquitectura, escultura, pintura y orfebrería. Destacan entre los pintores conocidos las personalidades de Johannes Oliveri, de Roque de Artajona y del anónimo Maestro de Olite. Es preciso recordar que gracias a la labor realizada por la Institución Príncipe de Viana, las pinturas que a continuación se estudian constituyen en el Museo de Pamplona uno de los más bellos conjuntos de pintura medieval hispánica.

◀ **Johannes Oliveri.**—El introductor del estilo gótico-lineal en Navarra fue con toda probabilidad «Johannes Oliveri», el pintor que firmó y fechó en 1330 (fig. 277) el retablo mural del refectorio capitular de la catedral de Pamplona, en el que se representan varias escenas de la Pasión y Muerte de Jesús, en figuras a mitad de tamaño natural flanqueadas por imágenes de los profetas (fig. 278). En la zona inferior aparecen las armas de la Casa Real de Navarra y las de Gastón II, conde de Foix-Bearn. El nombre de Oliveri suena varias veces en las relaciones de pintores del siglo XIV: un Juan Oliver, que falleció antes de 1377, estaba en Barcelona al servicio del rey Pedro el Ceremonioso, en 1364; otro del mismo nombre era pintor de la Casa Real navarra en 1386. De todas maneras éste es un nombre internacional que lo mismo puede señalar un origen en Francia que en Inglaterra: un Oliveri cuenta entre los pintores aviñoneses de mediados de la misma centuria. El estilo del autor del retablo navarro, creado dentro de la más pura norma linealista, nos recuerda especialmente ciertas pinturas murales coetáneas en Inglaterra, sobre todo las que se conservan en el crucero de la abadía de Westminster. Asimismo, pueden señalarse repetidas coincidencias con las miniaturas inglesas cercanas al 1300. Recordemos que durante ese tiempo gran parte del sur de Francia estaba bajo dominio británico, siendo precisamente ese el momento culminante de la expansión artística de Inglaterra. Sea cual fuere el origen de Johannes Oliveri, de Pamplona, hemos de conceptuarlo como un excelente pintor y el retablo de la catedral pamplonense entre lo mejor de la pintura trecentista en España. ▶

◀ La técnica de este retablo mural es compleja, ya que consta de una preparación con pigmento fluido que penetró profundamente en el grueso del revoque de cal. La capa de terminación fue ejecutada en color opaco preparado con un medio insoluble al agua que pudo ser aceite de linaza. En las composiciones y figuras, la línea prevalece siempre sobre el leve modelado y las figuras se recortan sobre fondo monocromo. La agudeza del dibujo justifica plenamente su preponderancia sobre el color; para comprobarlo, basta seguir una a una las admirables y expresivas cabezas de los personajes, observar el sentido que vive en sus gestos y la sensibilidad plástica del plegado de los ropajes. El conjunto está unificado por el ritmo ondulante en dirección vertical, el equilibrio de los personajes dentro de cada fragmento narrativo y la acertada distribución en masas. En general, el relato pictórico se mantiene dentro del convencionalismo estético, es decir, otorgando predominio a lo bello sobre lo dramático, pero en algunos lugares del retablo la tensión patética se incrementa e inflama. Tal acontece en el grupo de las Santas Mujeres, al pie de la Cruz; el rasgo patético es obtenido singularmente por el ademán traducido en formas realmente inspiradas. El retablo ostenta una policromía sin estridencias, pero con riquísima gama de matices que supera en mucho a todas las obras coetáneas conservadas en España. La suma de cualidades mencionadas sitúan al autor de estas pinturas entre los creadores de formas y líricos más puros de su tiempo. Johannes Oliveri dejó en el mismo refectorio una cabeza de Cristo pintada en el tímpano de la puerta del púlpito. ▶

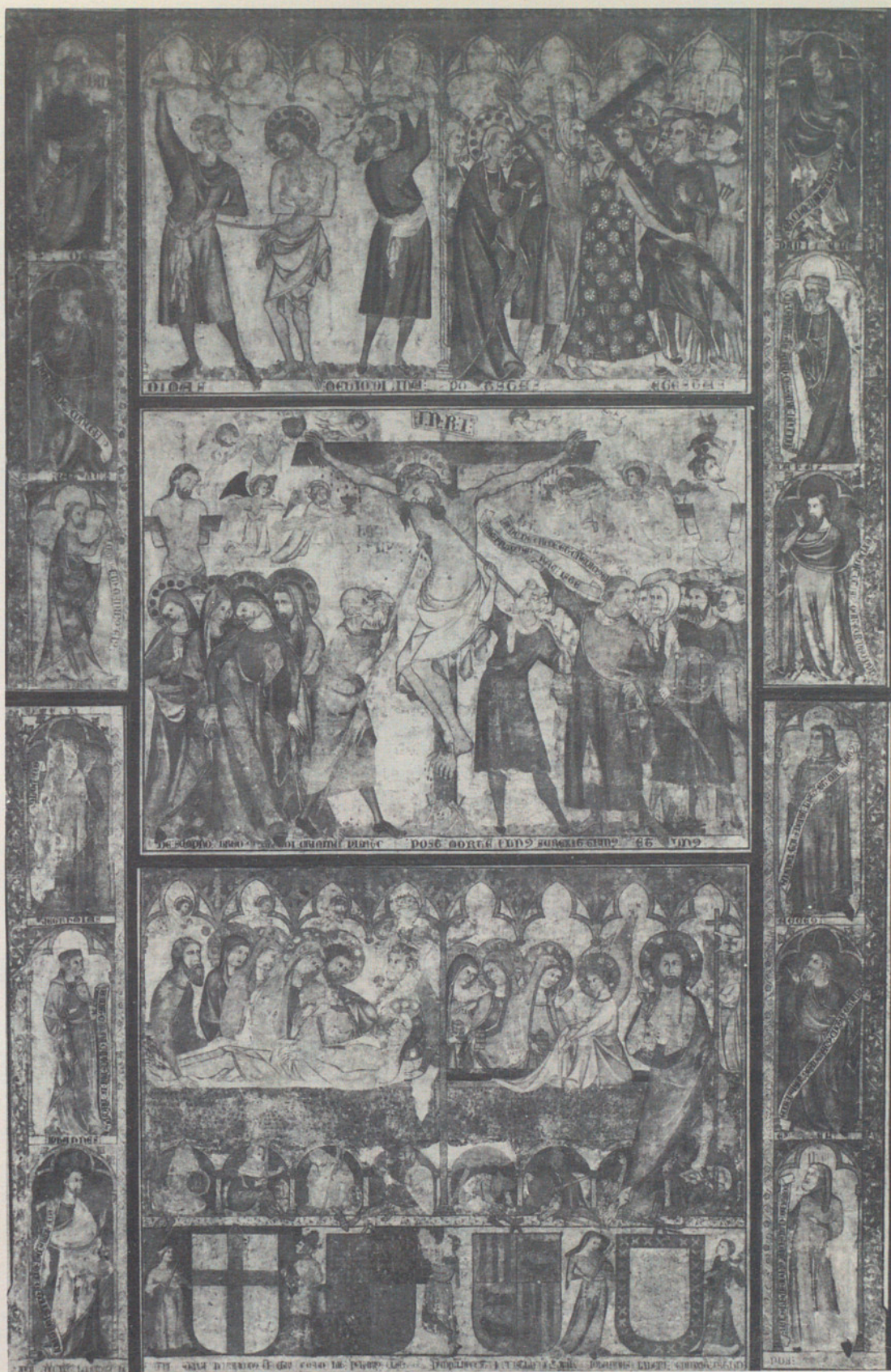


Fig. 278.—REFECTORIO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA (Museo de Pamplona).



Figs. 279 y 280.—CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA (Museo de Pamplona) Y CAPILLA BAJO LA TORRE DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE OLITE (Museo de Pamplona).

El ciclo trecentista navarro sigue en las grandes composiciones murales del claustro de la catedral de Pamplona, pero, por desgracia, el tiempo las alteró profundamente. El paramento más importante representa el árbol de Jessé (fig. 279) y sus figuras, de tamaño algo menor al natural, elegantes y correctamente dibujadas, caen dentro del más estricto gótico-lineal. En cierto modo, las características del estilo se acusan más en esta obra que en la de Oliveri: el predominio neto del trazo sobre el color salvó el efecto visual de esta pintura, ya que los colores cálidos se desvanecieron por la acción de la humedad y los blancos aparecen casi totalmente ennegrecidos, síntoma que acusa la inclusión de un medio graso en la solución de los pigmentos. De haber sido ejecutada al fresco o al temple, no se hubiesen oxidado los colores de tal forma por la acción del tiempo.

La cronología del claustro de Pamplona no está lo bastante estudiada como para servirnos de base en la puntualización exacta de la fecha de ejecución de estas pinturas. En nuestra opinión, el árbol de Jessé fue pintado en una época no lejana a la del retablo de Oliveri y ciertamente con anterioridad al 1350.

El autor del retablo del refectorio de la catedral de Pamplona tuvo un excepcional colega en el autor de un retablo mural que se pintó en honor de la Virgen en San Pedro de Olite, con diversas escenas bíblicas y de la infancia de Jesús (figs. 280 y 281). Ocupa la zona inferior del muro meridional de la capilla situada bajo la torre de la iglesia comple-



Fig. 281.—CAPILLA BAJO LA TORRE DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE OLITE (Museo de Pamplona).

tando la decoración mural antes estudiada (figs. 111 y 112). A pesar de la proximidad de esas pinturas a la manera de Oliveri, vemos en ellas cierta reacción con respecto a la modalidad absolutamente plana; los escorzos son acentuados y se multiplican las superposiciones de ambición naturalista, todo lo cual procura mayor relieve a las composiciones. Incluso sus elementos arquitectónicos de encuadramiento buscan efectos de «trompe l'oeil», con vigoroso claroscuro. La policromía es más audaz que en la obra de Oliveri, dentro de una técnica similar. A pesar de su estado de conservación deficiente pueden presentarse entre lo más notable que el estilo gótico-lineal produjo en España. >

Juan Oliveri creó en Navarra una escuela de pintores; podemos señalar como seguidor de su estilo y miembro preponderante de su círculo a un maestro que firmó con el nombre de «Roque de Artajona» unas escenas del traslado del cuerpo de San Saturnino (fig. 282), pintadas en el presbiterio de la iglesia del Cerco de Artajona. La obra está fechada en 1340, quedando incompletas las unidades que seguían a esta cifra. Sus características técnicas y estéticas acusan gran afinidad con las del retablo del refectorio de Pamplona (figs. 277 y 278). La maestría de este Roque, del cual no conocemos referencia documental ninguna, corre parejas con la de Oliveri; le sigue con gran fidelidad su forma de dibujar y pintar las figuras, conservando similar destreza en el trazado de las líneas y en el tenue modelado. Sin embargo, puede apreciarse mayor rigidez, empleo de ademanes más convencionales y acaso una menor sutileza descriptiva.

Otra prueba de que el arte de Juan Oliveri creó escuela en Navarra la tenemos en la decoración mural del ábside de la iglesia de San Martín de Ecay, hallazgo reciente todavía sin investigar que conocemos gracias a las fotos de algunos sectores entregadas por el gran historiador navarro José Uranga. Publicamos una de las cuatro escenas del paramento



Figs. 282, 283, 284 y 285.—PRESBITERIO DE LA IGLESIA DEL CERCO DE ARTAJONA (Museo de Pamplona), ÁBSIDES DE LAS PARROQUIALES DE ECA Y DE GALLIPIENZO (Museo de Pamplona) Y ARQUETA DE LA PARROQUIAL DE FITERO.

cilíndrico del ábside, dedicada a la consagración episcopal de San Martín (fig. 283). Es obra de excelente diseño con figuras de canon alargado.

Más reciente aún es el artículo de Soledad de Silva en el que se dan a conocer las pinturas, muy deterioradas, que cubren un muro, único vestigio de la primitiva iglesia de San Martín de Auza. Bajo un arco polilobulado se perciben dos registros de figuras sedentes entre las que sólo se alcanza a identificar a la Virgen y a San Pedro. Su estilo corresponde plenamente al gótico-lineal de comienzos del siglo XIV.

Otro ciclo mural linealista figura en el Museo de Pamplona, arrancado del ábside mayor del templo parroquial de Gallipienzo. En ella, un artista mediocre pintó diversas escenas de la vida de Jesús (fig. 284), en figuras mayores que el tamaño natural, con técnica y estructura imitando a las del retablo del refectorio de Pamplona (figs. 277 y 278).

En la iglesia del Crucifijo de Puente la Reina se divisan todavía los trazos de una serie de composiciones murales que decoraban el ábside, con temas relativos a la Crucifixión y Muerte del Salvador. Parece que fueron obras de buena mano estilísticamente unidas al mismo círculo.

El círculo navarro, como todos los que corresponden a las diversas nacionalidades hispánicas, tuvo su secuela de pintores retardatarios que, ajenos a la evolución estilística normal, continuaron realizando sus obras según el concepto lineal del primer gótico. Ejemplo interesante es la decoración mural de la iglesia de Olleta, en la que se sucedieron tres pintores. Su iconografía, no bien identificada, que cubría el ábside, el arco triunfal y parte de los paramentos laterales, incluye un gigantesco San Cristóbal ciertamente posterior al 1450 (Museo de Pamplona).

PINTURA SOBRE MADERA.—Los frontales de altar procedentes de Eguillor (fig. 286) y Arteta (fig. 287) (Museo de Barcelona) y el de la colección Gualino de Milán integran un grupo uniforme al que se puede añadir otro frontal dedicado a San Pedro (Museo de Barcelona) (fig. 288). Siguen el esquema de raíz románica aun siendo con toda probabilidad obra posterior al 1300. Dichas piezas parecen probar que, a la llegada de Oliveri, existía en Navarra una antigua escuela pictórica que, ante el desarrollo del nuevo arte, modificó superficialmente sus viejas fórmulas. Los talleres locales seguirían produciendo piezas de mobiliario litúrgico con destino rural, mientras el núcleo de fresquistas progresivos iba llenando los muros de los principales templos con decoraciones pintadas en el nuevo estilo.

Su concepto pictórico, su técnica y sus tipos raciales pertenecen a un arte más lírico y más libre, lanzado hacia la síntesis anecdótica. Los personajes gesticulan animadamente, pero sin rudeza; adquieren personalidad individual no solamente por su estructura externa, sino por la movilidad de sus rasgos faciales y por el ritmo expresivo de posturas y actitudes. La atmósfera se inflama con vigilante ansiedad narrativa que une las figuras entre sí, nerviosamente, desbordando vitalidad a través de la mirada. Los ojos tienen un papel decisivo en esta nueva iconografía que supera en expresionismo a todo lo que vino más tarde con la pintura de los siglos XIV y XV. Si la pintura gótica hubiese podido tener en su madurez la fuerza expresiva de estas obras precursoras, es probable que ciertos conceptos estéticos propuestos como innovación por el arte moderno se contarían entre los hallazgos medievales.

Según comunica Clara Fernández-Ladreda, se han descubierto fragmentos de pintura gótica en la iglesia de S. Nicolás de Pamplona



Figs. 286 y 287.—FRONTALES DE SAN MIGUEL DE EGUILLOR (Museo de Barcelona) Y DE ARTETA (Museo de Barcelona).

Las figuras se recortan sobre un fondo puramente decorativo, de corladuras sembradas de temas vegetales en rebuscada monotonía. Hay en esto una regresión, aceptada probablemente en aras a la mayor claridad, ya que lo que interesó a este grupo de pintores navarros fue simplemente el acentuar la idea, el expresar con agudeza la vida interior de sus personajes, la relación entre ellos y el momento psicológico de cada escena narrada.

Los frontales de Eguillor (fig. 286), Arteta (fig. 287) y colección Gualino, obra de distintos pintores, con su unidad estructural, proporcionan el argumento más elocuente para probar la existencia en Navarra de un taller de gran importancia. La cronología de su actividad queda todavía muy insegura, pues si bien se mantiene en ellos la estructura y la



Fig. 288.—FRONTAL DE «SAN PEDRO» (Museo de Barcelona).

técnica del siglo XIII, ciertos elementos decorativos netamente góticos, característicos del arte de mediados del siglo XIV, campean con sorprendente desembarazo. La iconografía de los meses del año, que decora en los tres el elemento alto del enmarcamiento, coincide con la que decora las claves de bóveda en el claustro trecentista de la catedral de Pamplona; los florones y aditamentos de las arquerías trilobuladas preludian las de los frescos navarros de la primera mitad del siglo XIV.

El frontal de Eguillor sigue la fórmula clásica del Pantocrátor dentro de la aureola rodeado del Tetramorfos y del apostolado (fig. 286). Los seguidores de Cristo, sentados en siales idénticos al del Maestro, ocupan los espacios de las arquerías trilobuladas dispuestas en dos zonas. El conjunto es de un brillante efecto decorativo por el dominio de carmines oscuros y verdes, gama cromática que caracteriza al grupo de pinturas que estamos describiendo. El claroscuro es todavía muy primario: el pintor confía en las manchas planas, en los contrastes violentos y en la incisiva nerviosidad de la línea. El frontal de la colección Gualino es una réplica del de Eguillor con la sustitución del Pantocrátor y Tetramorfos por San Miguel Arcángel alanceando al dragón infernal.

La obra maestra del grupo y probablemente la más avanzada es el frontal de Arteta (fig. 287). El enmarcamiento varía de los anteriores sólo en el tema decorativo de las pulseras. Está dedicado a la vida de la Virgen María, presidiendo la Egregia Madre con el Niño en el regazo diversas escenas distribuidas en dos zonas bajo arcos trilobulados: la Epifanía se representa con los tres Magos ocupando dos casetones de la segunda zona, pero su acción enlaza con la imagen central; otras escenas, como la Presentación y la Degollación de los Inocentes, se extienden bajo dos arcuaciones vecinas. El pintor poseyó verdaderas dotes de narrador, ya que en pocas pinturas primitivas se alcanza tal acorde entre el gesto y la intención de los personajes. El color, rico y cálido, armoniza con el gofrado bajo corladuras, fondo común de las figuras silueteadas con trazo agudísimo.



Fig. 289.—RETABLO PORTÁTIL DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA (Museo de Pamplona).

El frontal del Museo de Barcelona dedicado a San Pedro (fig. 288), que ciertamente responde al mismo concepto narrativo, tiende a la simplificación estructural eliminando arquerías y elementos de enmarcamiento en las ocho escenas que flanquean al apóstol.

Obra excepcional dentro del ciclo trecentista de la pintura navarra sobre madera es una pequeña tabla, diseñada probablemente como retablo transportable (fig. 289), generosamente cedida por la catedral de Pamplona al Museo de la ciudad con fines pedagógicos. Es una Crucifixión con las tres Marías y San Juan, rodeada por amplia cenefa formada por la sucesión de compartimientos cuatrilobulados enmarcando ángeles, santos y profetas con filacterias sin inscripción. En la parte cumbre de la Cruz aparecen el simbólico pelícano entre las personificaciones de la Iglesia y la Sinagoga. Sobre el travesaño crucífero aparecen dos ángeles portadores del Sol y la Luna. En la zona inferior surge una elaborada arquería de tres tramos, con arcos trilobulados bajo estructuras cupulares, enmarcando una escena presidida por un prelado en su trono episcopal sobre escalinata flanqueada por dos hileras de personajes. Las figuras, de bello y minucioso diseño, se recortan sobre fondo de oro cubierto con finísimo dibujo punteado. El modelado, ejecutado con colores de gran pureza cromática partiendo de una gama muy completa, queda, como en las vidrieras historiadas, mediatizado por las líneas que puntualizan la forma en todos sus elementos esenciales.

Como ejemplo característico de un género pictórico que tendría ya vigencia general en los años de expansión del primer gótico, cabe presentar la arqueta conservada en la parroquial de Fitero, decorada con las siguientes escenas: Anunciación (fig. 285), Las tres Marías ante el sepulcro y Anunciación de la muerte de la Virgen.

PAÍS VASCO

PINTURA MURAL.—La decoración mural de la iglesia parroquial de Gaceo, descubierta y restaurada hace pocos años, cubre la totalidad del ábside, de planta semicircular, y la bóveda y muros del presbiterio. Son pinturas de iconografía compleja llena de novedades en su esquema representativo y en la tipología de las figuras. El Padre Eterno preside el cuenco absidal sosteniendo en sus brazos al Hijo Crucificado, según la fórmula que pronto se transformó en representación de la Trinidad. Angeles con filacterias quedan incluidos en la gran aureola cuadrilobulada que enmarca el grupo, flanqueado por figuras arrodilladas dispuestas en tres registros horizontales. La Crucifixión (fig. 290) ocupa el sector izquierdo del paramento cilíndrico y en posición simétrica, bajo arquería polilobulada, aparecen un ángel y el arcángel San Miguel, pesador de almas, entre la imagen de Santa Catalina y de un santo no identificado (fig. 291). La decoración de la bóveda del presbiterio está organizada en zonas horizontales divididas por arquerías: en el sector de la derecha se suceden nueve escenas de la Pasión y Muerte de Jesús; en el paramento opuesto otras tantas, desde el Descendimiento a la liberadora visita de Jesús al Limbo. En otra zona sobre la cornisa continúa la hilera de figuras de orantes arrodilladas. La iconografía de los paramentos laterales está dedicada al castigo de los condenados, engullidos por las fauces de un monstruo sonriente bajo una enorme caldera de fuego y a diversas escenas sacras



Figs. 290 y 291.—ÁBSIDE DE LA PARROQUIAL DE GACEO.

que ocupan el lado opuesto. Es un conjunto de gran interés, algo posterior al 1325, cabeza visible del estilo de los muralistas vascos adscritos al gótico-lineal, que la sistemática exploración de los monumentos que jalonan la provincia de Alava puede completar. Valgan como ejemplo las pinturas perdidas en el incendio de la iglesia de Nuestra Señora de Urrialdo, elegante edificio del siglo XIII. La fotografía publicada en el Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria (vol. II, fig. 737) da la imagen de unas series de personajes sacros dispuestos en tres amplias zonas separadas por bandas inscritas. Es obra avanzada, tipológicamente afín a las pinturas de Gaceo.

PINTURA SOBRE MADERA.—Una de las obras de más interés dentro del grupo estilístico que estamos considerando es el gran tríptico que en la iglesia parroquial de Añastro (Alava) precedió al retablo mayor actual del siglo XVI. La tabla central, de más de dos metros de altura, con la imagen de San Andrés sentado, bajo dosel repleto de estructuras arquitectónicas, flanqueada por ángeles, se conserva en dicha iglesia detrás del sagrario. Las puertas, con representaciones iconográficas en ambas caras, figuran actualmente, algo recortadas, en el museo neoyorquino «Los Claustros» (figs. 292 y 293) y en la colección Zuloaga de Zumaya. El tríptico abierto presentaba doce escenas de la vida del santo titular: una vez cerrado quedaban visibles ocho compartimientos dedicados a la Creación, dos escenas no identificadas y una segunda imagen de San Bartolomé entre arrodillados donantes cuyos nombres, Sancho Ferandes de Añastro y Martín Peris Cura, figuran inscritos en sendas filacterias (fig. 292). Las dos imágenes del apóstol, las escenas narrativas y figuraciones complementarias se presentan sobre fondo decorativo en relieve de yeso con láminas de estaño recubiertas con corladura. La perfección técnica de este tríptico excepcional acusa la existencia en el País Vasco de un taller bien organizado y capaz. Las afinidades estilísticas que le unen con el retablo de Quejana (fig. 294), que a continuación se estudia, parecen ser prueba complementaria.



Figs. 292 y 293.—VERSO Y REVERSO DE UNA PUERTA DEL TRÍPTICO DE AÑASTRO («Los Claustros», Nueva York).

Chandler Post propuso la atribución de ambas obras a un mismo autor, pero aun considerando aceptable una correlación conceptual entre el linealismo lírico del tríptico de San Andrés y la geometrización del conjunto de Quejana no vemos manera de situarlas en la trayectoria de un solo artista. Las separa asimismo su cronología: el tríptico parece ser obra del primer cuarto del siglo XIV; el segundo fue ejecutado hacia 1396, según consta en la propia pintura.

Fueron el canciller de Castilla Pedro López de Ayala (1322-1407) y su mujer, Doña Leonor de Guzmán, los donantes de este extraordinario altar que se conservó hasta 1913 en la capilla sepulcral de los Ayala, en el monasterio dominicano de San Juan de Quejana (Alava). En la actualidad figura entre las obras españolas del Art Institute de Chicago. Está integrado por la inmensa tabla de formato apaisado que constituye el retablo y el antipen-



Fig. 294.—RETABLO Y FRONTAL DE LA CAPILLA DE LOS AYALA EN EL MONASTERIO DE QUEJANA (Chicago Art Institute).

dio o frontal de la mesa de altar (fig. 294). El primero presenta una secuencia narrativa de la Vida de Cristo y la Virgen en dos zonas superpuestas bajo una arquería de estructura similar a las que aparecen en la mayoría de obras del gótico-lineal vasco. La narración se completa en el frontal con la llamada a los pastores y la Epifanía. El compartimiento central del retablo presenta un trono pintado como respaldo de una imagen exenta de la Virgen Madre, hoy perdida. Los fondos son lisos, de tono claro, totalmente ajenos a la tradicional participación de oro o de metal cubierto con corladura.

Esta obra, realmente representativa, es como el canto del cisne de una fórmula estilística que alcanzó en la Península general predicamento. Es curiosa su persistencia en una fecha tan cercana al 1400, cuando el concepto narrativo italo-gótico y el acentuado lirismo del estilo internacional estaban ya sólidamente arraigados en la mayoría de las escuelas hispánicas.

El profesor Post da a conocer el retablo de San Pedro, procedente de Zuazo de Cuartango (Alava) (Col. Marqués de Urquijo, Madrid). Es incompleto, pero conserva el espacio central decorado con un dosel, fondo de la imagen titular que fue de talla y diversas escenas de la vida y martirio del príncipe de los apóstoles. En el reverso se representan grandes figuras de apóstoles.

Los elementos dialectales que aparecen en los letreros descriptivos de las escenas de una tabla de altar dedicado a San Bartolomé (Museo Soler y Palet, Tarrasa) sugieren un origen norteño; de todas maneras, en estas pinturas tan profundamente impregnadas del espíritu gótico es siempre muy aventurado el definir procedencias. La forma de la tabla, que contiene dos escenas narrativas superpuestas, bajo un espacio triangular ocupado por un ángel, sugiere la estructura de un políptico, con hojas plegables, del tipo que aparece representado en diversas miniaturas castellanas del siglo XIII.



Fig. 295.—ÁBSIDE DE SAN PEDRO DEL OLMO DE TORO.

LEÓN Y CASTILLA

PINTURA MURAL

A juzgar por las obras conservadas, el estilo gótico lineal no dio ni en Castilla ni en León los frutos que cabía esperar de su escuela de escultores y de su precoz floración en la catedral vieja de Salamanca. El retablo mural de la capilla de San Martín (fig. 297), firmado por Antón Sánchez de Segovia y fechado en la Era de 1300 (1262), junto con las escenas narrativas pintadas en diversos sepulcros de personajes fallecidos en las últimas décadas del siglo XIII, prueban la existencia de una temprana escuela pictórica. Al parecer, ésta tuvo escasos continuadores y el primer gótico queda reducido a una serie de ejemplos esporádicos de conservación deficiente con los que no hemos logrado organizar un esquema histórico y estilístico. Una serie de pinturas murales que, por su estado ruinoso, no han podido ser metódicamente estudiadas conservan elementos decorativos de origen románico, pero su estructura las sitúa claramente dentro del círculo trecentista. Difícil



Fig. 296.—CAPILLA DE LOS QUIÑONES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.

resulta precisar la cronología en la mayor parte de los casos. En San Pedro del Olmo, ruina abandonada de Toro, se conservan vestigios de una extensa decoración (fig. 295); el ábside de la ermita del Cristo de las Batallas, de la misma ciudad, presenta una grandiosa escena de la Coronación de la Virgen y diversas composiciones historiadas que cubren con sus desvanecidos tronos y sus siluetas medio borradas los paramentos del interior de la arquería de ladrillo; en la iglesia de San Pedro de Alcazarén se dibujan todavía estupendas figuras de apóstoles, recortadas sobre fondo monocromo, en la parte cilíndrica del ábside. Menos puede decirse de las pinturas murales que existen tras el altar de la parroquial de Zorita de Páramo (Palencia), en la Torre de Hércules en Segovia y en la iglesia de Vileña (Burgos). Como colofón de este grupo castellano hemos de agregar una gran composición mural de la iglesia de San Pablo de Peñafiel, ejecutada con posterioridad a 1320, fecha de la fundación del monasterio (Museo Arqueológico de Valladolid). En ella se representan pasajes de la historia de la Magdalena, enmarcados, en estructura de retablo, por la repetición de franjas de tema todavía románico.

El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León conserva restos de pinturas sin relación con el gran mural del siglo XII. Una Crucifixión muy incompleta sobre fondo de bandas horizontales se divisa en uno de los muros del tramo occidental; la elegante cenefa de enmarcamiento con temas de pájaros enlazados por tallos ondulados es adaptación de las miniaturas de comienzos del siglo XIII. Algo más avanzados todavía, dentro del mismo siglo, serán los ángeles turiferarios de la decoración del arcosolio, puesto que anuncian ya las sensibles simplificaciones del estilo gótico-lineal. Un retablo mural dedicado a Santa Catalina obstruye la primitiva puerta de comunicación entre el Panteón y la iglesia de San Isidoro. Es de arte que rebasa el 1300, espontáneo y vivo dentro de su ingenua traza. El tono rojizo que muestra su preparación pictórica parece acusar la técnica al temple de todas estas obras.

La capilla llamada de los Quiñones, que probablemente fue en su origen la sala capitular de dicha colegiata leonesa, conserva parte de un Juicio Final (fig. 296) con grupos de elegidos y condenados flanqueando la figura del Salvador, hoy perdida. El ancho sofito del arco que cobija la composición presenta escenas del Infierno; San Pedro, portero celestial; San Isidoro y San Agustín con dos donantes (?) en actitud de adoración.

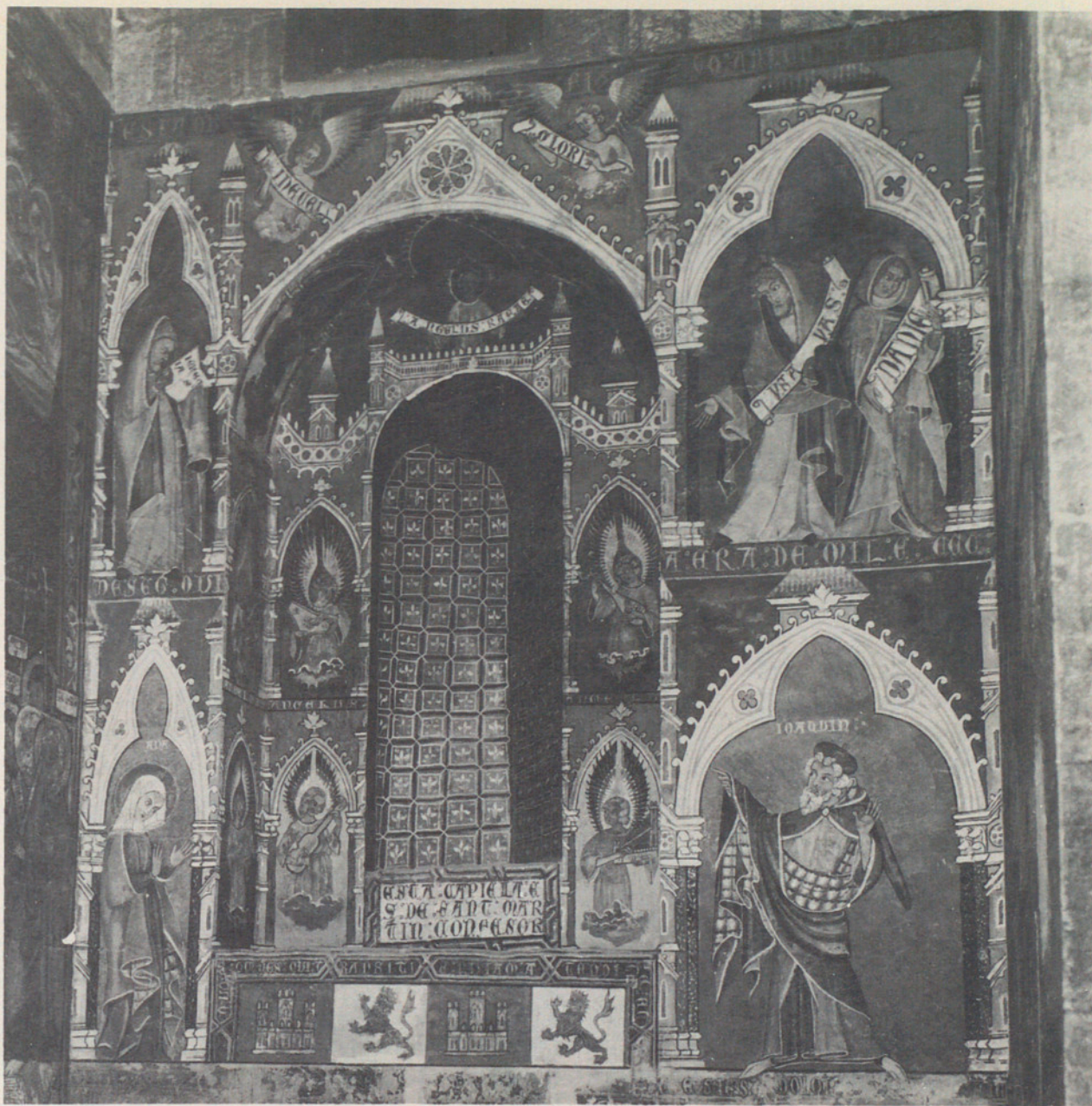


Fig. 297.—CAPILLA DE SAN MARTÍN EN LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.

Son pinturas al temple de tonos apagados, con dominio de la línea sobre modelado pobre, técnicamente relacionadas con las tablas del románico avanzado conservadas en Castilla y León. No puede haber gran error atribuyéndoles una fecha cercana al 1250. Tienen en Francia una obra semejante en técnica y estilo: la decoración ejecutada al temple en la cripta de la catedral de Clermont Ferrand.

Antón Sánchez de Segovia.—Este es el nombre del pintor que firmó el retablo mural, antes citado, de la capilla de San Martín o del aceite (fig. 297), situada bajo el cubo de la torre de la catedral románica de Salamanca. Está dispuesto en dos planos alrededor del nicho alargado que contendría la imagen del santo titular, según consta en una inscripción. Angeles músicos y portadores de filacterias inscritas, los profetas Jeremías, Isaías y Daniel



Figs. 298 y 299.—SEPULCROS DE DOÑA ELENA Y DEL OBISPO RODRIGO DÍAZ EN LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.

y los santos Joaquín y Ana ocupan los compartimientos enmarcados por arcos apuntados y trilobulados con gabletes en forma de torres almenadas, calados y rosetones formando un bello conjunto. Figuran asimismo, formando una cenefa al pie del nicho, los leones y castillos de carácter heráldico. Las figuras están pintadas con expresiva agudeza y rebuscado movimiento de manos bajo denso plegado de vestiduras holgadas y organizadas con lógica naturalista.

La inscripción, que no deja lugar a dudas sobre la paternidad de la pintura, va seguida de la frase ERA DE MIL E CCC, que corresponde según la actual cronología al año 1262. Post se resiste a aceptar una fecha tan temprana para una obra estilísticamente tan avanzada; Gómez-Moreno, en su catálogo de la Provincia de Salamanca (1967), la acepta plenamente, reiterando su opinión afirmativa emitida ya en 1908.

Estas pinturas son ciertamente anteriores a otras adscritas al mismo círculo estilístico conservadas en la propia catedral, lo cual viene a confirmar la existencia de una escuela sorprendentemente progresiva. Los temas pintados en la sepultura de Doña Elena (+ 1272) y en la de Alfonso Vidal, deán de Avila y canónigo de Salamanca (vivía en 1282-87), una Epifanía (fig. 298) y una Coronación de la Virgen, respectivamente, no desdichan de la expresiva dicción ni de la elegancia de la obra de Antón Sánchez y aún le añaden nuevos rasgos de goticismo. Corresponderán a un momento más avanzado de la misma escuela las escenas narrativas rodeadas de símbolos heráldicos y lacerías que decoran la tumba del obispo Rodrigo Díaz (+ 1339), situada en la capilla de San Martín. Vemos en ellos el Cristo de Piedad, dos imágenes episcopales y la Epifanía, que se completa en un paramento lateral con la representación del paje que guarda los caballos de los Magos (fig. 299). Completa la decoración del mismo recinto una gran pintura mural, simulando un tapiz colgado, con una grandiosa Ascensión, combinada, según Post, con el tema bizantino de



Fig. 300.—CAPILLA ADOSADA A SAN CLEMENTE DE SEGOVIA.

la Etimasia, o preparación del trono. En efecto, un gran sitial aparece en lo alto entre estrellas y legiones angélicas, mientras el Cristo aureolado es ascendido por nueve ángeles en presencia de dos grupos de santos y apóstoles, algunos de los cuales ostentan cruces procesionales. Bajo el friso foliado que enmarca la escena esperan los elegidos presentados por ángeles. Es obra cercana al 1340.

La antigua parroquia de San Clemente, situada fuera del recinto amurallado de Segovia, conserva la decoración mural de una capilla adosada al lado de la Epístola (fig. 300). Es obra tardía, de la segunda mitad del siglo XIII, ejecutada al temple. El marqués de Lozoya la describe en «Archivo Español de Arte». En el cascarón del ábside está representado el Pantocrátor en su mandorla, flanqueada por las figuras simbólicas de los evangelistas, entre ángeles orantes. En el medio cilindro corre un friso de figuras varoniles,



Figs. 301 y 302.—CONVENTO DE SANTA CLARA DE TORO.

sedentes, que sostienen castillos o torres, cuyo simbolismo no acierto a comprender. Lo más importante es la decoración de la bóveda, que representa el Arbol de Jessé. Del Patriarca yacente emergen las ramas, entrelazadas de forma que den lugar a espacios circulares con representaciones juveniles de los antepasados del Salvador. Cada personaje lleva un rótulo con su nombre. Parece como si el desconocido pintor se hubiese inspirado en alguna miniatura contemporánea. Al final, al lado de la Epístola figura la imagen sedente de Nuestra Señora con el Niño sobre la rodilla izquierda, y con una flor de lis en la mano derecha.

Otras pinturas de estilo gótico-lineal aparecen en estado fragmentario en la iglesia de la aldea de Pelayo del Arroyo, cercana a Segovia. Sobre la imagen de un jinete que persigue a un ciervo se divisan dos ángeles portadores de la figuración de un alma. Son, en realidad, el complemento pictórico de un sepulcro de un caballero emplazado junto al muro lateral de mediodía.

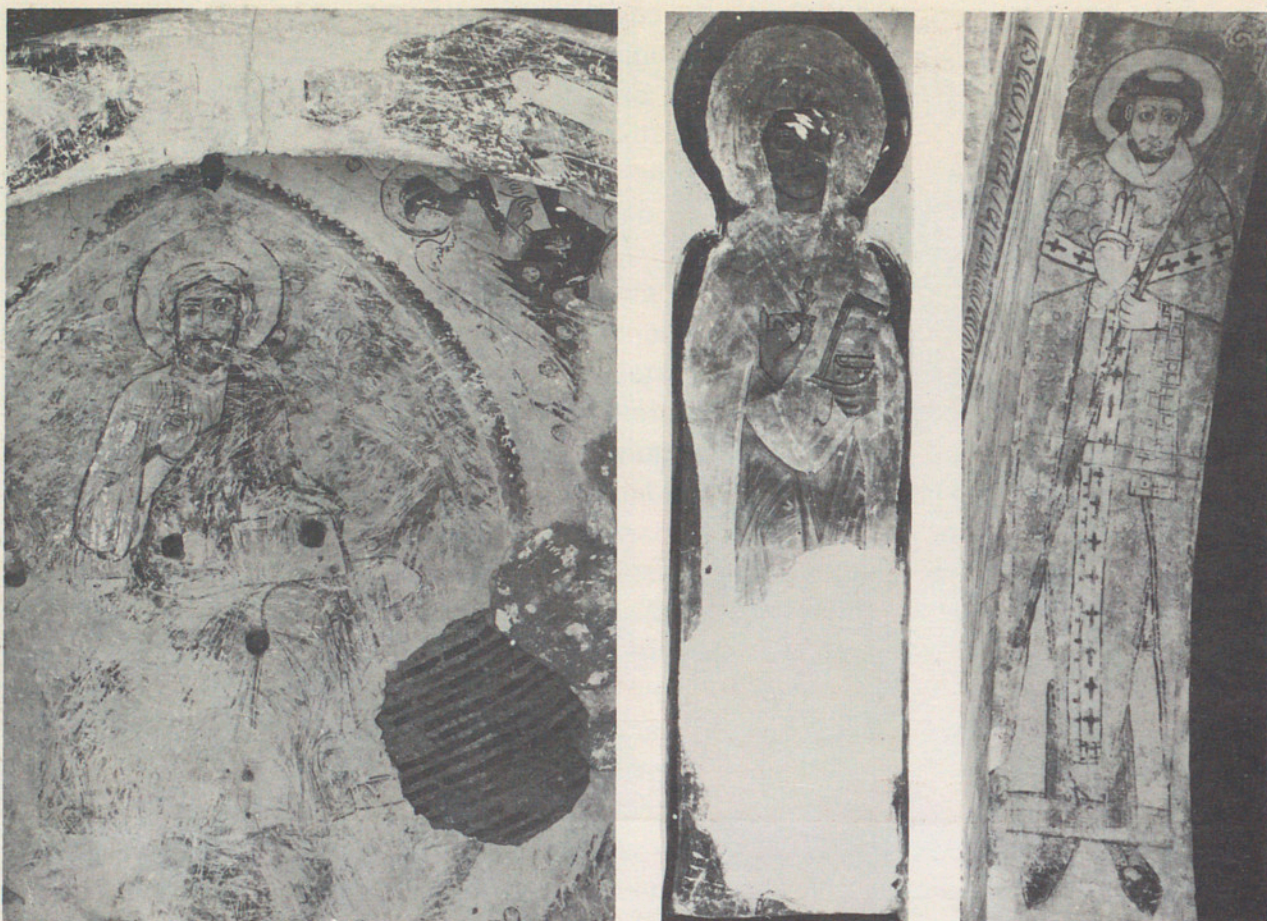
Teresa Díaz.—El arraigo del estilo gótico-lineal en León se hace patente en las dilatadas pinturas murales arrancadas hace pocos años del convento de Clarisas de Toro (figs. 301 y 302). Son obra de una pintora, Teresa Díaz, que firmó la imagen de San Cristobal representada según la iconografía tradicional andando por las aguas de un río pobladas de peces. Estas pinturas, dispuestas en dos ciclos hagiográficos en diversos sectores del cenobio, están enmarcadas con líneas trenzadas y franjas con inscripciones relativas a cada uno de los temas. En ellos se desarrollan las historias de Santa Catalina,

San Juan Bautista y de la Vida de Jesús, completados por imágenes aisladas de santos diversos. Están pintadas al temple con dibujo ágil y tonalidades vivas; ejecutadas «a la prima» sobre el muro blanco, que surge desnudo en las caras y manos sobre fondo unicolor alternando el rojo y el verde. A juzgar por los esquemas narrativos y la tipología de los personajes, esta bella y grácil secuencia de composiciones de Teresa Díaz, la única pintora conocida en el arte gótico hispano, será obra cercana al 1350.

LA ESCUELA DE TOLEDO.—Pasemos ahora a Toledo, capital de la España mudéjar. Conquistada en 1085 por Alfonso VI, conservó viva la cultura islámica y la lengua árabe hasta bien entrado el siglo XIII, y los artistas, de raigambre musulmana en su mayoría, cultivaron un estilo peculiar, mezcla de fórmulas tradicionales musulmanas y elementos iconográficos cristianos. La pintura mural tiene, dentro de este círculo, maestros de cierto empuje y clara personalidad que decoraron las iglesias toledanas del Cristo de la Luz y San Román. Su arte, sin contactos estilísticos con lo que se estudió en las páginas precedentes, encuadra temas bíblicos, imaginería cristiana y símbolos del repertorio occidental con inscripciones árabes y atauriques de gran pureza, sin despreciar las grecas y las cintas en zigzag importadas a España por los maestros de la escuela ítalo-bizantina. En la interpretación de figuras se mezcla el hieratismo románico, interpretado con ingenua simplicidad, con rasgos naturalistas que acusan una ambición narrativa. Los detalles estructurales denuncian la ausencia de modelos netamente románicos, salvo lo que pudo sacarse de la técnica convencional de las miniaturas. En ciertos detalles, rasgos faciales de los profetas que aparecen en San Román, por ejemplo, trasciende el recuerdo de la iconografía oriental.

Son pinturas ejecutadas con técnica mediocre, pero constituyen el puente de enlace entre la gran pintura mural románica y las decoraciones de techumbres y otros elementos arquitectónicos leñosos que tan gran desarrollo tuvieron en el centro de la Península entre los siglos XII y XIV. El ocre y el almagre, el negro y el blanco, son los factores más importantes de su gama cromática, pero intervienen también el azul y el verde. La técnica es al temple sobre blanqueado de cal, que constituye el fondo de casi todas las composiciones.

El Cristo de la Luz.—Sabemos que en 1187 el arzobispo Gonzalo Pérez instauró la iglesia de los Hospitalarios, bajo la invocación a la Santa Cruz, en la mezquita del siglo X, llamada actualmente del Cristo de la Luz. En fecha posterior se llevaría a término la decoración de su cabecera de la que se conservan porciones importantes: el Pantocrátor de la bóveda del ábside con su Tetramorfos (fig. 303); unas santas sin atributos (fig. 304) y un clérigo portador de una maza, pintados en el fondo plano de unos nichos, abiertos en los muros laterales del presbiterio. Son templos ejecutados a base de tierras, con generosa intervención de un azul y algo de verde. El Pantocrátor está delineado en siena quemada, con trazos negros de refuerzo sobre fondo azul; el fondo de las figuras de los nichos es siena o almagre, a excepción del del clérigo, que se quedó en el blanqueo preparatorio algo pajizo. El blanco de cal es factor decisivo en el modelado de facciones. Los temas decorativos de arrimadero y las orlas de enmarcamiento tienen un equívoco sabor árabe, al que contribuyen las inscripciones cursivas intercaladas; éstas son legibles y, por la grácil espontaneidad de su trazo, delatan a un pintor morisco conocedor de la lengua y escritura arábigas. Según Torres Balbás, Toledo fue el foco inicial creador de los templos



Figs. 303, 304 y 305.—ÁBSIDE Y PRESBITERIO DEL CRISTO DE LA LUZ DE TOLEDO Y SOFITO DE UN ARCO EN SAN ROMÁN DE TOLEDO.

estilísticamente nacidos de la adaptación de las formas arquitectónicas románicas a la técnica del ladrillo y a los recursos artísticos de los moros sometidos. La fórmula se extendió hacia Castilla la Vieja y León con todos sus elementos, incluyendo la decoración pictórica de sus interiores. Si bien muchas de las iglesias mudéjares conservan restos de sus pinturas murales, pocas son las que presentan su ciclo en buen estado.

San Román.—Es un templo de tres naves, separadas por arcos de herradura con alfiz sobre grandes columnas, de fustes y capiteles visigodos, reemplazados, adosados a los pilares. El arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada lo consagró en 1221, probablemente a consecuencia de una drástica restauración que debió terminar con la realización de las pinturas que decoran la totalidad del edificio (figs. 305 a 307). Se conservan mal, pues estuvieron durante siglos cubiertas con revoque. Puede aducirse para ayudar a la fijación cronológica que San Bernardo, canonizado en 1174, aparece ya en esta decoración, y que una lápida fechada en 1262 fue colocada con posterioridad a la ejecución de la misma.

La nave central tiene en su parte alta una hilera de ventanales que se enmarcan con inscripciones árabes, sogas trenzadas y la repetición de la figura de un pájaro con las alas extendidas. Una inscripción latina corre a lo largo de la cornisa y una greca acusa el coronamiento de la arquería. Esta presenta el dovelaje marcado por alternancia de recuadros con atauriques; medias figuras de profetas, identificados por letreros, van en los

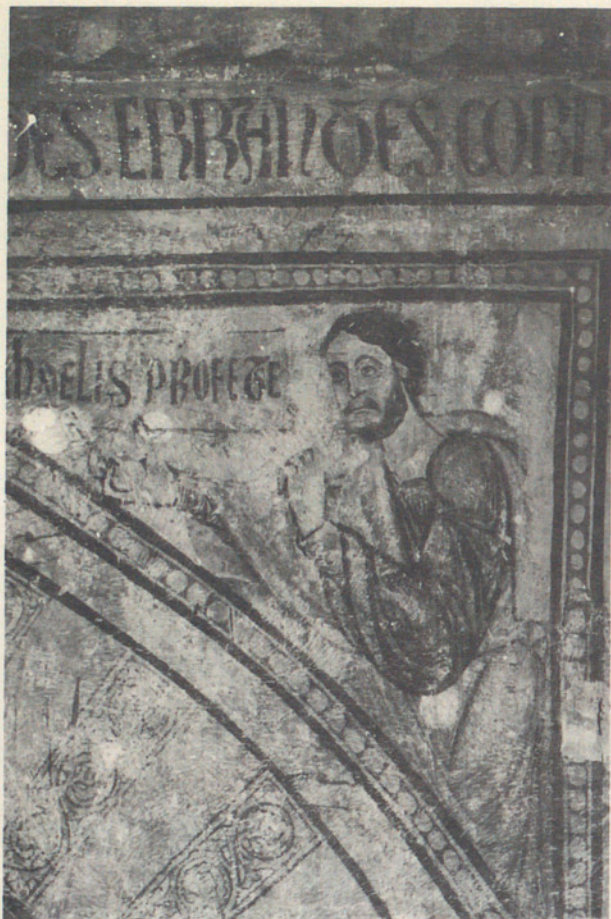


Fig. 306.—SAN ROMÁN DE TOLEDO.

triángulos de las albanegas (fig. 307), y leyendas latinas, con letanías de los santos y alabanzas a la Virgen, enmarcan el alfiz. Completan la decoración de pilares y fajas rellenos de ataurique y cintas en zigzag. En los soffitos se pintaron parejas de santos, padres de la Iglesia, mártires y fundadores (fig. 305). Se identifican por sus inscripciones: San Nicolás y San Martín.

La decoración de la nave de la Epístola se conserva en gran parte. El soffito del arco del testero lo ocupan San Esteban y San Lorenzo luciendo dalmáticas en las que se acusa el tema textil. En el paramento frontal de dicho muro se divisan tres ángeles sentados ante atriles y en zona más baja San Isidoro y dos obispos más, no identificados. En el muro izquierdo se desarrolla la Resurrección de los muertos, a la que sigue una ventana lobulada y otra gran composición, mal conservada, sin identificar. En el hastial de poniente de la misma nave se conserva un rey y una reina flanqueando la ventana central y parte de la zona baja con la escena de Dios mostrando a Adán y Eva el árbol prohibido. Los derrames de los ventanales del crucero se decoran con ángeles vestidos con túnica blanca, con las alas extendidas sobre fondo almagre.

En el hastial de poniente de la nave central, la composición alta es tan incompleta que resulta inidentificable; en la zona segunda quedan dos profetas junto a las ventanas laterales, decoradas éstas con inscripciones rojas y atauriques. En la zona subsiguiente se representa el Paraíso con Jesucristo y santos sentados sobre fondo de arboleda; más abajo otros santos, dispuestos en dos filas, completan la escena. En el muro de la nave del Evangelio, más deteriorado todavía, se divisa un dragón, quizá obra más tardía, y restos del



Figs. 307 y 308.—ALBANEGA EN SAN ROMÁN DE TOLEDO Y SEMINARIO MENOR DE TOLEDO.

Pantocrátor en el tímpano de la puerta de entrada actual, con los símbolos de los evangelistas en las enjutas.

PINTURA MUDÉJAR.—Reliquias de pinturas gótico-lineales aparecen en Toledo y en ciertos monumentos de la España meridional en esporádicas representaciones figurativas envueltas en la temática decorativa mudéjar. En general son obras de carácter profano que surgen en obras de restauración de los grandes monumentos medievales o en reformas eventuales de construcciones civiles de cierta alcurnia. Presentamos como ejemplo un detalle de una decoración mudéjar hallada en el Seminario Menor de Toledo (fig. 308). De Andalucía, Post menciona la decoración del arcosolio de un sepulcro de la Mezquita de Córdoba y en el museo de la misma ciudad restos importantes de una decoración figurativa mural. Es preciso citar las elegantes figuras intercaladas en el friso alto de las yeserías del salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla construido entre 1364-1366.

PINTURA SOBRE MADERA

La decoración historiada del arca de San Isidro (figs. 309 y 310), preciada joya de la diócesis madrileña, consta de diversas escenas referentes a la vida del santo, pintadas

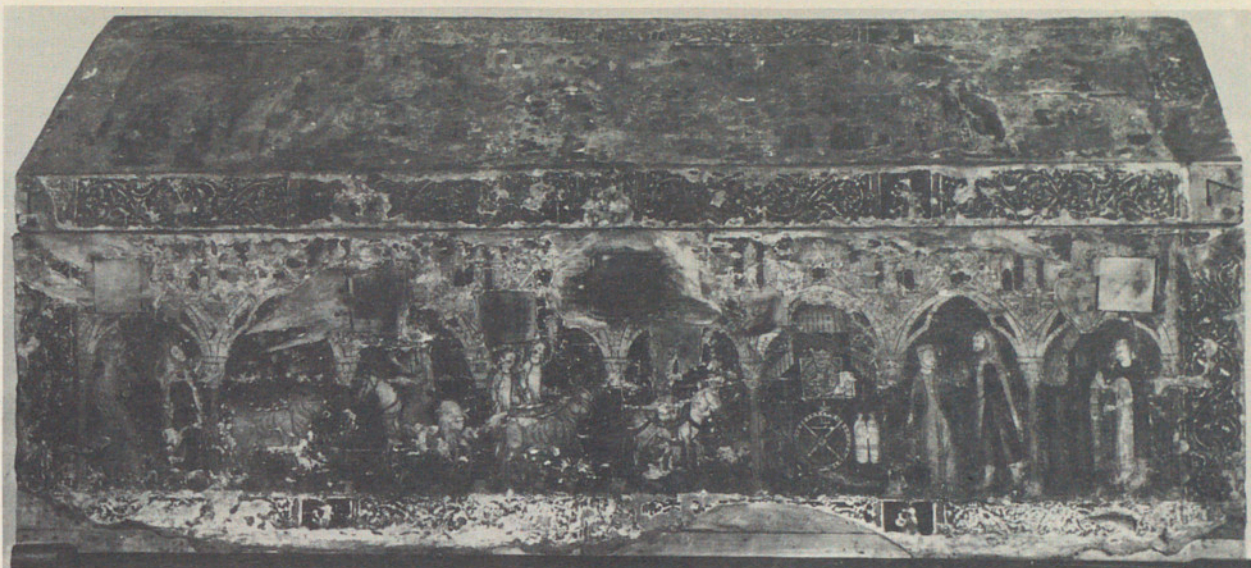


Fig. 309.—ARCA DE «SAN ISIDRO» (Palacio Episcopal de Madrid).

sobre pergamino aplicado a una gran arca de madera con cubierta a dos vertientes; cubren los testeros, el frente y la tapa, cobijadas bajo doseletes de arco apuntado y enmarcadas por amplias zonas con finísima decoración vegetal en relieve de pastillaje. Post, con razón, ha señalado su parentesco con las ilustraciones de las Cantigas: es evidente que el delicado pintor de esta original iconografía no tuvo nada que envidiar a los miniaturistas del rey sabio. Como ellos, saca de su propio ambiente los modelos de la poética narración de milagros: figuras y animales se perfilan y yuxtaponen con un ritmo metódico, subrayando el detalle anecdótico. La ambición del pintor fue, ante todo, narrativa y por ello sacrificó sus posibilidades naturalistas, que se vislumbran a través de la graciosa plasticidad de las figuras femeninas, en el verismo documental de los enseres de un molino y en la minuciosa exactitud de los trajes. En esto se corrobora el paralelismo con las miniaturas de la segunda mitad del siglo XIII, coincidiendo asimismo punto por punto con las excepcionales piezas de indumentaria de este período descubiertas en el Panteón Real de las Huelgas en Burgos.

La técnica, la fórmula narrativa y los detalles estructurales de anatomías, ropajes y arquitectura, enlazan sin interferencias apreciables con los frontales navarros. Se repite en esta obra madrileña la misma independencia de la narración con respecto a la arquitectura decorativa. La intervención de los relieves en escayola es caso único en el menguado grupo que estamos estudiando, pero su perfección técnica acredita conocimiento perfecto de la misma y prolongado hábito en su empleo.

No resulta tarea fácil la ordenación de una serie de tablas castellanas donde el libre trazo del expresionismo gótico ha desplazado ya definitivamente los esquematismos bizantinos. Geometrías y tradiciones iconográficas no dejaron ni el recuerdo en estas composiciones condicionadas por la idea narrativa. Es arte nuevo, repleto de ingenuos desplantes que atraen y apasionan, que moderó más tarde su ímpetu ante la gentil serenidad del estilo internacional. Ante el ardor pictórico puesto en juego, olvidamos fácilmente la arbitrariedad que el pintor transformó en hallazgos de forma, color y ritmo. Consideremos la



Fig. 310.—ARCA DE «SAN ISIDRO» (Palacio Episcopal de Madrid).

misteriosa atracción que producen el dramatismo de la escolta funeraria de Mahamud * (fig. 311) y la placidez de las místicas leyendas narradas en los retablos conservados en Tordesillas (fig. 312) y San Millán de la Cogolla (fig. 314) y en el que fue donado al Museo del Prado en fecha reciente (fig. 313).

El sepulcro de Mahamud (Burgos), túmulo funerario de don Sancho Saiz de Carrillo, es uno de los más importantes exponentes de la pintura primitiva castellana. El Museo de Barcelona conserva seis tableros de su recubrimiento decorativo: dos testereros con escudos sobre fondo de oro y cuatro escenas de los paramentos laterales. En éstas se enfrentan cuatro apiñados grupos de figuras de ambos sexos, llorando con ostensibles gestos de dolor, mostrando algunos la frente y las mejillas surcadas por sanguinolentos arañazos (fig. 311). La indumentaria consiste en largas túnicas de tela a rayas en negro sobre tonos pardos, grises y ocre, y capas, a veces con capuchón de color oscuro. El fondo de oro liso, que asoma tímidamente entre el tumulto de piernas masculinas y aureolando el revoltijo de cabelleras rubias, grises y negras, hace resaltar la riqueza cromática del conjunto cuya gama, no libre de contrastes violentos, carece de precedentes en la pintura medieval hispánica. La espontánea y aguda caligrafía del dibujo de caras y manos, tan unida a la emocionante expresión de los gestos y actitudes, nos ilustra sobre el método pictórico de los artistas castellanos de fines del siglo XIII.

Procedentes también de la parroquial de Mahamud de Esgueva, el Museo de Barcelona posee dos tablas historiadas que parecen obra del autor del sepulcro de Don Sancho: se representa en ella la Anunciación, el Nacimiento, la Coronación y la Muerte de la Virgen, la Crucifixión y el Pantocrátor con el Tetramorfos en la forma tradicional. Al mérito de proporcionarnos un nuevo testimonio de la personalidad de este gran primitivo burgalés,



Fig. 311.—SEPOLCRO DE MAHAMUD (Museo de Barcelona).

estas dos tablitas, de factura menos libre que los tableros del sepulcro, constituyen un sólido puente hacia los antependios del último período navarro. Vemos además, gracias a ellos, que los pintores de transición del románico al gótico sentían todavía sobre sus pinceles el lastre de la iconografía tradicional y que sólo ante un tema nuevo alcanzaron acuerdo armónico entre la nueva técnica y la libertad expresiva.

El mismo museo guarda entre sus piezas documentales un tablero policromado de un arca sepulcral donde se representa, bajo friso con temas heráldicos, una ceremonia funeraria con grupos de personajes de ambos sexos presenciando el cerramiento de un sarcófago. Lo incompleto de la obra no permite ahondar mucho en su análisis estilístico, pero su parentesco iconográfico con las tablas de Mahamud es evidente, aun dentro de un arte mucho menos sutil servido por técnica más pobre. Como aquellas, será obra cercana al 1300. Su principal interés radica en que, siendo réplica simplificada de la brillante iconografía del cenotafio de Sancho Saiz de Carrillo, demuestra que las arcas decoradas con temas funerarios fueron en el siglo XIII materia pictórica.

Los testimonios del arte anterior al pleno goticismo son tan raros en Castilla que es preciso aprovechar todos los elementos por insignificantes que parezcan. Por esta razón citamos, además del tablero del museo barcelonés, un fragmento de tabla con tres medias figuras que se halla en el Museo de la Colegiata de Covarrubias (Burgos).

El pequeño retablo conservado en la capilla dorada de Santa Clara de Tordesillas representa un paso más en la trayectoria del estilo gótico-lineal (fig. 312). Presenta la efigie y cuatro escenas de la vida de San Luis de Tolosa. Según el esquema narrativo de los frontales de tradición románica. El preciso y delicado diseño de las figuras, recortadas sobre fondo liso con corladura bajo arcos trilobulados, revela la personalidad de un pintor

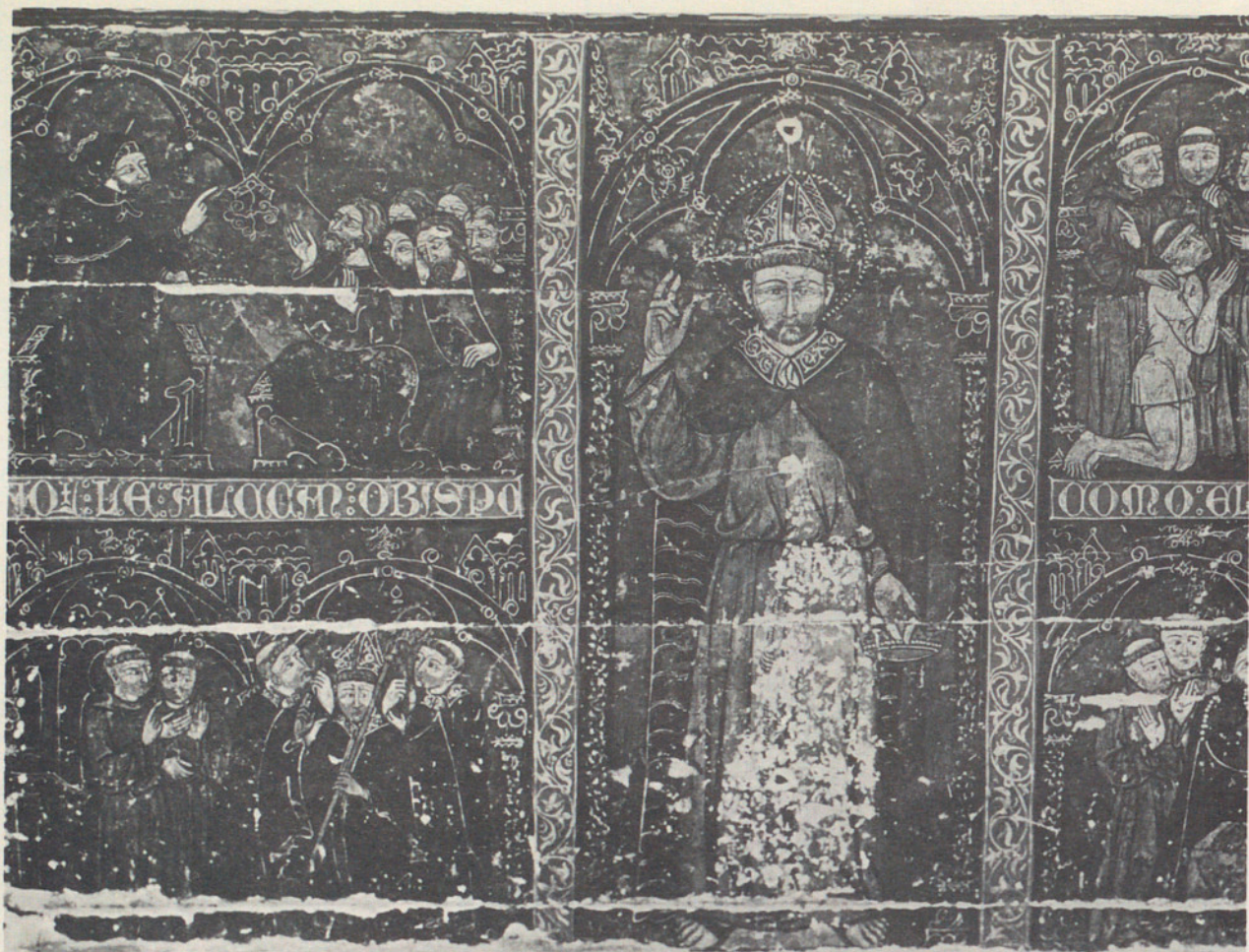


Fig. 312.—RETABLO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS.

notable formado probablemente en el ambiente apacible de algún «scriptorium» monacal. La finura de su agilísimo trazo lineal alcanza en los elementos arquitectónicos de enmarcamiento un virtuosismo sin precedentes. Será obra cercana al 1300.

El citado retablo dedicado a los santos Pedro, Cristóbal y Millán (fig. 313) vino a llenar un hueco muy grave en la ya de sí menguada colección de primitivos españoles del Museo del Prado. Es un grandioso paramento sin paralelos conocidos, enmarcado por recios listones decorados con rosetas entalladas alternando castillos y leones. Bajo el calvario y dos ángeles turiferarios que ocupan la cumbre triangular, aparecen las referencias iconográficas a los tres santos en tres calles verticales: el gigantesco Cristóbal se yergue en la central con Jesús a cuestas y los pies en el agua entre peces transparentes. Tres escenas de la historia del primer Pontífice y otras tantas de la de San Millán, incluidas las ejecuciones respectivas, ocupan las calles laterales bajo arcos trilobulados. Dos frailes arrodillados pueden proporcionar la clave del origen desconocido de este retablo que apareció en el mercado de arte recubierto por una mediocre pintura del siglo XVIII. Las figuras son de canon alargado, de estructura estilizada y flexible.

De estilo todavía más avanzado es un gran tríptico que, incompleto, se conservó en su sitio original, la iglesia de San Millán de Suso, hasta su traslado al Museo de Logroño



Fig. 313.—RETABLO DE LOS «SANTOS PEDRO, CRISTÓBAL Y MILLÁN» (Museo del Prado).



Figs. 314 y 315.—RETABLO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA.

(figs. 314 y 315). Son dos paramentos de madera pintados por ambos lados con escenas del Nuevo Testamento y pasos de la historia del santo benedictino, que siguen el texto escrito por Gonzalo de Berceo, en el siglo XIII. Las escenas se suceden sobre fondo de oro sin separación arquitectónica en zonas de igual altura, cuatro en cada tabla. Amplios letreros descriptivos, en mayúsculas góticas, organizan la estructura general. Para definir las cualidades artísticas de su autor hay que observar ante todo que su audacia narrativa rebasa de mucho a su talento. En ciertas escenas llega a producir la impresión de que fue un retablista provincial que conocía ya las composiciones ítalo-góticas del siglo XIV.

El Museo de Palencia posee, procedentes del convento de Santa Clara de Astudillo, varias tablas incompletas y maltratadas que pertenecieron a un tríptico que, como las de Añastro y San Millán de Suso, están pintadas por ambos lados.

Completan la lista de obras estilísticamente comprendidas dentro del círculo del linealismo gótico, una serie de obras esporádicas de origen desconocido que pasaron a integrar el mundo complejo del coleccionismo privado. Es obra todavía arcaica, probablemente anterior al 1300, una viga, con cabeceras de talla policromada de buena traza mudéjar, que pudo ser pieza de apoyo de un baldaquino plano. Su cara frontal se decora con diversas esencias de la historia de los santos Ana y Joaquín separados por torreones blancos (fig. 316). Es obra ejecutada con agilidad y bello colorido que conserva conceptos plásticos de origen románico.

Desconocemos la procedencia de cuatro pequeños retablos que de la legendaria colección Deering, formada en el Palacio Maricel de Sitges, pasaron al castillo de Tamarit (Tarragona). Pueden ser obra castellana de la primera mitad del siglo XIV, ya que conservan, muy evolucionado, el concepto linealista de la primera pintura gótica hispánica. Están estructurados con tablas unidas en sentido vertical y son obra de una misma mano.



Figs. 316, 317 y 318.—VIGA DE BALDAQUINO (?) (Colección particular) Y RETABLOS DE LA «VIRGEN MARÍA» Y DE «SAN BARTOLOMÉ» (Tamarit, colección Deering).

Dedicados, respectivamente, a la Virgen María (fig. 317), San Bartolomé (fig. 318), San Juan y San Nicolás, se repite en ellos un solo esquema: la imagen titular presentada en el compartimiento central, flanqueada por cuatro escenas narrativas que iconográficamente corresponden. Son obras poco ambiciosas de un pintor modesto, realizadas con pobreza de medios, lo cual afecta visiblemente su integridad, pero interesan como conjunto y como testimonio de un sistema de trabajo en serie.

No vamos a incluir en esta breve relación las obras de carácter eminentemente popular



Figs. 319, 320 y 321.—FRONTAL DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS (Museo Diocesano de Barcelona) Y TECHOS DE VILEÑA Y «ESPONA» (Museo de Barcelona).

que rodean como una nebulosa los elementos característicos antes presentados. Figuran en museos, colecciones privadas y navegan por el piélago movedizo del comercio de arte. Sólo citaremos algunos ejemplos inéditos. Un frontal de altar, de gran amplitud poco corriente, que presenta la imagen sedente de la Virgen Madre, sobre dosel sostenido por dos ángeles y diez escenas de la vida de Jesús (fig. 319). Procede de Santa Clara de Tordesillas y se conserva en el Museo Diocesano de Barcelona. Un frontal dedicado a San Miguel Arcángel, pesador de las almas, del Museo de Artes Decorativas de París y otro antependio protagonizado por San Lorenzo, que estuvo en la colección Salcedo de Madrid.

Las escenas narrativas integradas en la decoración de techumbres y artesonados conservados de la inmensa área castellano-leonesa integran un apartado muy interesante en el ciclo de la pintura gótico-lineal. En general son obras avanzadas casi siempre

Pod d'isirene
 Folch i Torres (1949?)
 frontals romànics a talons



Figs. 322 y 323.—VIGAS DEL TECHO DE SANTA MARINA DE VALENCIA DE DON JUAN (Colección particular).

posteriores al 1300, condicionadas por la estructura constructiva que limita su campo y por los esquemas geométricos de los elementos decorativos que obligaban a fraccionar su temática. Como en Aragón, conservan mucho del sentido ornamental de los alarifes moriscos que también influyó en el concepto dibujístico de las figuras. Son ejemplos típicos las ágiles escenas que se multiplican en la vigería del claustro bajo de Silos, posterior al 1384, en el techo procedente de Vileña (fig. 320) y en otro muy importante del Museo de Barcelona (fig. 321), que antes estuvo en la colección Espona, abundan en ellos las escenas eróticas, guerreras y cinegéticas; bailes y música; personajes fantásticos y elementos simbólicos.

La traza morisca desapareció totalmente en algunos techos decorados de la región leonesa. Ejemplar notable es el que se salvó al derribar en los años veinte la iglesia de Santa Marina, que centraba una plazoleta de la villa de Valencia de Don Juan. El autor o autores desarrollaron en los paramentos laterales de las jácenas un extenso repertorio que ilustra la vida de Cristo y extensos parajes de la narrativa civil y caballeresca con bailes (fig. 322), cacerías, torneos (fig. 323) y banquetes, intercalando entre tales escenas escudos sostenidos por damiselas. Parece obra realizada hacia 1350.

IV PARTE

IMAGINERÍA

INTRODUCCIÓN

Bajo la denominación de imaginería incluimos las esculturas desplazables talladas como elemento independiente, los altares y retablos escultóricos, ciertos relieves decorativos, los marfiles y otras esculturas de filiación imprecisa. En su mayoría pertenecen al círculo modesto del arte popular y escapan a la definición estilística de maestros de personalidad destacada; raras veces alcanzan el mundo del gran arte, cuyo interés rebasa fronteras y nacionalidades, y es difícil señalar los límites que separan su campo artístico del de la escultura monumental, pintura, mobiliario y orfebrería. Los conceptos de escuela, oficio, tradición y rutina, con sus múltiples acepciones, surgen de continuo cuando se trata de describir y filiar obras de los imagineros hispánicos de los siglos XII y XIII, pues fueron casi siempre labor de taller limitada por un número reducido de tipos iconográficos.

La imagen de la Virgen Madre y el Cristo Majestad clavado en la cruz parece que fueron los prototipos, conservando su primacía a través de los siglos sin variaciones esenciales. ¿Cuándo y dónde se determinaron los primeros modelos? Quizá cuando se complete el corpus de imaginería medieval será posible contestar a esta pregunta, o por lo menos señalar las principales corrientes de evolución iconográfica y sus regiones de convergencia. Hoy por hoy sólo tenemos material disperso, rarísimas veces documentado, y a menudo desplazado. Su origen está, en la mayoría de los casos, sujeto a tanteos, pues no ha sido posible localizar los talleres, siendo totalmente desconocidos los nombres de maestros e inexistentes los contratos de aprendizaje y las escrituras de encargo. Poseemos poquísimas obras fechadas y las relaciones estilísticas con la escultura monumental no quedan suficientemente claras para establecer un paralelismo cronológico. Nos movemos, pues, en un sector artístico poblado de vaguedades y, por ello, probablemente, la imaginería es campo poco trillado en los estudios del arte medieval.

Las características regionales y aun nacionales son tan poco precisas que queda siempre insegura la filiación de imágenes de procedencia desconocida. Las imágenes románicas de la Virgen y del Crucificado se encuentran en Alemania, Inglaterra, Francia, Italia, España y Portugal sin variaciones notables en su iconografía. Aunque en realidad no hay monotonía en su estilo, tan vivamente humano, a veces las fórmulas estéticas y narrativas se desarrollan con tanta fidelidad a unas abstracciones de tipo internacional, que la palabra vicio viene de continuo a flor de labio cuando se intentan descripciones

estilísticas. Siendo forzosamente limitadas sus posibilidades técnicas, esta sujeción a la fórmula es mucho más acentuada que en las demás artes plásticas.

Las tallas policromadas anteriores al 1300 llegaron por centenares hasta nuestros días en culto vivo en parroquias rurales, santuarios y ermitas. Algunas, como las Vírgenes de Montserrat, Ujué, Estíbaliz, Astorga, Nájera, Sevilla y Toledo y la Majestad de Caldas, ensalzadas como símbolo místico de la raza; otras acaudillando ferviente devoción comarcal; otras imágenes, menos populares, se iluminan con las humildes plegarias de sus propios feligreses. Muchas fueron sacadas de sus altares en los últimos decenios, otras se descubrieron en polvorientas trasteras, para ir a parar, a través del comercio del arte, a los museos y colecciones particulares. Desgraciadamente, la mayoría de ellas alcanzaron su destino actual sin nota de procedencia.

Nuestro estudio se basa en el análisis de un gran número de imágenes de procedencia conocida, estableciendo grupos comarcales, tratando de definir sus características y de seguir la evolución del estilo. Además de esporádicas semejanzas con la escultura monumental, cuenta en nuestra clasificación el aspecto de antigüedad y los elementos arcaizantes que concurren en cada pieza. A pesar de haber llegado a ciertas conclusiones cronológicas y de que se definen algunos centros productores de imaginería, activos en los siglos XII y XIII, no es posible todavía presentar las obras estudiadas bajo un esquema estilístico adecuado. Nos contentaremos con enunciar relaciones probables y puntos de contacto a través de la descripción de ciertos tipos iconográficos sobresalientes.

En la delimitación de grupos se tuvieron en cuenta, además de las razones estilísticas, la Geografía y la Historia: la primera cuenta como determinante natural de las vías de comunicación entre los centros productores y los clientes lugareños; la Historia nos señala los cambios de fronteras políticas que actúan como aislante, más efectivo en la labor artesanal de taller inamovible, como son la imaginería, la pintura sobre tabla y el mobiliario, que en la arquitectura y pintura mural, obra de artistas itinerantes. El presente resumen puede servir de base a un estudio más completo de talleres y maestros, que son, en definitiva, los puntos esenciales de la Historia del Arte.

MARFILES

El Crucifijo de marfil (figs. 324 y 325), obra capital de la eboraria europea, que los reyes Fernando I y Sancha donaron en 1063 a la iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo, hoy colegiata de San Isidoro de León, ilustra la unión entre el arte de los marfilistas árabes y el de los talleres cristianos nacidos, a mediados del siglo XI, a la sombra de los grandes cenobios. Los marfiles españoles del siglo XI, especialmente los que integran el grupo leonés, se caracterizan por una recia y misteriosa personalidad que reaparece esporádicamente en una serie de obras escultóricas de índole diversa. Son obras aparentemente inconexas, pero esencialmente unidas por un espíritu complejo, secreto todavía para la crítica: en vano hemos tratado de reconstruir el curso, el alcance y el sentido de la cadena que intuimos formando su círculo estilístico. Arranca de lo árabe, pero los eslabones que pertenecen al sector netamente musulmán son pocos, fragmentarios o escondidos tras el telón iconoclasta de los principios mahometanos: algunas, rarísimas, esculturas en piedra como la pila de Játiva, diminutos personajes de ciertas arquetas de marfil, y poca cosa más (A. H., vol. III). Pero como su espíritu se refleja también en el modelado de animales y monstruos y aun en la vibración casi humana de ciertos elementos abstractos, de pura decoración, uno llega a poseer una idea, más que una idea una impresión, de su esencia pura. No acertaríamos a expresarla con palabras, pero quizá el lector podrá tenerla también comparando los relieves de Santo Domingo de Silos (A. H., vol. V), los marfiles que constituyen el tema del presente capítulo, ciertos capiteles del pórtico de Saint Benoît sur Loire, las esculturas del claustro de Moissac, los modelos más antiguos de los marmolistas roselloneses, las imágenes de Taüll (figs. 372 a 375), todos ellos eslabones también de la misma cadena. Este es en realidad el paso del espíritu oriental a través del estilo románico y la genial contribución del arte hispano-árabe en el complejísimo resurgimiento estético del Occidente europeo. Las series españolas de imágenes y relieves tallados en marfil constituyen, pues, un capítulo fundamental en el estudio de la imaginería románica no solamente por su interés artístico, sino también para la fijación de bases cronológicas, ya que de las piezas más importantes conocemos fecha de donación y procedencia.

No es sorprendente hallar, al amparo de algunos monasterios hispánicos, en pleno siglo XI, escuelas de marfilistas de la envergadura que sugieren los ejemplares conserva-



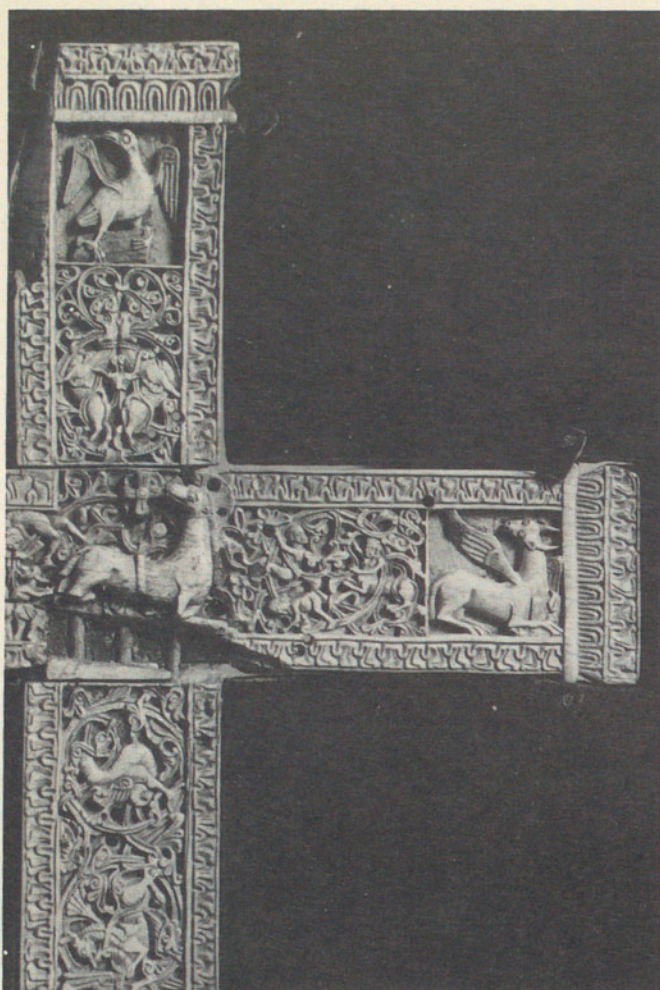
Fig. 324.—CRUCIFIJO DE DON FERNANDO Y DOÑA SANCHA (Museo Arqueológico Nacional).

dos: la primorosa calidad de los marfiles hispano-árabes de los siglos X y XI (A. H., vol. III) explican sobradamente la existencia de buenos marfilistas cristianos. Además, los brazos de la bellísima cruz mozárabe de marfil, conservados en el Museo Arqueológico de Madrid y en el Louvre, y el ara de San Millán de la Cogolla (A. H., vol. III), son testimonios de calidad para acreditar que la técnica fue heredada asimismo por los artistas mozárabes. Pero aunque la mayoría de los marfiles románicos españoles entroncan directamente con los primorosos ejemplares de Córdoba y Cuenca y con los mozárabes, algunos enlazan en estilo y técnica con la gran escuela de marfilistas desarrollada en el Rin durante el siglo X. El contacto de los marfiles españoles del siglo XI con los otomanos del mismo período es indiscutible y, a lo menos en uno de los casos, cabe afirmar que, si bien la obra fue ejecutada en España, lo fue por artistas de nombre germánico.

Gómez-Moreno publicó en su «Arte Románico Español» un magnífico análisis estilístico de los marfiles románicos peninsulares, estableciendo la primera clasificación lógica de los mismos; poco hay que añadir a su esquema impecable. Existen dos grupos importantes: el de León y el de San Millán de la Cogolla. Pertenecen al primero la cruz de Fernando y Sancha, el arca de San Juan Bautista y San Pelayo, el arca de las Bienaventuranzas, todos ellos de San Isidoro de León; el Cristo de Carrizo y una serie de piezas sueltas, de origen desconocido.

GRUPO LEONÉS

Ya hemos dicho que los reyes leoneses Fernando I y Sancha donaron en 1063 una magnífica cruz de marfil a San Isidoro de León, la iglesia preferida de la capital de su reino; se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 324). El Crucifijo tiene los ojos tallados en relieve vigoroso, con las pupilas incrustadas de azabache; nariz y mejillas responden a una estructura rotunda, así como las masas de pelo del bigote y barba, que señalan ya la fórmula clásica de la imaginería románica. Pero lo más notable de esta obra clásica es la primorosa decoración de la cruz. En el anverso aparece un tema grabado a línea en la que se trenzan tallos con hojas trilobuladas, de sabor mozárabe, y una serie de cuadrúpedos, enmarcados por franjas talladas en las que se representan la Caída de los condenados y la Resurrección de los muertos; se alternan figuras humanas, monstruosas, mordidas por animales en lucha, de ritmo alocado y sorprendente, aun entre lo más fantástico de la temática románica. Se observan aquí escorzos sabiamente resueltos, sin parangón conocido entre lo coetáneo, que preludian lo más notable de los grotescos del estilo plateresco. De los extremos de los brazos surgen, entre tallos de hojas trilobuladas, parejas de aves cuya traza recuerda los temas de los marfiles mozárabes. Centra la parte alta, en relieve, el Cristo redentor con la cruz, acompañado de la inscripción IESU NAZARENUS REX JUDEORUM y, en la parte baja, la figura de Adán, redimida por la sangre de Cristo, y los nombres de FERDINANDUS Y SANCTIA REGINA. En el reverso (fig. 325) aparece el Cordero Divino y los símbolos de los evangelistas situados respectivamente en el centro y en los extremos de los brazos. Les une una decoración complejísima, cuyo esquema decorativo es a base de tallos con hojas polilobuladas formando rollos sucesivos y en ellos se entrelazan monstruos, figuras humanas, cuadrúpedos y



Figs. 325 y 326.—REVERSO DEL CRUCIFIJO DE DON FERNANDO Y DOÑA SANCHA (Museo Arqueológico Nacional) Y ARQUETA DE LAS «BIENAVENTURANZAS» (Museo Arqueológico Nacional).

pájaros con una riqueza de matiz y técnica incomparables. Todo ello con enmarcamiento de tradición clásica.

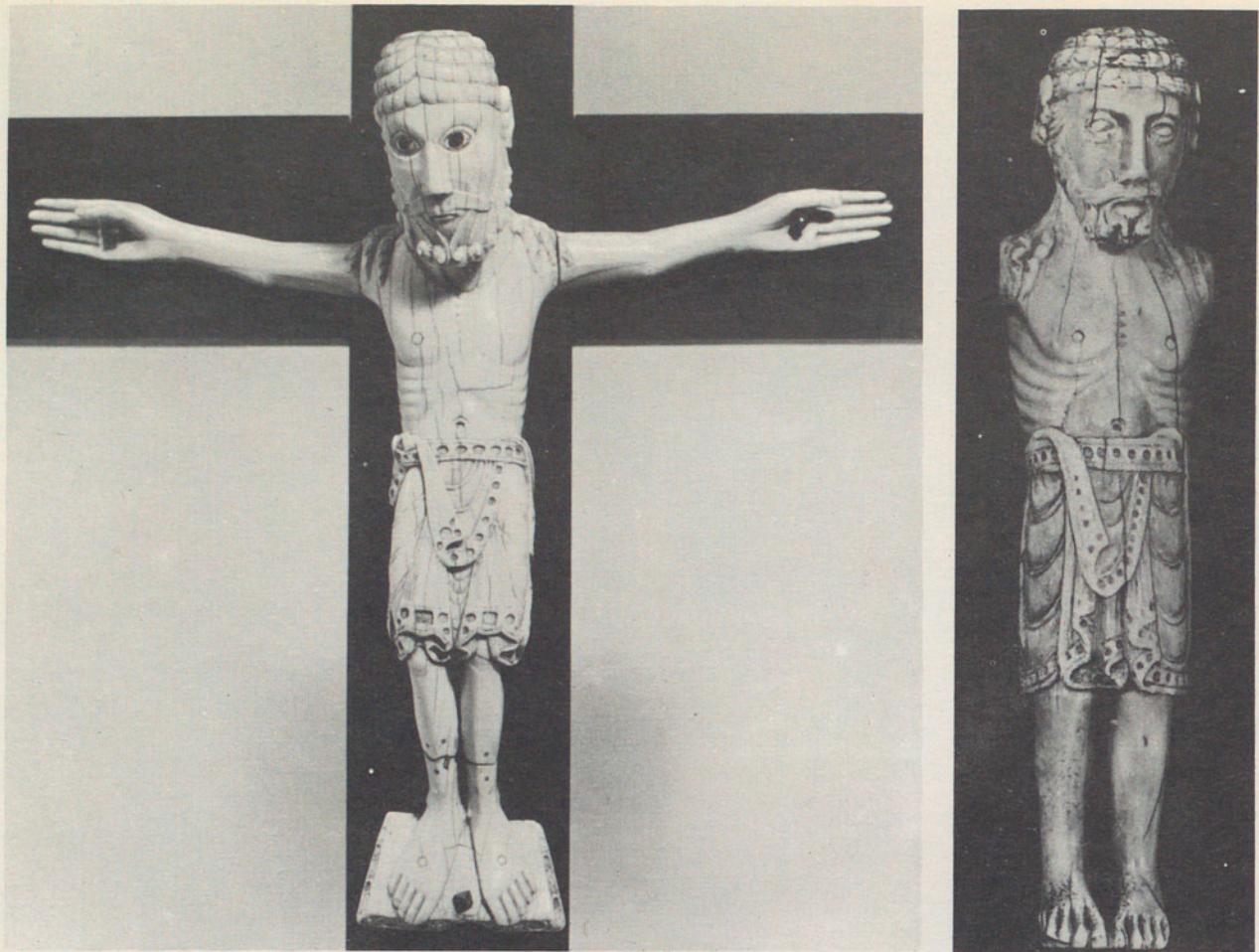
El arca de San Juan Bautista y San Pelayo (fig. 327) fue también donada al Real Cenobio leonés por Fernando y Sancha, en 1050. Es de madera, con chapas de marfil incrustadas, pero tuvo una decoración planchada de oro, a base de arquerías cuya traza se conserva todavía en la superficie, desaparecida cuando las guerras napoleónicas. Quedan intactas las doce chapas de marfil del apostolado colocadas en los paramentos laterales, y las trece de su cubierta: en la del centro se representa el Agnus Dei rodeado de los símbolos de los evangelistas; en la otra, el arcángel San Miguel flanqueado por dos ángeles, y en las demás, ángeles, serafines y los cuatro ríos del Paraíso. Los apóstoles aparecen bajo arcos de herradura, algunos de ellos decorados con temas de origen árabe, otros con motivos que surgen en las miniaturas mozárabes y los demás con hileras de tacos. Las figuras están modeladas con maestría, pero con cierto amaneramiento que no logra disimular lo variado de sus actitudes, enfrentándose los apóstoles que se incrustaron en un mismo paramento. El plegado de ropajes, sin apartarse de una fórmula única, varía en cada caso la estructura de volúmenes y masas, enriqueciéndose con rayados paralelos



Fig. 327.—ARCA DE «SAN JUAN BAUTISTA Y SAN PELAYO» (San Isidoro de León).

que responden a la concepción realista del conjunto. Las placas de la tapa son, en general, de factura menos cuidada, aun siendo indudablemente del mismo autor; de todas maneras, hay que subrayar la gentil estilización de las figuras que simbolizan los ríos del Paraíso.

Gómez-Moreno atribuye, con razón, al mismo taller leonés, aunque no al maestro de la cruz de Fernando y Sancha, las siete chapas de una arqueta, procedente también de San Isidoro de León, que se conservan en el Museo Arqueológico de Madrid (fig. 326). En ellas se representan las Bienaventuranzas, simbolizadas por parejas de figuras bajo arcos de herradura con columnillas, sobre los que surgen cupulines de elaborada estructura arquitectónica. Reaparecen aquí todas las fórmulas antes descritas, tanto en el modelado de las cabezas, manos y pies, como en la determinación de volúmenes y plegado de ropajes, aunque se observa una mano menos firme. Puede parangonarse con una placa de marfil del Louvre, cubierta de libro de procedencia desconocida, decorada con el Pantocrátor, el Cordero divino, los símbolos de los cuatro evangelistas, San Pedro y San Pablo, dos arcángeles y dos serafines.



Figs. 328 y 329.—CRISTO DE CARRIZO (Museo de León) Y CRISTO INCOMPLETO (Colección particular).

El monumental Cristo procedente de Carrizo (Museo de León) (fig. 328) es ya una verdadera escultura, y aunque la técnica con que fue trazado el pelo, el plegado de la toalla y la fórmula que define la anatomía, coinciden en esencia con lo visto en el Cristo de San Isidoro, se acentúan en él las exaltaciones volumétricas de la escultura románica, en su apogeo estilístico.

Son varios los marfiles que pueden catalogarse en el grupo leonés y su conjunto acredita la existencia de una verdadera escuela que forzosamente hubo de influir en la formación del primer románico castellano. Destacan entre ellos dos placas de marfil, la primera, partida, con el Descendimiento (colección particular española) y las Marías ante el sepulcro (Museo de Leningrado); el Museo Metropolitano de Nueva York conserva la segunda placa, que muestra un grupo de tres apóstoles y el NOLI ME TANGERE (fig. 330). El rayado, que tuvo papel preponderante en los marfiles anteriormente descritos, se sustituye aquí por una mejor valoración de planos. A técnica parecida pertenecen un Pantocrátor sentado, pieza suelta que, sin procedencia conocida, pasó por el mercado de Madrid hace algunos años, una imagen suelta de San Pedro de la colección Pitcairn y otro crucifijo incompleto (fig. 329). Los marfiles que se integran dentro de este grupo leonés muestran una notable unidad estilística, que se manifiesta especialmente a través de su carácter recio, contundente y expresivo.



Figs. 330 y 331.—PLACA (Museo Metropolitano de Nueva York) Y PANTOCRÁTOR DEL ARCA DE «SAN MILLÁN» (Washington: Fundación Dumbarton Oaks).

GRUPO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

La existencia en este viejo cenobio benedictino de la provincia de Logroño de dos series de marfiles de gran interés histórico y artístico ha dado origen a la hipótesis de otro foco local de marfilistas, aunque ni en estilo ni en cronología existe conexión alguna entre ambas series. Son placas con escenas narrativas en relieve, talladas para decorar las arcas relicario de los Santos Millán y Felices que, como el de la colegiata leonesa, fueron de madera chapada de oro.

El arca de San Millán fue labrada entre 1067 y 1070 por orden del rey de Navarra,



Figs. 332 y 333.—PLACAS DE LAS ARCAS DE «SAN MILLÁN» Y DE «SAN FELICES» (San Millán de Yuso).



Figs. 334 y 335.—CUBIERTA DEL EVANGELIARIO DE LA CATEDRAL DE JACA (Museo Metropolitano de Nueva York) Y PORTAPAZ (San Isidoro de León).

Sancho el de Peñalén, para guardar los restos del santo patrón del monasterio de la Cogolla. La estructura de madera con su áurea decoración se perdió cuando las tropas napoleónicas saquearon el cenobio en 1808. Por la descripción de San Prudencio de Sandoval, cronista de la orden benedictina, sabemos que fue un arca rectangular, de vara y media de largo, con tapa a dos vertientes. Los frentes lucían veintidós relieves de marfil ordenados en dos zonas y los testeros un gran tablero y otras placas de marfil más pequeñas con la representación de los personajes que intervinieron en la obra: los reyes Sancho y Plasencia de Navarra y Sancho Ramírez de Aragón, los abades Pedro y Blas, monjes y los artífices ENGELRAM MAGISTRO ET RODOLFO FILIO. Las escenas narrativas se basaron en la *VITA SANCTI EMILIANI*, escrita por San Braulio. Dieciséis placas se han engastado recientemente en un arca moderna de plata que se guarda en el monasterio de San Millán de Yuso (fig. 332) (Logroño); el Cristo Majestad, que presidió el conjunto, pertenece a la Fundación Dumbarton Oaks, de Washington (fig. 331); el retrato de Engelram, representado con barba junto a su hijo Rodolfo, pasó al Museo de Leningrado; otras piezas se conservan en los museos Arqueológicos de Madrid y Bargello de Florencia. Los autores de este impresionante conjunto siguieron en su talla, eminentemente expresiva, un camino opuesto al de la estilización metódica que caracteriza a los marfilistas leoneses.

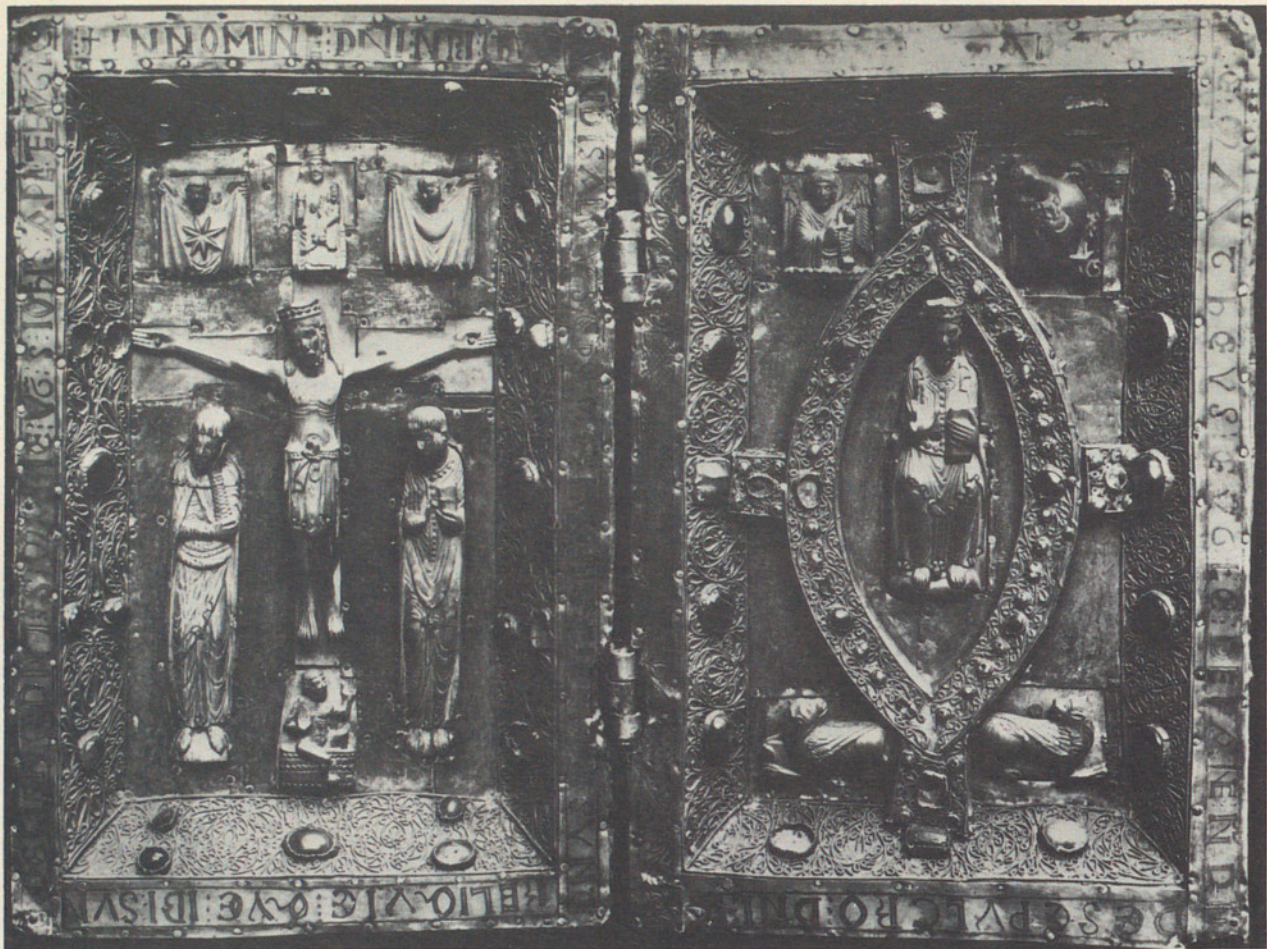


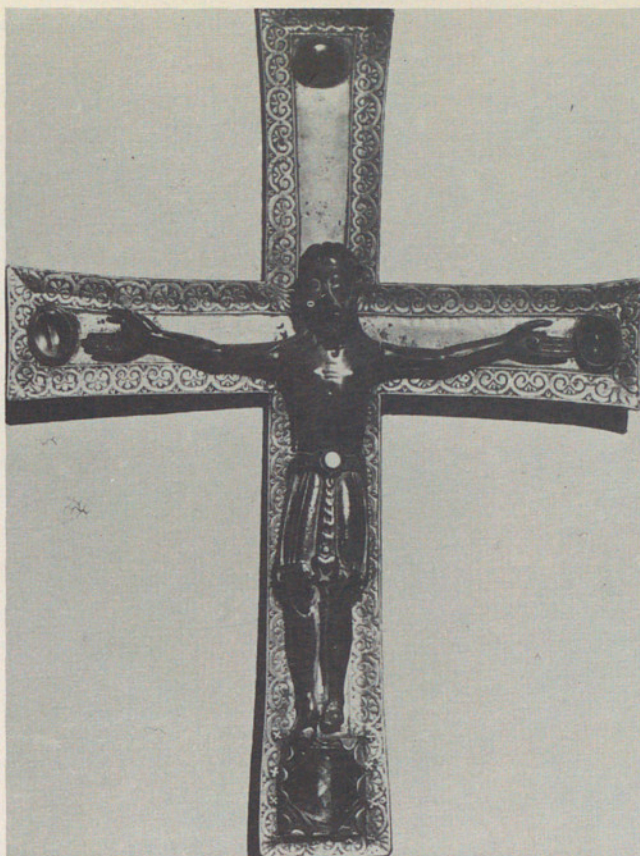
Fig. 336.—RELICARIO DEL OBISPO DON GONZALO MENÉNDEZ (Cámara Santa de Oviedo).

Todo lo que en ellos fue respeto a la fórmula, culto al ritmo normal de la plástica románica, es aquí improvisación y arbitrariedad: gesticulaciones violentas sustituyen a las actitudes impregnadas de lirismo.

El Arca de San Felices parece que fue construida a raíz de la llegada de las reliquias de San Félix, o Felices, al monasterio de San Millán de Yuso en 1090. Restaurada en 1451, Sandoval la describe con ocho relieves de marfil. Fue destruida a la par que la de San Millán y sólo se conservan cinco tableros de marfil con escenas de la vida de Cristo, uno de ellos en Viena y cuatro en dicho monasterio (fig. 333), decorando un arca moderna.

Aquí volvemos, en técnica y sentido estético, al redil de lo románico en sorprendente reacción al brutal expresionismo de los marfiles del arca de San Millán. Su autor, artista habilísimo, dotado de gran sensibilidad, enlaza directamente con los mejores escultores de las portadas de San Isidoro de León y con los maestros de la Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela.

Las palabras «Felicia Regina» aparecen repujadas en la lámina de plata que sostiene el Calvario de marfil, tema central de la cubierta de un evangelionario procedente de la catedral de Jaca (Museo Metropolitano, Nueva York) (fig. 334). Nos revelan que perteneció a la esposa de Sancho Ramírez. Como éste ciñó la corona de Aragón en 1064 y Felicia



Figs. 337 y 338.—CRUCIFIJO (Cámara Santa de Oviedo) Y CUBIERTA DEL EVANGELIARIO DE LA CATEDRAL DE GERONA.

falleció en 1086, estas bellas y diminutas figuras son piezas perfectamente fechadas de la eboraria española. Gómez-Moreno ha señalado su relación con ciertos Calvarios castellanos de la gran imaginería policroma, en especial con el de Corullón (figs. 437 y 438).

OTROS MARFILES ESPAÑOLES

Señalemos como obras sueltas el bello portapaz de San Isidoro de León, con el Pantocrátor sobre un fondo de filigrana de oro, obra ya cercana al 1100, que señala el desdoblamiento, hacia una mayor complejidad, de las estilizaciones leonesas. El relicario en forma de díptico, labrado en plata con cabujones de vidrio y figuras de marfil, que se conserva en la Cámara Santa de Oviedo (fig. 336), fue donado por el obispo don Gonzalo Menéndez, que ocupó la sede ovetense entre 1162 y 1175: en la primera hoja se representa el Calvario sobre Adán saliendo del sepulcro y las personificaciones del Sol y la Luna flanqueando en lo alto a la Virgen Madre; en la segunda, el Pantocrátor con el Tetramorfos. Se acentúa en esta obra de la segunda mitad del siglo XII su parentesco con la gran imaginería coetánea: véase la semejanza del Cristo con la bellísima talla policromada procedente de Santa Clara de Palencia (fig. 456); obsérvese, asimismo, cómo el tipo iconográfico castellano de la Virgen con el Niño sentado en posición lateral sobre la rodilla izquierda está perfectamente definido en este interesante díptico de don Gonzalo.



Figs. 339 y 340.—VÍRGENES (Hispanic Society de Nueva York y Schweizerisches Landesmuseum de Zürich).

Entre los marfiles que Goldschmidt considera españoles hay que citar un crucifijo de la Cámara Santa de Oviedo (fig. 337), una serie de placas con temas bíblicos, de los museos Victoria and Albert y Ermitage y de la colección Stoclet de Bruselas, y un báculo de marfil en forma de muleta, del Victoria and Albert de Londres. Corroborar la hispanidad de este último otro báculo de la misma forma, hallado en la catedral de León, junto al cuerpo de San Pelayo, que acaso sea el obispo leonés fallecido en 1085. Es de madera, tallada, con dos figuras humanas y un águila en relieve, dos cabezas de león en los extremos de la muleta y temas decorativos con hojas polilobuladas, en composición exacta a ciertas obras escultóricas españolas del siglo XI.

Un Crucifijo de marfil que, sin el brazo derecho, figura con razón como obra española en el Museo Metropolitano de Nueva York tiene más parentesco con ciertos crucifijos

palentinos y burgaleses del siglo XII avanzado que con las piezas de eboraria. Su factura, ajena a la metódica estilización empleada por los marfilistas, tiene la contundente interpretación naturalista de las imágenes castellanas de la segunda mitad del siglo XII. Es, pues, elemento de enlace entre las pequeñas obras marfileñas y la imaginería de madera policromada.

Obra maestra del grupo de imagineros gerundenses, que se estudiarán en las páginas siguientes, son los relieves en boj que decoran las cubiertas de un evangelionario de la catedral de Gerona: ostenta el Pantocrátor sentado en el centro de una mandorla sostenida por cuatro ángeles, y la Crucifixión con la Virgen y San Juan (fig. 338), uno en cada cubierta, enmarcados por una orla formada por tallos ondulados con cogollos que reproducen fielmente los de las franjas decorativas de la silla episcopal, obra marmórea del segundo cuarto del siglo XI que preside el altar mayor de dicha catedral. Aun no siendo obra de marfil, la acoplamos por su virtuosismo técnico entre la eboraria española.

La eboraria románica española cierra su ciclo con una imagen de la Virgen Madre en la colección de la Hispanic Society (fig. 339). Responde a un modelo mariano generalizado en la imaginería peninsular docecentista, que culmina en la extraordinaria Virgen de la Sede de la Catedral de Sevilla (fig. 482). Beatrice G. Proske ha estudiado la afinidad formal y estilística entre esta figura sedente, de veinticuatro centímetros de altura, y otra, de altura similar, conservada en el Schweizerisches Landesmuseum de Zurich (fig. 340). La primera fue publicada en 1901, localizada en una colección madrileña; la procedencia de la segunda es insegura, pero consta ya en Suiza en 1881. El carácter de ambas es netamente hispánico. Puedo añadir que, en mi primera visita a Valladolid, en 1927, vi en la colección Chicote otra virgen de marfil de tamaño similar, perteneciente a la misma tipología. Ignoro su paradero actual.

CATALUÑA Y ROSELLÓN

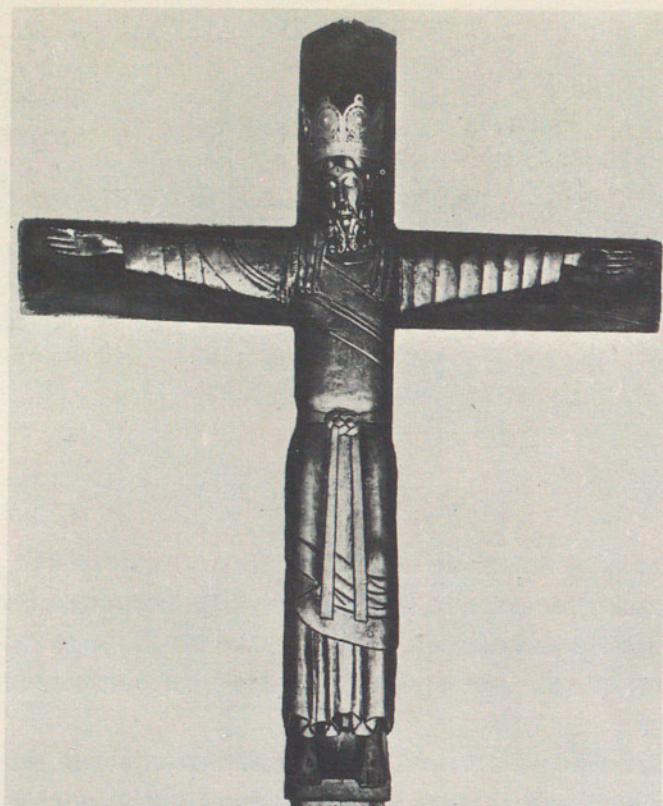
Son muchas las parroquias, santuarios y ermitas de los obispados de Perpiñán, Gerona, Vic, Solsona, Barcelona, Seo de Urgel y Lérida que han conservado imágenes de los siglos XII y XIII, pero aunque las más importantes siguen venerándose en su sede de origen, gran número de ellas pasaron a integrar las ricas series del Museo de Barcelona, de los Museos Episcopales y del Museo Marés.

Siendo tantos los ejemplares conocidos, es posible formar grupos estilísticos que, en general, responden a las divisiones comarcales, pero resulta todavía prematura la fijación de talleres. Señalaremos la existencia de ciertos núcleos artísticos rodeados de enormes zonas de expansión, aunque la falta absoluta de datos cronológicos y la persistencia de los modelos iconográficos en el transcurso de varias generaciones de artistas dan poca consistencia a la presente clasificación.

Iniciaremos la descripción de la imaginería románica catalana señalando la existencia de tres tipos iconográficos básicos en el siglo XII: las Majestades, los Crucifijos desnudos y las Vírgenes, sin olvidar los frontales en relieve. Estudiaremos luego las especiales circunstancias de la escuela de imagineros del Ribagorza, que dio lugar a un importante grupo de tallas de gran calidad artística y dotadas de particularidades técnicas y formales que las distinguen del resto de las imágenes románicas. A continuación expondremos las nuevas tendencias surgidas en el siglo XIII, para terminar con una breve referencia a Levante y Baleares y con el examen de una pequeña serie de obras posiblemente producidas fuera de la península e importadas ya en tiempos románicos.

OBRAS DEL SIGLO XII

MAJESTADES Y CRUCIFIJOS.—Las primeras son representación de Cristo clavado en la cruz, como Rey de Reyes, vivo, vestido con túnica manicata y descalzo. Parece que este tipo iconográfico es de raigambre oriental, quizá alejandrino-palestiniana. A pesar de que los Crucifijos vestidos y desnudos coexisten en la iconografía desde los primeros tiempos cristianos, a partir del siglo VI surge una corriente a favor del Cristo tunicado que se desarrolló especialmente en Siria. Ya desde muy antiguo lo vemos implantado en Europa,



Figs. 341 y 342.—MAJESTAD DE CALDES DE MONTBUY.

apareciendo en una miniatura del código de Rabbula del año 586. En Irlanda se conocen ejemplares del siglo VIII y es probable que la famosa Majestad de Lucca, llamada el VOLTO SANTO, sea obra anterior al siglo X, aunque su gran popularidad floreció en el siglo XI. El Cristo-Majestad fue también popular en Francia, puesto que se reprodujo como tipo normal en el plan iconográfico de la esmaltería de Limoges.

Cataluña y Rosellón tuvieron desde muy antiguo predilección por el Cristo vestido, y puede asegurarse que en ningún otro rincón de Europa se ha conservado un grupo tan importante de Majestades con caracteres de gran arcaísmo. Se hallaron distribuidas en el Rosellón y en las comarcas de Gerona, Barcelona y Lérida, y cabe sospechar que casi todas las iglesias del primer período románico poseyeron su «Majestad». La de fecha más antigua no es escultura, sino pintura: la citamos al hablar de los frescos primitivos de San Quirce de Pedret, apareciendo pintada en un pilar de la nave, frente a la puerta de la iglesia.

Este fue, probablemente, el emplazamiento normal de las Majestades, ya que en época moderna se sigue la tradición, colocando un gran crucifijo cerca de la entrada de los templos. Es de creer que fueron imágenes procesionales, pues casi siempre en el reverso de la cruz aparecen los símbolos de los evangelistas y el AGNUS DEI unidos por elementos decorativos policromados. En la famosa epístola al Abad Oliba, escrita por el monje García en 1042, se habla de una cruz presidiendo el altar en la iglesia de Cuixá. Es, pues, un dato importante para probar que los Crucifijos figuraban como elemento principal en la imaginería de los altares.

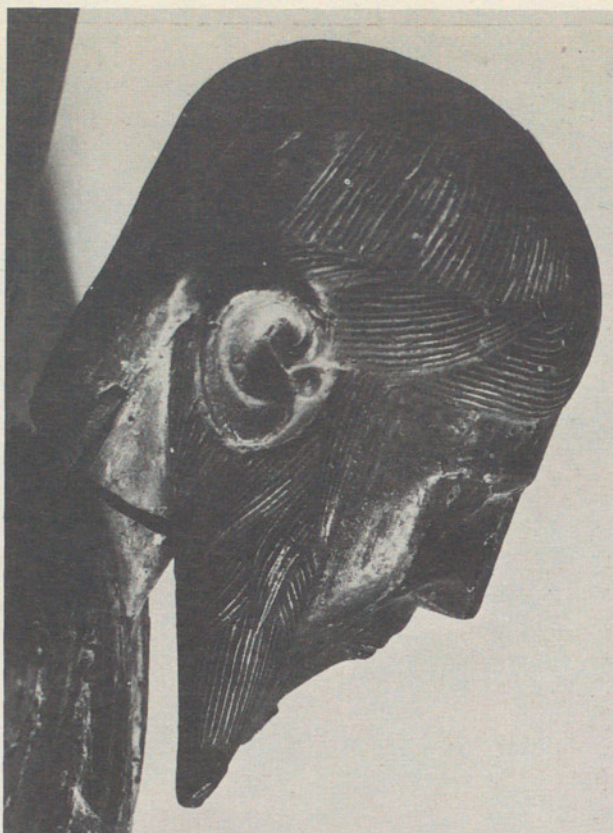


Figs. 343 y 344.—MAJESTADES DE BEGET Y DE CRUÏLLES (Museo de Gerona).

Tiene la primacía, por derecho propio indiscutible, la Majestad de Caldes de Montbuy (fig. 341), de tamaño mayor que el natural, obra maestra de la imaginería europea, trágicamente mutilada en el fatídico año de 1936. La cabeza, única parte conservada (fig. 342), tiene una estructura mucho más compleja y más naturalista que la de las demás Majestades de Cataluña y Rosellón. El pelo se dispone en trenzas de estructura especial que se aparta del esquema normal en el románico de Occidente, cayéndole luego sobre los hombros en forma de tres mechones a cada lado. Sus barbas parecen sacadas de los relieves mesopotámicos. En cuanto a las vestiduras, se diferenciaba asimismo de todas las demás Majestades de la región que nos ocupa por llevar, sobre la túnica manicata, una pallia clásica, como en las más antiguas representaciones iconográficas bizantinas. Todo ello hace que sea ésta, de entre todas las esculturas románicas de la Península Ibérica, la que presenta un aspecto más oriental. Conservó, hasta 1936, su ennegrecida policromía; en su túnica se adivinaban los temas circulares de los tejidos de tipo bizantino, muy parecidos a los de la Majestad «Batlló» (fig. 347) del Museo de Barcelona, mientras que la pallia ostentaba una decoración a base de parejas de perros alados enfrentados. Ambos motivos ornamentales fueron copiados por Josep Puiggarí y publicados en 1895 por Joaquim de Gispert i de Ferrater.

Otro carácter tiene ya el enorme crucifijo de la parroquial de Beget (Gerona), impresionante por su magnitud (alcanza los dos metros de altura) y por la ruda expresión de su rostro (fig. 343). Con barba ligeramente trenzada, terminada en doble punta, y pelo largo y liso que le cae también sobre los hombros, formando tres mechones a cada lado, viste túnica simple, ceñida por un cinturón de doble nudo, decorado con pequeños losanges en relieve, imitando pedrería, que quizá fueron añadidos en una restauración del siglo XIII.

Una tercera corriente estilística totalmente distinta nos viene indicada por la estilizadí-



Figs. 345 y 346.—MAJESTADES «BATLLÓ» (Museo de Barcelona) Y DE LES PLANES D'HOSTOLES (Museo de Vic).

sima Majestad de San Miguel de Cruïlles (Museo de Gerona) (fig. 344). Observando sus finas barbas, su pelo cortísimo y su elegante túnica se nota cuán lejos estamos del espíritu que anima a las obras antes estudiadas. Es, asimismo, una de las pocas de las imágenes conocidas de este tipo cuya corona no es añadida, sino que es parte integral de la pieza de madera con la que se halló la cabeza.

Hay un grupo de Majestades que, de no proceder de lugares tan distanciados, diríase obra de un taller único. Lo encabeza la ya citada Majestad «Batlló» (Museo de Barcelona) (figs. 345 y 347), al parecer procedente de la región de Olot; de la misma zona es la de Les Planes d'Hostoles (Museo de Vic) (fig. 346). De la comarca de Vic es la Majestad del antiguo priorato de San Salvador de Bellver (Museo de Vic), comunidad que estuvo bajo la dependencia del monasterio de Santa María de Lluçá y luego de la canónica ausonense. De la Cerdaña española son las tallas de Eller (Museo de Barcelona) y Viliella (Madrid, col. particular). El grupo se completa con tres imágenes rosellonesas: las de Bellpuig (fig. 348), La Llagona y Angustringina.

La Majestad «Batlló» (figs. 345 y 347), notable por su policromía perfectamente conservada, nos revela el aspecto que tendrían estos impresionantes crucifijos. Su estructura facial deriva de la de Beget (fig. 343) y se reproduce casi exactamente en las demás tallas del grupo. Cabe señalar que las trenzas, que en la mayoría de las Majestades cuelgan simétricamente en relieve sobre los hombros, están aquí simplemente pintadas.

Muy parecida, aunque de expresión más aguda y con un perfil que revela un fuerte sabor oriental, es la Majestad de Les Planes d'Hostoles (fig. 346), que antes se creía



Fig. 347.—MAJESTAD «BATLLÓ» (Museo de Barcelona).



Figs. 348 y 349.—MAJESTADES DE BELLPUIG Y DE SANT JOAN LES FONTS.

procedente de Lluçá. Obsérvese en ella la suave calidad de los mechones de pelo, el ritmo sensible del modelado de las mejillas y su unión con las aletas de la nariz. Un carácter algo distinto tiene la Majestad de Sant Salvador de Bellver, conocida también como de Sant Boi del Lluçanes, por ser éste el término municipal donde estuvo enclavado dicho priorato. Las de Eller y Viliella, obras toscamente ejecutadas tratando de imitar la fórmula de las anteriores, presentan un parecido tan grande entre sí que pueden ser consideradas obras de una misma mano. La de Bellpuig (fig. 348), semejante a la de Bellver, presenta un aspecto clásico poco común en las obras románicas. La ejecución es primorosa, siendo especialmente feliz la expresión de la boca y la fusión plástica de piel y pelo. La Majestad de la Llagona es versión más esquemática, pero no menos intensa, que se repite en la de Angustringa, obra secundaria del mismo taller.

La Majestad de Sant Joan Les Fonts (fig. 349), también en la región de Olot, pertenece a otra técnica y, aunque coincide con las anteriores en la estructura general, responde a un concepto hierático inferior en sensibilidad. Hay que señalar su parentesco con las esculturas monumentales de la escuela ripollense de mediados del siglo XII. Ello coincide con el carácter y la hipotética cronología de la decoración del reverso de su cruz.

¿Cuál es la fecha de estas Majestades? No poseemos ni en Cataluña ni en el Rosellón obras de escultura monumental que sean comparables a la de Caldes (fig. 341); no es posible hallarle precedentes estilísticos entre las obras del siglo XII y, por otra parte, las grandes esculturas de Ripoll le son indudablemente posteriores. Supera su calidad al Volto Santo de Lucca, pero es estilísticamente muy distinto, en fórmula y espíritu, para orientar

la cronología en este sentido. Esta talla vigorosa no desdice de las mejores esculturas pétreas conservadas en el occidente de Europa. Para hallar obras comparables es preciso acudir a lo mejor de los marmolistas tolosanos del círculo del maestro Guilduino, el que firmó el ara de San Saturnino en 1092, a las esculturas de la Puerta de las Platerías de Santiago, o a la obra excepcional del claustro de Moissac, terminado en 1100. Todo ello nos lleva al período de transición entre los siglos XI y XII.

En el reverso de las cruces de dos de las imágenes que forman este grupo, encabezado por la Majestad «Batlló», la de Les Planes d'Hostoles y la de Sant Joan Les Fonts (fig. 154), aparecen temas decorativos pintados muy similares a los que enmarcan varios frontales de probable origen ripollense de la segunda mitad del siglo XII, de entre los cuales podemos tomar como ejemplo el frontal de San Martín, procedente de Montgrony (fig. 142). Esta circunstancia permite suponer la existencia de un taller de imaginería activo en Ripoll, paralelamente al obrador de pintura sobre tabla cuya localización y cronología quedan ampliamente probados. La aparición de una Majestad del tipo de la de Les Planes d'Hostoles (fig. 346) en la iglesia de Angustrina, parroquia de la Cerdaña francesa que tuvo varias tablas pintadas de la escuela ripollense, confirmaría la hipótesis. Pero si consideramos el innegable parentesco entre la técnica de las Majestades de la región central y las rosellonesas de Bellpuig (fig. 348) y la Llagona, resulta un campo demasiado extenso para la expansión del taller de imaginería activo en Ripoll. Quizá sería más lógico desdoblarse la hipótesis, suponiendo la existencia de un taller gemelo en Cuixà, justificándose la unidad estilística en ambos monasterios por un intercambio de maestros. Esto no sería más que una repetición del fenómeno ocurrido con la expansión en Cataluña de la escuela de marmolistas pirenaicos a través del monasterio de Ripoll (A. H., vol. V), con lo cual crece enormemente la importancia de Cuixà como centro de producción y expansión artística y se estrechan los lazos culturales que ya desde la época del abad Oliba (971-1046) unieron en espíritu y acción a los dos grandes cenobios benedictinos de la vieja Cataluña.

Muy avanzado el siglo XII surgirían nuevos modelos, como parece indicar la Majestad del Museo Diocesano de Barcelona, de probable origen rosellonés. La figura perdió su rigidez y en el pelo y barba se prescindió de la organización en mechones simétricamente escalonados, tan característica de las Majestades arcaicas. Espíritu similar denota la Majestad de All (Cerdaña española), en la que el incipiente naturalismo comienza a modelar también los pliegues de la túnica. Surgirían asimismo nuevos centros productores de imágenes. Las Majestades de Organyá y Travesseres, dotadas de una cierta identidad de carácter y ambas con corona tallada íntegramente con la cabeza, apuntan hacia un posible taller ubicado en el obispado de la Seo de Urgel. Merecen citarse como complemento otras Majestades de la región central, como son las de Santa Pau, Saderra, Montgrony, Aranyonet, así como otras conservadas en los Museos de Vic y Barcelona o en colecciones particulares. Albert Bastardes, en su reciente monografía dedicada a las tallas catalanas del Cristo Crucificado, estudia también con detenimiento estas piezas derivativas que, por pertenecer enteramente a lo popular, resultan de clasificación imprecisa. Señalemos únicamente que el modelo perdura, aunque sean raros los ejemplares conservados, hasta fines del siglo XIV.

Como caso aparte es preciso consignar la Majestad de Sant Joan de Caselles (Andorra), obra de tamaño natural realizada en estuco. Fue descubierta en 1963 enterrada, a trozos,



Figs. 350 y 351.—CRUCIFIJOS DE LA PORTELLA (destruido) Y DE LA SEO DE MANRESA.

junto al altar y recompuesta en su emplazamiento original, una cruz de escaso relieve, adosada a la pared, acompañada de unas pinturas murales del siglo XII, de las cuales ya se ha tratado en su lugar correspondiente. Es una escultura de gran simplicidad, limitándose su autor a crear los volúmenes esenciales, siendo luego completada en sus detalles mediante policromía.

La tendencia del arte románico hacia lo realista, a medida que avanzaba el siglo XII, fue sustituyendo en la iconografía poco a poco la idea de Cristo-Rey, figura hierática y viva, por la del Crucificado víctima, desnudo y muerto. Corrobora esta hipótesis el hecho de que la Majestad mural de Pedret fuera repintada en el siglo XII, reemplazándola por un Crucifijo sin túnica. Ya se dijo antes que el Cristo desnudo fue tema de la imaginería desde época muy antigua: poseemos un grupo muy importante de ejemplares indudablemente coetáneos de las Majestades más arcaicas.

El del monasterio de la Portella (fig. 350), destruido en 1936, parece obra hermana de la Majestad de Beget (fig. 343); la cabeza presenta características estructurales muy parecidas, lo mismo que las manos y los pies; incluso la forma lisa del paño nos recuerda el plegado de la túnica de la grandiosa imagen pirenaica. El crucifijo de la Seo de Manresa (fig. 351) es obra de gran calidad que parece prototipo de los de aspecto más arcaico conservados en la región central de Cataluña. Tiene, como las Majestades, los pies clavados separadamente, y sus brazos tienden, como en ellas, a la horizontalidad. Sorprende el realismo de su anatomía y la profunda expresión de sus facciones; le caracteriza, además de sus formas redondeadas, tan opuestas al interés por la definición por planos visto en el grupo de Majestades, la forma especial con que un gran pliegue de la toalla colgando sobre el cinturón elimina el nudo que, ejecutado con sorprendente meticulosi-

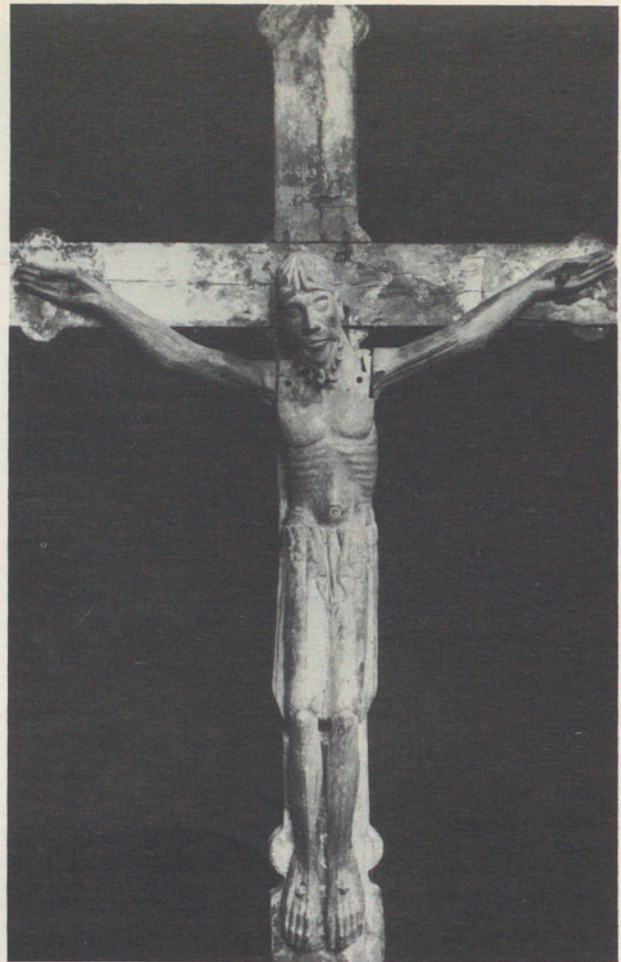


Figs. 352 y 353.—CRUCIFIJO DE SALARDÚ Y CRISTO DE MIG-ARÁN.

dad, no deja de aparecer jamás en el cingulo de las Majestades y que se conserva en el Cristo de La Portella. Algunos ejemplares del Museo de Vic (fig. 354), el que se descubrió en San Pedro de Ripoll y actualmente se encuentra en el Museo de Barcelona, el del Museo Marés, de Barcelona, y otros, pertenecen a la tipología de la imagen de Manresa, que mantendría su aceptación durante considerable tiempo, a juzgar por el aspecto más avanzado de alguno de sus derivados.

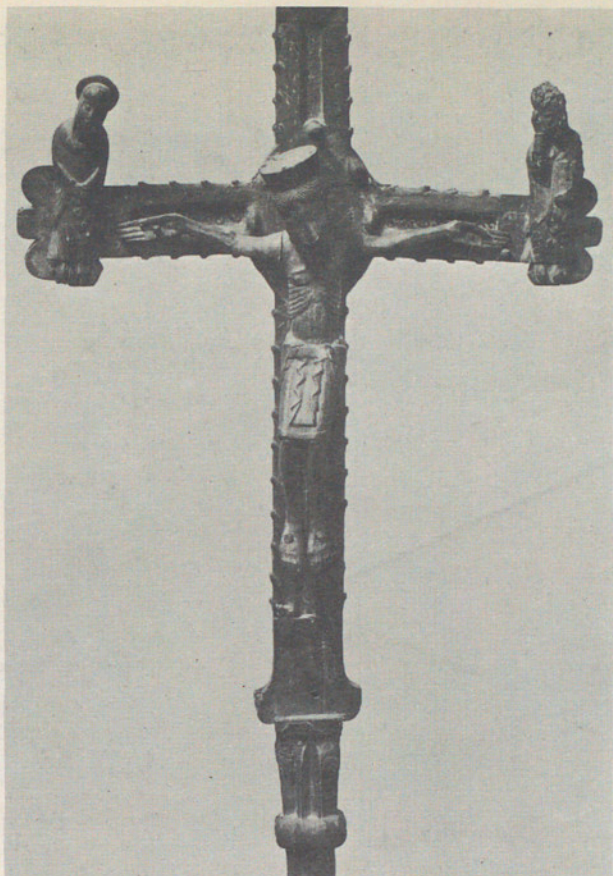
El valle de Arán conserva todavía piezas capitales para la historia de la imaginería románica: destacan por su carácter y por su gran calidad artística el pequeño Cristo de Salardú (fig. 352) y el busto de un monumental crucifijo de Mig-Arán (fig. 353). La fórmula peculiarísima del esquematismo de ambas figuras prueba que fueron ejecutadas en el mismo taller. Obsérvese la agudeza de la estructura anatómica en el Cristo de Salardú y la profunda expresión del de Mig-Arán. El arte y el espíritu de los dos Crucifijos justifican, hasta cierto punto, la atribución casi universalmente aceptada de que el elegantísimo Cristo Courajod, del Museo del Louvre, es obra hispánica. En realidad, puede asegurarse que éste es pieza cumbre de la imaginería francesa del siglo XII, coetánea de las dos tallas del valle de Arán.

Extraordinario interés para la cronología de las tallas catalanas tiene un crucificado, de probable origen urgelense, que se conserva en el Museo de Barcelona (fig. 355). En un reconditorio en la espalda del Cristo se encontró un pergamino de consagración de la imagen fechado exactamente en el año 1147. La postura continúa siendo frontal, con los



Figs. 354 y 355.—CRUCIFIJOS (Museos de Vic y de Barcelona).

pies clavados por separado y dejándose ya sentir el peso del cuerpo en la inclinación más acentuada de los brazos. Se adivina un cierto amaneramiento en los rizos de la barba, que toman un marcado carácter ornamental. Algo parecido sucede con el pliegue de la toalla colgando sobre el cinturón, que busca el arabesco de la línea en zig-zag; con las lógicas diferencias estilísticas comarcales, pero dentro de un mismo denominador común, pueden situarse una serie de crucificados de origen leridano. El de Capdella (Museo de Barcelona) es interesante por estructura tan simple y por la suavidad de su modelado. Está, en esencia, próximo al que guarda el Museo Marés de Barcelona, procedente de Valencia d'Aneu. Muestra importante de imaginería popular del siglo XII es el crucifijo del desaparecido pueblo de Tragó de Noguera (Museo de Barcelona) (fig. 356), realización escultórica del modelo normal en las cruces pintadas y en las de orfebrería, con las figuras de María y San Juan en relieve de talla clavadas a los extremos del travesaño de la cruz. Los crucifijos de Olp, Mur, Llimiana y Montmagastre, los tres últimos conocidos sólo por fotografía, ya que se perdieron en el año 1936, representan en la comarca de Lérida la fórmula que caracteriza a la imaginería en el valle vecino del Noguera Ribagorzana, con sus famosos grupos escultóricos de Taüll y Erill, que estudiaremos en páginas siguientes. También creemos aceptable atribuir origen pirenaico a un pequeño Cristo del Isabella Stewart

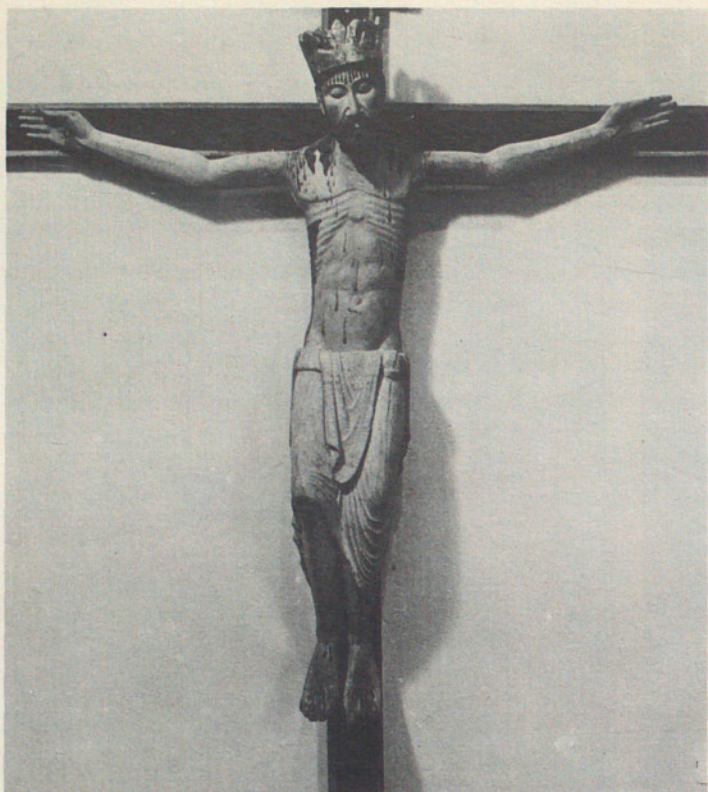


Figs. 356 y 357.—CRUCIFIJOS DE TRAGÓ DE NOGUERA (Museo de Barcelona) Y DE ANGUSTRINA (Instituto Amatller de Barcelona).

Gardner Museum de Boston. Por su postura es evidente que perteneció a una escenificación del Descendimiento, como los que veremos más adelante.

Esta talla de Boston encaja perfectamente dentro de un grupo de pequeñas imágenes de Jesús en la cruz que se han encontrado a lo largo de todo el Pirineo Oriental, desde el Ribagorza hasta el Conflent. El Museo de Barcelona posee cinco de ellos, dos originarios de la zona limítrofe entre el Ribagorza y el Pallars (fig. 377), el de Santa María de Taüll (fig. 378) (estos tres volveremos a encontrarlos al tratar el taller de Erill), el de Escaló y uno procedente de la Cerdaña. Un sexto se conserva en Serdinyá, en el Conflent. Son obras finas y esbeltas a las que se dotó de un ritmo ondulado que, iniciándose en la cabeza, se prolonga suavemente hasta los pies, repitiéndose en algunos casos a lo largo de los brazos. La toalla se pega a los muslos, dando lugar a un marcado surco central. En las piernas se tiende a resaltar la arista de la tibia, y los pies, como aplanados, están clavados por separado. Varios de ellos están coronados. Otros cristos crucificados, como el que fue fotografiado en 1956 en Cubells y cuya pista se ha perdido, o como otro del Museo de Vic, parecen ser versiones más evolucionadas de este modelo, con toallas de mayor amplitud y, el segundo de ellos, con los pies clavados juntos.

De finales ya del siglo XII, si no de principios del XIII, debe ser el Crucifijo que, procedente de Angustrina, se conserva en el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona (fig. 357). Es una obra ejecutada con primor, especialmente en lo que atañe a la



Figs. 358 y 359.—CRUCIFIJO DE CASARILL Y PANTOCRÁTOR DE SANT SALVADOR DE LA VEDELLA (Museo de Vic).

cabeza (desgraciadamente perdida durante la guerra civil), manos y pies. De interés es también la cruz que sostiene al Cristo, decorada en sus extremos con las figuras pintadas de la Virgen, San Juan, Adán saliendo de la tumba, y el Sol, la Luna, figuras éstas que denotan el influjo de la corriente neobizantina que se extendió por los talleres de pintura sobre madera del Rosellón y la región central de Cataluña. El resto de la cruz se halla recubierto con relieves ornamentales de estuco en forma de roleos centrados por flores de lis, tema también frecuentemente en los enmarcamientos de los frontales de la región de Vic y Ripoll correspondientes a la aludida corriente neobizantina. Dentro de la misma tendencia puede situarse el Cristo de Casarill (fig. 358), en el valle de Arán, talla que no guarda relación alguna con las magníficas imágenes aranesas de mediados del siglo XII y que estudiaremos más adelante, en relación con el ya citado taller de Erill. A pesar de ello, la figura que nos ocupa denota una clara preocupación por los problemas anatómicos, algunos de los cuales, como el abdomen y las caderas, están resueltos de modo aceptable.

LA VIRGEN MADRE Y OTRAS IMÁGENES.—Constituye tema principalísimo de la imaginería medieval y aparece en todos los países del mundo cristiano, repitiendo con fidelidad unas pocas variantes de un modelo básico: la Virgen sentada en un trono presentando en su regazo, o sobre una de las rodillas, al Niño Jesús bendiciendo con la diestra. La Virgen viste túnica y manto, sosteniendo corrientemente con la mano izquierda una bola o un libro. Algunas de estas imágenes recibieron también el nombre de Majestades en honor a la Majestad de Dios sentado en el trono del regazo de su Madre. El tipo iconográfico es muy antiguo. El obispo Esteban de Clermont, en Auvernia, hizo donación



Figs. 360, 361 y 362.—VÍRGENES DE LA CATEDRAL DE GERONA, DE MONTSERRAT Y DE CORNELLÀ DE CONFLENT.

a la nueva catedral, en 946, de una estatua de oro de la Virgen obrada por Aleaume, arquitecto y orfebre. Quizá nos proporcione una idea aproximada de las primeras imágenes de la famosa figura áurea de Santa Fe de Conques, ejecutada, al parecer, bajo el episcopado del mencionado Esteban de Clermont, que fue asimismo abad del antiguo centro francés de peregrinación.

En España no se conservan imágenes de la Virgen que con seguridad puedan atribuirse a una fecha anterior al 1100, pero conocemos la existencia de imágenes más antiguas, ya que se mencionan en documentos y donaciones. Hay que tener en cuenta que Santa María fue la dedicación más corriente en las iglesias del primer período románico. El modelo de la Virgen amamantando a su hijo no aparece probablemente hasta el siglo XIII, convirtiéndose en motivo de gran fervor popular en el siglo XIV.

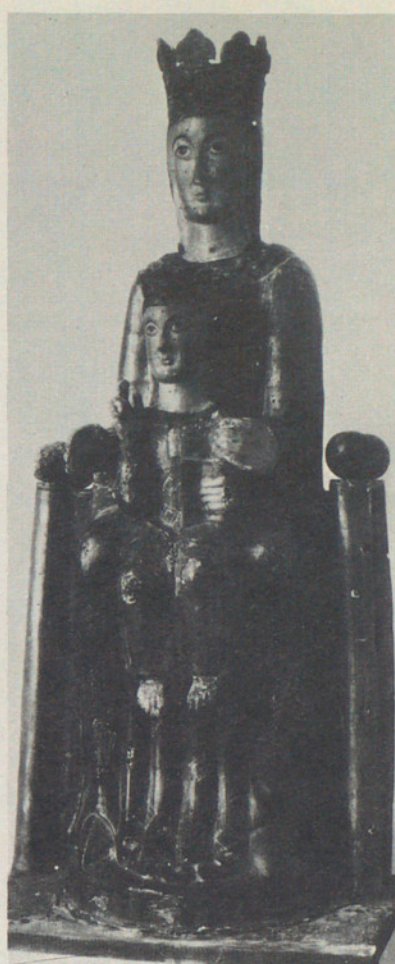
Entre las múltiples imágenes de la Virgen Madre conservadas en el sector oriental de Cataluña podemos señalar como prototipo la pequeña imagen de la catedral de Gerona (fig. 360). Es de madera dura, sin policromía, primorosamente acabada, a pesar de que se hizo para cubrirla con planchas de plata. Su técnica y su estilo recuerdan lo más antiguo de la escultura del claustro de la propia catedral, especialmente los bellos relieves de los pilares; tenemos, pues, un dato que nos lleva a la segunda mitad del siglo XII. Las facciones son correctas y la cara del Niño tiene un innegable sabor clásico, como ciertas



Figs. 363, 364 y 365.—VÍRGENES DE GER (Museo de Barcelona), DE BASTANIST Y DE HIX.

esculturas coetáneas del norte de Italia. La crítica artística está todavía demasiado en sus comienzos para lanzarse a reconstruir la personalidad de los imagineros medievales, pero cabe señalar el parentesco estilístico entre la virgencita de la Seo de Gerona y el Pantocrátor tallado en madera (fig. 359) que se conserva en el Museo de Vic procedente de Sant Salvador de la Vedella. Un grupo numeroso de imágenes, todas ellas de buena traza, se mantienen dentro de las mismas pautas: la gloriosa Virgen de Montserrat (fig. 361), que conserva mucho de su primitiva prestancia a pesar de las restauraciones; la del santuario del Tura, en Olot; la de la colección Soler y Palet, de Tarrasa, interesantísima por su policromía, reproducción fiel de un tejido hispano-árabe; una de la catedral de Barcelona y otras varias en el Museo de Barcelona y en el de Vic.

En el Rosellón se mantiene el culto a la elegante Virgen Madre de Cornellá (fig. 362), soberbia escultura policromada iconográficamente paralela a la del tímpano de la famosa iglesia del Conflent (A. H., vol. V), pero perteneciente a otro estilo. Como en la Virgen gerundense es realista el plegado de los ropajes, y el mismo sabor clásico, más italiano que francés, ilumina el hieratismo de sus facciones, de excepcional belleza. El modelo tendría éxito, ya que lo vemos reaparecer en diversas tallas del Conflent y también de la Cerdaña, como son las de Planés, Odelló y Olopte (Museo de Barcelona).



Figs. 366, 367 y 368.—VÍRGENES DE TARAGASSONE, DE LA CATEDRAL DE LA SEO DE URGEL Y DE ORIGEN DESCONOCIDO (Museo de Vic).

En la Cerdaña encontramos una nueva versión, siempre dentro de las mismas líneas generales, de la Virgen y el Niño. Presentamos tallas procedentes de Ger (Museo de Barcelona) (fig. 363) y de Bastanist (fig. 364) como piezas capitales de la imaginería ilerdense. La sensibilidad extraordinaria con que se tallaron sus facciones y se concibió su estructura alcanza el mérito de la Virgen de Gerona (fig. 360) y de las que iremos citando como piezas capitales de las diversas escuelas hispánicas. La gracia pastoril, ingenuamente dulce de la primera, completa la serena belleza de la de Bastanist. El modelo hizo fortuna, repitiéndose en diversas imágenes conservadas en la Cerdaña y en otras regiones del obispado de la Seo de Urgel, entre las cuales cabe destacar las de Hix (fig. 365) y Taragassone (fig. 366), remarcables, al igual que la de Ger, por el estado de conservación de su policromía. Presentan como detalle característico la forma ceñida del plegado bajo la falda que deja salientes los pies de la Virgen en esquematismo gracioso, que se repite en otras imágenes de la misma comarca, incluso en las de tipo iconográficamente distinto, y con supervivencias en las obras avanzadas del siglo XIII.

La grandiosa Virgen de la catedral de la Seo de Urgel (fig. 367) coronada como patrona de Andorra, que presenta sorprendentes contactos con ciertas obras italianas del siglo XII, es otro modelo que se copió en diversos ejemplares de la región: citemos entre



Figs. 369 y 370.—PUERTAS DE UN CIMBORIO (?) DE SAN MARTÍ SARROCA (Museo de Barcelona) Y VIRGEN DE COVET (Museo de Barcelona).

las más importantes la Virgen de Gualter (Lérida) y la de Santa Coloma de Andorra y otra, hermana de esta última, que se conserva en el Museo de Barcelona (fig. 383). Cabe presentar otro tipo de imagen de la Virgen que se halla en la región meridional de la zona que estamos estudiando, adaptación rígida del modelo de la Virgen de Gerona y muy próxima a la de All, pero con más sentido de monumentalidad: el prototipo parece ser la patrona de Sant Martí Sarroca, obra cercana al 1200, perdida en 1936, a la que sigue en calidad y en traza otra del museo de Vic (fig. 368). Perdura en la región durante el siglo XIII y empalma con lo gótico sin alteraciones notables. Citemos como ejemplos del siglo XIII avanzado una bella imagen policromada del Museo Diocesano de Barcelona; la de Lloret de la Montaña; la de la Selva de Mar y otras de la provincia de Gerona. En el Museo de Barcelona se conservan dos piezas encontradas junto a la citada Virgen de Sant Martí de Sarroca que, por los goznes y el molduraje, demuestran ser los extremos de unas puertas o batientes articulados (fig. 369). Estas piezas ostentan, pintadas sobre la que sería su cara exterior, las figuras de los Santos Pedro y Pablo, respectivamente, mientras que sobre la cara interior están adosadas sendas tallas de madera representando a la Virgen y a uno de

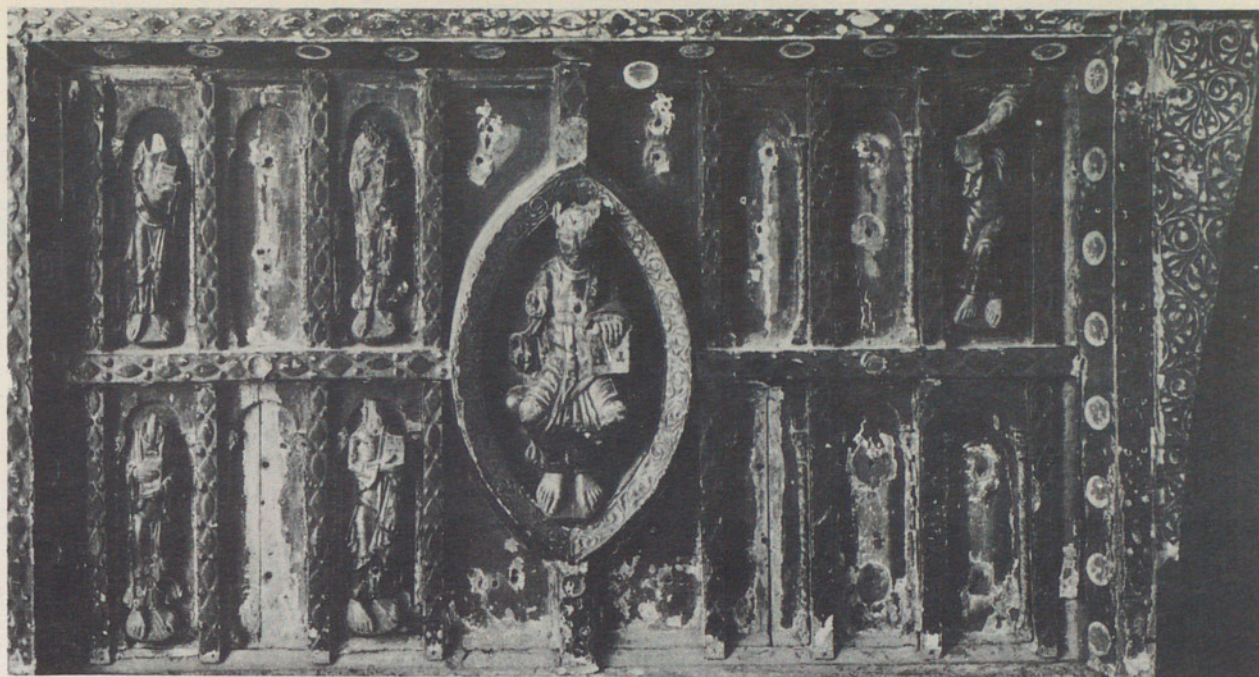


Fig. 371.—FRONTAL DE SAN PEDRO DE RIPOLL (Museo de Vic).

los tres Reyes Magos, cuyo estilo y factura coinciden con los de la imagen perdida en 1936. Ainaud, según opinión expresada en la Guía de la Sección Románica del Museo de Barcelona, cree que todo ello formaría parte de un conjunto con la talla de la Madre de Dios en el interior de un cimborio cerrado por unas puertas que se completarían, por un lado, con los otros dos Reyes Magos y, por el otro, muy posiblemente, con el ángel de la Anunciación y una tercera figura.

La imagen de Covet (Museo de Barcelona) (fig. 370), tipo iconográfico de aspecto rústico, encabeza una serie de esculturas estilísticamente hermanas, que salieron probablemente de un mismo taller cuyo interés folklórico rebasa a su valor artístico; le pertenecen la Virgen de Vilanova de Meyá y una serie de imágenes del Museo de Lérida, entre las que destacan un grupo de figuras hieráticas que formarían parte de un retablo con imágenes en relieve. La Virgen de Talló y otra de procedencia desconocida, hoy en el Museo de Barcelona, constituyen modelos más avanzados, quizá de comienzos del siglo XIII, donde la vieja tradición se conserva con dignidad y buen arte, viniendo valorada la segunda por su jugosa policromía que se conserva intacta.

FRONTALES EN RELIEVE.—Ya hemos dicho que los antependios pintados tienen como parientes próximos, cómplices más audaces en la función imitativa de orfebrería y metalistería, algunos frontales de altar en relieve de talla o pastillaje de yeso. Son raros y probablemente ya en época románica fueron más escasos que los pintados. En la región que estudiamos se descubrió el más importante de los conocidos en la iglesia de San Pedro de Ripoll (Museo de Vic) (fig. 371). Sigue la fórmula clásica con el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos y el apostolado. Las figuras en alto relieve, las columnitas que sostienen las arquerías y las bandas que subrayan la estructura, imitan con fidelidad un frontal metálico repujado, guarnecido de cabujones. Es obra de buen escultor, digna de

uno de los colaboradores de la gran portada del monasterio de Santa María: el estilo y aun la fórmula ornamental pertenecen al momento álgido de la escuela de escultores ripollenses que cabe señalar a mediados del siglo XII. Los relieves de pastillaje completaron con eficacia la labor del escultor y más todavía la habilísima decoración con corladura de tonos traslúcidos sobre plata, que debieron de producir en su tiempo una perfecta impresión de obra metálica decorada en esmalte. El grupo de frontales con relieves ejecutados totalmente con la técnica del pastillaje de yeso (figs. 385 a 389) lo estudiaremos más adelante, ya que corresponden al siglo XIII.

ESCUELA DE IMAGINEROS EN EL RIBAGORZA

Los pueblos de la cuenca alta del Noguera Ribagorzana, antigua baronía de Erill, que con sus iglesias de Taüll, Boí y Durro desempeña un papel tan importante en la historia de la arquitectura románica pirenaica (A. H., vol. V) y que, según se vio en la primera parte del presente libro, se decoran con las mejores pinturas románicas hispanas de la primera mitad del siglo XII, tienen también su brillante participación en la historia de la imaginería.

La misión artística enviada en 1903 por el «Institut d'Estudis Catalans» a la entonces ignota región del obispado de Lérida, que une Cataluña con la provincia de Huesca, dio a conocer al mundo del arte, además de las iglesias y frescos mencionados, una escuela escultórica absolutamente inédita. En olvidada trastera de la iglesia de Erill surgió un montón informe de tallas, a las que la humedad desposeyó de su policromía, entre las cuales estaban las figuras del monumental Descendimiento (fig. 372), guardadas actualmente en los Museos de Vic y Barcelona.

También se halló en Santa María de Taüll otro grupo del Descendimiento (fig. 376) y el frontal de talla del Museo de Barcelona (fig. 379) y en el monasterio de Ovarra el altar que sigue siendo pieza única en su género (fig. 400). La maravillosa expedición terminó con el inventario de la catedral de Roda, abandonada entonces con todos sus tesoros en el más desolado de los valles pirenaicos. Los anticuarios completaron la búsqueda, descubriendo más testimonios de la desconocida escuela artística del Ribagorza, entre los que destaca el magnífico San Juan Evangelista (fig. 373) donado por el Dr. Manuel Trens al Museo de Vilafranca. Las obras escultóricas halladas, en los que entonces fueron solitarios e incommunicados parajes, se caracterizan por la sorprendente calidad artística y por su carácter unitario y recio; en pocos casos se puede hablar de una serie artística, agrupándola con más propiedad bajo la denominación global de la escuela. No puede haber duda alguna atribuyendo a un taller, activo en Taüll o en Erill la Vall, las dos villas más importantes de la baronía, los diversos grupos del Descendimiento, Crucifijos, Vírgenes, antependios y otras imágenes de talla policromada que en los últimos decenios pasaron de las olvidadas iglesias del rincón filial del obispado de Roda a museos y colecciones de Europa y América.

Reaparecen en ellas con nitidez los principios metódicos de lo románico, cuyo proceso nos es dado estudiar con toda su pureza en tan contadas ocasiones. Como en las escuelas de fresquistas pirenaicos, podemos observar en estas esculturas la cristalización de una fórmula, inflexible en su esencia estructural, pero ávida de matices. La estructura básica arranca de un esquematismo que resuelve con justeza y sobriedad todos los



Fig. 372.—DESCENDIMIENTO DE ERILL LA VALL (Museos de Vic y Barcelona).

problemas de proporción, actitud y acoplamiento; a primera vista estas grandes imágenes parecen modelos articulados, como los que modernamente se utilizan en talleres y escuelas, tal es la impresión de exactitud en la proporción de sus miembros y en el acorde de ángulos y líneas de resistencia. Si de las líneas generales pasamos al detalle anatómico, desaparece de nuestra mente la frialdad de la impresión inicial y surgen perfectos los músculos esenciales de los brazos, los volúmenes de las manos, las masas densas de los cuerpos, la tensión de las piernas, con tal diferenciación entre lo vivo y lo muerto, entre lo humano y la indumentaria, que hay que recurrir a las obras más agudas del arte de Extremo Oriente para hallarles parangón en sensibilidad y agudeza. Es inútil buscarles elementos superfluos, pero nada les falta a estas imágenes, que saben combinar el hieratismo de las mejores obras arcaicas con el sentimiento realista de la imaginería de los tiempos floridos. Su expresión, profunda y contenida, las convierte en piezas capitales del arte de todos los tiempos.

Observemos que este taller originalísimo de imaginería nace precisamente en un sector totalmente desnudo de escultura monumental e incomunicado con las regiones ricas en edificios pétreos, donde el escultor halló campo abonado para sus fantasías. Las semillas no pudieron ser indígenas, sino que fueron llevadas como complemento del sorprendente programa litúrgico desarrollado en aquel grupo de pueblos que componen un panorama único jalonado por las elegantes torres de sus iglesias. El escultor o escultores que fundaron el taller no fueron de raigambre ítalo-bizantina como los fresquistas de



Figs. 373, 374 y 375.—SAN JUAN EVANGELISTA (Museo de Vilafranca) Y VÍRGENES DOLOROSAS DE DURRO (Museo de Barcelona) Y DE SANTA MARÍA DE TAÜLL (Fogg Museum de Cambridge, Mass.).

Taüll, sino de origen netamente hispánico. No les hallamos precedentes entre los imagineros catalanes; tampoco en Aragón ni en Castilla se conservan obras que expliquen el origen de su arte. Quede, pues, sin hipótesis el arranque de la escuela del Ribagorza y contentémonos con admirar su arte excepcional, que conservó gran parte de su encanto y de su fuerza desde el segundo cuarto del siglo XII hasta las primeras décadas del 1200. Quizá gracias al forzado aislamiento de su región y a lo reducido de su área de influencia, una escuela nacida de una manera circunstancial vivió años sin alterar su esencia.



Figs. 376, 377 y 378.—DESCENDIMIENTO DE SANTA MARÍA DE TAÜLL (Museo de Barcelona), CRUCIFICADO RIBAGORZANO (Museo de Barcelona) Y CRUCIFICADO DE SANTA MARÍA DE TAÜLL (Museo de Barcelona).

Por puro instinto salió aludido el arte escultórico de Extremo Oriente al relatar sus características esenciales. Pero ¿es que puede pedirse más semejanza externa y mayor impresión de afinidad espiritual que las que existen entre ciertas figuras chinas de madera policromada y el San Juan del Descendimiento de Erill (fig. 372) y la Virgen Dolorosa de Durro (fig. 374)? Suponemos que la misteriosa cadena que une obras en todos conceptos tan alejadas permanecerá para siempre en su calidad de incógnita nebulosa. El arte de los escultores de la baronía de Erill forma un círculo demasiado cerrado; la civilización que milagrosamente respetó un grupo de sus obras se llevó las que podrían indicarnos el paso de dicha cadena y la forma de sus eslabones. Conviene insistir en el análisis de lo que nos queda de la escultura hispano-árabe; urge reunir sus elementos dispersos, volver con mayor agudeza, afinando la sensibilidad y el tacto, hacia aquellas obras de escultura monumental románica que presenten sabor oriental, que a veces se esconde de un modo insospechado. El orientalismo de ciertos escultores hispánicos y aun franceses de los siglos XI y XII es problema que no ha sido todavía esbozado y que puede proporcionarnos puntos de vista inéditos; en él debe desempeñar un papel decisivo la imaginaria del taller de Taüll-Erill.



Fig. 379.—FRONTAL DE SANTA MARÍA DE TAÜLL (Museo de Barcelona).

La escultura española puede presentar pocas imágenes tan importantes como el San Juan Evangelista (Museo de Vilafranca) con el águila simbólica a sus pies (fig. 373), o el Cristo muerto de Erill, ni figuras más originales que el San Juan y la Virgen y las de José de Arimatea y Nicodemus en actitud de descender el cuerpo de Jesús (fig. 372). La labor del tallista es contundente, apasionada y desprovista de toda vacilación. Como el autor del Pantocrátor pintado en el ábside de San Clemente de Taüll (fig. 23), el escultor de Erill, coetáneo suyo, tenía su fórmula de gran fuerza narrativa estilizando con patético sintetismo. Kingsley Porter, el primero en conceder la importancia que merecen las esculturas de Erill, hizo notar su parentesco con la obra del Maestro de Taüll; la curiosa cofia, que forma como un halo blanco alrededor de la cabeza de la Virgen pintada en el ábside de San Clemente (fig. 25), reaparece esculpida en la Virgen Dolorosa del grupo de Erill y en las de Durro (Museo de Barcelona) (figs. 374) y de Santa María de Taüll (Fogg Museum, Cambridge, EE. UU.) (fig. 375), evidentemente hermanas de la anterior y que formaron parte de sendos grupos del Descendimiento, cuyos restantes componentes no han llegado hasta nosotros. El Museo de Barcelona posee otro Descendimiento incompleto, de tamaño más pequeño, procedente también de Santa María de Taüll (fig. 376). Las imágenes de uno de los ladrones, la de la Virgen y la de José de Arimatea, se apartan muy poco del hieratismo del grupo de Erill; en cambio, en el Crucificado se dibuja una expresión más vivaz que hizo sospechar a Kingsley Porter que la obra fue retocada en tiempos más avanzados. Además de estos grupos, que ya de por sí consagran una escuela, conservamos del taller del valle



Fig. 380.—FRONTAL DE BUIRA (Museo de Lérida).

de Boí otras esculturas: citemos como piezas notables dos Crucifijos desnudos de pequeño tamaño (Museo de Barcelona), atribuible uno de ellos (fig. 377) al Maestro del grupo de Erill. Un tercer Crucificado coronado hallado en Santa María de Taüll (Museo de Barcelona) (fig. 378) presenta una indudable identidad estilística con los otros dos que acabamos de citar, pero corresponde a una etapa más avanzada y enlaza con la serie de pequeños crucifijos que hemos visto se extiende a lo largo de todo el Pirineo catalán.

Para completar la idea de escuela, unitaria y bien organizada, basta observar la persistencia de las características esenciales en obras de pequeño tamaño, tal como las figurillas (Museo de Barcelona) que decoraron los casetones de un frontal de Casterné de Noals y que estudiaremos en el capítulo dedicado a Aragón (fig. 399), o el pequeño apóstol sentado bajo un arco (Barcelona, colección particular) que seguramente ocuparía el extremo superior derecho de un frontal tallado de una sola pieza. El aspecto de conjunto de esta pieza excepcional de mobiliario litúrgico lo tenemos en frontal descubierto en la mencionada expedición de 1903 en el altar de Santa María de Taüll (fig. 379). Muestra un arte más avanzado, probablemente hacia 1200, y su estructura sigue el modelo de arquerías cobijando figuritas de apóstoles que flanquean la aureola elíptica del Pantocrátor. Ilustra la transformación estilística del taller desaparecido ya el gran Maestro de Erill: las figuras dulcificaron su expresión con cierto aire de vulgaridad; la contundencia del tallado de las masas se transformó en un esquematismo fino, pero mediocre; de la simplicidad volumétrica se pasó a una meticulosa descomposición en planos que conservan cierta lógica dentro de su espíritu decorativista. En realidad, los maestros herederos del genial



Figs. 381, 382 y 383.—VIRGEN DE DURRO, CRISTO BENDICIENDO DE SAN CLEMENTE DE TAÜLL Y VIRGEN ANDORRANA (Museo de Barcelona).

escultor no fueron sino buenos operarios que, sin grandes arrestos, mantuvieron la actividad del taller con dignidad profesional. El mismo carácter mediocre y decadente puede observarse en una pequeña imagen de la Virgen cuyo paradero ignoramos, que puede atribuirse al autor del frontal de Santa María y que corresponde al mismo tipo que la de Graus (fig. 402). El Museo de Lérida guarda un antependio, procedente de Buirá (fig. 380), que denota un carácter netamente popular. Responde al mismo esquema compositivo que el anterior, con la particularidad de que la mandorla está ocupada por San Agustín en lugar del Pantocrátor.

No conocemos la procedencia de nueve figuras talladas que, bajo su aparente simplicidad, presentan todas las características propias de la escuela de imagineros del Ribagorza. En su tiempo formaron parte de un frontal de los del tipo más habitual, con el Pantocrátor en una mandorla, rodeado por los evangelistas y flanqueado por los apóstoles bajo arquerías. Ahora bien, una de dichas figuras rompe el esquema tradicional, ya que parece representar un rey o un juez sentado en su trono. Es posible que ésta formara parte de un grupo narrativo integrado en un retablo y, dada su absoluta identidad estilística con las restantes tallas, cabe suponer que nos hallamos ante los restos de un altar compuesto, de estructura similar al que publicamos en la figura 473. La existencia de un pequeño relieve en el Museo de Barcelona que representa la crucifixión de San Pedro, atribuible al mismo maestro, parece confirmar tal hipótesis.



Figs. 384 y 385.—CRUCIFIJO (Museo de Lérida) Y FRONTAL DE PLANÉS (Museo de Barcelona).

La Virgen, patrona de Durro (fig. 381), conserva con más fidelidad el sintetismo estructural arcaico, dando una versión posterior al 1200 del profundo humanismo que vibra bajo las tallas que componen el núcleo básico de la imaginería del valle de Boí. La Virgen, que estuvo hasta 1936 como titular de la iglesia de Santa María de Taüll, es obra tosca de mediados del siglo XIII, que citamos aquí como dato que demuestra que en estas fechas la tradición de la escuela había desaparecido totalmente. Puede agruparse con los más decadentes y tardíos ejemplares de la escuela de Lérida, lo mismo que algunos Crucifijos y un pequeño Cristo bendiciendo conservado todavía en San Clemente de Taüll (fig. 382). Parece, pues, que si la labor producida por los escultores de la baronía de Erill durante la primera mitad del siglo XII influyó no poco, como se dijo, en las obras arcaicas de imaginería talladas en los obradores ilerdenses, la permanencia y crecimiento de éstos durante el siglo XIII acabó por ceder sus modestos avances estilísticos a los seguidores de los primeros.

OBRAS DEL SIGLO XIII

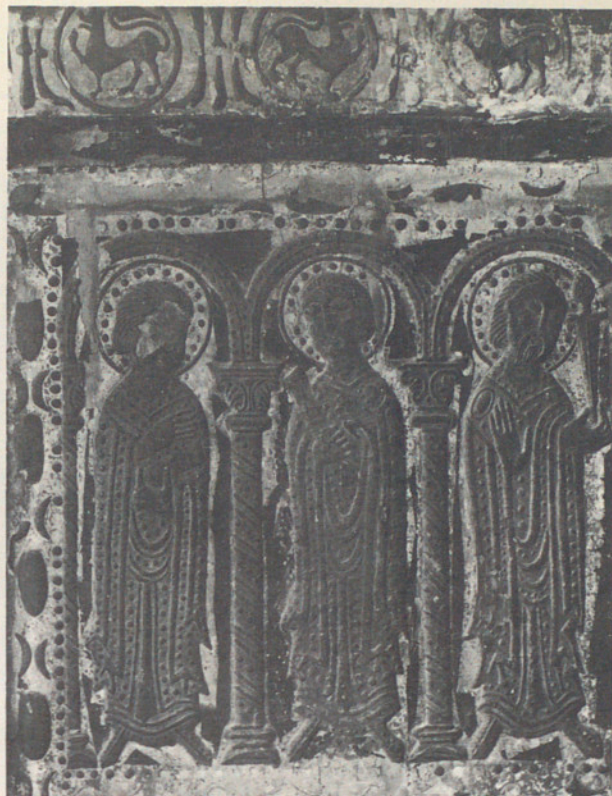
OBRAS DE ESTUCO.—Al hablar de la pintura románica sobre madera hemos señalado la utilización de pastillajes de estuco, recubiertos con panes metálicos y barnizados con corladura, en la ornamentación de los enmarcamientos de frontales, en un intento de emular a los ricos antependios de orfebrería. También puede observarse el empleo de



Fig. 386.—FRONTAL DE GINESTARRE DE CARDÓS (Metropolitan Museum de Nueva York).

estuco para determinados detalles de difícil realización en algunas de las imágenes de madera del siglo XII, como, por ejemplo, en la Virgen de Ger (fig. 363) o en el Crucificado de Angustringa (fig. 357). En el siglo XIII este tipo de decoración adquirió notable popularidad, como lo demuestran algunas vírgenes de los Museos de Vic, Solsona y Lérida y varios crucifijos de este último museo (fig. 384). También sería a principios del siglo XIII cuando aparecerían los frontales en relieve ejecutados enteramente con la técnica de pastillaje. No debe inducir a conclusiones erróneas el limitado número de ejemplos conocidos, ya que, dado lo deleznable de la materia, deben haber sido numerosas las obras de estuco destruidas.

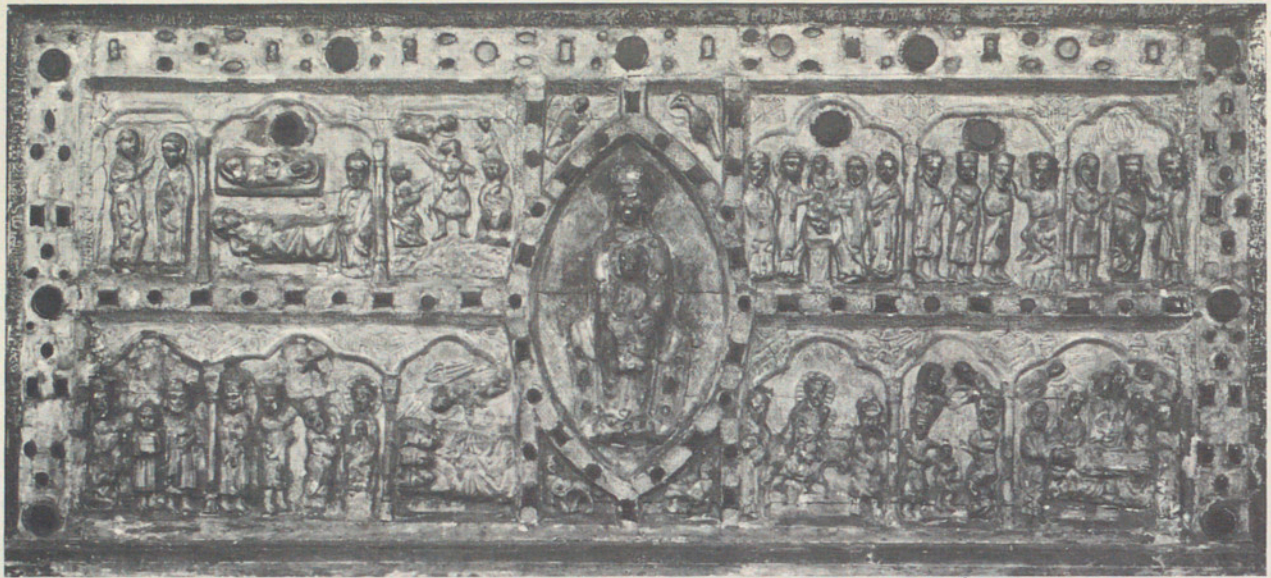
En el frontal procedente de la parroquial de Planés (Museo de Barcelona) (fig. 385), cuya iconografía incluye el Tetramorfos rodeando el Pantocrátor y las figuras de ocho obispos con báculo y sin mitra ocupando doble hilera de casetones, la ejecución de los bajorrelieves está realizada con maestría, sobre un bosquejo previo en negro, visible en los descascarillados. La pasta fue vertida y dejada sin retoques, con el método todavía empleado en las decoraciones de pastelería, utilizando como único instrumento una bolsa, en forma de cucurucho, con la punta perforada. El papel del pintor fue en este caso tan importante como el del escultor, pues la policromía, casi sin corladura, contribuye mucho al brillante aspecto de la pieza, a la que no se le conoce parentesco estilístico ni entre los frontales pintados, ya estudiados anteriormente, ni entre los de pastillaje, hermanos de técnica, que veremos a continuación.



Figs. 387 y 388.—FRONTALES DE ESTERRI DE CARDÓS (Museo de Barcelona) Y DE ALÓS D'ISIL (Museo de Barcelona).

De tierras leridanas, y más concretamente de la cuenca alta del Noguera-Pallaresa, son los antependios de Esterrí de Cardós (Museo de Barcelona) (fig. 387), Ginestarre de Cardós (fig. 386), villa vecina a la anterior (Metropolitan Museum de New York), y Alós d'Isil (Museo de Barcelona) (fig. 388). A primera vista se descubre la hermandad de los dos primeros: uno con el apostolado acompañando a Jesús rodeado por el Tetramorfos; otro con la Virgen María flanqueada por ocho figuras de bienaventurados formando parejas. Su arte es rudo y pobre, y la ejecución, adocenada, como realizada en un taller productor de piezas en serie. Tuvieron policromía sobre corladura de estaño que, con su oxidación, se llevó los colores, convirtiendo la totalidad de la superficie en una masa gris. En el bisel del marco del primer frontal quedan restos de una inscripción que nos fecha la obra en el año 1225. Son, pues, piezas capitales para la fijación de la cronología de la imaginería románica y de la pintura sobre tabla. En el tercer antependio, en todos conceptos obra inferior, se representa a la Virgen dentro de aureola sostenida por ángeles con acompañamiento de ocho santos, de los que sólo se identifican San Martín y San Bricio gracias a sus letreiros. Parece obra de otro taller rural desprovisto de la ambiciosa agudeza que anima casi siempre a la imaginería románica. Muy cerca de la Seo de Urgel, en la iglesia de Sant Sadurni de Tabérnoles, fue descubierta una interesantísima decoración con relieves figurativos y ornamentales, todavía pendiente de estudio, pero que conviene citar aquí.

Procedente del monasterio de San Cugat del Vallés, el Museo de Turín guarda un frontal de altar dedicado a la Virgen (fig. 389). Es una obra con relieves de madera,



Figs. 389 y 390.—FRONTAL DE SAN CUGAT (Museo de Turín) Y ARCA DE «SAN CÁNDIDO» (Museo de Barcelona).

enteramente recubierta de estuco y corladura. La iconografía corresponde ya a una época avanzada, puesto que representa a la Virgen Madre rodeada del Tetramorfos, centrandó doce compartimientos con otras tantas escenas de su vida, dispuestos en dos registros. Es interesante señalar que las arquerías de dichos compartimientos son de tipo trilobulado, similares a las que aparecen en los frontales pintados barceloneses de Santa Perpetua de la Moguda (fig. 221) y de Sant Cebrià de Cabanyes (fig. 222). Ambos corresponden al estilo gótico lineal y pueden ser fechados en la segunda mitad del siglo XIII.



Fig. 391.—DESCENDIMIENTO DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS.

También del monasterio de San Cugat del Vallés es el arca que se labró para contener las reliquias de San Cándido (Museo de Barcelona) (fig. 390). Es de madera y está totalmente decorada con primorosos relieves de yeso. En los cuatro lados se representan pasajes de la vida del Santo y en la tapa aparece el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos entre dos ángeles turiferarios. Lleva la fecha de 1292 en una inscripción no interpretada.

Entre las esculturas del siglo XII hemos incluido la Majestad de Sant Joan de Caselles (Andorra), realizada en estuco (fig. 51). En el siglo XIII se siguió empleando este material para ejecutar imágenes de bulto, como lo demuestra un Crucifijo del Museo de Barcelona, encontrado entre los materiales de relleno de uno de los muros de la iglesia de Sant Martí Sarroca y restaurado en 1906 por el arquitecto e historiador de arte José Puig i Cadafalch. Es una obra de tamaño algo menor que el natural, modelada directamente por superposición de capas de yeso, en la que aún puede apreciarse el sentido naturalista de sus formas y la elegancia de las estilizaciones introducidas por el escultor.



Figs. 392, 393 y 394.—SALVADOR DE IGUALADA (Museo de Vic), VIRGEN DE CUBELLS (Museo de Lérida) Y SAN MIGUEL DE MONTMAGASTRE (Museo de Lérida).

TALLAS DE MADERA.—A lo largo del siglo XIII siguieron activos en las comarcas catalanas los talleres de imaginería. Las obras conservadas no acusan ni la más ligera influencia de la escuela de escultores de origen tolosano que llevó a término la soberbia decoración de las catedrales de Lérida y Tarragona y que tantas muestras de buen arte dejó en Cataluña, Huesca y Valencia. Al parecer, los imagineros rurales cerraron los ojos a toda innovación y siguieron tallando y policromando, sin nervio y sin arte, imágenes del Crucificado y de la Virgen según los modelos del siglo XII. Especial profusión tuvieron estas últimas, que fueron reproducidas a centenares sin variar los elementos esenciales hasta el final de la época gótica. Se aprecia, sin embargo, una tendencia hacia una cierta humanización de los ademanes, en un intento de establecer unas relaciones más vivas entre María y el Niño, el cual aparece, como en la escultura de San Martín de Correá y en otras del Museo de Barcelona, jugando con su madre, o como en las Vírgenes de Pobla de Claramunt y de Santa María de Puigcerdá, alimentándose del pecho materno. Señalamos que el tipo iconográfico de la Virgen de la leche es, al parecer, de origen italiano.

Es obra notable del período que estamos estudiando el grupo del Descendimiento de



Fig. 395.—FRONTAL DE BENAVENT DE LA CONCA (Museo de Barcelona).

la Cruz con María y San Juan, Nicodemus y José de Arimatea, flanqueado por los dos ladrones en cruz, conocido con el nombre de Santísimo Misterio de San Juan de las Abadesas (fig. 391). Aparte de su interés artístico, es documento fundamental en la historia de la imaginería por constar documentalmente que fue tallado en 1250. Observando su parentesco estilístico con los Crucifijos del siglo XII presentados antes, se observa la persistencia del estilo y de la técnica a través de los años. Un cierto espíritu de modernidad anima ya las imágenes de San Juan y de la Virgen, pero la bellísima cabeza de Jesús, con sus barbas de rizos simétricamente escalonados y sus largas trenzas caídas sobre los hombros, conserva toda la fuerza arcaica de las Majestades del XII. Podemos presentar entre las obras de traza parecida y naturalmente coetáneas una bella imagen del Crucificado del Museo de Vic y una gran imagen del Salvador procedente de Igualada (fig. 392), conservada en el mismo museo.

En las postrimerías del siglo XIII aparece, en la comarca de Lérida, un grupo de esculturas de buen arte que reflejan un potente y renovador influjo francés, independiente de la corriente tolosana antes mencionada. Son tipos señeros de este grupo las Vírgenes de Cubells (fig. 393) y Cervera y el San Miguel (fig. 394) del Museo de Lérida procedente de Montmagastre, que ilustra el enriquecimiento experimentado por la iconografía en este período con la aparición de nuevos sujetos de devoción. De la misma región, y coincidente cronológicamente con las anteriores, es el frontal de Benavent de la Conca (Museo de Barcelona) (fig. 395). Esta curiosa pieza popular, con el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos y el apostolado, no tiene otro mérito que el de haber sido tallada en una sola pieza de madera.

La comarca de Tarragona es pobre en imaginería anterior al 1300. Citemos como

piezas tipológicas arcaicas la Virgen de Pobla de Mafumet y la del santuario de la Sierra de Montblanch. Por no hallar mejor sitio, nos referimos aquí al frontal de mármol del altar mayor de la catedral de Tarragona. Es obra indudable de uno de los mejores escultores del claustro. De pertenecer, como publican algunos autores, al altar que en 1230 consagró el obispo Aspargo de la Barca, tendríamos un buen apoyo en la cronología de la escuela de escultores tarraconenses, pero, en opinión de otros, dicho altar fue consagrado por el obispo Rodrigo Tello, que tomó posesión de la mitra en 1287. Parece más verosímil la primera fecha, dado el arcaísmo de la obra, pero no hay que olvidar que el arte románico arraigó profundamente en la escuela de Tarragona.

OBRAS DE IMPORTACIÓN

[(Fig. 396) Para concluir este capítulo dedicado a la imaginería de los siglos XII y XIII en Cataluña y Rosellón es preciso hacer referencia a unas pocas obras que serían importadas en época románica. Obra capital no sólo en la escultura española, sino también en la europea, es la bellísima Virgen del Claustro de Solsona.] Es de caliza blanca muy fina y tallada con extraordinario primor; según Kingsley Porter puede ser atribuida al famoso escultor Gilbertus, que dejó su obra firmada en Saint Etienne de Tolosa, en cuyo caso la Virgen del Claustro sería obra de mediados del siglo XII. Esta imagen ha tenido desde siempre gran popularidad en la región solsonense, como lo prueban algunas imágenes románicas de aspecto arcaico descubiertas en la comarca que imitan de manera tosca, pero indudable, las largas trenzas del pelo y la decoración de las franjas del traje de la Virgen del Claustro; el mejor ejemplo conocido se conserva en el Museo de Vic. Asimismo, el escultor de la figura yacente del sepulcro del obispo Pons de Vilaró (1298-1306), conservado en el claustro de la catedral de Solsona, se inspiró en la técnica de la venerada Virgen. Por otro lado, las Vírgenes de procedencia catalana indudable que presentan, como la de Solsona, el Niño colocado de forma ladeada sobre la rodilla izquierda son rarísimas. Como veremos, este tipo iconográfico tuvo mejor fortuna entre los imagineros castellanos y vasconavarros, más influidos por las corrientes artísticas de Francia.

Dentro de este apartado también merecen ser citadas las Vírgenes de Plandogau (Museo Marés) y Thuir. Son dos imágenes, realizadas con chapa de peltre clavada sobre un soporte de madera, tan extraordinariamente similares que, en algunas partes, se llega a la casi total identidad. Esta circunstancia permite suponer la existencia de un taller de producción de imágenes en serie ubicado probablemente en la región centro-europea.

LEVANTE Y BALEARES

En las comarcas que integran la provincia de Castellón de la Plana existen algunas imágenes de talla policromada que conviene citar, aunque no añaden ningún modelo nuevo a la tipología catalana. Nuestra Señora de la Naranja, en Olocau del Rey, conserva algo de las fórmulas arcaicas, pero es obra del siglo XIII; Nuestra Señora de la Costa, en Cervera del Maestre; Nuestra Señora de las Nieves, en La Mata, y Nuestra Señora de



Fig. 396.—VIRGEN DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE SOLSONA.

Gracia, en Vallibona, las tres destruidas en 1936, serían interpretaciones populares de lo románico, quizá posteriores a 1300.

Parece que la venerada Virgen de la Arreixaca, antigua patrona de Murcia, es la imagen citada y aun ilustrada en las Cantigas de Alfonso el Sabio.

En las Baleares son rarísimas las reliquias de arte del siglo XIII: citemos como obra arcaica, aunque de poco interés, el pequeño Cristo de talla conservado en la iglesia de San Jaime, de Palma de Mallorca, y la cabeza de un gran Crucifijo, obra de buen arte, que se guarda en el Museo de Ibiza.

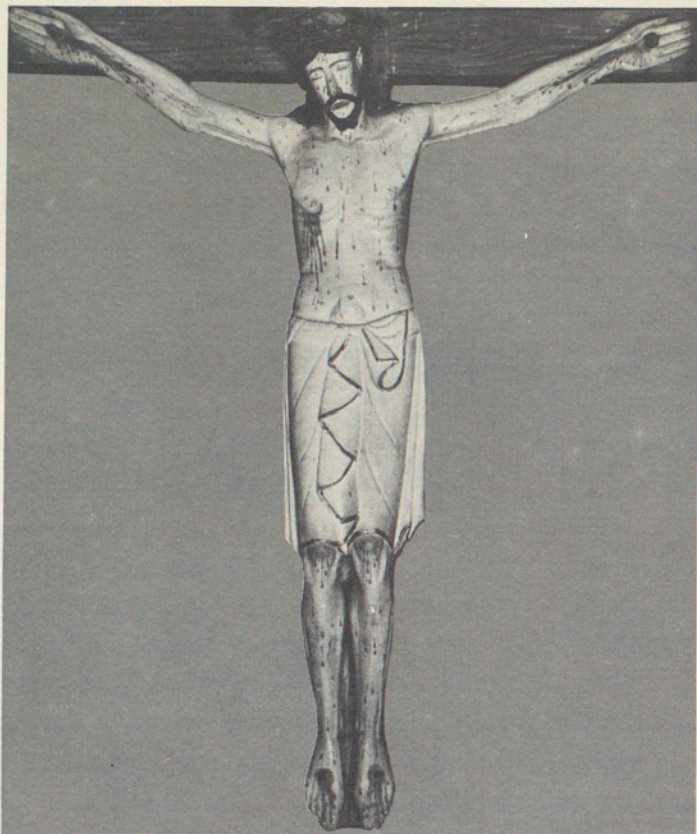
ARAGÓN, NAVARRA Y VASCONGADAS

Es innegable la afinidad entre las tallas policromadas oscenses del siglo XII y las navarras. El influjo italiano que aparece en Aragón a mediados del siglo XIII, legándonos piezas tan notables como la Virgen de Daroca, penetró profundamente por Navarra hasta la zona alavesa, contribuyendo a la creación de la tan típica Virgen navarrovascongada que llegó a incluir en su enorme círculo estilístico del siglo XIII la gran mayoría de las regiones centro y norte de la península. De todas maneras, existen diferencias iconográficas y técnicas entre las imágenes de esta zona, de raigambre pirenaica, y las coetáneas de Castilla, León y Galicia, que estudiamos en el capítulo siguiente.

ARAGÓN

En la región de Huesca, rica en imaginería románica, se distinguen claramente dos grandes escuelas con sus respectivos círculos de influencia: la oriental, de Roda, y la de las comarcas de Occidente. La primera no es más que un apéndice de lo catalán y en ella se funden los caracteres del extraordinario grupo de escultores ribagorzanos con el estilo ecléctico de los talleres de Lérida. No en vano la sede episcopal de Roda quedó definitivamente trasladada a Lérida el año 1149, pasando a depender de la autoridad eclesiástica catalana un considerable sector territorial oscense. La escuela de Huesca, que con mayor propiedad podría llamarse escuela de Jaca-Huesca ya que existieron talleres en ambas ciudades, es mucho más compleja.

La rivalidad entre los obispos de Huesca y Roda, que durante los siglos XI y XII convirtió a las respectivas diócesis en terrenos enemigos, trazó una barrera política impermeable a las corrientes artísticas. Esta frontera, cuya delimitación fue causa de enconadas luchas, oscilaba, según los tiempos, en la zona que une Alquézar con Barbastro. En las páginas anteriores vióse que los efectos de tan irreductible separación se reflejaban todavía en las obras pictóricas del siglo XIII, cuando ya menguada la fuerza de Roda extinguióse la agresividad en los litigios territoriales. Pero las corrientes artísticas estaban ya encauzadas y difícilmente cambiaron de rumbo: el sector oscense que pasó a Lérida acusó desde comienzos del siglo XIII la influencia de las fórmulas estéticas vigentes en Cataluña.



Figs. 397 y 398.—CRUCIFICADO Y SAN JUAN DE LA CATEDRAL DE RODA.

ESCUELA DE RODA.—Es lógico que la villa de Roda de Isábena, sede de San Ramón, el obispo que presidió la sorprendente floración artística de los pueblos del Ribagorza, tuviera sus talleres propios de imaginería y aun de otras artes aplicadas que subsistirían muchos años después bajo la comunidad de canónigos que sustituyó al obispado. El burgo actual, a pesar de su aspecto decadente, luce testimonios que acreditan una vida próspera y cierto poderío mantenidos hasta comienzos del siglo XVI: sus edificios civiles presentan restos de nobleza constructiva, sus murallas se reedificaron a fines del medievo, y la riqueza conservada en su vieja catedral demuestra que a la copiosa herencia del período episcopal le fueron añadidos ricos legados posteriores. En este museo catedralicio, junto a la preciosa silla de San Ramón (A. H., vol. XX), joya del mobiliario románico, hallamos las primeras imágenes del grupo rodense.

Un crucifijo (fig. 397) mayor que tamaño natural, al que los bárbaros repintes no han logrado borrar la nobleza y elegancia de su talla, es una figura de bellas proporciones, de la que no desdice un San Juan (fig. 398), seguramente compañero suyo formando un grupo de Calvario, del que se perdió la imagen de la Virgen. El concepto plástico de estas esculturas se acerca al del taller ribagorzano; les une su canon humano, la justeza del gesto y el realismo incisivo de sus miembros modelados con sobriedad, pero no reflejan aquel sentido exótico que tan profundamente modifica el espíritu, sin alterar apenas su fórmula técnica. El Descendimiento de Erill la Vall (fig. 372) y el Calvario de Roda son obras superficialmente semejantes, pero dispares en su carácter: oriental en el primero; mediterráneo y clásico en el segundo.



Figs. 399 y 400.—FIGURAS DEL FRONTAL DE CASTERNÉ DE NOALS (Museo de Barcelona) Y ALTAR DE OVARRA (Museo de Barbastro).

En cambio, las pequeñas figurillas que animaron los casetones del antependio de Casterné de Noals (fig. 399), pequeña población oscense que en su día estuvo integrada en la baronía de Erill, sí ostentan plenamente el carácter esencial del taller ribagorzano. Del conjunto del frontal sólo han llegado hasta nosotros el Pantocrátor y siete apóstoles (Museo de Barcelona), en los que, a pesar de la reducción a algo más de un palmo, no se aprecia alteración alguna de la contenida expresión de los volúmenes faciales ni de la dicción precisa del esquema humano que hemos podido observar en las piezas que componen la singular escuela del valle de Boí.

El espíritu del Calvario de Roda reaparece en los ángeles que sostienen los atributos de los evangelistas esculpidos en los cuatro pilares de piedra que soportan el sepulcro de San Ramón, obispo de Roda-Barbastro cuyos restos fueron trasladados en 1170. Estos cuatro relieves reproducen punto por punto los elementos característicos del mencionado Calvario. La misma corrección y regularidad en las facciones, composición exacta en la lógica estructura del plegado, todo ello dentro de una contenida tendencia realista de sentimiento clásico. Este sentido imponderable de serenidad, tan vivo como las fórmulas generadoras de las diversas escuelas románicas, no aparece en las ingenuas narraciones del sarcófago, que pertenecen, a pesar de su buena calidad, al mundo de los imagineros de oficio, fieles a una tradición y sujetos a los modelos que transmitieron su aspecto arcaico a las obras del siglo XIII avanzado.

El ya citado altar de Ovarra (fig. 400) es una tabla alargada en forma de predela enmarcada, como los antependios, con una tira plana decorada con huecos hemisféricos. Presenta la Anunciación en el centro y, a los lados, seis santos, los dos primeros con báculo, cobijados bajo arcos trilobulados con grandes capiteles de hojas apoyados sobre columnillas gemelas decoradas con trazos helicoidales. Es obra tallada en madera, en bajorrelieve, enriquecido con pastillaje de yeso. La decoración pictórica se perdió, lo mismo que las caras de los personajes, pero lo que queda del plegado de vestiduras acusa



Figs. 401, 402 y 403.—VÍRGENES DE LA CATEDRAL DE RODA, DE GRAUS Y DE VILLANUEVA.

el influjo del clásico escultor del calvario y de los ángeles del monumento sepulcral sobre la imaginería tradicional esencialmente narrativa. Se conserva en el Museo de Barbastro.

Las imágenes de la Virgen, que por razones geográficas pueden atribuirse al taller de Roda, pertenecen a la serie iconográfica catalana. La que se conserva en la catedral de Roda (fig. 401) pertenece al círculo estilístico del sepulcro de San Ramón, reflejando, mezcladas, la lógica clasista del escultor de los ángeles de los pilares y la minuciosidad de los relieves del arca. El Museo de Barcelona posee una talla policromada con idénticas características. En algunos casos, como en el que se conserva en una ermita cercana a Graus (fig. 402), se evidencia el influjo de los maestros del Ribagorza; véanse en sus vestiduras los rígidos acanalados que caracterizan las nueve figurillas que formaron parte de un frontal (ver pág. 302). Una segunda imagen del mismo tipo apareció en el pequeño santuario de Santa Liestra, de la misma comarca. Otro modelo correspondiente a esta región lo encontramos en la Virgen coronada de Villanueva (fig. 403), en el valle de Benasque. Es una talla en la que destaca el sentido vertical de los pliegues, cuya disposición responde a un esquema claramente racionalizado.

Pertenecen probablemente al taller de Roda y a un mismo momento avanzado del siglo XII, aunque no acusan la misma mano, los Crucifijos de Alquézar (fig. 404) y de Benasque. Su postura es menos hierática, pero no es difícil hallar semejanzas con el Cristo de Roda (fig. 397) en la forma de resolver la estructura de los volúmenes del cuerpo y la tensión de las extremidades. El de Benasque, que tiene una apariencia más arcaica, fue retocado para adaptarlo al tipo iconográfico renacentista, pero brazos y piernas conservan



Figs. 404, 405 y 406.—CRUCIFICADO DE ALQUÉZAR, PANTOCRÁTOR DE BASARÁN (Museo de Barcelona) Y VIRGEN DE AGÜERO (Museo de Huesca).

intacta la aguda estilización original que se reproduce exactamente en el Cristo de Alquézar. El tosco San Martín de Benasque puede mostrarse como heredero tardío de las tendencias clasicistas y minuciosas que hemos visto reflejadas por separado en los sopor-tes y en el sepulcro de San Ramón, señalando con ello el enlace de las técnicas arcaicas con el espíritu renovador del siglo XIII.

A pesar de que desde un punto de vista geográfico estricto quede fuera del ámbito de la escuela de Roda, el Pantocrátor de Basarán (Museo de Barcelona) (fig. 405), en el extremo occidental del Sobrarbe, puede ser incluido dentro de su círculo estilístico. Es una obra correspondiente al momento arcaico del siglo XII y que presenta trazos cuya proximidad a las soluciones características del taller de Erill resulta sorprendente.

ESCUELA DE HUESCA-JACA.—Es de creer que existieran talleres en las dos ciudades cabeza del obispado, ambas ricas en tradición escultórica. Nos resistimos a seguir a Kingsley Porter en su filiación de la modesta patrona de Iguácel (fig. 407) al círculo de los grandes escultores jaqueses del siglo XI: no vemos parentesco con las esculturas fechadas de la decoración pétreo de la propia ermita. En realidad, no podemos señalar relación alguna entre la imaginería oscense y la escultura decorativa monumental tan importante en esta región pirenaica durante la segunda mitad del siglo XI y comienzos del XII. Ello es una prueba más de la independencia existente entre los grupos de escultores canteros, completamente desarraigados del espíritu indígena, y los modestos artífices establecidos en el país. Los primeros eran artistas de paso, a menudo extranjeros, cuyos movimientos depen-



Figs. 407, 408 y 409.—VÍRGENES DE IGUÁCEL, DE PANZANO Y DEL SANTUARIO DE SAN MARTÍN DE VAL DE ONSERA.

dían siempre de un patrón que reclamaba sus servicios. Los imagineros fueron probablemente gente del pueblo que legaban sus fórmulas de padres a hijos; por ello las tallas policromas conservaron invariable su aspecto a través de varias generaciones, resultando así tarea tan difícil el fijar su cronología. Las obras más arcaicas tienden a traducir modestamente sus facciones y actitudes: son figuras de poco cuerpo, con pliegues expresados con gran simplicidad de líneas suaves y volúmenes poco acusados; el gracioso ritmo de ciertas tallas policromadas de la región comprendida entre Jaca y Huesca, que con toda seguridad podemos atribuir al siglo XII, acusan una escuela conceptualmente opuesta a la que produjo los impresionantes grupos escultóricos de Taüll, Erill y Durro. Ejemplares característicos quizá de la primera mitad del siglo XII son la Virgen de Iguácel, una muy próxima al concepto general de la anterior que, procedente de Agüero (fig. 406), se conserva en el Museo de Huesca, y las Vírgenes de Panzano (fig. 408) y Ayerbe, que parecen de un mismo taller. De este mismo sector es la bella patrona del santuario de San Martín de la Val de Onsera (fig. 409), de plegado elegante. Otra Virgen similar, hallada también en el mismo santuario, se encuentra actualmente en el Museo de Huesca.

En la comarca de la ciudad de Huesca surge un nuevo tipo de la imagen de la Virgen sentada en elaborado trono, con balaustres torneados, pero conservando la simplicidad del plegado que caracteriza al grupo anterior. A este modelo, probablemente de la segunda mitad del siglo XII, pertenecen la Virgen de la iglesia de la Magdalena, de la ciudad de Huesca (Museo de Huesca) (fig. 410) y la de Labata. En Riglos se veneran dos Vírgenes



Figs. 410, 411 y 412.—VÍRGENES DE LA MAGDALENA DE HUESCA Y DE LA ERMITA DE RIGLOS.

sedentes (figs. 411 y 412), típicas de la imaginería oscense de comienzos del siglo XIII: salieron probablemente del mismo taller. Es obra de semejante estilo una imagen de la Virgen de la colección Rochel de Madrid: puede presentarse como uno de los más bellos ejemplares del segundo período de la imaginería de Huesca.

Procedentes de la región lindante con Pamplona conocemos varios crucificados, posiblemente de fines del siglo XII, que presentan una cierta semejanza con los Cristos de la provincia de Huesca y unos paralelismos técnicos con la imaginería del reino de Navarra. El de Castiliscar (fig. 413), que formó parte de un grupo del Calvario del que se ha perdido el San Juan, recuerda un tanto al de Roda, aunque es menos hierático y está dotado de un aspecto más naturalista. La factura de los músculos y facciones acusan un escultor sensible, original en su concepto plástico, especialmente en la minuciosa organización de los pliegues de las telas: la Virgen correspondiente (fig. 414) es una buena muestra de ello y contrasta extraordinariamente con la sobria rudeza de los escultores pirenaicos. Las imágenes del Crucifijo y San Juan, pertenecientes a un pequeño Calvario de procedencia desconocida (Museo de Barcelona), reproducen toscamente las figuras de Castiliscar. Otro ejemplo de este tipo de crucificado lo tenemos en el de Sos del Rey Católico (fig. 415), que acusa un carácter algo más avanzado cronológicamente y una notable simplificación en el trabajo de las telas.

OBRAS DEL SIGLO XIII.—Son abundantes las iglesias y santuarios de la provincia de Huesca que conservan imágenes de la Virgen pertenecientes al siglo XIII. La mayoría de



Figs. 413 y 414.—CRUCIFICADO Y VIRGEN DOLOROSA DE CASTILISCAR. Figs. 415, 416 y 417.—CRUCIFICADO DE SOS DEL REY CATÓLICO Y VÍRGENES DE BENABARRE Y DE VILLARREAL DE LA CANAL.



Figs. 418, 419 y 420.—SAN JUAN DEL CALVARIO DE FANLO (Museo de Barcelona), VIRGEN DE TRASOBARES Y VIRGEN DE LA COLEGIATA DE DAROCA.

ellas corresponden a fases avanzadas, apareciendo en algunas reflejos de goticismo. Entre los ejemplares mejor conservados hay que citar la de Benabarre (fig. 416), que aún responde a los principios básicos que hemos visto en la Virgen de la iglesia de la Magdalena de Huesca (fig. 410), la de Villarreal de la Canal (fig. 417), en la que se observa un nuevo sentido en la organización de los pliegues de la ropa, advirtiéndose también el empleo de estuco para ciertos detalles ornamentales, además de las de Selgua, Coscojuela de Fantova, Nueno y Sopeira o la que preside el altar mayor del santuario de Salas, que puede ser considerada como la obra maestra del grupo.

Hay que hacer mención especial de las tallas del pueblo de Fanlo, que parecen señalar un taller local: una Virgen sedente y un grupo del Calvario, cuyas imágenes laterales pasaron al Museo de Barcelona (fig. 418), acusan, con su modelado contundente y su minucioso plegado naturalista, el influjo de la citada Virgen de Salas. La elegante imagen de San Bartolomé (Museo de Huesca) puede presentarse como muestra del estilo pirenaico, de la mejor calidad, en el período de transición. Era asimismo obra tardía muy notable la Virgen bellamente policromada del monasterio de Sigena, desgraciadamente perdida en el incendio de 1936. Su naturalismo abre el camino seguido por la iconografía mariana en el curso del siglo XIV.

En la región central aragonesa el arte románico tuvo penetración tardía. Es lógico, pues, que escaseen en ella las imágenes en madera policromada que con cierta probabilidad pueden atribuirse a los siglos XII y XIII. Parecen obras arcaicas la Virgen de Trasobares

(Zaragoza) (fig. 419), que presenta, como Santa María la Real de Nájera, el Niño Jesús sentado en posición lateral sobre la rodilla izquierda (fig. 463), y la Virgen de la Peña, en Calatayud, muy restauradas. No se apartan mucho de la iconografía que veremos en Castilla: pliegues tubulares organizados; estilización un tanto arbitraria con respecto a las proporciones del cuerpo humano y la posición de sus miembros. Conservan, sin embargo, su monumentalidad y nobleza.

Obra cumbre de la imaginería románica del centro de Aragón es la monumental imagen de la Virgen que se conserva en la sacristía de la colegiata de Santa María de Daroca (fig. 420). Su sabor clásico y las incontestables relaciones que presenta con ciertas esculturas oncecentistas italianas obligan a creer en una corriente artística de origen mediterráneo paralela a la pintura de la sala capitular de Sigena. El Niño Jesús conserva el recuerdo de las figuras togadas romanas. Fue prototipo y modelo de una serie de imágenes rústicas que surgieron de los talleres locales aragoneses en pleno siglo XIII. Si analizamos el plegado minucioso de las figuras de Castiliscar, no es difícil descubrir bajo su apariencia más arcaica el esquema fundamental de los pliegues de la Virgen de Daroca.

La imaginería centroaragonesa del siglo XIII es continuadora de los modelos tradicionales con los reflejos intensos de goticismo y sin abandonar ni complicar con nuevas creaciones la iconografía tradicional. Sirva como ejemplo el gran Calvario de la iglesia parroquial de Torralba de Ribolta.

NAVARRA Y PAÍS VASCO

La imaginería navarra conserva en culto, en su lugar de origen, algunas de sus obras señeras de buen arte y un nutrido grupo de esculturas de tipo popular, anteriores al 1300, en su mayoría figuras de la Virgen sentada con el Niño en su regazo. Los modelos iconográficos coinciden en esencia con los del Pirineo oriental, por lo cual resulta útil, en líneas generales, la clasificación cronológica establecida al estudiar la serie catalana. El modelo más arcaico, o sea la Virgen Madre convertida en trono de la Majestad de Dios, con su hijo sentado en el centro del regazo, tiene aquí las más bellas representaciones. Citemos como ejemplos notables y típicos las de Yarnoz (fig. 421), Echalaz y Urdanoz (fig. 422), tres modelos distintos dentro de su unidad tipológica: la primera representa el influjo netamente bizantino; la segunda, un arte más popular, de minuciosos pliegues realistas; la tercera, un buen ejemplar de la simplificación de la escultura navarra del siglo XII. Ninguna de las tres refleja la tipología de las vírgenes francesas coetáneas, confirmando el hecho de que el gran influjo artístico francés en Navarra comienza en el siglo XIV. La Virgen de Oriz (fig. 423) puede ser incluida dentro del mismo grupo tipológico que la de Urdanoz.

Pieza importante de la escultura románica española y obra cumbre de la imaginería románica navarra es la graciosa Virgen sedente del Santuario de Ujué (fig. 424). Coincide plenamente con las imágenes del grupo gerundense, aunque la bella estructura de su plegado pierde mucho por el tosco chapeado de plata que se le aplicó, al parecer, en el siglo XIV, dejando únicamente al descubierto la talla policromada en las cabezas y manos, que confirman su calidad y su arcaísmo. La cabeza del Niño, mejor conservada que la de



Figs. 421, 422 y 423.—VÍRGENES DE YARNOZ, URDANOZ Y ORIZ.

la Virgen, revela la obra de un buen escultor sin conexión estilística con las obras del círculo de Esteban, el maestro compostelano autor entre 1101 y 1127 de la gran portada de la catedral de Pamplona, cuyos restos se guardan en el Museo de la Diputación Foral de Navarra (A. H. , vol. V). Dentro de las mismas corrientes tipológicas cabe situar la Virgen de la iglesia de San Juan Bautista de Estella. Conserva esta imagen el chapeado original, perfectamente adaptado a la talla de madera y primorosamente ornamentado con incrustaciones y repujados.

En la colegiata de Tudela existe una imagen pétreo de la Virgen, hierática y de aspecto bizantino, obra segura de los escultores del claustro; en consecuencia puede fecharse hacia 1200. Es importante por su buena calidad artística y como elemento de referencia para fijar la cronología de la imaginería románica navarra tan falta de datos seguros. Conserva todavía, a pesar de su época avanzada, la forma iconográfica arcaica. La estructura de sus pliegues nos lleva a compararla con la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona (fig. 425), magnífica escultura de madera cubierta de plata que conserva su grandiosidad a pesar de las reformas que la alteraron en ocasiones diversas. El Niño parece totalmente renovado, pues su aspecto barroco no responde a la serena belleza de la Virgen. Puede ser obra de comienzos del siglo XIII, presentando como característica particular la extensión de los pliegues de su manto sobre los costados del trono.

La Virgen de Irache, en Dicastillo (fig. 426), es también de talla bajo chapeado de plata, pero en este caso la labor del platero fue prevista y ejecutada cuando la producción de la obra. Las chapas de plata están primorosamente repujadas y se adaptan perfectamente a



Figs. 424, 425 y 426.—VÍRGENES DE UJUÉ, DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA Y DE DICASTILLO.

la escultura, aumentando la riqueza de su decoración por el minucioso y bellísimo trazado de los pliegues. Como en la Virgen de Ujué, las caras y manos fueron dejadas en madera policromada, aunque han sido tantas veces renovadas y repintadas que poco podemos juzgar de la apariencia originaria de sus facciones. Parece que en su origen el Niño estuvo sentado en el centro del regazo, siguiendo el tipo iconográfico más arcaico.

Las imágenes navarras recubiertas de plata continúan su serie iconográfica en la segunda mitad del siglo XIII, y más aún en el siglo XIV, adaptándose a la evolución de la imaginería. Citemos como ejemplo tardío la preciosa Virgen de la ermita del Puy, de Estella, que puede presentarse como prototipo de la Virgen con el Niño sentado sobre la rodilla izquierda, tan abundante y tan característica de la imaginería románica vasconavarra. Este modelo es el que cristalizó definitivamente y siguió privando sin alteración notable hasta finales del siglo XV.

Otras imágenes de madera tallada y policromada completan la tipografía mariana navarra del siglo XII. Cabe citar entre ellas la Virgen de Badostáin, la de Arizaleta, la del Buensuceso de la colegiata de Tudela y una muy interesante del Museo Arqueológico Nacional de Madrid; la de Olóriz y la de la Iglesia del Cerco de Artajona, que ya se mueve dentro de un ambiente netamente gótico.

No conocemos en Navarra ninguna imagen del Crucificado que presente características muy arcaicas. Los más antiguos parecen ser el de la iglesia de San Andrés de Cizur Mayor y el de los templarios de Torres del Río. Hemos apuntado ya antes su parentesco estilístico con los Cristos de Castiliscar y de Sos del Rey Católico.



Figs. 427, 428 y 429.—VÍRGENES DE SAN PEDRO DE ARÁNZA, DE SENDADIANO (Museo de Vitoria) Y DE LA CATEDRAL DE VITORIA.

En el País Vasco son contadas las tallas que pueden ser adscritas a una fecha anterior al año 1200. Entre ellas podemos citar las Virgenes de Aránzazu (fig. 427) y de Estíbaliz, que todavía responden a modelos netamente bizantinos, con el Niño sentado en el centro. La primera, conservada en la parroquia de San Pedro, es una imagen de formas austeras con ropajes de pliegues planos y cierto carácter monumental. Por su postura, con la mano izquierda apoyada sobre el hombro del niño, esta Virgen podría constituir un precedente lejano del tipo que veremos extenderse con profusión a lo largo del siglo XIII no sólo en las Vascongadas, sino también en Castilla e incluso en Andalucía. La Virgen de Estíbaliz, patrona de Alava, muy alterada por una restauración excesiva, presenta unas formas suaves, producto de la simplicidad de los pliegues. Ya del siglo XIII es la Virgencita de Colindres (Museo de Bilbao). Es casi un altorrelieve, ya que los costados de su trono, unidos a los pliegues laterales del manto, la encuadran con reverso absolutamente plano. El Niño, más naturalista que la Virgen, bendice, sentado en el centro del regazo: los pliegues son más lógicos de lo que cabría esperar del hieratismo y simetría del conjunto. La Virgen de Sendadiano (Museo de Vitoria) (fig. 428) se mantiene también dentro de la tipología hierática arcaica, algo influida por la gran Virgen pétrea de Silos.

De intento hemos reservado para final del presente capítulo el estudio de una gran serie de imágenes de la Virgen que, dentro de una sorprendente unidad tipológica, aparecen en ciudades, pueblos y ermitas de Navarra y País Vasco. Sedente en una banqueta de modesto molduraje, viste túnica ceñida, cuyo escote apuntado deja ver una

camisa cerrada en el cuello por un florón, y amplio manto, que se cruza sobre las rodillas; lleva la cabeza cubierta por una toca y sobre ella una simple corona; ostenta una flor o fruta en la mano derecha, apoyando la otra mano en el hombro del Niño Jesús que, sentado a la izquierda, viste idéntica indumentaria. Con la cabeza descubierta y descalzo, sostiene un libro y bendice con la diestra. Es una imagen solemne y profundamente humana. La Madre conserva el porte regio de los modelos bizantinos y el Niño adopta la posición del de la patrona de Nájera (fig. 463), pero acentuando su naturalismo y su sonrisa. No sorprende el enorme éxito que tal imagen despertó, ya que reúne en proporción perfecta los conceptos de Majestad Divina y de Madre de los hombres. Tan maravilloso modelo iconográfico define el carácter de la escultura hispana del siglo XIII: unión del hieratismo románico con la vida desbordante del arte gótico; esquema arcaico dotado de la alegre sonrisa del pueblo y vestido con ropajes de plegado naturalista. Son incontables las imágenes navarras y vascas talladas según este modelo y la fidelidad al primer patrón es tal que, en la mayoría de ellas, se repiten los rasgos faciales, la forma del plegado de ropajes y las delicadas asimetrías de pies y manos, incluso en las de factura más popular, como por ejemplo, la de Aguillo. Uno de los ejemplares más primitivos será, sin duda, Nuestra Señora de la Esclavitud, magnífica escultura de la catedral de Vitoria (fig. 429). La más famosa es la Virgen de Begoña, patrona de Vizcaya. Pero el modelo toma carta de naturaleza en toda Castilla, donde tendremos ocasión de mencionar ejemplos bellísimos, extendiéndose su popularidad hasta cristalizar en la egregia Virgen de la sede de la catedral de Sevilla (fig. 482).

Otras imágenes del siglo XIII completan el ciclo vasconavarro. Buenos ejemplares poseen los Museos de Vitoria, de Barcelona y Arqueológico Nacional de Madrid. Citemos, para completar la tipología de las imágenes vasconavarras del siglo XIII, el Calvario del Museo de Barcelona, magnífica talla que conserva íntegra su primitiva policromía; un santo obispo del mismo Museo; una imagen de Santa Ana y un Crucifijo del Museo de Vitoria y las figuras de Cristo y Nicodemus que formaron parte de un grupo del Descendimiento de la ermita del Santo Cristo de Labastida.

GALICIA, LEÓN Y CASTILLA LA VIEJA

Para presentar con más claridad la imaginería conservada en las ciudades, pueblos, monasterios y ermitas de las regiones que integraron las comunidades políticas y religiosas del occidente de España, requerimos de nuevo el auxilio de los límites respectivos, aun reconociendo que éstos tienen una importancia muy relativa a partir de la segunda mitad del siglo XII. Esculturas de alta calidad jalonan esta enorme y compleja área artística, emergiendo entre un conglomerado de obras mediocres, pero declaramos de antemano que no nos ha sido posible concretar características especiales ni en la iconografía ni en el estilo de sus imágenes religiosas. Algunos rasgos locales parecen insinuarse en ciertas obras señeras, pero hay que confesar que nos sentimos incapaces de dibujar corrientes estilísticas seguras.

Es indudable que los talleres de imaginería florecieron en todos los centros urbanos de cierta categoría paralelamente a las fecundísimas escuelas de canteros: pero el método comparativo proporciona resultados insuficientes en el proceso de su reconstrucción histórica, aun valiéndose de material básico de excelente calidad. Al parecer, los talleres de imaginería fueron modestos y de tipo familiar; adaptaban y repetían sin cansancio los tipos tradicionales, evolucionando con mayor lentitud que los grupos ambulantes de escultores de portadas, claustros y capiteles. La «Grande e General Estoria», compilada por Alfonso el Sabio, menciona a los imagineros que tallaban y vendían «santos e entalladuras dotras cosas en muchas figuras», lo que presupone su terminación policromada.

El análisis de las obras conservadas nos revela que en un mismo momento y en la misma región ciertos tallistas seguían con sus modelos arcaicos de tipo románico y otros trataban de captar el espíritu gótico francés. Observemos en las ilustraciones siguientes que la mutación de valores plásticos, al pasar de los marfiles del siglo XI a los relieves de talla policromada del siglo XIII, viene condicionada por su proporción de goticismo. El influjo del nuevo arte penetró muy pronto y en ciertos sectores se extendió rápidamente. En las esculturas y relieves de la portada occidental de la catedral de Tuy, terminada hacia 1225, el dominio del espíritu francés es ya rotundo y definitivo, a pesar de que en todos sus elementos persiste el recuerdo del Maestro Mateo. Pero en la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, obrada por dos maestros de Amiens antes del 1243, el estilo gótico campea libre de resabios arcaicos, sin concesiones a la tradición indígena. Nuestra Señora



Figs. 430 y 431.—CRUCIFICADOS DE VILANOVA DOS INFANTES Y DE LA CATEDRAL DE ORENSE.

la Blanca, que preside la fachada principal de la catedral de León, representa en nuestro concepto la fusión definitiva de la corriente del Norte con el arte nacional: es en realidad el más sublime ejemplo de la Virgen vasconavarra que se presentó de pie, por única vez, en apoteósico despido al estilo románico, rodeada por infinitas esculturas de lo más florido del arte gótico. Estos ejemplos nos sirven para explicar la transformación estilística de la escultura leonesa y castellana bajo el influjo de artistas extranjeros.

La escultura del siglo XII es, pues, una cadena de forcejeos, claudicaciones y ensayos audaces, en la cual, lejos de agotarse la vitalidad indígena, se forja con sorprendente empuje un nuevo sentido plástico netamente español cuya fecundidad durará más de tres siglos. El 1200 abre uno de los períodos más brillantes y menos conocidos del arte castellano; coinciden en él la transición entre dos estilos opuestos en espíritu y técnica, la gran expansión territorial y política y la exaltación de innumerables focos de cultura y arte.

En aquellos tiempos no existía el sentimentalismo que reviste de misteriosa predilección la imagen venerada por múltiples generaciones. Una imagen era, con los cambios de estilo, sustituida sin escrúpulos por otra más moderna: cuanto más próspera era la comunidad de fieles, más a menudo renovaba su imaginería. Era cosa tan corriente la destrucción de imágenes arcaicas, que la Iglesia dictó sus normas para evitar la regresión a cosa inútil de las esculturas retiradas del culto; las humanizó obligando que fueran sepultadas en tierra sagrada. ¡Cuántas esculturas románicas y góticas conservamos hoy halladas en los viejos cementerios parroquiales!

La pujanza espiritual y temporal que siguió en Castilla y León a las primeras victorias de la Reconquista y, sobre todo, la indecible riqueza puesta al servicio de los centros eclesiásticos durante los siglos XV y XVI sacrificaron la modesta imaginería románica. El fastuoso sentido narrativo de las nuevas corrientes artísticas exigía fórmulas iconográficas más complejas y solemnes. A ello es debido probablemente el que sean tan escasas las



Figs. 432 y 433.—CRUCIFICADOS DE ALLARIZ Y DE ORIGEN DESCONOCIDO (Museo Marés de Barcelona).

imágenes románicas en culto vivo en los grandes centros religiosos del occidente de España. Son muchas más las que patronizan pequeñas ermitas y apartadas parroquias, pero en ellas raras veces se encuentran la traza y la gubia de los maestros geniales: muestran tan sólo un reflejo lejano y pálido de las vigorosas corrientes estilísticas latentes en los grandes centros urbanos.

En Galicia las peregrinaciones empujaban sin descanso nuevas modas y las imágenes envejecieron pronto. El alto grado de humedad climática ha sido uno de los factores que más ha contribuido al reducido porcentaje de supervivencia en la imaginería gallega. No sucedió como en las regiones pirenaicas de Cataluña y norte de Aragón, donde la decadencia artística postmedieval, acompañada de unos siglos de miseria, anuló todo deseo de seguir la moda, dejando intactas las viejas imágenes.

GALICIA Y ASTURIAS

Los soberbios crucifijos de Vilanova dos Infantes (Orense) (fig. 430), de la catedral de Orense (fig. 431) y de Allariz (Orense) (fig. 432), bastan para acreditar la recia personalidad de la imaginería gallega en la primera mitad del siglo XII. Desgraciadamente, no tienen paralelos estilísticos conocidos en la región y un capítulo tan brillantemente iniciado se interrumpe ante la ausencia de obras herederas de su pujanza clásica. Pertenecen al tipo hierático, de técnica sobria y acentuado sentido volumétrico, valorándose en ellos la justeza del esquema estructural por encima del detalle superficial, dando lugar a una aguda estilización. Son obras de nervio, comparables a las mejores tallas del Ribagorza e igualando en su pujanza a la estatuaria de la Puerta de las Platerías en la catedral de



Figs. 434, 435 y 436.—CALVARIO DE SAN ANTOLÍN DE TOQUES, VIRGEN DE PONTELLAS Y VIRGEN GALLEGA (Museo de Orense).

Santiago. Dentro de esta misma tendencia es posible situar tentativamente el Cristo de origen desconocido que se conserva en el Museo Marés de Barcelona (fig. 433) y que en su día formó parte de un grupo del Descendimiento.

Es una pena que no les sigan en calidad ni en época otras imágenes gallegas del siglo XII. Si existieron, cosa muy probable, no dejaron rastro, pues hay que dar un salto más que regular para unirlas, técnica y artísticamente, al Calvario del Monasterio de San Antolín de Toques (fig. 434). Es obra de sabor popular, de mucho carácter y gran belleza, pero aun siendo labor de fines del siglo XII, su plástica se pierde en ingenuidad y rutina.

En este ensayo sobre imaginería románica española, el primero que de carácter general se ha escrito, siempre hay que contar con obras desconocidas, Vírgenes, Cristos y Santos, que lógicamente deben existir en altares de modestas y apartadas iglesias escondiendo su vieja talla bajo copiosas vestiduras. En ellas confiamos para reconstruir algún día la historia de la imaginería gallega. Hasta el momento sólo podemos representar contadísimas imágenes de la Virgen Madre talladas en madera. La Virgen de Pontellas (fig. 435), sentada en un trono de respaldo inusualmente amplio, responde a la tipología más arcaica y recogida. Las del Museo de Orense (fig. 436) y de una colección particular de Cambre, a pesar de la simplicidad de sus líneas y su rudeza, deben corresponder ya a fases más avanzadas.

Conviene también citar aquí una serie de imágenes exentas que, aun siendo de piedra, no se mencionaron al hablar de la escultura románica monumental (A. H., vol. V). Como la mayoría de las esculturas gallegas, pertenecen a la órbita del gran Maestro Mateo, cuya supervivencia artística alcanza hasta el 1300. De entre ellas cabe destacar la Virgen del Monasterio de Sobrado de los Montes (La Coruña), el Salvador de la catedral de Compostela y las imágenes del Apóstol Santiago de Gustey (Orense), de Puentedeume (La Coruña),



Figs. 437, 438 y 439.—CRISTO, VIRGEN Y SAN JUAN DEL CALVARIO DE CORULLÓN (Museo de León) Y VIRGEN DE SAN MIGUEL DE LA ESCALADA.

la modernamente colocada en el parteluz del Pórtico de la Gloria en la catedral de Orense, la que fue recubierta de plata en el siglo XVII y preside la catedral compostelana y la procedente del convento de Santo Domingo de Pontevedra, que se conserva en el Museo de Barcelona. Dentro de este grupo de imágenes pétreas encontramos también representaciones poco frecuentes en la iconografía románica como son, por ejemplo, un profeta de la catedral de Santiago de Compostela o una pequeña escultura de granito, trabajada con gran finura y sensibilidad, conservada en la cripta del mismo templo, y que se ha venido identificando tradicionalmente con la reina doña Violante.

Es de suponer que las iglesias de Asturias conservarán ejemplares de imaginería románica, pero en todo caso permanecen inéditas y desconocidas todavía de los eruditos. Sólo conocemos una notable escultura de la Virgen en la iglesia de Santa María de Celón, en Pola de Allende. Es una talla, con su policromía original, dentro del tipo hierático, en su más acentuada rigidez, pero que, pese a su arcaísmo, no será muy anterior al año 1200.

LEÓN

LEÓN.—Gómez-Moreno señaló ya la semejanza entre las figurillas talladas en marfil de la cubierta del evangelionario de la reina Felicia (fig. 334) y el Calvario en madera policromada, procedente de la villa leonesa de Corullón (figs. 437 y 438). Ambas piezas pertenecen a un concepto plástico basado en la acentuación volumétrica, con predominio de la estructura sobre el detalle superficial, concepto que ya hemos visto ampliado en los Crucifijos de tierras orensanas. Técnica arcaica directamente derivada de lo clásico, que



Figs. 440, 441 y 442.—VÍRGENES LEONESAS (Museo del Prado y colección particular) Y DE LA CATEDRAL DE ASTORGA.

puede seguirse en su camino hacia la antigüedad a través de una verdadera genealogía de obras maestras. Si estas imágenes, dos de ellas conservadas en el Museo de San Marcos de León, no son coetáneas al evangelionario de la esposa de Sancho Ramírez de Aragón (1063-1094), ilustran la persistencia en el siglo XII de la sobriedad expresiva del románico occidental, algo reaccionario frente al detallismo decorativo bizantino. Pocas son las imágenes de la región que siguen esta trayectoria. Una de ellas es la Virgen Madre, de San Miguel de Escalada (fig. 439), de bellas proporciones y pliegues regulares que, por la forma de su modelado, acusa una fecha avanzada del siglo XII. Algo más arcaica será, pero posterior al Calvario de Corullón, una Virgen de fina policromía (fig. 440) colocada en el Museo del Prado para completar el ambiente de la capilla de Maderuelo: se señala de procedencia leonesa y puede presentarse como obra maestra dentro de la técnica que, sin desdeñar el formulario bizantino, no dejó ni un momento de apoyarse en la observación de modelos vivos. Gran similitud de carácter presenta una talla de la Madre de Dios de origen desconocido y conservada en colección privada (fig. 441). El minucioso estudio de los pliegues del manto, dispuestos de forma lógica y ordenada, acentúa la serena contención de esta imagen.

Pero es la Majestad de la catedral de Astorga (fig. 442) la que ostenta sin regateos el título de obra cumbre de los imagineros leoneses del siglo XII. Es de talla policromada, pero fue, ya de muy antiguo, recubierta con planchas de plata adaptadas cuidadosamente sobre el minucioso modelado de la indumentaria. Es el más acabado modelo español de la Virgen sedente con el Niño Dios sentado en el centro del regazo. Sus bellas proporciones



Figs. 443 y 444.—CABEZAS MONUMENTALES DE SANTA MARÍA DE SAHAGÚN.

juegan admirablemente con la gracia de su arcaísmo, inspirado en uno de los modelos clásicos bizantinos. La imaginería leonesa del siglo XIII cuenta con una serie de obras de notable interés, entre las que se encuentran una segunda Virgen de la catedral de Astorga (fig. 445), dos más en culto en la colegiata de San Isidoro de León, otra en el claustro de la catedral de la misma ciudad, versión local muy notable del modelo vasconavarro, el Cristo de Ponferrada y otras piezas de menos interés.

Vamos a considerar, como colofón de la imaginería en la provincia de León, dos gigantescas cabezas masculinas de talla policromada que, sin relación mutua, ni estilística ni cronológica, se conservaron hasta hace algunos lustros en el monasterio de Santa María de Sahagún. Fotografíe la primera (fig. 443), hacia los años treinta, en casa de un anticuario de Valladolid, el cual la presentaba como hallazgo suyo en la trastera de dicho cenobio leonés; tendría unos 45 centímetros de altura y, aunque en mal estado, rota y apolillada, era un magnífico ejemplar de fines del siglo XII. Descubrí la fotografía de la segunda cabeza (fig. 444) en el fichero de Alejandro Ferrán, benemérito arquitecto restaurador de tantos monumentos españoles: tras la fotografía que publicamos, constaba que era una talla policromada de 80 centímetros de altura conservada en Santa María de Sahagún. Su semejanza estilística con las obras de los escultores del pórtico de la catedral de León sugiere para esta impresionante testa barbuda una fecha cercana al 1275.



Figs. 445 y 446.—VIRGEN DE LA CATEDRAL DE ASTORGA Y CRUCIFICADO DE SAN LORENZO DE TORO.

¿Cuál sería la finalidad de estas dos grandes cabezas? Como hipótesis de trabajo cabe sugerir la posibilidad de que sean efigies talladas para figurar, completadas con adecuada indumentaria, en los túmulos funerarios erigidos a la muerte de reyes de León y de Castilla.

ZAMORA.—En la diócesis de Zamora se desarrolló un arte imaginero intermedio entre el leonés y el salmantino. En el grandioso Cristo de San Lorenzo de Toro (fig. 446), el influjo del preciosismo naturalista de las mejores tallas de León reaparece dentro del esquema esencial de los Crucifijos de Salamanca. Ya del siglo XIII son los Cristos de la Trinidad de Toro, de San Juan del Mercado, de Benavente, y de San Francisco de Fermoselle. En los tres se pone de manifiesto la afinidad con las obras salmantinas en cuanto a la técnica, pero la ondulación de sus cuerpos, particularmente acentuada en el último de ellos, denota ya la influencia de los nuevos criterios expresivos del espíritu gótico. Por otro lado, corta es la lista de las imágenes zamoranas anteriores al 1300 que se conservan en su lugar de origen: una de ellas es la Virgen de Santa María del Azoque, en Benavente, testimonio tardío de un arte de poco empuje.

SALAMANCA.—El prestigio de esta región, relativamente rica en imágenes primitivas, se origina, con razón, en el grupo notabilísimo de Crucifijos que, por sus especiales características, merecen filiación bajo el título común de Cristos salmantinos. Puede presentarse como prototipo el de San Cristóbal, de Salamanca (fig. 447). Sorprende la tendencia a reducir la proporción de la cabeza con relación al cuerpo, que responde al



Figs. 447 y 448.—CRUCIFICADOS DE SAN CRISTÓBAL DE SALAMANCA Y SALMANTINO (Museo Arqueológico Nacional).

canon clásico: el tórax se modeló esquemáticamente, siguiendo con cierta fidelidad la realidad anatómica. La supresión de la técnica a planos se acusa especialmente en los brazos, que buscan naturalismo, aun a costa de la tensión de nervios y tendones. Hay algo de musulmán en este Cristo: en la rotunda placidez del gesto, y mucho más en el esquema facial.

Otro ejemplar notable es el que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 448). En él se acentúa el naturalismo, la blandura muscular y la exuberancia de pliegues en el paño. El venerado Cristo de las Batallas (fig. 449), de la catedral nueva, es una reducción del modelo y en él se confirma la persistencia de los mismos rasgos en todos los ejemplares del grupo. La serie salmantina se completa con el Crucifijo de la iglesia de Sancti Spiritus y el de San Juan de Bárbalos (Museo de Salamanca), todos ellos del siglo siguiente, uniformándose tipológicamente con los que se conservan en las regiones vecinas: citemos el de San Julián y el de la catedral vieja, cercanos ya al 1300.

Los que integran el primer grupo tienen cercano parentesco con el apostolado pétreo de la parroquia de Alba de Tormes y con el San Martín colocado sobre la puerta de la parroquia del mismo nombre en Salamanca, piezas capitales de la escultura románica de esta región.

En cuanto a las imágenes de la Virgen cabe mencionar en lugar preferente la famosa Virgen de la Vega (catedral de Salamanca) (fig. 451), obra enteramente metálica con finísimos esmaltes en el trono, joya de la orfebrería española de fines del siglo XIII. Es elemento básico para estudiar la tipología mariana española. El Niño se sienta sobre la rodilla izquierda, pero la Madre conserva la rigurosa simetría de las obras más antiguas. El cotejo de pormenores nos revela que el proceso de simplificación ha sido muy drástico con respecto a Nuestra Señora de Astorga. Entre las Vírgenes de talla policromada hay que citar la del claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo, probablemente coetá-



Figs. 449, 450 y 451.—CRUCIFIJO Y VIRGEN DE LA CATEDRAL NUEVA Y VIRGEN DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.

nea, aunque según otro modelo, de la patrona de Salamanca. En la propia capital, la iglesia del Sancti Spiritus conserva dos bellas Vírgenes sedentes de mediados del siglo XIII. También de esa época debe ser la imagen de la Virgen de la catedral nueva de Salamanca (fig. 450).

Citamos, como colofón, dos Vírgenes de notable talla que, sin procedencia, se conservan en Barcelona: en una colección particular y en el Museo de Barcelona. La primera será obra del siglo XII y recuerda el Calvario de San Esteban de Corullón; en la segunda se



Figs. 452 y 453.—CRUCIFIJO CASTELLANO (School of Design, Providence) Y VIRGEN CASTELLANA (Museo de Barcelona).

reproduce la técnica de las mejores esculturas de la región de Tormes, siendo extraordinaria la semejanza con la Virgen en altorrelieve de piedra que preside la portada meridional de la catedral de Ciudad Rodrigo.

CASTILLA LA VIEJA

El grandioso Crucifijo de indudable origen español, que sin cruz y sin policromía emigró a los Estados Unidos (School of Design, Providence, Rhode Island) (fig. 452), presenta un carácter racial hispánico incontrovertible. Pocas esculturas de mediados del siglo XII, pues ésta parece ser su filiación cronológica, le alcanzan en belleza y sensibilidad. Su modelado es recio y preciso, con incomparable acorde entre el esquematismo que conduce a lo monumental y el naturalismo que su misión humana exige. Algo tiene del Pantocrátor de Carrión y quizá más todavía de los relieves más avanzados del claustro de Silos, pero ello no basta para considerarlo como eslabón de la misma cadena, si bien justifica su inclusión entre las imágenes castellanas. Lo mismo puede aducirse de una Virgen de talla, de origen desconocido, que se conserva en el Museo de Barcelona (fig. 453). Es pieza excepcional en todos los conceptos, cuya técnica recuerda la de las mejores

esculturas monumentales de Burgos y Palencia. El maestro de la segunda etapa silense y el de Carrión de los Condes parecen derivar de una escuela arcaica a la que podría unirse la bellísima talla que estudiamos. Su técnica no parece tampoco ajena a la del Maestro de la Cámara Santa de Oviedo y por todo ello queda tan nebuloso su origen.

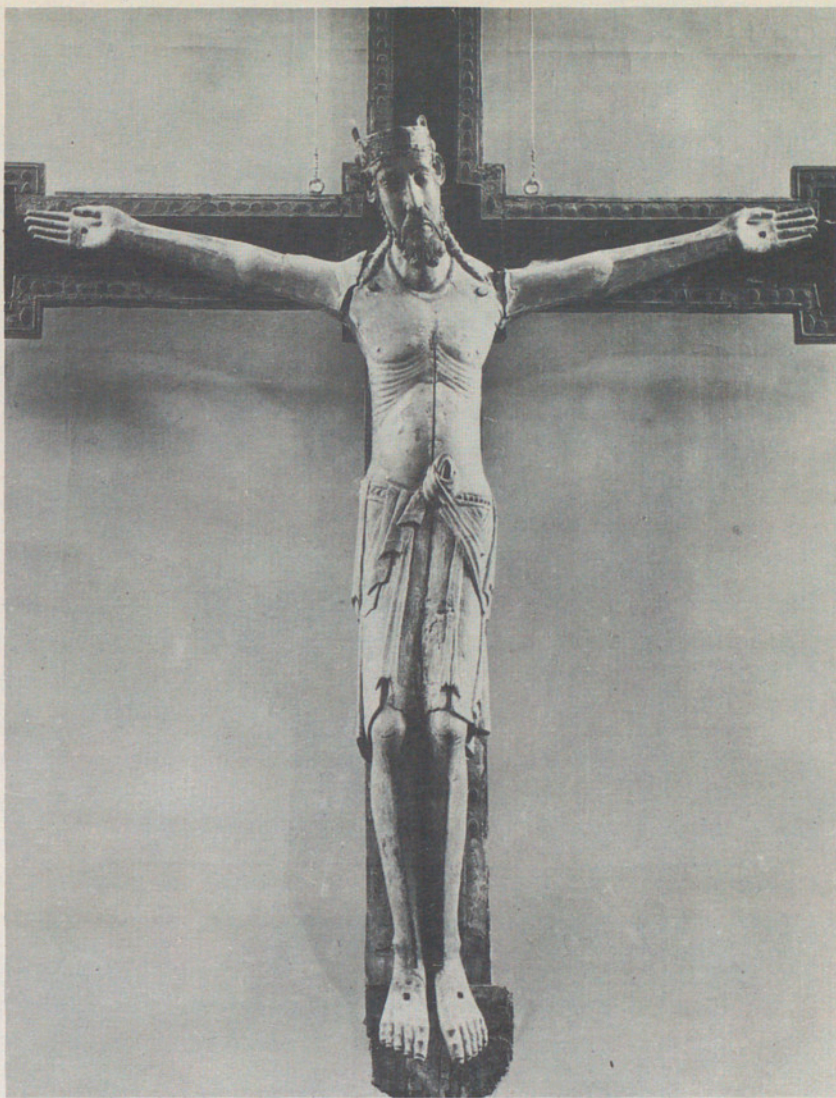
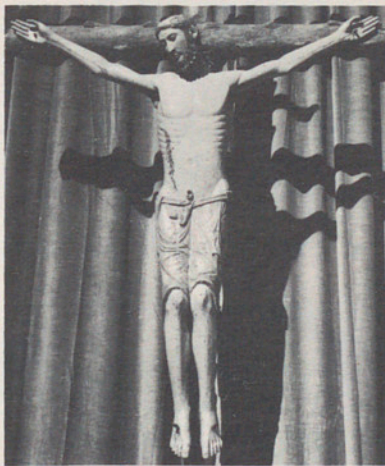
SANTANDER.—La pobreza del románico santanderino se refleja en la imaginería, representada únicamente por un corto número de imágenes del Crucificado y de la Virgen, ya del siglo XIII. Ejemplo típico de los modestos obradores montañeses es la virgen de la colegiata de Cervatos, que conserva algo de las fórmulas arcaicas. Coetánea será la Virgen de la Leche que se conserva en Piasca.

PALENCIA.—Más rica en imaginería de madera policromada es Palencia, aunque la mayor parte son obras avanzadas. Tienen apariencia arcaica las Virgenes de Brañosera y Villoldo, con el Niño sentado en el centro del regazo, plegado rígido y factura angulosa. Más finas parecen las de Castrillo de Onielo y la de Abarca de Campos, con el Niño sobre la rodilla izquierda. La de Grigera debe probablemente su apariencia de gran arcaísmo a su factura eminentemente popular y tosca. Es una pena que esté tan incompleta y destrozada la Virgen del Moral, pues fue seguramente una de las mejores imágenes palentinas de mediados del siglo XII. La Virgen de Rocamador (fig. 454) es la más famosa de la provincia: tiene, como la de Nájera (fig. 463) y las del grupo burgalés, el Niño sentado en posición ladeada sobre la rodilla izquierda, con cierto naturalismo que nos induce a fechar la obra hacia 1200. De todas maneras, es difícil juzgar su belleza originaria, debido a una desdichada restauración del siglo XVI.

Las imágenes marianas del siglo XIII son abundantes en la región de Palencia. Citemos como tipos característicos la de Villaluenga, que conserva todavía un cierto arcaísmo, la de Valoria de Alcor, la de Valle de Cerrato, la de Osorno y la de Amputia, pero la más importante es la monumental imagen de Carrión de los Condes. En todas, como veremos también en la de Silos, la Virgen María levanta elegantemente su manto con la mano izquierda. Recordemos que en algunas Vírgenes pirenaicas del siglo XII se observa el mismo gesto realizado con la mano derecha. El modelo de Virgen vasconavarra está representado por las Vírgenes de Bárcena de Campos, Olleros y otras.

Abundan los Crucifijos palentinos anteriores al 1300, aunque ninguno de ellos puede presentarse como pieza excepcional. El de Aguilar de Campoo (fig. 455) pertenece aún a la tipología más arcaica, clavado en la cruz con cuatro clavos y en posición frontal, siendo únicamente la cabeza, ligeramente ladeada, lo que rompe la perfecta disposición simétrica. El de Baltanás corresponde a la tendencia naturalista con acentuación de asimetrías; más hierático, pero dentro del mismo tipo, es el de Palenzuela, que conserva la Virgen y el San Juan, que formaron con él un grupo del Calvario; el Crucifijo de Valoria de Alcor, también del XIII, es uno de los más notables de la comarca. Al mismo arte pertenecen gran número de grupos del Calvario que figuran en Museos y colecciones: citemos los del Museo Marés y colección Ricart, de Barcelona, los del Museo Arqueológico Nacional y los del Museo de Cleveland (EE. UU.).

Caso aparte, por el inconfundible espíritu francés que denota, es el grandioso Crucifijo que se dice procedente del monasterio de Santa Clara, cercano a Palencia (Museo de los



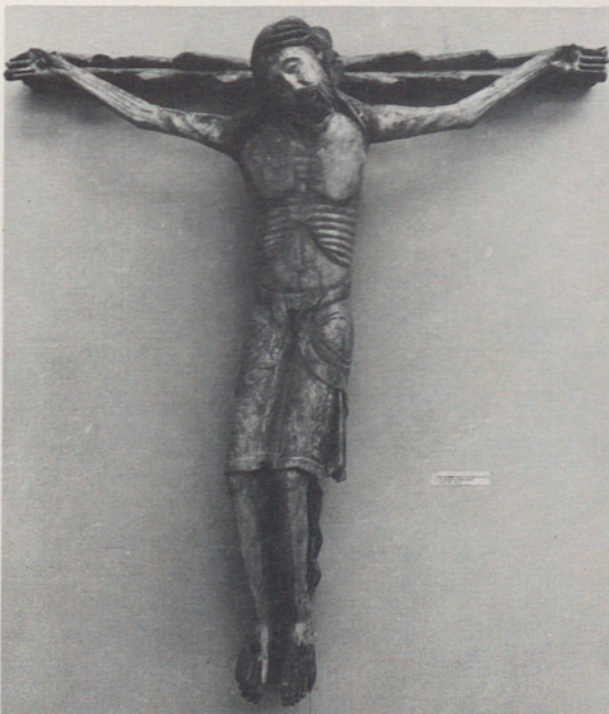
Figs. 454, 455 y 456.—VIRGEN DE ROCAMADOR Y CRUCIFICADOS DE AGUILAR DE CAMPÓO Y DE SANTA CLARA DE PALENCIA (Museo de los Claustros, Nueva York).

Claustros, Nueva York) (fig. 456). Nada recuerda de los Cristos catalanes, ni de los que figuran en los Descendimientos de la baronía de Erill, ni de los que hemos visto conservados en Galicia, León y Castilla. Surge como pieza única, con su cabeza alargada de ojos ligeramente oblicuos y barba de rizos metódicamente escalonados; el cuerpo, más correcto que en los ejemplares hispánicos coetáneos, recuerda al del famoso Cristo Courajod, del Museo del Louvre. Su más próximo pariente peninsular es, según Rorimer, el que aparece en el díptico del obispo don Gonzalo Menéndez (fig. 336), acompañado de una serie de figuraciones del formulario de los tallistas románicos. Este díptico ovetense está fechado entre 1162 y 1175 y, por ser obra de un escultor excepcional, nos ayuda a definir con cierta seguridad el concepto plástico de la imaginería castellana del tercer cuarto del siglo XII. En la estructuración de dicho concepto participan infinidad de elementos: el canon humano y su interpretación anatómica; la posición y actitud de los personajes que integran el repertorio; la moda, que cambia más rápidamente los acce-

sorios que las líneas generales; el sentido emotivo de la intención narrativa; la técnica, y otros cuya preponderancia varía con el tiempo y aun con la formación intelectual del artista.

Es dudosa la misión original de una serie de figuras policromadas descubiertas hace pocos años en la trastera de una iglesia palentina (Colección Godia, Barcelona) (figs. 470 y 471). Son tallas de cuerpo entero, dispuestas para ser vistas de todos los lados, al modo de las que integran corrientemente los pasos de procesión; sayones en actitudes violentas como formando parte de una Flagelación; imágenes femeninas no siempre identificadas; ángeles; dos personajes lujosamente ataviados, quizá actores de un descendimiento; el Cristo de un NOLI ME TANGERE, etc. Las consideramos obradas a mediados del siglo XIII, ya que la fórmula de sus pliegues y la decoración, que se conserva en algunas admirablemente, coincide con la de las esculturas funerarias fechadas que más adelante se citan.

VALLADOLID.—Tallas del Crucificado y de la Virgen Madre de origen vallisoletano forman un grupo numéricamente de cierta consideración, pero sin llegar a ser suficientes para permitir establecer un esquema de la evolución de la imaginería románica de dicha provincia. Además, muchas de ellas deben ser situadas en fechas posteriores al 1200 y presentan características netamente populares, de modo que resulta prácticamente imposible hacer otras indicaciones que no sean simples agrupaciones tipológicas o vagas referencias cronológicas. Entre las obras más arcaicas debe figurar el Cristo de la iglesia de Santa María Magdalena de Villafranca de Duero, actualmente en el Museo Marés de Barcelona. Es una imagen de tamaño natural, en posición frontal y con los pies clavados por separado, que corresponde en su esencia al modelo del Crucifijo de San Lorenzo de Toro (Zamora) (fig. 446). Los Crucificados clavados a la cruz con tres clavos son bastante numerosos. Todos ellos responden, en sus líneas generales, a una misma corriente tipológica, ya dentro del siglo XIII, de marcada esbeltez y en la que se mantiene el hieratismo del tronco y la ligera inclinación de la cabeza; valgan, como ejemplo, los de Mota del Marqués, Molpeceres o Piñel de Arriba. En cuanto a imágenes de la Virgen, la que presenta rasgos de mayor antigüedad es la del convento de Santa Ana, de Valladolid (fig. 457). Es una obra compacta y de profundo sentido de la simetría, tanto que se deja sentir incluso sobre los ordenados y rígidos pliegues de las telas. La talla de Corrales de Duero (fig. 458) corresponde a una época más avanzada, pero todavía dentro del siglo XII. El Niño continúa sentado en el centro del regazo de María, pero ya puede apreciarse una tendencia hacia un cierto naturalismo, que se manifiesta en la mano izquierda de la Virgen sobre el hombro de Jesús y en el plegado de los ropajes. Dentro de estos mismos conceptos fundamentales cabe situar la Madre de Dios del Santuario Nacional de Valladolid (fig. 459). Parece ser obra menos elaborada que la anterior, si bien ello es imposible de asegurar debido a las múltiples capas de pintura que la recubren impidiendo apreciar con justeza la calidad de la talla. En el siglo XIII vemos cómo las viejas fórmulas iconográficas, repetidas en numerosas ocasiones en obras como las Vírgenes de Esguevillas o de Villanueva de los Infantes, continúan vigentes junto a los nuevos modelos, de los que presentamos como ejemplo las imágenes de Piñel de Arriba o de Portillo, sin que ninguna de las esculturas conservadas llegue a rebasar el nivel de artesanía popular.



Figs. 457, 458 y 459.—VÍRGENES DE SANTA ANA DE VALLADOLID, DE CORRALES DE DUERO Y DEL SANTUARIO NACIONAL DE VALLADOLID. Figs. 460, 461 y 462.—CRUCIFICADO DE RODILLA Y VÍRGENES DE GUMIEL DE HIZÁN Y DE ADRADA DE HAZA.

BURGOS.—Muy poco se ha investigado sobre la imaginería burgalesa abundante en Vírgenes y Cristos de sabor popular, pero sin obras de fecha segura. Véanse el Crucifijo de Espinosa de Cervera o el bello Cristo de Salas de Bureba, parejo al ingresado, sin procedencia, en el Museo Marés de Barcelona; el del monasterio de Rodilla (fig. 460) muestra la persistencia de la tradición a fines del siglo XIII. La iconografía mariana está representada en sus diversos modelos. El hierático, con el Niño en el centro del regazo, se conserva en la popular imagen burgalesa de Nuestra Señora del Ebro y en la de Gumiel de Hizán (fig. 461), aunque la ejecución de estas obras corresponde probablemente al siglo XIII. Al mismo círculo pertenecen las Vírgenes de Leciñana y La Vid. La imagen de Adrada de Haza (fig. 462) mantiene todavía la simetría estructural, si bien la mano izquierda de la Virgen, apoyada sobre el hombro de su Hijo, anuncia ya nuevos esquemas. El modelo de la patrona de Nájera (fig. 463), con el Niño Jesús sentado de lado sobre la rodilla izquierda, reaparece en una Virgen de piedra, que estaba hace unos años en el pueblo de Padilla. Cabe citar aquí la bellísima imagen pétreo de la Virgen del gran monasterio de Santo Domingo de Silos, de gran ascendencia italiana, que sigue la corriente observada al estudiar la imagen de la colegiata de Daroca (fig. 420). Podemos señalar otro ejemplar de procedencia desconocida, influido por la misma corriente (Museo de Barcelona). A pesar de que las cabezas tienen trazas de retoques posteriores, es un elegante ejemplo de la imaginería de hacia 1200. En el propio monasterio de Silos se venera otra Virgen románica incompleta, obra de arte popular procedente de la desaparecida ermita del Paraíso. Entre los ejemplares de imaginería burgalesa del siglo XIII merecen citarse las Vírgenes de Hornes, Siones, Cornudilla, Sotos, Cueva, Aguilar de Campoo y monasterio de Vileña, ya reflejando lo gótico y con el Niño Jesús sentado sobre la rodilla izquierda.

SEGOVIA Y AVILA.—Segovia conserva también algunas imágenes románicas de la Virgen. La de Santa María de Nieva es la más arcaica, aunque no muy alejada del 1200. Otra de fines del siglo XIII, según el modelo burgalés, se conserva en el Museo Episcopal de la capital. Mucho más importantes son las imágenes de María y San Juan de un Calvario de la catedral que puede presentarse entre lo mejor que produjo la imaginería española de la segunda mitad del siglo XIII. Cuéllar posee también tallas policromadas docecentistas: un Calvario completo arcaizante y una Virgen que refleja el modelo vasconavarro. De Ávila cabe citar la Virgen de Fuente Santa del santuario de Medianilla.

LOGROÑO.—Los centros religiosos de esta región han conservado obras preciosas en sí y esenciales para el diseño del esquema del presente capítulo. Con el de la capital rivalizan los tantas veces citados de San Millán de la Cogolla, Nájera y Valvanera. Nuestra Señora de Nájera (fig. 463), unánimemente atribuida al siglo XII, a pesar de la piadosa leyenda que la lleva a los tiempos de García de Nájera, puede que sea el prototipo, o al menos uno de los ejemplos más antiguos, de la que podríamos llamar versión naturalista de la Virgen. Desaparecieron en ella el hieratismo y las simetrías solemnes, aunque naturalmente no pudieron eludirse la rigidez y la arbitrariedad de proporciones de la plástica románica. Jesús bendice a los fieles con gesto sencillo, sentado de perfil sobre la rodilla izquierda de la Virgen, cuya mano cierra amorosamente sobre su brazo, como sosteniéndolo. En todos los detalles muéstrase una tendencia a reemplazar los formalis-



Figs. 463, 464 y 465.—VÍRGENES DE NÁJERA Y DE VALVANERA Y CRUCIFICADO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA.

mos de realeza por la dulce afabilidad del que da protección sin pedir vasallaje: en escaño de simple molduraje, inclina la Madre su cabeza hacia los orantes y el Niño cruza sus piernas; túnicas y mantos contribuyen con su simplicidad a que la atención de los fieles se concentre en la belleza de las caras totalmente exentas de bizantinismos. No necesita para imponer su egregia personalidad ni de la estilización tradicional ni de la misteriosa sonrisa oriental de la iconografía románica. La seriedad profunda de la raza hispánica tiene en esta extraordinaria escultura uno de sus más fieles reflejos. Recordemos que el modelo iconográfico de la Virgen con el Niño sentado en posición lateral sobre su rodilla izquierda es el que vimos en el díptico de don Gonzalo Menéndez en Oviedo (fig. 336).

La venerada patrona del monasterio de Santa María de Valvanera (fig. 464) corresponde también a las etapas iniciales de la mencionada corriente naturalista surgida en el siglo XII. La figura de María mantiene todavía el tradicional hieratismo de las imágenes arcaicas y los pliegues no han perdido aún la rigidez y la artificiosidad de su disposición simétrica, pero, en cambio, la figura de Jesús rompe todos los cánones establecidos. No sólo abandona la posición habitual en el centro del regazo de su Madre, sino que además se instala sobre la rodilla derecha, hecho ya de por sí poco corriente en la imaginería románica hispana y, por si ello fuera poco, se contorsiona para dirigir su bendición hacia la parte que quedaría un tanto a sus espaldas si permaneciese sentado con normalidad. Contribuye también a resaltar el afán naturalista que animó al autor de esta magnífica talla el asiento de la Virgen, que reproduce una de aquellas sillas plegables de la época, idéntica a la ya mencionada del obispo San Ramón de Roda (A. H., vol XX), pero con

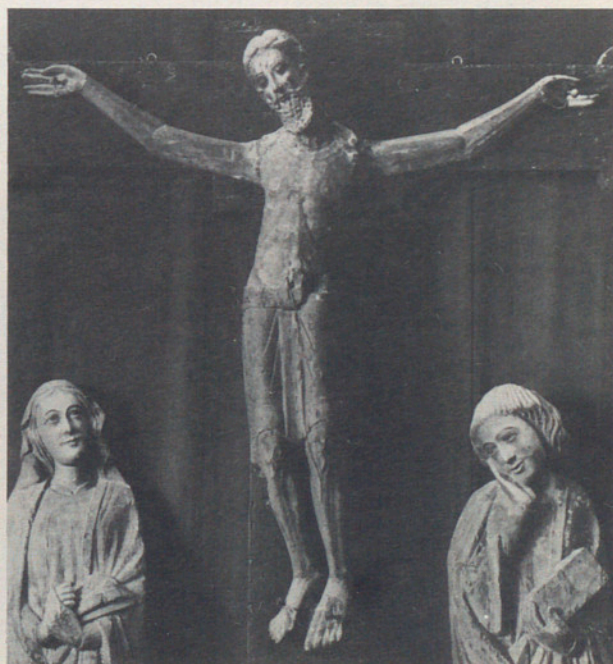
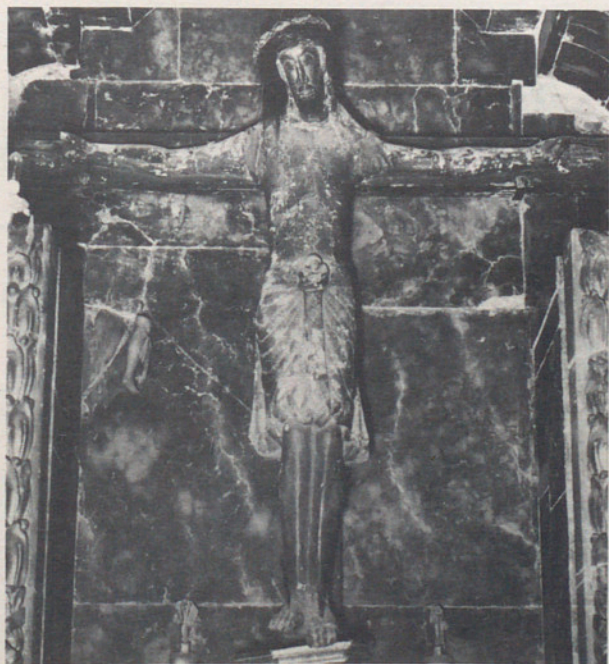
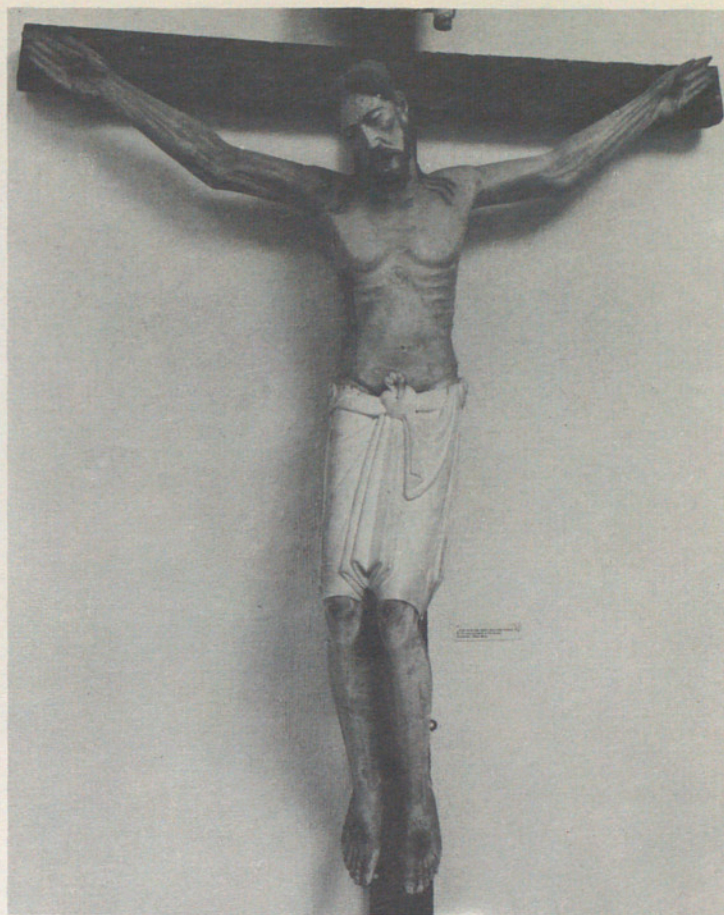
cabezas de águilas en vez de leones en sus extremos superiores. Por otro lado, es preciso destacar el extraordinario estado de conservación de esta pieza, con la policromía y los relieves de pastillaje prácticamente intactos.

En San Millán de la Cogolla (Logroño) se conserva un crucifijo de talla (fig. 465), incompleto, de muy buena mano, cuyo arte supera al de los marfiles del arca de San Felices (fig. 333) del propio monasterio. Dentro de lo inseguro de una comparación entre piezas de tan distinto tamaño, puede observarse que, como en las figuras que integran los bellísimos relieves del arca, en el paño del Cristo se alternan el plegado rectilíneo y la gradación de curvas en ritmo especial que sólo existe en las obras maestras del siglo XII.

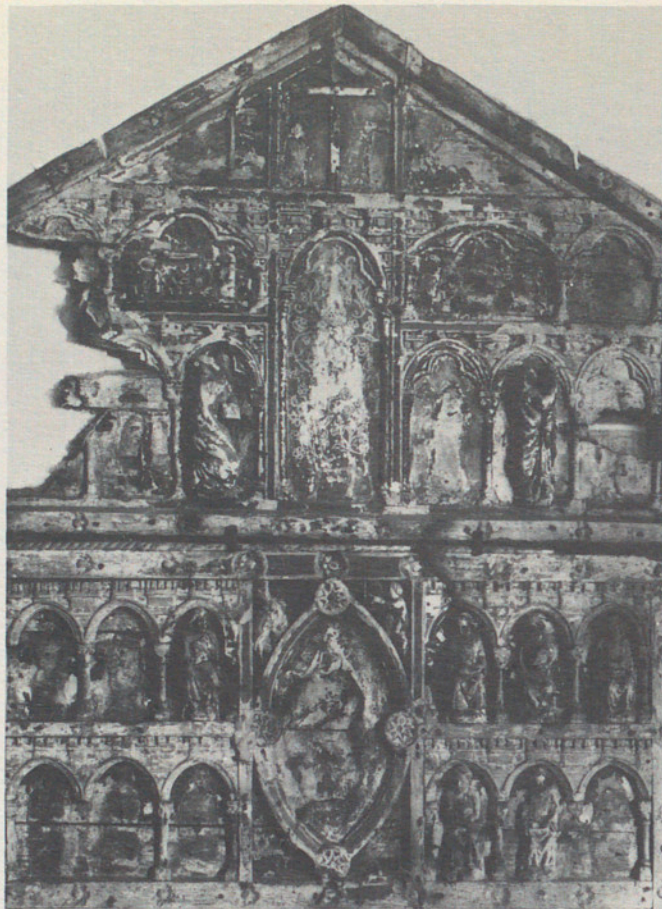
Algo hay en la meticulosa estilización de Nuestra Señora del Palacio, de Logroño (fig. 466), que nos recuerda a las esculturas del soberbio sepulcro de Doña Blanca, madre de Alfonso VIII, erigido hacia 1158, en Santa María la Real de Nájera. No dudamos en atribuir la talla de este sarcófago al misterioso Leodegarius, que firmó la portada de la colegiata de Sangüesa (A. H., vol. V), y que continuó su labor en Sos del Rey Católico y otros edificios aragoneses. En esta grandiosa imagen de la Virgen Madre reaparecen las facciones abultadas, como hinchadas de vida, en contraste con el aplastamiento de los pliegues y la apariencia pastosa de los volúmenes. Es posible que nos hallemos ante el caso único de un escultor de nombre conocido del que se conservan varias obras de escultura monumental, un buen ejemplo de imaginaria policroma y un sepulcro fechado. Los pliegues donde la geometría domina y desborda la gradación volumétrica que caracteriza la obra de Leodegarius nos llevan de nuevo a la técnica de los marfiles del arca de San Felices (fig. 333) y aun, guardando las distancias, a la plástica sublime del primer maestro del claustro de Santo Domingo de Silos. Podemos añadir a la lista de tallas logroñesas la Virgen de Sajazarra, ya del siglo XIII.

A pesar de corresponder a la provincia de Burgos incluimos en este apartado el Crucifijo de Oña (fig. 467), villa de la ribera del Ebro próxima a la Rioja. Es una imagen del siglo XII de tamaño mayor que el natural, de elegantes proporciones, modelada con sobrio realismo, especialmente en lo que atañe a sus extremidades. El gesto, contenido y noble, está animado por la suave ondulación del cuerpo. Encontramos en esta talla un sorprendente parentesco con las esculturas que formaron parte de un grupo del Calvario de la catedral de Roda de Isábena (Huesca) (figs. 397 y 398). La identidad técnica y formal es tal que, de no ser por la distancia que separa Oña de Roda, sentiríamos la tentación de atribuir las dos imágenes a un mismo taller.

SORIA.—Tan corta es la lista de las imágenes románicas conservadas en la región de Soria que ni alcanzamos con ella a definir las corrientes que pudieron influir en su formación. La que denota mayor arcaísmo es el Crucifijo de la catedral de Burgo de Osma (fig. 468). Es una obra de estructura simétrica ejecutada con rudo vigor, no desprovisto de una elegancia y majestuosidad innatas. Desde un punto de vista técnico es preciso señalar que las piernas fueron talladas de una sola pieza de madera. Será ya de comienzos del siglo XIII la graciosa Virgen del santuario de la Peña, en Agreda. La más bella imagen soriana es, sin duda, Nuestra Señora del Espino, de la catedral de Burgo de Osma, obra probable de los escultores que intervinieron en la decoración de la nueva seo en la segunda mitad del siglo XIII. Es una adaptación de la Virgen vasconavarra.



Figs. 466, 467, 468 y 469.—VIRGEN DEL PALACIO DE LOGROÑO, CRUCIFIJOS DE OÑA Y DE LA CATEDRAL DE BURGO DE OSMA Y CALVARIO DE LA CATEDRAL DE CUENCA.



Figs. 470, 471 y 472.—TALLAS PALENTINAS (Colección Godia, Barcelona) Y ALTAR DE MAVE (Museo de Burgos).

La pobreza actual de la imaginería soriana, ampliamente compensada por la abundancia de escultura monumental, tiene interesante complemento en un grupo de antependios tallados en piedra. Uno de ellos, con la representación de la Entrada de Jesús en Jerusalén, se conserva en San Nicolás, de Soria; otro, con el Martirio de Santo Tomás de Canterbury, en San Miguel de Almazán, y el tercero, con pájaros y monstruos rellenando una retícula enmarcada por elegante arquería, en la ermita de los Mártires de Garray. No desdicen, ni en arte ni en estilo, de lo visto en la escultura de portadas y capiteles de la segunda mitad del siglo XII (A. H., vol. V) y aun es posible señalar una evidente hermandad entre el antependio de San Nicolás y las esculturas de la portada de la misma iglesia (A. H., vol. V). La iconografía del de Almazán es otro ejemplo de la increíble rapidez con que se generalizó en España la devoción al obispo inglés, martirizado en 1170.

RELIEVES DE TALLA POLICROMADA

Teniendo en cuenta la escasez de imaginería castellana, podemos considerar como abundantes en ella las representaciones en relieve en forma de antependio o de retablo. Los ejemplares completos son raros, pero es corriente el hallar en colecciones españolas

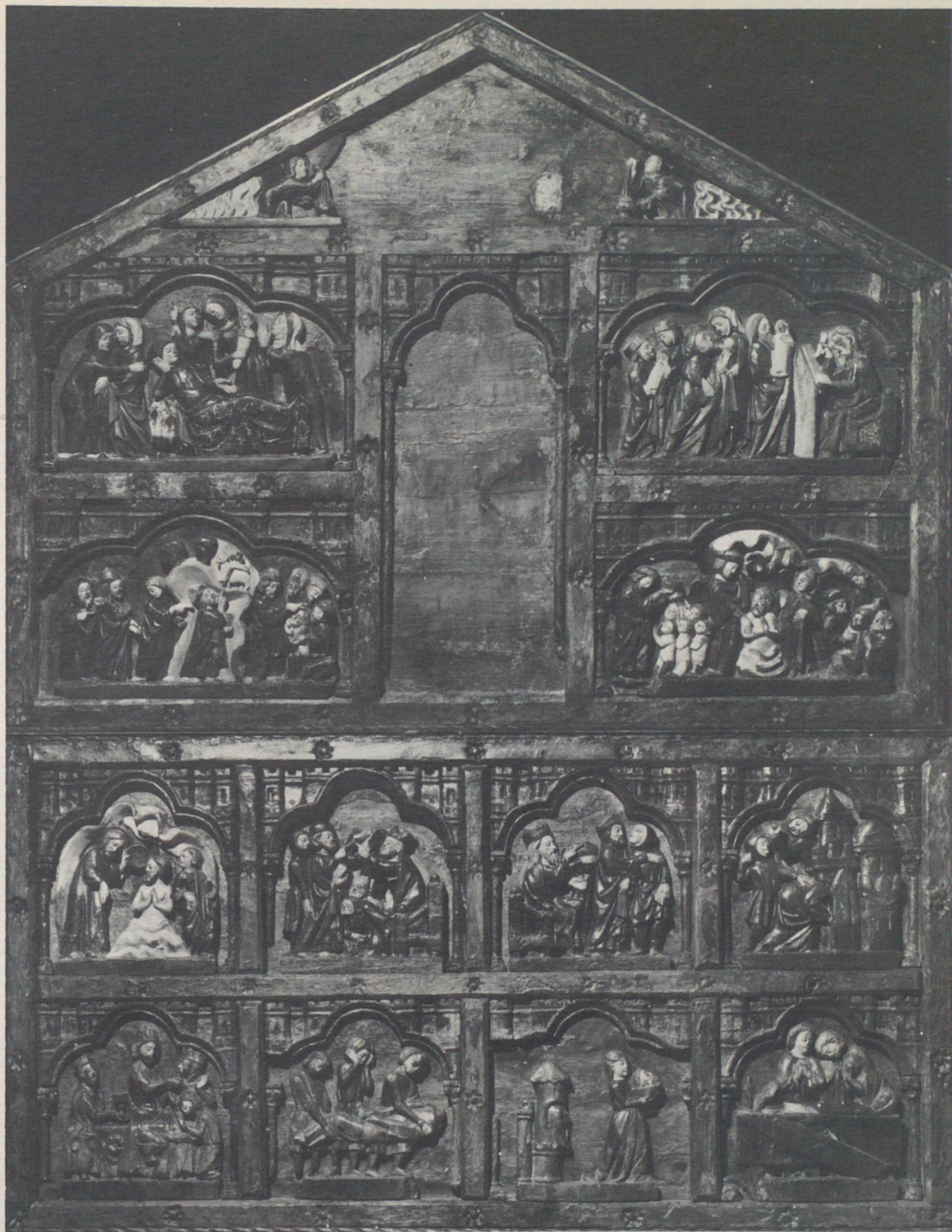
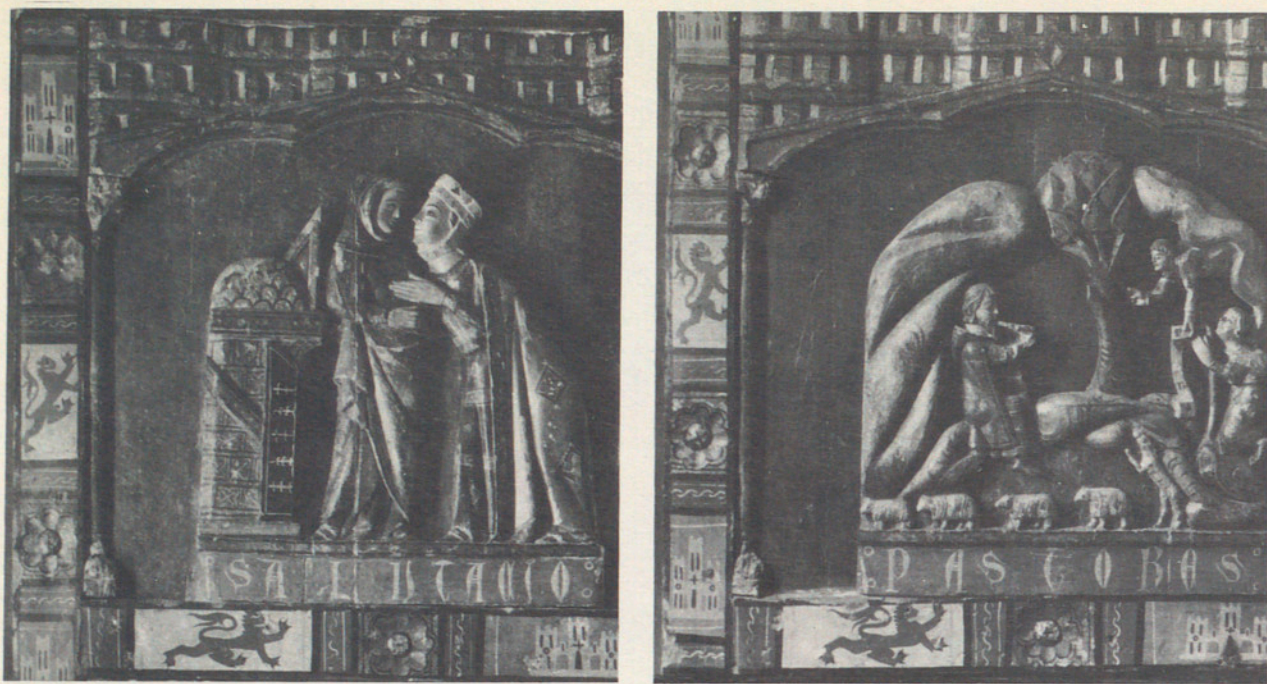


Fig. 473.—ALTAR DE «SAN JUAN BAUTISTA» (Colección particular).



Figs. 474 y 475.—CASETONES DE UN RETABLO CASTELLANO (Colección Hartmann, Barcelona).

y extranjeras relieves sueltos o paneles tallados, cuyo aspecto enlaza con las piezas de mobiliario litúrgico que a continuación se estudian.

La obra señera del grupo es un altar de ignorado origen, completo en su estructura, pero desposeído de la imagen titular y de la Crucifixión cumbre, recientemente incorporado al coleccionismo español (fig. 473). El retablo, de forma pentagonal, y su antipendio presentan los enmarcamientos decorados con rosetas entalladas: la tonalidad de todos los elementos estructurales es el falso dorado obtenido con láminas de estaño recubiertas con una capa uniforme de corladura. Estaría dedicado a San Juan Bautista, ya que las cuatro grandes escenas narrativas del retablo propiamente dicho y las seis que cubren el antipendio están dedicadas a la historia del Precursor. Son tallas exentas de gran calidad plástica, realzadas con brillante policromía. Es, al parecer, obra del último cuarto del siglo XIII y testimonio de que los imagineros leoneses estaban aprovechando la permanencia de los grandes escultores franceses que colaboraron en la decoración pétreo de las grandes catedrales de León y Burgos.

El altar de Santa María la Real de Mave (Palencia) (fig. 472) se conserva en estado lamentable en el Museo de Burgos. La lámina número 157 del «Catálogo Monumental de Palencia» (1939) revela el aspecto de este interesante ejemplar de mobiliario litúrgico antes de la casi total expoliación de sus figuras de talla policromada. El cuerpo alto estaba dedicado a la Virgen, que ocuparía el espacio central bajo la Crucifixión flanqueada por ángeles turiferarios. Cuatro escenas narrativas, los tres magos, San José y dos profetas completaban la representación iconográfica. En el antipendio se repite la fórmula tradicional de gran número de los frontales románicos, con los apóstoles bajo arcos almenados de perfil ojival flaqueando la imagen, perdida, del Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos. Existe cierta afinidad entre las tallas de este conjunto y las del altar de procedencia



Fig. 476.—RETABLO DE SAN MARCELO DE LEÓN (Museo Arqueológico de León).

desconocida antes descrito. Es posible que representen etapas sucesivas de un mismo taller, siendo el de Mave algo más avanzado.

En ambas obras la decoración arquitectónica tiene tanta importancia como la imaginería, con lo cual se logra equilibrio entre figuras de distintos tamaños que inevitablemente aparecen al incluir escenas historiadas. Dentro del mismo círculo estilístico podemos filiar dos paramentos de un gran retablo, sin procedencia conocida (Colección Hartmann, Barcelona) (figs. 474 y 475), con diversas escenas de la vida de Jesús en altorrelieve, encuadradas en casetones almenados de un gran efecto decorativo, al que contribuyen, alternándose en las zonas de separación, leones y castillos pintados. La talla es delicadísima dentro de su sobriedad y no le desmerece la policromía, que está perfectamente conservada.

Los dos retablos tienen en León su cumplido reflejo en el que, procedente de la iglesia de San Marcelo (fig. 476), se conserva en el Museo Arqueológico. Tiene también estructura pentagonal, pero más alargada: la conservación es perfecta, lo que permite estudiar su policromía realizada con paramentos y frisos decorativos en relieve de yeso y corladura. Es obra más avanzada, de hacia 1325, probablemente.



Figs. 477 y 478.—FRONTALES CASTELLANO (Museo Arqueológico Nacional) Y DE SANTA MARÍA LA BLANCA DE TOLEDO (Museo Balaguer, Vilanova y Geltrú).

Completan este grupo de elementos de mobiliario litúrgico del sector oriental hispánico un tosco frontal de altar (fig. 477) de carácter popular y aspecto tardío, quizá cercano al 1350, que repite el esquema iconográfico del antependio de Mave. Apareció hacia los años treinta en el mercado del arte madrileño y fue adquirido por el Museo Arqueológico Nacional. Es también obra tardía un frontal dedicado a la Virgen Madre y al apostolado

(fig. 478) que figura en el Museo Balaguer de Vilanova y Geltrú (Barcelona) desde su fundación. En el inventario de dicho museo consta como precedente de Santa María la Blanca de Toledo.

Observemos que la escultura en bajorrelieve tiene un brillante papel en el arte castellano leonés del siglo XIII, especialmente en la decoración de sepulcros, lujosos monumentos funerarios, presentados generalmente bajo arcosolio. Constituyen a menudo verdaderas adaptaciones de los retablos que estamos estudiando, a las que se unen la representación del alma llevada por ángeles y los plañideros grupos del cortejo. Es de creer que en su mayoría fueron tallados por imagineros locales, puesto que, salvo contadas excepciones, la traza de los aditamentos narrativos de tales sarcófagos acusa acentuado parentesco con la de los retablos y frontales de talla.

La serie más notable de sepulcros historiados se conserva en la catedral de León: véase, como ejemplo característico, el del obispo Martín (1239-1242). Entre los ejemplares palentinos merece mención el sarcófago firmado por Pérez de Carrión, en Santa María de Aguilar de Campoo. María Elena Gómez-Moreno sugiere la atribución al mismo escultor de los notabilísimos sarcófagos de los infantes don Felipe de Castilla y doña Leonor, obra del último cuarto del siglo XIII, conservados en Villalcázar de Sirga. El panteón real de Las Huelgas basta para ilustrar acerca de la calidad artística de los talleres burgaleses del siglo XIII. En Salamanca véanse los sepulcros de Fernando Alfonso († 1285), el de doña Elena († 1272) y el supuesto del chantre Aparicio († 1287), en la catedral vieja. La fecha segura de estos sepulcros historiados permite fijar con cierta precisión la evolución cronológica del estilo y un análisis concienzudo de todo ello puede, en su tiempo, establecer la escala básica para la valoración definitiva de la imaginería castellano-leonesa del siglo XIII.

CASTILLA LA NUEVA, EXTREMADURA Y ANDALUCÍA

El arte románico languidece al alcanzar la línea de Madrid y con él la imaginería, pues en las regiones meridionales sólo existen ejemplares del siglo XIII avanzado, que caben en el presente estudio acogiéndose a la amplitud de nuestro esquema cronológico y estilístico. Sólo dos imágenes madrileñas, las Vírgenes de Atocha y Buensuceso pueden sumarse a la lista interminable de representaciones populares de la Madre de Dios de los tallistas españoles del 1300.

En la diócesis de Sigüenza se veneran algunas imágenes del siglo XIII, entre ellas la Virgen patrona de la catedral y el monumental Crucifijo de la parroquia de San Esteban. Cuenca, región de arte avanzado, guarda, colocado en el trasaltar de su catedral, un interesantísimo Calvario de talla sin policromía (fig. 469). El Cristo luce todas las características del sofisticado arcaísmo de mediados del siglo XII; no así la Virgen y San Juan, que nos recuerdan las esculturas que flanquean los calvarios palentinos del siglo XIII.

Extremadura posee un menguado número de imágenes de la segunda mitad del siglo XIII, Vírgenes y Crucifijos pertenecientes a este momento de vacilación artística en que los imagineros del viejo estilo incorporan torpemente las innovaciones góticas.

La Virgen de la iglesia de Santiago, en Trujillo, es una ingenua interpretación del modelo de Nájera (fig. 463), que llegaría a región tan apartada a través de infinitas copias y adaptaciones. En cambio, la elegante imagen de la catedral de Plasencia es, probablemente, una de las mejores réplicas de la Virgen de la Sede, de la Catedral de Sevilla (fig. 482), que estudiaremos a continuación. Sirva el Cristo de Plasencia para testificar la extensión hacia el sur del modelo salmantino más tardío.

No siendo del dominio público la forma real de la histórica Virgen de Guadalupe, venerada con profusión de indumentaria, no podemos juzgar acerca de las características y la calidad de su talla, que se cree románica.

Es interesante cotejar las dos Vírgenes primitivas de la catedral de Toledo, únicos ejemplos de imaginería románica conservados en la vieja ciudad castellana, ambas talladas en madera y recubiertas de chapa de plata repujada. La Virgen del Tesoro (fig. 479) corresponde al modelo hierático netamente románico y de clara estirpe bizantina. En ella todo tiende a lo simétrico: posición frontal con las dos piernas inclinadas hacia adentro; el Niño, sentado en el centro del regazo y sostenido con ambas manos por su Madre,



Figs. 479 y 480.—VÍRGENES DEL TESORO Y DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

bendiciendo con la diestra sin ostentación; facciones dulces, como sonriendo; pliegues meticulosos y simétricamente regulares. La Virgen del Sagrario (fig. 480) es muy humana: mantiene su porte hierático, pero el Niño bendice con gesto solemne, algo declamatorio, rompiendo la simetría. Las facciones son de lo más clásico, alcanzándose en ellas un realismo de aspecto grecorromano. Los pliegues siguen con esmero modelos naturales; en suma, podemos considerarla como representación del arte occidental frente al bizantinismo de la Virgen del Tesoro.



Figs. 481 y 482.—VIRGEN BENDICENTE DE LA CATEDRAL DE TOLEDO Y VIRGEN DE LA SEDE DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

¿Pueden ser obras españolas? En todo caso son ejemplares únicos artística y técnicamente, muy superiores a las Vírgenes navarras ejecutadas con igual técnica. El recubrimiento de plata puede ser, en ambas obras toledanas, coetáneo a la obra escultórica. El siglo XII es el indicado para su filiación cronológica, aunque la Virgen del Sagrario parece más cercana al 1200.

Además de las dos tallas chapeadas que acabamos de estudiar, la catedral de Toledo custodia también una imagen de la Virgen de características poco corrientes dentro del

siglo XIII (fig. 481). Es una figura erecta, de tamaño algo menor que el natural y marcada frontalidad, cuya simetría viene únicamente rota por la posición de las manos, la diestra bendiciendo y la izquierda ciñendo el manto que cuelga de sus hombros. Fue esculpida en un bloque de mármol blanco y presenta restos de policromía.

La iconografía mariana medieval cuenta en Sevilla con esculturas famosas, aun prescindiendo de la graciosísima Virgen de las Batallas, obra francesa tallada en marfil. La Virgen de los Reyes, patrona de la ciudad y de la archidiócesis, que Hernández Díaz sitúa en el segundo cuarto del siglo XIII, exaltada en las Cantigas del Rey Sabio, corresponde al tipo Majestad. Tallada en madera de alerce, dispuesta como un maniquí, para recibir vestiduras, y con cabellera de hilos de seda dorada, tuvo un dispositivo mecánico merced al cual la Virgen y el Niño movían las cabezas. A juzgar por las fotografías, ya que la imagen no es visible, su autor fue artífice poco dotado.

Por el contrario, la Virgen de la Sede, que preside el monumental retablo de la catedral hispalense (fig. 482), es una gran obra de arte. Su delicada talla está recubierta totalmente, a excepción de cabezas y manos, con planchas de plata repujada, imitando temas textiles, cinceladas «in situ». La Virgen, erguida con porte de realeza, tiene sentado al Niño Jesús sobre su rodilla izquierda. Sigue punto por punto el modelo vasconavarro de la segunda mitad del siglo XIII, pero ante la majestuosa belleza de esta imagen sevillana, cumbre gloriosa de las vírgenes españolas, cabe proponer, como coronamiento del presente estudio, que esta bellísima interpretación iconográfica que ha sabido fundir las mejores cualidades de los prototipos bizantinos con la grácil majestad de la raza ibérica sea reconocida como la imagen hispánica de la Virgen Madre.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

- AINAUD, Juan. "Guía de la sección de arte románico del Museo de Arte de Cataluña". Barcelona, 1973.
- AINAUD, J., GUDIOL, J., y VERRIÉ, F. P. "Catálogo monumental de la ciudad de Barcelona" (C. S. I. C.). Madrid, 1947.
- ALLÈGRE, Víctor. Vid. DURLIAT, Marcel.
- ANÓNIMO. "Catálogo general de la Exposición de arte antiguo". Barcelona, 1902.
- "La colección Muntadas". Barcelona, 1931.
- ARCO, Ricardo del. "Catálogo monumental de España. Huesca". Madrid, 1942.
- ARIAS, Maximino. Vid. CHAMOSO LAMAS, Manuel.
- AZCÁRATE, José M.^a de. "El protogótico hispánico". (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Madrid, 1974.
- BASTARDES, Albert y VIGUÉ, Jordi. "Monuments de la Catalunya Romànica: 1. —El Berguedà". Barcelona, 1978.
- BRUTAILS, J. A. "L'art religiós en el Rosselló". Barcelona, 1901.
- CAMPS CAZORLA, E. "El arte románico en España". Ed. Labor, Barcelona, 1935.
- "Catálogo del Museo Episcopal de Vich". Vich, 1893.
- CANELLAS-LÓPEZ, Ángel y SAN VICENTE, Ángel. "Aragón Roman". Zodiaque, 1971.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel. "Galicia". (Tierras de España). Madrid, 1976.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, GONZÁLEZ, Victoriano, REGAL, Bernardo y ARIAS, Maximino. "Galice Romane". Zodiaque, 1973.
- DURLIAT, Marcel. "Rousillon Roman". Zodiaque, 1958.
- DURLIAT, Marcel y ALLÈGRE, Víctor. "Pyrénées Romanes". Zodiaque, 1969.
- GÓMEZ-MORENO, M. "Catálogo monumental de España. Provincia de León". 1925.
- "El arte románico español: esquema de un libro". Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena. "Mil joyas de Arte Español" (tomo I). Barcelona, 1947.
- GONZÁLEZ, Victoriano. Vid. CHAMOSO LAMAS, Manuel.
- GUDIOL I CUNILL, J. "El Museu Arqueològic Artístic Episcopal de Vich". Vich, 1918.
- "Nocions d'arqueologia sagrada catalana" (2 vols., 2.^a edición). Barcelona, 1931-33.
- GUDIOL RICART, José. "Cataluña. Tomo I". (Tierras de España). Madrid, 1974.
- JUNYENT, Eduard. "Catalogne Romane; tomos I y II". Zodiaque, 1960-61.
- LOJENDIO, Luis María de. "Navarre Romane". Zodiaque, 1967.
- Vid. RODRÍGUEZ, Abundio.
- LOZOYA, Marqués de. "Historia del Arte Hispánico" (tomo I). Barcelona, 1931.
- MALE, Émile. "L'art religieux du XII siècle en France". París, 1922.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PITA ANDRADE, José Manuel. "Castilla la Vieja y León. Tomo I". (Tierras de España). Madrid, 1975.
- MONTSALVATJE, Francisco. "Nomenclátor histórico de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia y diócesis de Gerona". Olot, 1909.
- "El obispado de Elna". Olot, 1911.
- NAVARRO GARCÍA, Rafael. "Catálogo monumental de la provincia de Palencia" (tres tomos). Palencia, 1930-1939.
- PANO Y RUATA, Mariano de. "El monasterio de Sigena, su historia y descripción". Lérida, 1883.
- PIJOAN, J. "El arte románico. Siglos XI y XII" (Summa Artis, Historia general del Arte, vol. IX). Espasa-Calpe, Madrid, 1944.
- PITA ANDRADE, José Manuel. Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José.
- POST, Chandler R. "A History of Spanish Painting". Cambridge (Massachusetts), 1930-66.
- PUIGGARÍ, José. "Álbum de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal". Barcelona, 1888.

QUADRADO, José M.^a. "España, sus monumentos y artes; Aragón". Barcelona, 1886.

REGAL, Bernardo. Vid. CHAMOSO Y LAMAS, Manuel.

RODRÍGUEZ, Abundio y LOJENDIO, Luis María de. "Castille Romane; tomos I y II". Zodiaque, 1966.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "Las catedrales de Salamanca". León, 1978.

SAN VICENTE, Ángel. Vid. CANELLAS LÓPEZ, Ángel.

TORRALBA, Federico. "Aragón (Tierras de España)". Madrid, 1977.

TORRES BALBÁS, L. "El arte en la Alta Edad Media y del período románico en España" (en Max Hauptmann, "Arte de la Alta Edad Media"). Ed. Labor, Barcelona, 1934.

TRENS, Manuel. "Catálogo del Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona". Barcelona, 1916.

—"María. Iconografía de la Virgen en el arte español". Ed. Plus Ultra, Madrid, 1947.

VIGUÉ, Jordi. Vid. BASTARDES, Albert.

VINAYO, Antonio. "León Roman". Zodiaque, 1972.

PINTURA

ABADAL I VINYALS, Ramón d'. "Les pintures murals de Campdevàrol" (R. A. A. B., VI, 1909, pág. 203).

ABBAD, Francisco. "Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos". (Archivo Español de Arte, 1971, pág. 17).

AINAUD, Juan. "El Maestro de Soriguerola y los inicios de la pintura gótica catalana". (Goya, n.º 2, 1954, pág. 75).

—"España. Pinturas Románicas". (Unesco de arte mundial, 7). París, 1957.

—"Pintura románica catalana". Barcelona, 1962.

—"Pinturas españolas románicas". Barcelona, 1962.

—"Arte románico catalán. Pinturas sobre tabla". Barcelona, 1965.

—"Il Panteon de San Isidoro de León". Milano, 1965.

—"La pittura romanica in Spagna" (I maestri del colore, vol. 215). Milano, 1966.

—"Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona". (Discurso leído en Barcelona el 18 de mayo de 1969).

ALCOLEA, Santiago. "El Maestro de Ruesta, nueva figura de nuestra pintura románica". (Goya, n.º 62, 1964).

AL-HAMDANI, Betty. "Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret". (Anuario de Estudios Medievales, n.º 8, Barcelona, 1972-73).

ÁLVAREZ, Manuel A. y MELIDA, José R. "Un monumento desconocido. La ermita de San Baudelio en término de Casillas de Berlanga (Soria)". (B. S. E. E., XV, 1907, págs. 144-155).

AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo. "Las ruinas del monasterio de San Pedro de Arlanza". Madrid, 1896.

AMADOR DE LOS RÍOS, J. "Pinturas murales nuevamente descubiertas en la ermita del Santo Cristo de la luz, en Toledo" (Mus. Esp. de Antigüedades, I, 1872).

ANÓNIMO. "Exposició d'antigues pintures espanyoles a Londres" (Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, V, 1913-1914, págs. 883-884).

—"Frontales románicos" (Publicaciones de la Junta de Museos). Barcelona, 1944.

ANTHONY, Edgar W. "Romanesque Frescoes". Princeton (New Jersey), 1951.

ARCO, Ricardo del. "La pintura de primitivos en el Alto Aragón" (Arte Español, noviembre 1915, pág. 406).

—"La pintura en el Alto Aragón" (Vell y Nou, 1919).

—"La pintura mural en Aragón" (B. S. E. E. 1924, XXXII, pág. 221).

—"Pinturas murales inéditas en el Alto Aragón" (Arte Español, 1944, pág. 68).

AZNARES, Laura. "Las pinturas románicas de Osia" (Archivo Español de Arte, núm. 149, 1965).

AZPEITIA, Ángel, LACARRA, María del Carmen y SAN VICENTE, Ángel. "Arte religioso en Sos del Rey Católico". Zaragoza, 1978.

BERTAUX, Émile. "La peinture du XI^e au XIV^e siècle en Espagne" (en "Histoire de l'Art", dirigida por André Michel, volumen II, parte 1, pág. 414). París, 1906.

BORRÁS, Gonzalo y GARCÍA, Manuel. "La pintura románica en Aragón". Zaragoza, 1978.

BRASSÓ, Miquel. "Pintures murals romàniques a Sant Iscle de les Feixes" (Mai Enrera). Barcelona, 1934.

—"Pinturas murales románicas en San Iscle de les Feixes" (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1945, pág. 169).

BROCKWELL, Maurice. "Illustrated Catalogue of the Exhibition of Spanish Old Masters" (Grafton Galleries). London, 1913-1914.

BRUTAILS, J. A. "L'église de Saint-Martin de Fenouillar". 1886.

BUCCI, Mario. "Los primitivos catalanes" (Forma y Color, n.º 5). Granada, 1966.

CAMÓN AZNAR, José. "Pinturas murales de San Román de Toledo" (Archivo Español de Arte, núm. 49, 1942, págs. 50-58).

—"La pintura románica española" (Goya, núms. 43-45, 1961).

—"Los murales góticos de Santa Clara de Toro" (Goya, 1968, pág. 214).

CANTURRI, Pedro. "Las pinturas prerrománicas de Sant Cerní de Nagol; Andorra" (La Vanguardia, 5 de marzo de 1979).

CARDERERA, V. "Prólogo a la edición de la Real Academia de San Fernando, de los «Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura» de Jusepe Martínez". (Tiene referencias a pinturas murales aragonesas). 1866.

CID, Carlos. "Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz" (Teruel, núm. 20, 1958).

—"Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá" (Anales del Instituto de Estudios Gerundenses, vol. XV). Gerona, 1961-62.

COOK, Walter W. S. "The Earliest Painted Panels of Catalonia" (Art Bulletin, vol. V, núm. 4; vol. VI, núm. 2; vol. VIII, núms. 2 y 4; vol. X, núms. 2 y 4).

—"Early Spanish Paintings in the Plandiura Collection" (tirada aparte de The Art Bulletin, XI, núm. 2, 1929).

—"A Romanesque Fresco in the Plandiura Collection" (Art Bulletin, vol. X, núm. 3, pág. 266).

- COOK, Walter W. S. "Romanesque Spanish Mural Painting" (The Art Bulletin, XI, núm. 4, 1929).
 --"A Spanish Altar Frontal in the Gualino Collection" (tirada aparte de Art Studies, 1929).
 --"Romanesque Spanish Mural Paintings. II. San Baudelio de Berlanga" (Art Bulletin, vol. XII, núm. 1, 1930).
 --"The Saint Martin altar frontal in the Walters Art Gallery" (The Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore, vol. XI, 1948).
- DIELAFOY, M. "Les premières peintures de l'école catalane" (Compte-rendue de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 1910, págs. 324-330).
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. "La miniatura española". Barcelona, 1930.
 --"Manuscritos con pinturas". Madrid, 1933.
- DURÁN Y SANPERE, A. "Pinturas del siglo XIII en el Tinell" (Divulgación histórica, Barcelona, 1945, pág. 86).
- DURLIAT, Marcel. "La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne" (Cahiers de la Civilisation Médiévale, vol. VI). Poitiers, 1961.
- EÁLO DE SÁ, María. "El románico de Cantabria en sus cinco colegiadas". Santander, 1978.
- FOCILLON, H. y DEVINOY, P. "Peintures romanes des églises de France". Paris, 1938.
- FOLCH I TORRES, J. "Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutadella: Com s'han arrencat i transportat els frescos romànics" (Gasetta de les Arts, 1 juliol 1924, any I, núm. 4).
 --"La doctrina de la conservació de les pintures murals" (Gasetta de les Arts, 15 juliol 1925, any II, núm. 29).
 --"La mesa romànica d'Encamp" (Gasetta de les Arts, 15 gener 1927, any IV, núm. 65).
 --"El tresor artístic de Catalunya. Les pintures murals romàniques de Santa Maria de Tahull". Barcelona, 1931.
 --"Les pintures murals de San Miquel de Cruïlles i els grafitos de les pintures murals catalanes" (Butlletí Museus d'Art de Barcelona, pág. 146, 1932).
 --"La pintura romànica sobre fusta". (Monumenta Cataloniae, vol. IX). Barcelona, 1956.
- GARCÍA, Manuel. Vid. BORRÁS, Gonzalo.
- GARNELO, J. "Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio, en Casillas de Berlanga" (B. S. E. E., XXXII, 1924).
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. "La pintura románica en Castilla". Madrid, 1954.
- GODAY, J. "Una iglesia románica policromada (Santa María de Mur)" (Museum, IV, pág. 45).
- GÓMEZ-MORENO, M. "Pinturas murales en San Pedro de Arlanza" (Bol. Real Acad. de la Historia, LXXXVI, 1925).
- GRABAR, A. "Une fresque visigothique et l'iconographie du silence" (Cahiers Archéologiques... publiés par André Grabar, I Vanoest. Editions d'Art et d'Histoire, págs. 124-128). Paris, 1945.
 --"Peintures murales. La peinture romane du onzième au treizième siècle". Genève, 1958.
- GUDIOL I CUNILL, J. "Les pintures de Santa Ana de Montral" (La Veu de Montserrat, núms. 18, 20 y 21, 1900).
 --"Las pinturas románicas del Museo de Vich" (Forma, vol. I). Barcelona, 1904.
 --"La iglesia del Brull i les seves pintures" (Estudis Universitaris Catalans, vol. III, juliol-agost 1909, págs. 325-330).
 --"Un Calvari de finals del segle XII" (R. A. A. A. B., vol. VII, 1909, págs. 202-204).
 --"Descobriments de pintures romàniques en le bisbat de Vich" (R. A. A. A. B., VI, 1909, págs. 142-143).
 --"El frontal de Santa Perpetua de la Moguda" (La Veu de Catalunya, 4 septembre 1913).
 --"Excursió a Granera" (Butlletí del Centre Excursionista de Vich, any I, vol. I, 1913, págs. 74-78).
 --"La decoració pictòrica de l'absis de Sant Sadurn d'Osormort" (Butlletí del Centre Excursionista de Vich, vol. II, págs. 23-26).
 --"Les pintures murals de Sant Sadurn d'Osormort" (La Veu de Catalunya, 27 septembre 1915).
 --"Pintures murals a Terrassa (les de Sant Tomás de Canterbury a Santa Maria)" (La Veu de Catalunya, 1 y 29 d'octubre 1917).
 --"Les pintures de Polinyà (Página artística de La Veu de Catalunya, núm. 492, 15 septembre 1919).
 --"La pintura migeval catalana. Els Primitius". Barcelona, vol. I, 1927; vol. II, 1929.
- GUDIOL RICART, Josep. "Pedret" (Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, vol. XLVII, 1937, págs. 107-113).
 --"Spanish Painting" (The Toledo Museum of Art, Toledo) (Ohio, EE. UU.), 1941.
 --"Les peintres itinérants de l'époque romane" (Cahiers de la Civilisation Médiévale, núm. 2). Poitiers, 1958.
 --"Pintura medieval en Aragón". Zaragoza, 1971.
- HAWES, Ch. H. "A Cathalonian fresco of the Twelfth Century". Boston, 1923.
 --"Two Twelfth Century frescoes from the ermitage Church of San Baudelio de Berlanga, Spain" (Bulletin of the Museum of Fine Arts, XXVI, Boston, 1928).
- HUBERT, Jean. "Les peintures murales de Vic et la tradition géométrique" (Cahiers Archéologiques... publiés par André Grabar, I, Vanoest. Editions d'Art et d'Histoire, Paris, 1945, págs. 77-78).
- HUIDOBRO, L. "El monasterio de San Pedro de Arlanza y su primer compendio historial" (Bol. Comisión Monumentos Históricas y Artísticas, Burgos, 1924).
- KUHN, Ch. L. "Notes on Some Spanish Frescos" (Art Studies, vol. VI, 1928).
 --"Romanesque Mural Painting of Catalonia" (Cambridge, Harvard University Press, 1930).
- LACARRA, M.^a Carmen. "Pinturas murales en Santa Lucía de Sos del Rey Católico (Zaragoza)" (Príncipe de Viana, 1978, pág. 483).
 --Vid. AZPEITIA, A.
- LAFUENTE FERRARI, E. "Breve historia de la pintura española" (3.^a edición). Madrid, 1946.
 --"Las primeras pinturas románicas en el Museo del Prado" (Clavileño, año I, 1950, págs. 52-59).
- LOZOYA, Marqués de. "Las pinturas románicas en la Iglesia de San Justo de Segovia". Segovia, 1966.
 --"Más pinturas murales en iglesias segovianas" (Archivo Español de Arte, núm. 161, págs. 59-60, 1968).
- MASÓ I VALENTÍ, Rafael. "Les pintures murals de Buada" (Página artística de La Veu de Catalunya, núm. 495, Barcelona, 10 de octubre de 1919).
 --"Les pintures romàniques de Sant Miquel de Cruïlles" (Butlletí Museus d'Art de Barcelona, 1932, pág. 23).
- MAS, J. "Notes sobre antics pintors a Catalunya (1151-1738)" (Bol. Acad. Buenas Letras de Barcelona, VI, 1911-1912, págs. 216, 250, 307 y 430).

- MATA Y ÁLVARO, P. "Pinturas murales en Maderuelo" (B. S. E. E., XV, 1907, págs. 135-137).
- MAYER, A. L. "Historia de la Pintura Española". Madrid, 1942.
- MESURET, Robert. "Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI au XV siècle". París, 1967.
- MILLER, Doris C. "The Romanesque Mural Paintings of Pedret" (Parnassus, New York, marzo 15, 1929, vol. I, núm. 3).
- MONREAL Y TEJADA, L. "La primitiva iglesia de Montmeló y sus pinturas románicas". Barcelona, 1948.
- MUNS, Francisco. "Sant Quirce de Pedret" (Certamen Catalanista de la Joventut Catòlica, Barcelona, 1887, págs. 305-327).
- MUÑOZ, Antonio. "I paliotti dipinti dei Musei di Vich e di Barcelona" (Anuari Institut d'Estudis Catalans, 1907).
- NEUSS, Wilhelm. "Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altpanische Buchmalerei". Bonn, Leipzig, 1922.
- NOVELLA MATEO, A. "El artesonado de la catedral de Teruel". Teruel.
- OAKESHOTT, Walter. "Sigena Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artists". Londres, 1972.
- PÉREZ LLAMAZARES, J. "Iconografía de la Real Colegiata de San Isidoro en León". León, 1923.
- PERKINS, Harley. "Boston's XIIIth Century Fresco" (The Arts, III, 1923).
- PIJOAN, Josep. "La taula de Sant Sadurní de Tabérnoles (La Il·lustració Catalana, 9 desembre 1906).
 - "Noves adquisicions del Museu de Barcelona" (La Il·lustració Catalana, 1907).
 - "Noves pintures murals catalanes (Fenollar)" (Recensió en la crònica del "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", 1911-1912, págs. 686-690).
 - "A Re-discovered School of Romanesque Frescos" (Burlington Magazine, XIX, 1911, pág. 67).
 - "Aragonese Primitives" (The Burlington Magazine, 1913, págs. 74-85).
 - "Les pintures murals catalanes" (Pedret, Sant Martí de Fenollar, Sant Miquel de la Seo, Tahull y Bohí, Esterri y El Burgal, Vall de Cardós, Santa Maria de Mur, Sant Pere d'Ager, Comarca de Vich) (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1907-1921).
 - "A catalonian fresco for Boston" (Burlington Magazine, XLI, 1922).
 - "De com es varen descobrir i publicar les pintures murals catalanes" (Gasete de les Arts, 1924, any I, núm. 11).
 - "Les pintures murals romàniques de Pedret" (Gasete de les Arts, 1925).
- PIJOAN, Josep y GUDIOL RICART, Josep. "Les pintures murals romàniques de Catalunya" (Monuments Cataloniae, vol. IV, Barcelona, 1948).
- POST, Charles R. "History of Spanish Painting" (Cambridge, Mass., vols. I-IX, 1930-1947).
- PRADALIER, Henri. "La peinture romane en Andorre" (Le Mirail). Toulouse, 1970-1971.
- PUIG I CADAVALCH, J. "Les pintures del segle VI^a de la catedral d'Egara" (Terrassa) (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, 1932, pág. 97).
 - "De la pintura romana a la romànica catalana" (Orientalia Christiana Periodica, vol. XI, núms. 3-4, págs. 636-647, Roma, 1947).
 - "Noves descobertes a la catedral d'Egara" (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1948).
- PUIGGARÍ, Josep. "Pintures murals de Pedret" (L'Avenç, Barcelona, 25 juliol 1889).
- RAFOLS, José. "Techumbres y artesonados españoles". Barcelona, 1926.
- RICHERT, Gertrude. "La pintura medieval en España: pinturas murales y tablas catalanas". Barcelona, 1926.
- SALGADO, R. "Las pinturas murales de San Martín de Mondoñedo" (Boletín de la Academia Gallega, 1927).
- SAN VICENTE, Ángel. Vid. AZPEITIA, Ángel.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Los pintores de los Reyes de Castilla" (B. S. E. E., XXII, 1914, pág. 62).
- SERRA I VILARÓ, J. "Taula romànica de Sant Jaume de Frontanyá (Butlletí del Centre Excursionista de Lleida, 1909).
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de. "Pinturas Góticas en San Martín de Auza" (Príncipe de Viana, 1978, pág. 497).
- SOLER Y PALET, J. "Descubrimiento de pinturas murales románicas en Santa María de Tarrasa" (Museum, 1917, vol. V, núm. 8, págs. 295-298).
 - "De les pintures murals romàniques i especialment de les recentment descobertes a Santa Maria de Terrassa" (Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, 1918, págs. 24-36 y 45-52).
- SYDOW, Eckart von. "Die Entwicklung des figuralen Schmucks der Christlichen Altar-Antependia und Retabula bis zum XIV Jahrhundert". Strassburg, 1912.
- TORMO, Elías. "Nuevos descubrimientos de pinturas murales en Castilla" (Arte Español, 1929, pág. 494).
 - "Santa María de Barbará". Madrid, 1929.
- TRENS, Manuel. "Les pintures murals romàniques de Barbará" (Gasete de les Arts, vol. II, núm. 29, 15 juliol 1925).
- URANGA, José E. "Las pinturas murales de Artaiz (Navarra)" (Archivo Español de Arte, núm. 123, 1958).
- VENTURI, Lionello. "Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca de Torino". Milán, 1928.
- VINTRÓ, Juli. "Pintures murals a Sant Pere de Terrassa" (Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, 1895, págs. 108-110).

IMAGINERÍA

- AINAUD, Juan. "La sculpture polychrome catalane" (L'Oeill, núm. 4). París, 1955.
- ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón. "Crucifijos de marfil existentes en los Museos Arqueológicos de León y Madrid" (Revista de Archivos, 3.^a época, III, pág. 641, noviembre y diciembre 1899).
 - "Crucifijos románicos de marfil existentes en los Museos Arqueológicos de León y Madrid" (Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, t. II, 1905-1906, pág. 147).
- ANÓNIMO. "Iconografía historicomariana regional en el arzobispado de Burgos". Burgos, 1921.
- ARCO, Ricardo del. "Iconología mariana de la provincia de Huesca" (Museum, Barcelona, 1913).
 - "El santuario de Nuestra Señora de Salas (Huesca)" (Archivo Español de Arte), XVIII, 1946, pág. 110).
- BALSA DE LA VEGA, R. "A Capela. Exmonasterio de San Antolín de Toques" (B. S. E. E., vol. XVIII, 1910, pág. 109).

- BARÓN DE LAS CUATRO TORRES. "Frontal de la catedral de Tarragona" (Butlletí Arqueològic de Tarragona, época III, 1922, núm. 5, pág. 123 y núm. 6, pág. 149).
- BASTARDES, Rafael. "Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya". Barcelona, 1978.
- BERTAUX, E. "Exposición retrospectiva de Arte. Zaragoza 1908". Madrid, 1910.
 —"La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV siècle (A. Michel, "Histoire de l'Art").
- BRECK, J. "Spanish Ivories in the Morgan Collection" (American Journal of Archeology, XXIV, 1920, pág. 224).
- CASTRO, Cristóbal de. "Catálogo monumental de España. Álava". Madrid, 1915.
- COOK, Walter W. S. "The Stucco Altar-Frontals of Catalonia" (Art Studies, vol. II, 1924).
 —"A Catalan Wooden Altar Frontal from Farrera" (Mediaeval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, Harvard University Press, 1939).
- DACHS Y SABATÉS, J. "Monografía de la imagen de Nuestra Señora del Claustro de la catedral de Solsona". Tarragona, 1880.
- DEBENGA, Álvaro. "Los marfiles de San Millán de la Cogolla" (Arte Español, III, 1916-1917, págs. 243, 296 y 328).
- DELCOR, M. "Les Virges romanes de Cerdagne et Conflent dans l'histoire et dans l'art". Barcelona, 1970.
- DIEULAFOY, J. M. "Sculpture polychrome espagnole".
- DOMÍNGUEZ FONTELLA, J. "Cristo en majestad: su iconografía en la catedral de Orense" (Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense, 1929).
- DURLIAT, Marcel. "Les Christs romans du Roussillon et de Cerdagne". Perpignan, 1956.
 —"Les Christs vêtus des Pyrénées Orientales. Étude sur leur décoration peinte". Montpellier, 1962.
- FERRANDIS, José. "Marfiles y azabaches españoles". Ed. Labor, Barcelona, 1928. (Lleva amplia bibliografía).
- FOLCH I TORRES, J. "La técnica del pastillatge en els frontals romànics catalans" (Gasete de les Arts, 1924, any #, núm. 21).
 —"De com eren disposades les imatges escultòriques en l'altar romànic" (Gasete de les Arts, 1925, any II, núm. 21).
 —"Nota al treball del Professor Kingsley Porter sobre «la Verge» de Tahull" (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, 1932, pág. 136).
- GISPERT I DE FERRATER, Joaquim de. "Una nota d'Arqueologia cristiana. La indumentaria en los crucifixos". Barcelona, 1895.
 —"La Magestat de Sant Romà de Clusa" (Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, III, 1901-1902, pág. 542).
- GOLDSCHMIDT, A. "Frühmittelalterliche Elfenbeinsculpturen". 1903.
- GÓMEZ-MORENO, M. "Catálogo monumental de España: Provincia de Zamora" (Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1927).
- GUDIOL I CUNILL, J. "El Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses" (1.ª edición: Vich, 1916; 2.ª edición: Vich, 1926).
 —"La pintura mig-aval catalana. I. Els Primitius". Barcelona, vol. II, 1929.
- GUERRERO LOVILLO, José. "Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas" (C. S. I. C., Madrid, 1949).
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de la archidiócesis". Sevilla, 1949.
 —"Estudio de la iconografía mariana hispalense en la época fernandina" (Archivo Hispalense, núms. 27-32). Sevilla, 1948.
- HUICI, Serapio. "Marfiles de San Millán de la Cogolla y las esculturas de Silos" (Conferencia en la Residencia de Estudiantes). Calpe, Madrid, 1925.
- LAFOND, P. "La sculpture espagnole". París, 1908.
- LAMPEREZ Y ROMEA, V. "La imagen de Santa María la Real de Hiraches" (B. S. E. E., XI, núm. 123, mayo 1903, pág. 106).
- MARTÍ SAN JAUME, Jaime. "Las Vírgenes de Cerdaña". Lérida, 1927.
- MAYER, A. L. "Mittelalterliche Plastik in Spanien". Munich, 1922.
- ORUETA, R. "La escultura funeraria en España". Madrid, 1919.
- PORTER, A. Kingsley. "Romanesque Sculpture of the Pilarimage Roads" (diez volúmenes). Boston, Marshall Jones and Co., 1923.
 —"La escultura románica en España" (Pantheon, Barcelona, 1928).
 —"Spanish Romanesque Sculpture" (Pegasus, París, 1928).
 —"The Tahull Virgin" (Fogg Art Museum Harvard University, vol. II, núm. 6, junio 1931, pág. 246; Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, 1932, pág. 129).
- PROSKE, Beatrice G. "Two Ivory Madonnas" (Hortus Imaginum, Essays in Western Art). Lawrence University of Kansas, 1974.
- RIU Y CABANES, R. "Efigie de Nuestra Señora del Claustro de la catedral de Solsona" (B. S. E. E., III, 1895).
- RORIMER JAMES, J. "The Metropolitan Museum of Art-The Cloisters-The Building and the Collection of Mediaeval Art-in Fort Tryan Park". New York, 1939.
- SÁNCHEZ GOZALBO, A. "Imágenes de Madona Santa María (Notas para un inventario en las comarcas de Morella, el Maestrazgo, La Plana y Segorbe)" (Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, tomo XXV, 1949, págs. 448-492).
- SÁNCHEZ PÉREZ, José Augusto. "El culto mariano en España" (C. S. I. C., Madrid, 1943).
- SARTHOU CARRERES, C. "La iconografía mariana en España" (B. S. E. E., XXXVII, 1929, págs. 60 y 112).
- SENTENACH, N. "Crucifijos románicos españoles" (B. S. E. E., XI, 1903, pág. 245).
- SERRA VILARÓ, J. "Nostra Dona de la Clastra, de Solsona" (Estudis Universitaris Catalans, Barcelona, 1910).
 —"La Mare de Deu del Claustre, de Solsona (contesta a don Adolfo Mas)" (La Veu de Catalunya, 5 juny 1913).
- SCHNÜRER, G. y RITZ, Joseph. "Sankt Kümmeris und Volto Santo". Düsseldorf, 1934).
- TORMO, E. "La escultura en Galicia" (siglo XII) (Cultura Española, I, 1906).
 —"Resumen histórico del estudio de la escultura española. Tomo II: La escultura española en la Edad Media" (BRAH, LXXXVIII, 1926).

TRENS, Manuel. "Las Majestades catalanas y su filiación iconográfica". Barcelona, 1923.
—"Majestats catalanes" (Monumenta Cataloniae, vol. XIII), Barcelona, 1967.

WEISE, G. "Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten". 2 vols. Reutlingen, 1927.

ÍNDICE DE MATERIAS

- Abraham. Págs. 25, 34, 35, 203.
 Actas apostólicas. Pág. 14.
 Adán y Eva. Págs. 18, 66, 68, 71, 81, 90, 107, 118, 221, 249, 267, 275, 290.
 Agnus Dei. Págs. 30, 33, 56, 57, 58, 59, 97, 111, 118, 267, 268, 269, 280. Fig. 109.
 Altar. (V.: Retablo).
 Ángeles. Págs. 13, 19, 21, 23, 33, 34, 35, 36, 38, 42, 45, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 66, 67, 71, 79, 81, 90, 92, 96, 97, 103, 105, 108, 111, 114, 118, 127, 129, 132, 135, 136, 149, 152, 155, 157, 166, 198, 202, 203, 204, 205, 216, 220, 222, 234, 237, 238, 240, 242, 243, 245, 246, 249, 254, 258, 268, 276, 305, 307, 315, 316, 340, 348, 351.
 Animales. Págs. 25, 32, 33, 34, 35, 40, 47, 49, 52, 56, 58, 63, 74, 75, 80, 86, 90, 102, 103, 104, 105, 115, 117, 118, 127, 132, 134, 159, 165, 186, 220, 223, 226, 237, 242, 244, 246, 251, 259, 267, 276, 281, 300, 346, 349.
 Antiguo Testamento. Págs. 47, 89, 90.
 Antipendios. Págs. 121, 123, 125, 126, 127, 132, 133, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 144, 146, 148, 149, 150, 152, 154, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 171, 178, 180, 181, 188, 194, 198, 211, 218, 221, 223, 233, 234, 235, 237, 239, 251, 253, 258, 263, 279, 285, 295, 296, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 309, 310, 315, 316, 346, 348, 350, 351.
 Apocalipsis.
 - Ancianos. Págs. 13, 32, 61, 64, 66, 114, 118.
 - Jinetes. Págs. 32, 67.
 Apóstoles. Págs. 13, 17, 19, 21, 28, 30, 35, 36, 39, 47, 48, 49, 50, 52, 55, 56, 63, 64, 65, 74, 80, 81, 84, 93, 94, 96, 97, 106, 109, 123, 127, 132, 141, 144, 146, 148, 154, 160, 163, 168, 169, 171, 172, 180, 183, 189, 191, 195, 204, 206, 209, 210, 214, 222, 235, 240, 242, 268, 270, 295, 301, 302, 305, 309, 315, 335, 348, 350.
 Arcángeles. Págs. 13, 17, 21, 30, 39, 45, 47, 49, 56, 71, 85, 105, 106, 111, 129, 132, 150, 177, 180, 203, 269, 64, 65, 66, 68, 73, 77, 80, 85, 91, 94, 97, 105, 106, 108, 109, 114, 118, 123, 126, 127, 132, 136, 139, 141, 144, 148, 152, 154, 155, 159, 163, 168, 172, 180, 182, 203, 206, 212, 218, 235, 245, 252, 267, 268, 269, 275, 280, 295, 302, 304, 305, 306, 307, 309, 315, 348.
 Ezequiel. Págs. 13, 14.
 Faraón. Pág. 90.
 Fortuna, Rueda de la. Pág. 226.
 Frailes. Págs. 218, 254.
 Frisos. (V. Temas ornamentales.)
 Frontales. (V. Antipendios.)
 Génesis. Págs. 14, 65, 81, 107, 209.
 Guerreros. Págs. 34, 57, 102, 159, 216, 220, 226, 259.
 Heptateuco. Pág. 90.
 Hermógenes. Pág. 84.
 Herodes. Págs. 68, 109, 205.
 Herodes Agripa. Pág. 84.
 Iglesia y Sinagoga, Figuras simbólicas. Págs. 90, 237.
 Infierno. Págs. 25, 177, 242.
 Isaías. Págs. 13, 14, 30, 243.
 Jacob. Pág. 39.
 Jeremías. Págs. 13, 243.
 Jessé, Arbol de. Págs. 230, 245.
 Jesucristo. Págs. 71, 92, 93, 94, 97, 150, 199, 204, 228, 237, 244, 249, 254, 263, 267, 270, 273, 280, 289, 300, 302, 303, 305, 309, 322, 326, 331, 333, 335, 338, 340, 342, 343, 352, 353, 355.
 - Vida de Jesús. Págs. 19, 23, 42, 45, 47, 49, 55, 85, 91, 107, 108, 109, 118, 133, 180, 209, 233, 240, 247, 258, 259, 274, 349.
 - Nacimiento de Jesús. Págs. 45, 52, 61, 63, 65, 68, 81, 96, 111, 159, 166, 167, 172, 195, 205, 252.
 - Lavado de Jesús recién nacido. Pág. 68.
 - Anunciación a los pastores. Págs. 52, 61, 63, 65, 68, 81, 86, 89, 92, 96, 108, 155, 166, 167, 194, 195, 205, 240.
 Arcas y arquetas. Págs. 123, 223, 224, 232, 237, 250, 253, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 306, 307, 316, 344.
 Artesonados. Págs. 225, 226, 258.
 Baldaquinos. Págs. 121, 123, 126, 127, 129, 132, 133, 152, 155, 157, 160, 180, 256, 257.
 Beatos. Pág. 135.
 Bestiarios. Pág. 91.
 Biblia Noailles. Págs. 25, 26.
 Biblia de Roda. Pág. 125.
 Bienaventuranzas. Pág. 269.
 Caín y Abel. Págs. 13, 33, 39, 45, 48, 51, 55, 58, 68, 82, 90, 103, 107, 114.
 Candelabros. Págs. 32, 67, 108.
 Cimborios. Págs. 294, 295.
 Cirineo. Págs. 50, 81.
 Códices. Pág. 160.
 Constantino. Pág. 67.
 Cordero apocalíptico. Págs. 13, 36, 39.
 Cordero Divino. Págs. 67, 71, 103, 106.
 Creación. Pág. 238.
 Cruces y crucifijos. Págs. 21, 22, 43, 45, 67, 103, 106, 123, 127, 132, 140, 141, 146, 150, 154, 204, 265, 266, 267, 268, 270, 275, 276, 279, 280, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 296, 299, 300, 301, 303, 304, 307, 308, 309, 312, 314, 316, 317, 319, 320, 324, 326, 328, 329, 331, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 352.
 Cubiertas de evangelarios. Págs. 273, 274, 275, 277, 331.
 Daciano. Pág. 47.
 Daniel. Págs. 220, 243.
 David. Págs. 42, 90.
 Demonios. Pág. 220.
 Diáconos. Págs. 30, 69, 202.
 Dípticos. Págs. 339, 343.
 Donantes. Págs. 30, 48, 112, 144, 189, 208, 216, 218, 219, 222, 238, 242.
 Dragones. Págs. 25, 71, 114, 150.
 Espíritu Santo. Págs. 13, 45, 47, 56, 61, 77, 103, 107, 149.
 Etimasia. Pág. 245.
 Evangelistas. Págs. 13, 21, 32, 36, 38, 39, 48, 49, 50, 52, 56, 59, 60, 61, 63,

- Epifanía. Págs. 13, 30, 39, 59, 61, 65, 67, 68, 73, 81, 85, 92, 94, 96, 98, 103, 107, 111, 140, 149, 155, 159, 163, 166, 167, 172, 194, 195, 205, 208, 235, 240, 244, 295.
- Presentación al templo. Págs. 66, 82, 96, 111, 155, 163, 166, 172, 195, 205, 235.
- Degollación de los Inocentes. Págs. 82, 108, 159, 205, 216, 235.
- Huida a Egipto. Págs. 82, 111, 149, 159, 205, 216.
- Infancia de Jesús. Págs. 163, 191, 230.
- Bautismo de Jesús. Págs. 49, 82, 85, 172, 205.
- Tentaciones de Jesús. Págs. 82, 101, 172, 221.
- Jesús y la Samaritana. Pág. 82.
- Bodas de Caná. Págs. 74, 82, 101.
- Resurrección de Lázaro. Págs. 82, 152, 172.
- Entrada en Jerusalén. Págs. 63, 68, 101, 140, 172, 346.
- Lavatorio. Págs. 64, 74.
- Última Cena. Págs. 23, 55, 72, 82, 86, 101, 109, 118, 127, 172, 177, 194, 221.
- Pasión. Págs. 19, 123, 160, 169, 209, 228, 237.
- Oración en el Huerto. Pág. 221.
- Beso de Judas. Págs. 74, 118, 172, 221.
- Prendimiento. Págs. 82, 109, 118, 160, 221.
- Flagelación. Págs. 66, 74, 90, 160, 340.
- Jesús ante Pilatos. Págs. 67, 111.
- Camino del Calvario. Pág. 210.
- Calvario y Crucifixión. Págs. 45, 50, 54, 59, 63, 65, 80, 81, 86, 89, 95, 111, 112, 118, 160, 162, 172, 189, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 202, 205, 216, 220, 228, 233, 237, 242, 252, 254, 274, 275, 277, 314, 315, 316, 319, 321, 322, 326, 330, 331, 332, 336, 338, 342, 345, 355.
- Descendimiento. Págs. 118, 237, 270, 288, 296, 297, 299, 300, 307, 308, 314, 326, 330, 339, 340.
- Santo Entierro. Págs. 86, 92.
- Jesús en el Limbo. Fig. 237.
- Resurrección. Págs. 172, 210.
- Las Marías ante el sepulcro. Págs. 81, 90, 107, 152, 237, 270.
- «Noli me tangere». Págs. 210, 218, 270, 340.
- Ascensión de Jesús. Págs. 19, 52, 55, 81, 127, 205, 244.
- José de Arimatea. Págs. 300, 309.
- Judas. Pág. 109.
- Juglares. Pág. 226.
- Juicio Final. Págs. 42, 71, 203, 204, 220, 242.
- Lázaro. Págs. 36, 39, 101.
- Leyenda Dorada. Pág. 159.
- Libro de la Revelación. Pág. 108.
- Limbo. Pág. 71.
- Lisias. Pág. 79.
- Longinos. Págs. 45, 50, 57, 111.
- Luna. Págs. 50, 57, 64, 237, 275, 290.
- Majestades. Págs. 21, 129, 132, 141, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 290, 307, 309, 322, 326.
- Malcus. Pág. 111.
- Mano Divina. Págs. 55, 59.
- Marcial. Pág. 109.
- Mesas de altar. Págs. 121, 123, 132, 133, 135, 139, 149, 150, 154, 180.
- Meses del año. Págs. 226, 235.
- Miniaturas. Págs. 53, 92, 142, 149, 196, 202, 228, 240, 242, 246, 247, 251, 268. Fig. 169.
- Moisés. Pág. 90.
- Monjas. Pág. 218.
- Monstruos. Págs. 136, 159, 165, 237, 249, 267, 346.
- Monte Gargano. Págs. 152, 177, 203.
- Nabucodonosor. Pág. 25.
- Nicodemus. Págs. 300, 309, 326.
- Noé. Págs. 90, 155.
- Nuevo Testamento. Págs. 14, 89, 193.
- Obispos. Págs. 39, 97, 127, 141, 220, 237, 244, 249, 304, 326.
- Orantes. Págs. 79, 111, 208, 237.
- Padre Eterno. Pág. 237.
- Pantocrátor. Págs. 13, 22, 30, 32, 35, 36, 38, 40, 47, 48, 49, 50, 52, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 77, 80, 85, 94, 97, 105, 107, 114, 118, 123, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 135, 139, 141, 142, 144, 146, 148, 152, 154, 155, 159, 163, 168, 172, 180, 182, 203, 206, 208, 209, 210, 218, 221, 224, 235, 245, 247, 250, 252, 269, 270, 271, 275, 277, 290, 295, 300, 301, 302, 304, 307, 309, 315, 317, 337, 348.
- Paraíso. Págs. 25, 35, 249, 268, 269.
- Pavos. Págs. 14, 19, 21, 22, 35.
- Portapaces. Págs. 273, 275.
- Profetas. Págs. 13, 14, 30, 66, 81, 95, 97, 111, 216, 221, 228, 237, 247, 248, 249, 331, 348.
- Querubines. Págs. 13, 36.
- Redentor. Pág. 67.
- Relicarios. Págs. 274, 275.
- Resurrección de los muertos. Págs. 94, 249, 267.
- Retablos. Págs. 121, 123, 146, 189, 194, 196, 224, 228, 230, 231, 236, 238, 239, 242, 243, 252, 253, 254, 255, 256, 263, 295, 302, 346, 347, 348, 349, 351.
- Salomón. Pág. 68.
- Salvador. Págs. 50, 71, 108, 168, 242, 246, 308, 309, 330.
- Samuel. Pág. 90.
- Santos y Santas. Págs. 25, 26, 27, 30, 34, 35, 36, 45, 47, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 81, 94, 95, 97, 98, 103, 106, 109, 111, 123, 125, 127, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 144, 153, 159, 160, 165, 167, 168, 171, 178, 180, 181, 182, 187, 188, 191, 193, 195, 197, 200, 202, 203, 204, 205, 208, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 237, 247, 249, 305, 315, 330.
- Agustín. Págs. 77, 103, 193, 205, 242, 302.
- Ambrosio. Págs. 45, 77.
- Ana. Págs. 205, 244, 256, 326.
- Andrés. Págs. 52, 109, 133, 148, 154, 209, 238, 239.
- Antonio Abad. Pág. 200.
- Bartolomé. Págs. 109, 200, 218, 238, 240, 257, 321.
- Basilisa. Págs. 55, 81.
- Baudilio. Pág. 103.
- Benito. Págs. 30, 219.
- Bernabé. Pág. 73.
- Bernardo de Claraval. Págs. 198, 199, 219, 248.
- Bricio. Pág. 305.
- Buenaventura. Pág. 191.
- Cándido. Págs. 306, 307.
- Catalina. Págs. 72, 73, 204, 208, 237, 242, 246.
- Cebrián. Pág. 188.
- Cecilia. Pág. 181.
- Clara. Pág. 197.
- Clemente. Págs. 36, 160, 168.
- Coloma. Pág. 56.
- Cosme. Pág. 78.
- Cristeta. Pág. 171.
- Cristina. Pág. 180.
- Cristóbal. Págs. 72, 180, 203, 233, 246, 254, 255.
- Damián. Pág. 78.
- Domingo de Guzmán. Págs. 213, 214, 218.
- Dona. Pág. 49.
- Elena. Pág. 67.
- Ermengol. Pág. 182.
- Esteban. Pág. 25, 63, 66, 67, 133, 187, 200, 249.
- Eugenia. Págs. 54, 178.
- Eulalia. Pág. 49.
- Felipe. Págs. 109, 146, 148.
- Félix (o Felices). Págs. 47, 271, 274, 344.
- Francisco. Págs. 197, 204, 218.
- Fructuoso. Pág. 202.
- Gabriel arcángel. Págs. 13, 17, 21, 30, 39, 45, 49, 71, 111, 150, 220.
- Gervasio. Págs. 27, 30, 45, 56.
- Hilario. Pág. 153.
- Inés. Pág. 49.
- Isidoro. Págs. 242, 249.
- Isidro. Págs. 250, 251, 252.
- Jaime. (V. Santiago el Mayor.)
- Joaquín. Págs. 244, 256.
- Jorge. Pág. 58.
- José. Págs. 91, 166, 195, 216, 348.
- Juan bautista. Págs. 30, 74, 165, 200, 204, 205, 221, 222, 247, 257, 268, 269, 347, 348.
- Juan evangelista. Págs. 13, 39, 40, 49, 56, 80, 84, 95, 106, 108, 109, 146, 148, 149, 183, 206, 212, 277, 288, 290, 296, 298, 299, 300, 309, 314, 319, 321, 331, 338, 342, 352.
- Julián. Págs. 81, 182.
- Julita. Págs. 26, 34, 125.
- Lorenzo. Págs. 134, 139, 140, 249, 258.
- Lucas. Págs. 39, 49, 56, 61, 91, 106.
- Lucía. Págs. 49, 94, 180.
- Luis de Tolosa. Pág. 253.
- Marcos. Págs. 38, 49, 56, 105, 114, 144.
- Margarita. Págs. 135, 136, 139, 189, 204.
- María Magdalena. Págs. 107, 152, 217, 242.
- Martín. Págs. 57, 126, 132, 133, 144, 167, 233, 249, 285, 305, 317, 335.
- Mateo. Págs. 73, 91, 106, 109, 206.

- Matías. Págs. 109, 222.
- Miguel arcángel. Págs. 13, 17, 21, 30, 49, 56, 71, 106, 111, 150, 177, 180, 203, 220, 235, 237, 258, 268, 308, 309.
- Millán. Págs. 254, 255, 256, 271, 273.
- Nicolás. Págs. 95, 202, 212.
- Nicolás de Bari. Págs. 211, 249, 257.
- Pablo. Págs. 17, 30, 40, 52, 56, 57, 67, 97, 154, 157, 169, 171, 180, 189, 195, 206, 214, 269, 294.
- Pablo de Narbona. Pág. 72.
- Pastor. Pág. 47.
- Pedro. Págs. 17, 19, 21, 30, 40, 52, 56, 57, 67, 80, 92, 97, 109, 144, 146, 154, 157, 160, 180, 191, 206, 214, 218, 222, 223, 224, 233, 235, 237, 240, 242, 254, 255, 269, 270, 294, 302.
- Pelayo. Págs. 268, 269, 276.
- Perpetua. Pág. 188.
- Pierio. Págs. 27, 35.
- Protasio. Págs. 27, 30, 45, 56.
- Quirce. Págs. 26, 34, 125.
- Rafael arcángel. Págs. 30, 150.
- Sabina. Pág. 171.
- Santiago el Mayor. Págs. 57, 84, 109, 148, 154, 330.
- Santiago el Menor. Págs. 109, 200.
- Saturnino de Tolosa. Págs. 58, 97, 98, 182, 231, 285.
- Simón. Pág. 109.
- Tecla. Pág. 195.
- Tomás apóstol. Págs. 109, 148, 183, 189.
- Tomás de Canterbury. Págs. 69, 140, 346.
- Úrsula. Págs. 199, 212, 213.
- Valero. Págs. 220, 222.
- Valeriano. Pág. 181.
- Vicente. Págs. 94, 167, 168, 171, 193, 200, 208.
- Sepulcros. Págs. 315, 316, 344, 351.
- Serafines. Págs. 13, 21, 30, 32, 36, 39, 49, 63, 80, 94, 105, 106, 203, 224, 268, 269.
- Sillas. Págs. 217, 314, 343.
- Simón el Mago. Pág. 144.
- Sirenas. Págs. 14, 34, 127, 186.
- Sol. Págs. 50, 57, 64, 237, 275, 290.
- Soldados. (V. Guerreros.)
- Stéfantón. Págs. 50, 57.
- Tadeo. Pág. 109.
- Técnicas artísticas. Págs. 14, 15, 16, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 30, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 45, 50, 53, 57, 61, 64, 68, 69, 72, 74, 76, 80, 82, 85, 86, 94, 97, 104, 107, 112, 118, 122, 123, 126, 128, 230, 231, 233, 235, 238, 243, 247, 251, 252, 267, 268, 270, 273, 296, 297, 303, 304, 305, 307, 310, 322, 323, 331, 332, 335, 337, 339, 342, 343, 344, 348, 352, 354, 355.
- Techos. Págs. 225, 226, 247, 258, 259.
- Temas ornamentales. Págs. 21, 30, 35, 45, 49, 52, 91, 92, 107, 223, 234, 242, 245, 247, 248, 249, 251, 253, 254, 256, 259, 265, 267, 276, 277, 280, 281, 290, 295, 296, 303, 304, 307, 315, 348, 349.
- Tetramorfos. (V. Evangelistas.)
- Trinidad. Págs. 63, 66, 194, 237.
- Trípticos. Págs. 238, 239, 254, 256.
- Verdugos. Págs. 79, 109.
- Virgen María. Págs. 13, 17, 30, 35, 36, 38, 39, 45, 48, 49, 52, 54, 56, 57, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 71, 73, 74, 80, 81, 85, 94, 97, 98, 103, 106, 118, 123, 125, 127, 135, 136, 139, 140, 141, 146, 148, 149, 152, 153, 159, 166, 167, 180, 182, 183, 187, 191, 194, 195, 198, 204, 209, 216, 217, 218, 220, 230, 233, 235, 240, 246, 249, 257, 258, 263, 275, 277, 279, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 350, 352, 353, 354, 355.
- Nacimiento de la Virgen. Pág. 205.
- Anunciación. Págs. 45, 61, 62, 65, 71, 81, 89, 96, 111, 146, 149, 159, 167, 172, 183, 196, 205, 216, 237, 252, 295, 315.
- Visitación. Págs. 52, 63, 68, 71, 81, 96, 111, 146, 149, 159, 172, 195, 205.
- Pentecostés. Págs. 63, 65, 216.
- Dormición de la Virgen. Págs. 216, 237, 252.
- Asunción de la Virgen. Págs. 154, 183, 210.
- Coronación de la Virgen. Págs. 149, 207, 208, 216, 221, 222, 242, 244, 252.
- Virgenes prudentes y vírgenes fatuas. Pág. 216.
- Zacarías. Pág. 74.
- Zodiaco. Pág. 47.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Abarca de Campos. Pág. 338.
 Abella. Pág. 193.
 Acín Larrosa. Pág. 166.
 Adrada de Haza. Págs. 341, 342.
 Ager. Págs. 28, 30, 36, 50.
 Ágreda. Pág. 344.
 Agüero. Págs. 317, 318.
 Aguilar de Campoo. Págs. 338, 339, 342, 351.
 Aguillo. Pág. 326.
 Álava. Págs. 176, 238, 325.
 Alba de Tormes. Pág. 335.
 Alcañiz. Págs. 201, 224.
 Alcazarén. Pág. 242.
 Alcover. Pág. 196.
 Alemania. Pág. 263.
 All. Págs. 285, 294.
 Allariz. Pág. 329.
 Almazán. Pág. 346.
 Almunia de Doña Godina, La. Págs. 218, 220.
 Alós d'Isil. Pág. 305.
 Alquézar. Págs. 313, 316, 317.
 Amiens (Francia). Pág. 327.
 Ampudia. Pág. 338.
 Andalucía. Págs. 250, 325, 352.
 Andorra. Págs. 285, 293, 302, 307.
 Andorra la Vieja. Págs. 73, 141, 153, 154.
 Angustringa. Págs. 123, 144, 146, 282, 284, 285, 289, 290, 304.
 Antioquia. Pág. 178.
 Anyós. Pág. 57.
 Añastro. Págs. 238, 239, 256.
 Aragón. Págs. 39, 43, 77, 88, 113, 154, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 176, 201, 202, 216, 222, 226, 259, 274, 298, 301, 313, 322, 329.
 Arán, Valle de. Págs. 153, 287, 290.
 Aranyonet. Pág. 285.
 Aránzazu. Pág. 325.
 Arbaniés. Pág. 209.
 Argolell. Págs. 27, 54.
 Arizaleta. Pág. 324.
 Arlanza. Págs. 101, 115.
 Arles. Pág. 52.
 Artajona. Págs. 88, 97, 176, 231, 232, 324.
 Artaiz. Págs. 88, 97, 98.
 Arteta. Págs. 221, 233, 234, 235.
 Astorga. Págs. 169, 171, 172, 264, 332, 333, 334, 335.
 Astudillo. Pág. 256.
 Asturias. Págs. 329, 331.
 Auza. Pág. 233.
 Aviá. Pág. 152.
 Ávila. Págs. 16, 169, 171, 342.
 Aviñón (Francia). Pág. 206.
 Ayerbe. Pág. 318.
 Badostáin. Pág. 324.
 Bagüés. Págs. 81, 82, 83, 84.
 Baiasca. Págs. 27, 35.
 Baleares. Págs. 279, 310, 312.
 Baltanás. Pág. 338.
 Baltimore (U. S. A.). Pág. 142.
 Barbastro. Págs. 22, 43, 77, 153, 313, 315.
 – Museo Diocesano. Págs. 77, 94, 315, 316.
 Barberá. Págs. 66, 67, 69.
 Barcelona. Págs. 159, 160, 182, 183, 188, 228, 279, 280.
 – Catedral. Págs. 69, 292.
 – Colecciones particulares. Págs. 142, 146, 159, 258, 259, 289, 301, 338, 340, 346, 348, 349.
 – Museo de Arte de Cataluña. Págs. 22, 25, 26, 30, 32, 36, 39, 42, 43, 48, 50, 52, 54, 57, 74, 88, 92, 117, 125, 127, 131, 146, 149, 152, 154, 155, 157, 159, 160, 165, 168, 177, 180, 181, 183, 189, 193, 196, 202, 211, 212, 213, 217, 225, 226, 233, 234, 235, 237, 252, 253, 258, 259, 279, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 315, 316, 317, 319, 321, 326, 331, 336, 337, 342.
 – Museo Diocesano. Págs. 66, 188, 258, 294.
 – Museo de Indumentaria «Manuel Rocamora». Pág. 187.
 – Museo Marés. Págs. 114, 279, 287, 288, 310, 329, 330, 338, 340, 342.
 – Palacios. Págs. 176, 183, 184, 186, 187, 199.
 Bárcena de Campos. Pág. 338.
 Barluenga. Págs. 201, 203.
 Basarán. Pág. 317.
 Bastanist. Págs. 292, 293.
 Beget. Págs. 281, 282, 286.
 Bellcaire. Págs. 63, 65.
 Bellpuig. Págs. 282, 284, 285.
 Benabarre. Págs. 320, 321.
 Benasque. Págs. 316, 317.
 Benavent de la Conca. Págs. 155, 156, 309.
 Benavente. Págs. 113, 334.
 Berbegal. Págs. 162, 163, 164, 165.
 Berga. Págs. 129, 133, 152, 180.
 Berlanga. Págs. 40, 101.
 Betesa. Págs. 159, 167, 169.
 Bierge. Págs. 88, 95, 163, 201, 202, 211, 212, 213.
 Bilbao. Págs. 155, 182, 325.
 Boada. Pág. 64.
 Boí. Págs. 25, 26, 43, 125, 153, 158, 159, 160, 166, 296, 301, 303, 315.
 Bolvir. Pág. 181.
 Boston (U.S.A.). Págs. 50, 103, 288, 289.
 Brañosera. Pág. 338.
 Bruc, El. Pág. 182.
 Brull, El. Pág. 65.
 Bruselas. Págs. 222, 223, 276.
 Buira. Págs. 301, 302.
 Burgal, El. Págs. 27, 28, 30, 48.
 Burgo de Osma. Págs. 344, 345.
 Burgos. Págs. 16, 113, 115, 251, 327, 338, 342, 344, 345, 346, 348.
 Calafell. Pág. 24.
 Calatayud. Pág. 322.
 Caldegás. Pág. 182.
 Caldes de Montbuy. Págs. 264, 280, 281, 284.
 Cambre. Pág. 330.
 Cambridge (U. S. A.). Págs. 117, 298, 300.
 Camelás. Pág. 191.
 Campdevánol. Pág. 18.
 Canterbury (Reino Unido). Pág. 92.
 Capdella. Págs. 193, 288.
 Cardet. Págs. 158, 159, 160, 166, 168.
 Cardona. Págs. 66, 187.
 Carrión de los Condes. Págs. 337, 338.
 Carrizo. Págs. 267, 270.
 Casarill. Pág. 290.
 Casbas. Págs. 212, 213.
 Cases-Noves. Pág. 59.
 Casillas de Berlanga. Págs. 101, 103.
 Casserres. Págs. 71, 148.
 Castellón de la Plana. Pág. 310.

- Casterné de Noals. Págs. 301, 315.
Castiliscar. Págs. 319, 320, 322, 324.
Castilla. Págs. 40, 50, 101, 161, 169, 170, 171, 172, 214, 226, 240, 243, 248, 298, 313, 322, 325, 326, 327, 328, 334, 337, 339, 352.
Castrillo de Onielo. Pág. 338.
Cataluña. Págs. 50, 65, 88, 91, 113, 124, 133, 141, 158, 159, 176, 177, 188, 189, 194, 196, 199, 279, 280, 281, 284, 285, 286, 290, 291, 296, 308, 310, 313, 329.
Cerdaña. Págs. 129, 144, 146, 153, 154, 155, 177, 178, 180, 181, 182, 188, 189, 282, 285, 289, 292, 293.
Cervatos. Pág. 338.
Cervera. Pág. 309.
Cervera del Maestre. Pág. 310.
Cervera de Pisuerga. Pág. 114.
Chía. Pág. 167.
Chicago (U. S. A.). Págs. 239, 240.
Ciudad Rodrigo. Págs. 335, 337.
Cizur Mayor. Pág. 324.
Clermont Ferrand (Francia). Pág. 243.
Cleveland (U. S. A.). Pág. 338.
Clusa, La. Págs. 60, 61.
Colindres. Pág. 325.
Coll, El. Págs. 136, 138.
Conflent. Págs. 59, 141, 289, 292.
Corbera, San Poncio de. Pág. 24.
Córdoba. Págs. 250, 267.
Cornellá de Conflent. Págs. 291, 292.
Cornudilla. Pág. 342.
Corrales de Duero. Págs. 340, 341.
Cortinada, La. Págs. 56, 57.
Corullón. Págs. 275, 331, 332, 336.
Coscojuela de Fantova. Pág. 321.
Covarrubias. Pág. 253.
Covet. Págs. 294, 295.
Cruïlles. Págs. 62, 141, 281, 282.
Cubells. Págs. 289, 308, 309.
Cuéllar. Pág. 342.
Cuenca. Págs. 267, 345, 352.
Cueva. Pág. 342.
Cuixá. Págs. 24, 280, 285.
- Daroca. Págs. 201, 223, 224, 313.
– Colegiata de Sta. María. Págs. 223, 224, 321, 322, 342.
– Iglesia de San Juan Bautista. Págs. 221, 222, 223, 224.
– Iglesia de San Miguel. Págs. 220, 221, 222, 223, 224.
– Iglesia de San Pedro. Pág. 224.
Dicastillo. Págs. 323, 324.
Durro. Págs. 26, 125, 296, 298, 299, 300, 302, 303, 318.
- Eca. Págs. 231, 232, 233.
Echalaz. Pág. 322.
Egara. (V. Tarrasa.)
Eguillor. Págs. 233, 234, 235.
Eller. Págs. 282, 284.
Encamp. Págs. 154, 156.
Engolasters. Pág. 56.
Erill. Págs. 288, 289, 290, 296, 297, 299, 300, 303, 314, 315, 317, 318, 339.
Escaló. Págs. 30, 289.
Esguevillas. Pág. 340.
Espinelles. Págs. 139, 140.
Espinosa de Cervera. Pág. 342.
Espoleto. Pág. 146.
Esquius. Págs. 131, 132, 133.
Estados Unidos. Págs. 226, 337.
Estación. Págs. 43, 49, 50.
Estavar. Pág. 55.
- Estella. Págs. 323, 324.
Esterrí d'Aneu. Págs. 27, 30, 43, 48, 49.
Esterrí de Cardós. Págs. 43, 48, 49, 305.
Estet. Págs. 168, 170.
Estíbaliz. Págs. 264, 325.
Extremadura. Págs. 352.
- Fanlo. Pág. 321.
Feixes, Les. Pág. 68.
Fermoselle. Pág. 334.
Ferrera. Pág. 153, 154. Fig. 175.
Fitero. Págs. 232, 237. Fig. 285.
Florença (Italia). Pág. 273.
Foces. Págs. 176, 204, 206, 208.
Fonollar. Págs. 60, 62.
Fontclara. Pág. 64.
Francia. Págs. 84, 113, 214, 228, 243, 263, 280, 310.
- Gaceo. Págs. 237, 238.
Galicia. Págs. 101, 313, 327, 329, 339.
Gallipienzo. Págs. 232, 233.
Garray. Pág. 346.
Ger. Págs. 154, 178, 292, 293, 304. Fig. 363.
Gerona. Págs. 140, 187, 188, 279, 280, 294.
– Museo. Págs. 63, 64, 65, 141, 189, 281, 282. Figs. 61, 153, 154, 155, 343, 344.
– Catedral. Págs. 275, 277, 291, 292, 293, 294. Figs. 338, 360.
Gesera. Págs. 164, 165, 166.
Ginestarte de Cardós. Págs. 43, 48, 304, 305.
Granera. Pág. 24.
Grassa. Pág. 53.
Graus. Págs. 302, 316.
Greixer. Págs. 154, 155.
Grigera. Pág. 338.
Guadalupe. Pág. 352.
Gualter. Pág. 294.
Güell. Pág. 211.
Guils. Pág. 155.
Gumiel de Hizán. Págs. 341, 342.
Gustey. Pág. 330.
- Hix. Págs. 53, 125, 292, 293.
Hornes. Pág. 342.
Huelgas, Monasterio de las. Pág. 351.
Huesca. Págs. 88, 91, 141, 159, 165, 168, 201, 202, 208, 209, 211, 212, 215, 296, 308, 313, 317, 318, 319, 321.
– Iglesia de San Pedro el Viejo. Pág. 207.
– Museo. Págs. 202, 209, 317, 318, 321.
- Ibieca. Pág. 204.
Ibiza. Pág. 312.
Iguácel. Págs. 165, 166, 317, 318.
Igualeda. Págs. 308, 309.
Inglaterra. Págs. 228, 263.
Irlanda. Pág. 280.
Isabarre. Pág. 72.
Italia. Págs. 141, 197, 214, 263, 292.
- Jaca. Págs. 43, 77, 165, 201, 313, 317, 318.
– Benedictinas. Págs. 88, 95, 163.
– Catedral. Págs. 273, 274.
– Museo Diocesano. Págs. 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 93, 95, 165, 166, 208, 209, 219, 220.
- Játiva. Pág. 265.
Javierre. Pág. 211.
- Labastida. Pág. 326.
Labata. Pág. 318.
Leciñana. Pág. 342.
Leningrado (U. R. S. S.). Págs. 270, 273, 276.
León. Págs. 50, 101, 112, 113, 161, 169, 170, 171, 172, 241, 243, 246, 248, 267, 270, 274, 275, 276, 313, 327, 328, 331, 332, 334, 339, 348, 349, 351.
– San Isidoro. Págs. 107, 114, 172, 242, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 333.
Lérida. Págs. 141, 157, 160, 193, 279, 280, 288, 296, 309, 313.
– Catedral. Págs. 74, 204, 213, 308.
– Museo Episcopal. Págs. 74, 163, 168, 193, 194, 217, 295, 301, 302, 303, 304, 308, 309.
Levante. Págs. 279, 310.
Liesa. Pág. 208.
Limoges (Francia). Pág. 280.
Liria. Págs. 199, 200.
Lladó. Pág. 189.
Llagona. Págs. 180, 282, 284, 285.
Llanás. Págs. 132, 133, 144.
Llimiana. Pág. 288.
Lloret de la Montaña. Pág. 294.
Luçá. Págs. 132, 148, 149, 150, 282, 284.
Logroño. Págs. 254, 342, 344, 345.
Londres (Reino Unido). Pág. 276.
Lucca (Italia). Págs. 280, 284.
- Maderuelo. Págs. 40, 101, 105, 332.
Madrid. Págs. 240, 258, 282, 319, 352.
– Museo Arqueológico Nacional. Págs. 154, 266, 267, 268, 273, 324, 326, 335, 338, 350.
– Museo del Prado. Págs. 103, 105, 155, 252, 254, 255, 332.
– Palacio Episcopal. Págs. 250, 251, 252.
Mallorca. Págs. 183, 186, 189, 197, 198, 199.
Manresa. Págs. 286, 287.
Marcévol. Pág. 60.
Marenyá. Págs. 63, 66.
Marmellar. Págs. 22, 23.
Marsella (Francia). Pág. 50.
Martinet. Pág. 127.
Mata, La. Pág. 310.
Mataplana. Págs. 133, 134, 135, 139.
Mave. Págs. 346, 348, 349, 350.
Medianilla. Pág. 342.
Menorca. Pág. 184.
Mig-Arán. Pág. 287.
Milán (Italia). Págs. 233, 234, 235.
Moissac (Francia). Págs. 61, 265, 285.
Molperces. Pág. 340.
Mondoñedo. Pág. 101.
Montblanch. Págs. 196, 310.
Montgrony. Págs. 132, 133, 134, 139, 180, 285.
Mont-Louis (Francia). Pág. 180.
Montmagastre. Págs. 288, 308, 309.
Montmeló. Pág. 68.
Montral. Pág. 74.
Montserrat. Págs. 264, 291, 292.
Moral, El. Pág. 338.
Mosoll. Págs. 155, 156.
Mota del Marqués. Pág. 340.
Mur. Págs. 50, 180, 288.
Murcia. Pág. 312.

- Nagol, de. Págs. 56, 58.
 Nájera. Págs. 264, 322, 326, 338, 342, 343, 344, 352.
 Navarra. Págs. 88, 113, 168, 176, 215, 227, 228, 231, 233, 234, 313, 319, 322, 323, 324, 325.
 Navasa. Págs. 84, 85, 86, 161.
 Navata. Pág. 64.
 Nieva. Pág. 342.
 Nueno. Pág. 321.
 Nueva York (U. S. A.).
 - Hispanic Society. Págs. 276, 277.
 - Museo Metropolitano. Págs. 270, 271, 273, 274, 276, 304, 305.
 - Museo «The Cloisters». Págs. 30, 115, 238, 239, 339.
- Odelló. Pág. 292.
 Olérdola. Pág. 23. Fig. 9.
 Olite. Págs. 88, 97, 98, 230, 231.
 Olleros. Pág. 338.
 Olleta. Pág. 233.
 Olocau del Rey. Pág. 310.
 Olopte. Pág. 292.
 Olóriz. Pág. 324.
 Olot. Págs. 129, 180, 282, 284, 292.
 Olp. Pág. 288.
 Oña. Págs. 344, 345.
 Orcau. Págs. 27, 36, 47, 50.
 Orellá. Págs. 141, 142, 146, 148.
 Orense. Págs. 328, 329, 330, 331.
 Organyá. Pág. 285.
 Oriz. Págs. 322, 323.
 Orós. Pág. 154, 157.
 Orús. Pág. 209.
 Osia. Págs. 88, 93, 208.
 Osormort. Pág. 65.
 Osorno. Pág. 338.
 Ovarra. Págs. 296, 315.
 Oviedo. Págs. 123, 274, 275, 276, 338, 343.
- Padilla. Pág. 342.
 Palencia. Págs. 256, 275, 338, 339, 348.
 Palenzuela. Págs. 338.
 Pallars. Págs. 153, 157, 289.
 Palma de Mallorca. Págs. 197, 198, 312.
 Pamplona. Págs. 176, 216, 228, 319, 323.
 - Catedral. Págs. 227, 228, 229, 230, 231, 233, 236, 237, 323, 324.
 - Museo. Págs. 97, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237.
 Panzano. Pág. 318.
 París (Francia).
 - Biblioteca Nacional. Págs. 25, 92.
 - Escuela de Bellas Artes. Pág. 142.
 - Museo de Artes Decorativas. Págs. 154, 178, 258.
 - Museo del Louvre. Págs. 267, 269, 287, 339.
 Paterna. Pág. 200.
 Pedret. Págs. 21, 22, 25, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 50, 280, 286.
 Pedrinyá. Pág. 63.
 Pelayo del Arroyo. Pág. 246.
 Penedés. Pág. 22.
 Peñafiel. Pág. 242.
 Peralta. Pág. 196.
 Perazancas. Págs. 101, 114.
 Perpiñán (Francia). Págs. 144, 180, 189, 279.
 Piasca. Pág. 338.
 Piñel de Arriba. Pág. 340.
 Pirineos. Págs. 152, 289, 301, 322.
- Plandogau. Pág. 310.
 Planes. Págs. 292, 303, 304.
 Planes d'Hostoles, Les. Págs. 282, 285.
 Plasencia. Pág. 352.
 Pobla de Claramunt. Pág. 308.
 Pobla de Mafumet. Pág. 310.
 Pola de Allande. Pág. 331.
 Polinyá. Págs. 66, 67.
 Pompei. Pág. 209.
 Ponferrada. Pág. 333.
 Puentedeume. Pág. 330.
 Pontellas. Pág. 330.
 Pontevedra. Pág. 331.
 Portella, La. Págs. 286, 287.
 Portillo. Pág. 340.
 Porto-Pi. Pág. 186.
 Portugal. Pág. 263.
 Providence (U. S. A.). Pág. 337.
 Prugiasco (Suiza). Pág. 27.
 Puebla de Castro. Págs. 176, 214, 215.
 Puente la Reina. Pág. 233.
 Puigcerdá. Págs. 177, 178, 189, 191, 308.
 Puigreig. Págs. 71, 148.
- Quejana. Págs. 176, 238, 239, 240.
- Rabós de Terri. Pág. 64.
 Ribagorza. Págs. 124, 159, 279, 289, 296, 298, 302, 314, 316, 329.
 Ribes. Págs. 126, 129, 132, 133.
 Ribes Altos. Págs. 144, 146.
 Rigatell. Pág. 167.
 Riggisberg (Suiza); Fundación Abegg. Págs. 59, 144.
 Riglos. Págs. 209, 318, 319.
 Ripoll. Págs. 129, 132, 134, 136, 139, 152, 284, 285, 290.
 - Iglesia de Sta. María. Págs. 24, 141, 296.
 - Iglesia de San Pedro. Págs. 287, 295.
 Rocamador. Págs. 338, 339.
 Roda de Isábena. Págs. 36, 39, 77, 85, 86, 153, 158, 168, 296, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 344.
 Rodilla. Págs. 341, 342.
 Rosellón. Págs. 59, 124, 141, 142, 176, 177, 188, 189, 279, 280, 281, 284, 290, 292, 310.
 Rotgés. Págs. 151, 152.
 Ruesta. Págs. 81, 82.
- Saderra. Pág. 285.
 Sagá. Pág. 178.
 Sagás. Págs. 133, 134, 135, 139, 155.
 Sahagún. Pág. 333.
 Saint-Benoît-sur-Loire (Francia). Pág. 265.
 Saint-Lizier (Francia). Págs. 27, 28, 30.
 Saint-Plancard (Francia). Pág. 62.
 Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia). Pág. 65.
 Sajazarra. Pág. 344.
 Salamanca. Págs. 176, 241, 243, 244, 334, 335, 336, 351.
 Salardú. Pág. 287.
 Salas. Pág. 321.
 Salas de Bureba. Pág. 342.
 Sallagosa. Pág. 144.
 San Andrés de Sureda. Pág. 59.
 San Antolín de Toques. Pág. 330.
 San Boi del Lluçanes. Pág. 284.
 San Cebrián de Cabanyes. Pág. 188.
 San Cugat del Vallés. Págs. 16, 305, 306, 307.
- San Feliu de Guixols. Pág. 19.
 San Genís les Fonts. Pág. 142.
 San Jaime de Frontanyá. Pág. 180.
 San Juan de las Abadesas. Págs. 307, 309.
 San Juan de Caselles. Págs. 56, 57, 285, 307.
 San Juan les Fonts. Págs. 140, 141, 284, 285.
 San Juan de Bárbalos. Pág. 335.
 San Juan del Mercado. Pág. 334.
 San Juan de la Peña. Págs. 78, 80, 81.
 San Lorenzo dels Munts. Págs. 138, 139.
 San Martín del Canigó. Pág. 142.
 San Martín de Corroa. Pág. 308.
 San Martín Sarroca. Págs. 294, 307.
 San Martín Sescorts. Pág. 66.
 San Martín de Val de Onsera. Pág. 318.
 San Miguel de la Escalada. Págs. 331, 332.
 San Miguel de Lillo. Pág. 18.
 San Millán de la Cogolla. Págs. 252, 254, 267, 271, 272, 273, 274, 342, 343, 344.
 San Pedro Cercada. Pág. 189.
 San Román (Castillo). Pág. 67.
 San Román de les Bons. Pág. 57.
 San Román de Vila. Pág. 154.
 San Salvador de Bellver. Págs. 282, 284.
 San Salvador de la Vedella. Págs. 290, 292.
 Sangüesa. Pág. 344.
 Santa Coloma de Andorra. Págs. 27, 56, 57, 294.
 Santa Fe de Conques. Pág. 291.
 Santa Liestra. Pág. 316.
 Santa Pau. Pág. 285.
 Santa Perpetua de Moguda. Págs. 188, 306.
 Santander. Pág. 338.
 Santiago de Compostela. Págs. 113, 274, 285, 330, 331.
 Segovia. Pág. 342.
 - Iglesia de San Clemente. Pág. 245.
 - Iglesia de San Justo. Págs. 101, 117.
 - Torre de Hércules. Pág. 242.
 Selgua. Pág. 321.
 Selva de Mar, La. Pág. 294.
 Sendadiano. Pág. 325.
 Seo de Urgel. Págs. 126, 141, 152, 154, 155, 171, 177, 180, 181, 194, 279, 285, 305.
 - Catedral. Págs. 52, 56, 72, 73, 125, 293.
 - Iglesia de San Pedro (o San Miguel). Págs. 52, 53, 125.
 - Museo Diocesano. Págs. 48, 50, 54, 73.
 Serdinyá. Págs. 176, 189, 191, 193, 289.
 Serrasola. Págs. 208.
 Sevilla. Págs. 184, 250, 264, 277, 326, 352, 354, 355.
 Sigena. Págs. 88, 91, 161, 165, 176, 214, 215, 217, 221, 321, 322.
 Sigüenza. Pág. 352.
 Silos. Págs. 259, 265, 325, 337, 338, 342, 344.
 Siones. Pág. 342.
 Siria. Pág. 279.
 Sitges. Pág. 256.
 Sobrado de los Montes. Pág. 330.
 Sobrarbe. Pág. 317.
 Solanllong. Págs. 148, 152.
 Solsona. Págs. 279, 310, 311.

- Museo. Págs. 32, 71, 133, 180, 304.
- Sopeira. Pág. 321.
- Soria. Pág. 344, 346.
- Soriguerola. Págs. 177, 178.
- Sorpe. Págs. 27, 30, 43, 45, 47, 50.
- Sorripas. Págs. 209, 212.
- Sos del Rey Católico. Págs. 319, 320, 324, 344.
- Iglesia de San Esteban. Págs. 176, 215, 216, 217, 218.
- Iglesia de San Miguel Arcangel. Pág. 219.
- Sotos. Pág. 342.
- Surp. Págs. 43, 47.
- Susín. Págs. 77, 162.

- Tabérnoles. Págs. 127, 155, 157, 305.
- Talló. Pág. 295.
- Tamarit. Págs. 256, 257.
- Tamarite de Litera. Pág. 213.
- Taragassone (Francia). Pág. 293.
- Tarragona. Págs. 176, 195, 308, 309, 310.
- Tarrasa. Pág. 18.
- Iglesia de San Miguel. Pág. 19.
- Iglesia de San Pedro. Págs. 19, 21.
- Iglesia de Santa María. Págs. 19, 20, 69, 140, 182.
- Museo Soler y Palet. Págs. 240, 292.
- Taüll. Págs. 131, 158, 159, 160, 166, 265, 288, 296, 318.
- Iglesia de San Clemente. Págs. 26, 30, 36, 39, 40, 42, 45, 49, 77, 78, 162, 300, 302, 303.
- Iglesia de Santa María. Págs. 36, 39, 40, 42, 43, 45, 49, 78, 105, 162, 289, 298, 299, 300, 301, 302, 303.
- Teruel. Págs. 200, 201, 224, 225, 226.
- Thuir (Francia). Pág. 310.
- Tiana. Pág. 68.
- Toledo. Págs. 247, 264.
- Catedral. Págs. 69, 352, 353, 354.
- Iglesia del Cristo de la Luz. Págs. 247, 248.
- Iglesia de Sta. María la Blanca. Págs. 350, 351.
- Iglesia de San Román. Págs. 247, 248, 249, 250.

- Seminario Menor. Pág. 250.
- Tolosa (Francia). Pág. 310.
- Tordesillas. Págs. 252, 253, 254, 258.
- Torelló. Págs. 129, 131, 136.
- Tormes. Pág. 337.
- Toro. Págs. 241, 242, 246, 247, 334, 340.
- Torralba de Ribota. Pág. 322.
- Torres del Río. Pág. 324.
- Tortosa. Pág. 196.
- Toses. Pág. 180.
- Tosas. Págs. 147, 152.
- Tost. Págs. 127, 128, 157.
- Tours (Francia). Págs. 79, 144.
- Tragó de Noguera. Págs. 288, 289.
- Trasobares. Pág. 321.
- Travesseres. Pág. 285.
- Tredós. Págs. 27, 30.
- Treserra. Págs. 159, 167, 168.
- Trujillo. Pág. 352.
- Tubilla del Agua. Págs. 101, 114.
- Tudela. Págs. 323, 324.
- Turín (Italia). Págs. 305, 306.
- Tuy. Pág. 327.

- Ujué. Págs. 264, 322, 324.
- Unarre. Pág. 157.
- Uncastillo. Pág. 84.
- Urdanoz. Págs. 322, 323.
- Urrialdó. Pág. 238.
- Urríes. Págs. 216, 219, 220, 221.

- Valencia. Págs. 197, 199, 200, 226, 308.
- Valencia d'Aneu. Págs. 73, 288.
- Valencia de Don Juan. Pág. 259.
- Valladolid. Págs. 242, 277, 333, 340, 341.
- Vallbona de las Monjas. Págs. 194, 196.
- Vallespir. Pág. 59.
- Vallibona. Pág. 312.
- Valltarga. Págs. 54, 146.
- Valoria de Alcor. Pág. 338.
- Valvanera. Págs. 342, 343.
- Vascongadas. Págs. 227, 237, 313, 322, 325.
- Vic. Págs. 63, 69, 134, 135, 139, 149, 279, 282, 290.

- Archivo Capitular. Pág. 149.
- Museo Episcopal. Págs. 36, 63, 65, 72, 74, 127, 129, 132, 133, 136, 139, 149, 150, 152, 153, 180, 188, 282, 285, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 304, 308, 309, 310.
- Vid, La. Pág. 342.
- Viena (Austria). Pág. 274.
- Vidrá. Págs. 151, 153.
- Vilafranca. Págs. 296, 298, 300.
- Vilanova y Geltrú. Págs. 350, 351.
- Vilanova dos Infantes. Págs. 328, 329.
- Vilanova de Meya. Pág. 295.
- Vilanova de la Muga. Pág. 63.
- Vilaseca. Págs. 135, 136, 137.
- Vileña. Págs. 242, 258, 259, 342.
- Viliella. Págs. 282, 284.
- Villafranca de Duero. Pág. 340.
- Villalcázar de Sirga. Pág. 351.
- Villaluenga. Pág. 338.
- Villamana. Págs. 88, 94, 95.
- Villanueva. Pág. 316.
- Villanueva de los Infantes. Pág. 340.
- Villarreal de la Canal. Págs. 320, 321.
- Villoldo. Pág. 338.
- Viloví d'Onyar. Pág. 188.
- Vinaixa. Págs. 176, 196.
- Vinyoles de Portavella. Pág. 132.
- Vió. Págs. 78, 88, 94, 162.
- Vitoria. Págs. 238, 325, 326.
- Vizcaya. Pág. 326.

- Washington (U. S. A.). Págs. 271, 273.
- Westminster (Reino Unido). Pág. 228.
- Winchester (Reino Unido). Pág. 92.
- Worcester (U. S. A.). Pág. 127.

- Yarnoz. Págs. 322, 323.
- Yaso. Pág. 209.

- Zamora. Pág. 334.
- Zaragoza. Pág. 201, 215, 223, 322.
- Zorita de Páramo. Pág. 242.
- Zuazo de Cuartango. Pág. 240.
- Zumaya. Pág. 238.
- Zürich (Suiza). Págs. 276, 277.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abadal i de Vinyals, Ramón. Pág. 18.
 Abbad, Francisco. Págs. 216, 218.
 Abdala, pintor. Pág. 16.
 Abenhazam de Córdoba. Pág. 17.
 Aelfric. Pág. 90.
 Ainaud, Joan. Págs. 25, 26, 28, 36, 42, 47, 52, 53, 74, 125, 154, 157, 160, 168, 177, 180, 184, 213, 295.
 Aleaume, arquitecto y orfebre. Pág. 291.
 Alejandro II, papa. Pág. 22.
 Alexander, pintor. Págs. 142, 146.
 Alfonso I de Aragón, el Batallador. Pág. 36.
 Alfonso II de Aragón, el Casto. Págs. 91, 160, 162, 224.
 Alfonso III de Aragón. Pág. 184.
 Alfonso VI de Castilla. Pág. 247.
 Alfonso VII de Castilla. Pág. 344.
 Alfonso X de Castilla, el Sabio. Págs. 184, 226, 251, 312, 327, 355.
 Alfonso de Bruges, pintor. Pág. 16.
 Almanzor. Pág. 21.
 Almodis de Barcelona, condesa. Pág. 28.
 Antón de Foces. Págs. 204, 205, 206.
 Aparicio, chantre. Pág. 351.
 Arco, Ricardo del. Pág. 215.
 Arnau Mir de Tost, vizconde. Págs. 28, 36.
 Arnau Ramón de Pallars, conde. Pág. 213.
 Artal i de Pallars Sobirà, conde. Pág. 28.
 Asín, Manuel. Pág. 17.
 Aspargo de la Barca, obispo. Pág. 310.
- Auria, condesa. Pág. 213.
- Bastardes, Albert. Pág. 285.
 Berceo, Gonzalo de. Pág. 256.
 Berenguer de Palol, obispo. Pág. 186.
 Bernardo de la Marca, conde. Pág. 28.
 Blanca de Aragón. Pág. 217.
 Bonnefoy. Pág. 142.
 Borrás, Gonzalo M. Págs. 77, 78, 84, 95.
 Braulio, santo. Pág. 273.
- Canellas López, Ángel. Pág. 78.
 Canturri, Pedro. Pág. 58.
 Cavaccini, Pietro, pintor. Pág. 91.
 Centelles, consejero de Jaime I. Pág. 186.
 Cid Priego, Carlos. Pág. 226.
 Cruïlles, consejero de Jaime I. Pág. 186.
- Deering, Charles. Pág. 256.
 Díaz, Rodrigo, obispo. Pág. 244.
 Díaz, Teresa, pintora. Págs. 246, 247.
 Duccio, pintor. Pág. 197.
 Durliat, Marcel. Págs. 59, 142.
- Elena. Págs. 244, 351.
 Engelram, escultor en marfil. Pág. 273.
 Esteban, escultor. Pág. 323.
 Esteban de Clermont, obispo. Pág. 290, 291.
 Esteban de Huesca, obispo. Pág. 162.
 Estevan, Alfonso, pintor. Pág. 16.
 Estevan, Rodrigo, pintor. Pág. 16.
- Felicía de Aragón. Págs. 274, 331, 332.
 Felipe III de Evreux. Pág. 227.
 Felipe, infante de Castilla. Pág. 351.
 Ferandes, Sancho. Pág. 238.
 Fernando I de León. Págs. 107, 265, 267, 268.
 Fernando II de León. Págs. 112, 113.
 Fernando Alfonso. Pág. 351.
 Ferrán, Alejandro. Pág. 333.
 Frener, Ramón de, pintor. Pág. 16.
- Galindo Garcés. Pág. 166.
 García, Domingo, pintor. Pág. 16.
 García, Manuel. Págs. 77, 78, 84, 95.
 García de Nájera. Pág. 342.
 Gastón II de Foix-Bearn, conde. Pág. 228.
 Gilabertus, escultor. Pág. 310.
 Gispert, Joaquín. Pág. 281.
 Goldschmidt, A. Pág. 276.
 Gómez Moreno, Manuel. Págs. 113, 114, 244, 267, 269, 275, 331.
 Gómez Moreno, M.^a Elena. Págs. 171, 351.
 Gonzalo Menéndez, obispo. Págs. 339, 343.
 Gudiol i Cunill, José. Páginas. 16, 125, 136.
 Guillel de Montcada. Pág. 186.
 Guisla, condesa. Pág. 141.
 Guzmán, Leonor. Pág. 239.
- Haly, pintor. Pág. 16.
 Hernández Díaz, José. Pág. 355.
- Institut d'Estudis Catalans. Pág. 296.
- Jaime I de Aragón. Págs. 185, 186, 199, 226.
 Juan de Aragón, arzobispo. Pág. 195.
 Juana I de Navarra. Pág. 227.
- Kuhn, Charles L. Págs. 65, 69.
- Lacarra, M.^a Carmen. Pág. 219.
 Leodegarius, escultor. Pág. 344.
 Leonor, infanta de Castilla. Pág. 351.
 Lewittes, Miss. Pág. 90.
 López, Urraca. Pág. 112.
 López de Ayala, Pedro, canciller. Págs. 176, 239.
 Lozoya, marqués de. Págs. 118, 245.
 Lucía de Pallars Sobirà, condesa. Págs. 28, 30, 48.
- Maestro de Artajona. Págs. 96, 98.
 Maestro de Aviá. Pág. 152.
 Maestro de Bagüés. Págs. 81, 82, 84.
 Maestro de Barluenga. Págs. 203, 209.
 Maestro de Boí. Págs. 25, 26, 125.
 Maestro de la Cámara Santa de Oviedo. Pág. 338.
 Maestro de Cardona. Págs. 66, 68.
 Maestro de Cases-Noves. Págs. 59, 61.
 Maestro de Erill. Pág. 301.
 Maestro de Espinelves. Pág. 69.
 Maestro de Foces. Págs. 204, 207, 209.
 Maestro Fruchel. Pág. 171.
 Maestro Guilduino. Pág. 285.
 Maestro del Juicio Final.

- Págs. 42, 43, 54, 78, 161, 162.
- Maestro de Liria. Pág. 200.
- Maestro de Lluçá. Págs. 71, 148, 149, 150, 152.
- Maestro de Maderuelo. Págs. 40, 101, 103.
- Maestro de Mur. Págs. 50, 52, 62.
- Maestro de Navasa. Págs. 84, 86, 168.
- Maestro de Olite. Pág. 228.
- Maestro de Osia. Págs. 93, 94, 95, 96.
- Maestro de Osormort. Págs. 63, 65.
- Maestro de Pedret. Págs. 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 45, 50, 54.
- Maestro de Rosellón. Págs. 50, 60, 61, 62, 63.
- Maestro de Ruesta. Pág. 80.
- Maestro de San Baudel. Págs. 101, 103, 105.
- Maestro de San Isidoro de León. Págs. 50, 107, 108, 109, 110, 111, 112.
- Maestro de San Juan de la Peña. Pág. 84.
- Maestro de Santa Coloma de Andorra. Págs. 27, 56, 57, 58.
- Maestro de Santa María de Taüll. Págs. 39, 40, 42, 43, 47.
- Maestro de la Seo de Urgell. Págs. 52, 54, 129, 136.
- Maestro de Sigena. Págs. 88, 91, 92, 94, 96, 101, 162, 165.
- Maestro de Soriguerola. Págs. 177, 178, 180.
- Maestro de Taüll. Págs. 36, 39, 40, 50, 77, 300.
- Maestro de Tubilla del Agua. Pág. 50.
- Maestro de Valltarga. Págs. 146, 149, 152.
- Martín, obispo. Pág. 351.
- Mateo, escultor. Págs. 327, 330.
- Mecelmos, pintor. Pág. 16.
- Menéndez, Gonzalo, obispo. Págs. 274, 275.
- Nunyo Sanç, conde. Págs. 185, 186.
- Oliba, abad y obispo. Págs. 280, 285.
- Oliver, Juan. Pág. 228.
- Oliveri, Johannes, pintor. Págs. 176, 228, 230, 231, 233.
- Ot, santo obispo. Pág. 28.
- Pedro II de Aragón, el Católico. Pág. 160.
- Pedro IV de Aragón, el Ceremonioso. Págs. 183, 228.
- Pérez, Gonzalo, arzobispo. Pág. 247.
- Pérez de Carrión, escultor. Pág. 351.
- Peris, Martín. Pág. 238.
- Pijoan, Josep. Pág. 25.
- Plasencia de Navarra. Pág. 273.
- Pons de Vilaró, obispo. Pág. 310.
- Porter, Kingsley. Págs. 300, 310, 317.
- Post. Chandler R. Págs. 91, 101, 107, 125, 148, 168, 176, 197, 200, 204, 224, 239, 240, 244, 250, 251.
- Proske, Beatrice G. Pág. 277.
- Puig i Cadafalch, Josep. Pág. 307.
- Puiggarí, Josep. Pág. 281.
- Ramón IV de Pallars, conde. Pág. 36.
- Ramón, santo obispo. Págs. 28, 36, 39, 77, 314, 315, 316, 317, 343.
- Rodolfo, marfilista. Pág. 273.
- Rodrigo Tello, obispo. Pág. 310.
- Roque de Artajona. Págs. 176, 228, 231.
- Sáiz de Carrillo, Sancho. Págs. 252, 253.
- Salomó. Pág. 26.
- Sancha de Aragón. Pág. 91.
- Sancha de León. Págs. 265, 267, 268.
- Sancha, donante. Pág. 216.
- Sancho de Navarra. Pág. 273.
- Sancho Ramírez de Aragón. Págs. 273, 274, 332.
- Sánchez de Segovia, Antón, pintor. Págs. 241, 243, 244.
- Sandoval, San Prudencio de. Págs. 273, 274.
- Sedulius. Págs. 50, 52, 61.
- Silva, Soledad de. Pág. 233.
- Simón de Beziers, pintor. Pág. 16.
- Torres Balbás, Leopoldo. Pág. 247.
- Trens, Manuel. Pág. 296.
- Uranga, José. Pág. 231.
- Urraca de Portugal. Pág. 112.
- Vidal, Alfonso. Pág. 244.
- Violante, reina. Pág. 331.
- Ximénez de Rada, Rodrigo, arzobispo. Pág. 248.
- Ximeno de Foces. Pág. 204.

COLOCACIÓN DE LAS ILUSTRACIONES A TODO COLOR

Fig. 17.—Ábside central de San Pedro del Burgal (Museo de Barcelona)	Pág. 31
» 23.—Ábside central de San Clemente de Taüll (Museo de Barcelona)	» 37
» 30.—Ábside central de Santa María de Taüll (Museo de Barcelona)	» 41
» 90.—Muro norte de la nave de San Julián de Bagüés (Museo de Jaca)	» 84
» 92.—Ábside de la Asunción de Navasa (Museo de Jaca)	» 86
» 116.—San Baudel de Berlanga (Museo del Prado)	» 103
» 118.—Cabecera de la Santa Cruz de Maderuelo (Museo del Prado)	» 105
» 121.—Pórtico de San Isidoro de León	» 109
» 132.—Ábside de San Justo de Segovia	» 116
» 136.—Frontal de La Seo de Urgel (Museo de Barcelona)	» 126
» 149.—Frontal de la ermita de Vilaseca (Museo de Vic)	» 137
» 170.—Frontal de Solanllong (Colección particular)	» 150
» 174.—Frontal de Aviá (Museo de Barcelona)	» 152
» 226.—Capilla lateral de Santo Domingo de Puigcerdá	» 191
» 259.—Capilla central de la cripta de San Esteban de Sos del Rey Católico	» 216
» 306.—San Román de Toledo	» 249
» 347.—Majestad «Batlló» (Museo de Barcelona)	» 283

En este volumen se publican fotografías de:

Archivo de Arqueología Catalana, 94.
 Archivo Moreno, Madrid, 120, 317 y 320.
 Diputación Provincial de Barcelona (S.C.C.M.), 21.
 Worcester Art Museum (U.S.A.), 138.
 Las cuatrocientas setenta y seis restantes son del Archivo Mas, Barcelona.

Esta segunda edición del sexto volumen de

ARS HISPANIAE

en papel fabricado expresamente por

S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.,

con fotolitos para las ilustraciones en blanco y negro

y a todo color de INTERCROM, S. A.

y fotocomposición de FOTOTEC, S. A.,

se acabó de imprimir por LITOFINTER, S. A., de Madrid,

el día 25 de abril de 1980.

DOCUMENTACIÓ

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

R: 20.151

ARS
HISPANIAE
VI



PINTURA
ROMÁNICA

IMAGINERÍA
ROMÁNICA

COOK
GUDIOL RICART



EDITORIAL
PLUS·ULTRA

