

ARS
HISPANIAE

1^o ed.

VI

PINTURA
ROMÁNICA
IMAGINERÍA
ROMÁNICA

COOK
GUDIOL RICART



EDITORIA
PLUS.

ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

COOK - GUDIOL i RICART (1950)

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN SEXTO

PINTURA E IMAGINERÍA ROMÁNICAS

por

WALTER WILLIAM SPENCER COOK

y

JOSÉ GUDIOL RICART

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

MADRID

1950

ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPANICO

EDITORIAL PLUS-ULTRA

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
Copyright 1950, by EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A.

A

ARCHER M. HUNTINGTON

Fundador de la «Hispanic Society of America»

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	13
--------------------	----

PINTURA MURAL

PINTURAS ARCAICAS.....	21
Campdevánol	22
Maestro de Tarrasa	22
Pedret, Castillejo de Robledo y Granera.....	25

CATALUÑA Y ROSELLÓN	31
---------------------------	----

Sector occidental.....	31
------------------------	----

Maestro de Bohí	31
-----------------------	----

Maestro de Tahull	32
-------------------------	----

Maestro de Maderuelo	43
----------------------------	----

Santa María de Tahull.....	44
----------------------------	----

Maestro del Juicio Final	44
--------------------------------	----

Maestro de Cardós	48
-------------------------	----

Esterri de Cardós	48
-------------------------	----

San Pedro de Sorpe	48
--------------------------	----

Maestro de Mur	53
----------------------	----

Maestro de Pedret	53
-------------------------	----

San Quirce de Pedret	53
----------------------------	----

Santa María de Esterri de Aneu.....	57
-------------------------------------	----

San Juan de Tredós	58
--------------------------	----

San Pedro del Burgal.....	58
---------------------------	----

Círculo del Maestro de Pedret	65
-------------------------------------	----

Maestro de Estahón	65
--------------------------	----

Maestro de Orcau	66
------------------------	----

San Pedro de Sorpe	66
--------------------------	----

Castillo de Orcau.....	66
------------------------	----

Maestro de Argolell.....	66
--------------------------	----

Maestro de Urgel	69
------------------------	----

Círculo del Maestro de Urgel	70
------------------------------------	----

Maestro de Santa Coloma	70
-------------------------------	----

San Miguel de Engolasters.....	70
--------------------------------	----

San Román dels Bons	70
---------------------------	----

Maestro de Ginestarre	70
-----------------------------	----

El siglo XII en el sector oriental	79
--	----

Maestro del Rosellón	79
----------------------------	----

La Clusa y San Martín de Fonollar	79
---	----

Maestro de Poliñá	80
-------------------------	----

San Martín Sescorts	87
---------------------------	----

San Esteban de Poliñá	87
-----------------------------	----

Santa María de Barbará	87
------------------------------	----

Maestro de Osormort	88
San Saturnino de Osormort, San Martín del Brull y San Juan de Bellcaire	88
Maestro de Pedriñá	91
Maestro de Espinervas	91
Maestro de Barbará	92
Pinturas del sector de Barcelona	92
Pinturas murales del siglo XIII en Cataluña	95
Maestro del Llussanés	96
Sepulcro de Casserras	96
Derivaciones en la escuela de Urgel	96
Sector gerundense	101
Sector barcelonés	102
Pinturas pirenaicas	105
Maestro de Andorra	105
ARAGÓN Y NAVARRA	107
La obra del Maestro de Tahull en Roda	107
Maestro de Uncastillo	107
La escuela de Huesca	108
Maestro de Foces	108
San Miguel de Foces	108
Maestro de Barluenga	117
San Miguel de Barluenga	117
San Fructuoso de Bierge	117
Maestro de Liesa	118
Pinturas del siglo XIII en Roda	118
Maestro de Pompeón	123
Maestro de la sala capitular de Sigena	123
Maestro de Artajona	128
CASTILLA, LEÓN Y GALICIA	139
San Baudel de Berlanga	139
Maestro de San Baudel	140
Maestro de Maderuelo	149
Maderuelo	150
Maestro de León	154
San Isidoro de León	154
Tubilla del Agua	171
San Pelayo de Perazancas	171
Maestro de Toledo	171
San Román	172
El Cristo de la Luz	172
Maestro de la sala capitular de Sigena	173
San Pedro de Arlanza	173
Pinturas del siglo XIII en San Isidoro de León	174
Antón Sánchez de Segovia	174

PINTURA SOBRE TABLA

CATALUÑA Y ROSELLÓN	187
Los talleres de pintura y su técnica	187
Tipología del mobiliario pintado	189
Los talleres del siglo XII	190
El taller de Urgel	193
El taller de Ripoll	203
El taller de Vich	209

Corriente bizantina en el siglo XIII	215
Maestro de Valltarga	216
Maestro del Llusanés	221
Maestro de Aviá.....	222
Obras pirenaicas del siglo XIII	222
El taller de Andorra	233
Círculo gerundense.....	234
Influjo francogótico	234
Maestro de Suriguerola	234
El taller de Barcelona.....	243
Innovaciones técnicas	243
El taller de Lérida	244
Maestro Juan	244
ARAGÓN, NAVARRA, CASTILLA Y BALEARES	247
Aragón	247
Ciclo francogótico en Huesca	248
Círculo de Sigena.....	253
Obras del sector meridional aragonés	254
Navarra	257
Grupo arcaizante	257
Grupo francogótico	258
Castilla y León	262
El arca de Astorga	267
El San Pablo de Ávila	267
Grupo arcaizante del siglo XIII	267
Grupo avanzado	268
Mallorca	272
Maestro de Palma	272

IMAGINERÍA

Preliminares	279
MARFILES	281
Grupo leonés	281
La cruz de Fernando I y Sancha	282
El arca de San Juan Bautista y San Pelayo	282
Otras obras leonesas.....	291
Grupo de San Millán de la Cogolla.....	292
Arca de San Millán	292
Arca de San Felices	292
Otros marfiles hispánicos	293
Evangeliario de la reina Felicia	293
CATALUÑA Y ROSELLÓN.....	294
Sector mediterráneo	294
Majestades y Crucifijos	294
La Virgen Madre	306
Frontales en relieve	307
Imágenes del siglo XIII	308
Sector de Lérida	317
Crucifijos y Vírgenes	317
Frontales en relieve	318
Obras tardías	321
Escuela de imagineros en el Ribagorza	322
Levante y Baleares	333

ARAGÓN, NAVARRA Y VASCONGADAS	334
Aragón	334
Escuela de Roda	334
Escuela de Huesca-Jaca	340
Región central	343
Navarra y País Vasco	344
CASTILLA, LEÓN Y GALICIA	357
Imágenes de procedencia insegura	358
Logroño y Soria	363
Santander, Burgos, Palencia	369
Retablos de talla policromada	370
León, Zamora y Salamanca	376
Galicia y Asturias	380
Sector meridional	380
Bibliografía	391
Índice de materias	395
Índice geográfico	399
Índice onomástico	403

Se publican en este volumen fotografías de Gómez-Moreno: figs. 414, 415 y 429. — Moreno: figs. 29, 124-135, 140-142, 145-149, 255, 276, 277, 282, 284, 286, 349, 417, 421, 437 y 438. — Uranga: figs. 372, 374 y 377-379. — De origen vario: figs. 400, 407, 416, 428, 442 y 443. — Por atención del Worcester Art Museum: fig. 163. — Por atención de la Colección Walters, Baltimore: fig. 192. Las restantes pertenecen al Instituto Amatller de Arte Hispánico.

PINTURA MURAL

INTRODUCCIÓN

El arte románico, ajeno a fronteras políticas, alcanzó en la pintura y en la iluminación de manuscritos su máxima unidad estilística. Las fórmulas técnicas y los esquemas de una temática compleja se siguieron con sorprendente unanimidad en todos los países integrantes de su área geográfica: las evoluciones estilísticas alcanzaron zonas irregularmente distribuidas, gracias a la extraordinaria expansión de ciertas órdenes religiosas y al carácter nómada de los artífices medievales. Es pues tarea incompleta de resultados muy inseguros, por no encajar con la realidad de los hechos, el emprender el estudio monográfico de las obras románicas conservadas en el territorio perteneciente a una entidad política actual. Urge la investigación a fondo de la totalidad de las pinturas medievales. Sin este gigantesco *corpus* es imposible concretar la formación y desarrollo del estilo, en el cual son evidentes sus fuentes bizantinas y su íntima relación con los frescos coptos y de Capadocia.

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

tradición clásica, como sirenas, pavos, etc., surgen esporádicamente entre los motivos ornamentales. Se cree en la existencia de unos prototipos en el arte cristiano primitivo inspirados en las visiones de Ezequiel e Isaías, unidas a los conceptos del Libro de las Revelaciones.

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

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

Hablemos ahora de la técnica. Es correcto llamarles frescos a la mayoría de pinturas murales románicas, pero en raros casos se trata de verdaderos frescos. En el buen fresco, como le llamaron los italianos del Renacimiento, se pinta con colores disueltos en agua sobre mortero fino de cal y arena de río, recién aplicado y todavía húmedo. Esto limita el tiempo de ejecución de la pintura al que tarda en secarse la capa de cal. De aquí nació la necesidad de trabajar por sectores cuyos empalmes, siempre visibles, señalan las jornadas de

trabajo. Observando que la pintura mural románica parte de un concepto estructural a base de zonas bien destacadas, no parece un despropósito la sugerencia de que la técnica al fresco influyó en la organización definitiva de la fórmula.

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

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

que describe y modela. El color preparatorio actúa, pues, de elemento intermedio entre los toques luminosos y las coloraciones más duras, que con su opacidad dan la forma definitiva, siendo siempre los tonos blanco y negro los que dicen la última palabra.

La organización de la temática es perfecta, participando sus cuadros de un cierto horror al vacío, factor común del arte medieval. Figuras y elementos se complementan encajando entre sí en proporción invariable y serena, producto y síntesis de infinitos experimentos y tanteos. La relación entre figuras y fondos se debate entre límites muy estrictos, logrando así unidad de ritmo, sea cual sea el tema incluido en el programa iconográfico.

Acabamos de apuntar las fórmulas en que se desarrolla la iconografía y la técnica de las pinturas románicas, y aun no siendo más que insuficiente síntesis, valen como pauta general que ayuda a la descripción de los casos publicados en el presente volumen. Más difícil y más inexacto resulta todo intento de esquematización cronológica y geográfica de las corrientes estilísticas, que si bien se ajustan a veces a los límites naturales de una comarca, en la mayoría de los casos saltan fronteras políticas, recorriendo largos caminos. Es innegable que el arte de la pintura sobrevivió, aunque en forma precaria, a todas las vicisitudes hispánicas de la alta Edad Media. Lo poco que queda de lo que entonces se hizo, presentado en un breve capítulo preliminar bajo el título de "Pinturas Arcaicas", hace evidente que la técnica al fresco, con muchos de sus trucos y secretos, y las fórmulas iconográficas elementales estaban en pleno vigor antes de que las grandes corrientes románicas del siglo XII penetraran en la Península Ibérica. La más vigorosa de estas corrientes es bizantina, pasando a través de Italia, donde incorporó no pocas de sus cualidades: la llamaremos italo bizantina, para distinguirla de la que aun siendo fundamentalmente hermana, pasó por el tamiz francés. Insistimos en la imposibilidad de concretar el sentido, el camino y la cronología de ambas corrientes que tomaron carta de naturaleza en regiones diversas fecundando elementos indígenas que fructificaron con carácter especial en los talleres de imaginería y pintura sobre tabla. Estas dos ramas importantísimas del arte románico no pueden estudiarse independientemente del ciclo de pintura mural: cada día son más los lazos que las unen. Nuestra ambición radica precisamente en que la publicación del presente libro quede justificada por los horizontes que en este sentido descubre.

Con poca base documental contamos para estudiar la pintura románica. Los contratos de obras que nos describen con meticulosidad los nombres, los métodos y hasta las opiniones de los maestros no aparecen hasta el siglo XIV. Aunque se mencionan pintores en documentos del XIII y más raramente en los del siglo XII, la referencia es siempre vaga y poco útil para la reconstrucción histórica de los artistas que dieron cuerpo y personalidad a las escuelas y talleres hispánicos. Tenemos que valernos únicamente de las obras conservadas: analizar en ellas los rasgos reveladores de originalidad y reconstruir maestros olvidados acuñándoles un nombre convencional. Para mayor claridad, les damos también nombre propio a los pintores menos dotados que ha sido posible aislar entre la masa de gente del oficio que vivía a expensas de los hallazgos de los maestros, formando su círculo estilístico. Estos círculos se interfieren entre sí originando focos y talleres que se van perfilando gracias al trabajo incesante de la crítica.

Expondremos brevemente el esquema histórico de lo que en las páginas siguientes se presenta bajo una estructura que poco puede alejarse de la fría rigidez de un catálogo. Nuestro deseo fué el de seguir la huella de las corrientes estilísticas y los círculos de los

maestros, mezclando pinturas murales, tablas y aún miniaturas, pero sin existir el *corpus* completo de la pintura románica este método, pese a su lógica, es peligrosamente prematuro.

Cuatro maestros, el de Tahull, el de Maderuelo, el de Pedret y el de Urgel, jalonan con sus grandes decoraciones murales el derrotero del llamado estilo italo bizantino, por su semejanza, en fórmula y espíritu, con las pinturas italianas de raigambre bizantina. Los dos primeros bajo el patronazgo del santo prelado, Ramón de Roda (1104-1126), iniciaron su obra conocida en las iglesias de San Clemente y Santa María de Tahull (Lérida) consagradas, al parecer con su policromía terminada, en 1123. El Maestro de Tahull siguió su labor en Roda de Isábena. La trayectoria del segundo es más compleja, pues pasó a decorar las iglesias castellanas de Casillas de Berlanga (Soria) y Maderuelo (Segovia). El Maestro de Pedret, el más bizantino de los cuatro pintores, siguió un sector pirenaico desde el valle de Arán (Lérida) a la región de Berga (Barcelona), cubriendo la cuenca del Noguera Pallaresa. Su influjo viene reflejado en las obras de los maestros de Cardós, Estahón y Orcau. El Maestro de Urgel, cuya afinidad técnica con el de Pedret contribuye a la fijación de la fórmula estilística bizantina en la escuela indígena, dejó su obra maestra en el ábside de San Pedro de la Seo de Urgel y dió con su colaboración personal la orientación estilística de un importantísimo taller de pintores sobre tabla. Entre los seguidores de su labor como fresquista destaca el Maestro de Santa Coloma, activo en Andorra: San Román dels Bons, obra suya fechada en 1167, es dato de gran valor para fijar la cronología del círculo del Maestro de Urgel. Tenemos, pues, una primera corriente italo bizantina que entra por el Pirineo, se desarrolla en la región de Lérida y extiende uno de sus brazos hacia Huesca y Castilla, todo ello entre 1120 y la última década del siglo XII.

Una segunda corriente menos pujante se filtra a través del Pirineo probablemente en el primer cuarto del siglo XII. Pertenece también a la tendencia bizantina, que toma carácter general en lo románico, pero la rigidez formularia es en ella menos estricta: la preponderancia de las escenas narrativas exige mayor elasticidad, alterándose el hieratismo generador por concesiones realistas. Podemos llamarla corriente francobizantina pues es en Francia, especialmente en la región de Poitiers, donde alcanza su pleno desarrollo, y su estudio completo, bosquejado en distintas ocasiones, es uno de los problemas más urgentes a resolver en la historia del arte medieval. A España llega con el Maestro de Mur, que realizó a mediados del XII su obra, única conocida, dentro del área geográfica del Maestro de Pedret. El gran empuje de la corriente vino, algo más tarde, por la zona oriental del Pirineo: el Maestro del Rosellón decora las iglesias de la vertiente norte y los maestros de Osormort, Poliñá, Barbará y Espinelvas cruzan sus caminos por las comarcas de Gerona, Vich y el Vallés, interviniendo a veces personalmente en el trabajo de los pintores de frontales y cediendo su modesto bagaje artístico y técnico a otros pintores de menos alcances, como son el de Pedriñá, el de Fontclara y el de Vilanova de la Muga. Pero un gran artista viene a redimir en España la mediocridad de esta corriente francobizantina, dejando, hacia la mitad del siglo XII, en el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León una obra digna de los mejores pintores de su tiempo. A mediados del siglo XIII crece un nuevo flujo de bizantinismo con un aspecto tan similar al que poco antes se inició en Italia, que es preciso creer en el establecimiento de maestros italianos en la Península Ibérica. En Cataluña cobra personalidad en un taller localizado al parecer en Ripoll, siendo probablemente el autor de los frontales de Valltarga y Orellá (Rosellón), uno de los pioneros del nuevo estilo. En

estos tiempos la pintura mural ha iniciado su período de decadencia, quizá en beneficio de la pintura sobre tabla que cobra bríos bajo la nueva inyección de bizantinismo: destaca el Maestro del Llusanés, miembro probable del taller de Ripoll y autor de los frescos sepulcrales de San Pablo de Casserras (Barcelona) y de algunos frontales de buena calidad. Las pinturas de la capilla de Santa Catalina de la Seo de Urgel y las del Maestro de Andorra, pintor de frescos y frontales, cierran con rudeza a fines del siglo XIII la última etapa del románico en Cataluña. Pero la agonía de un estilo es siempre testigo del nacimiento de otro: en efecto, el agudo chispazo del primer gótico, con su mayor espontaneidad de trazo, su amplitud narrativa y su despreocupación por la técnica, comienza a brillar entre los elementos caducos arrastrados por las pinturas del último cuarto del siglo XIII. Ello se observa en las grandes escenas guerreras del primitivo salón del Palacio Real Mayor de Barcelona, en un grupo de frontales pertenecientes al mismo círculo y, especialmente, en las obras sobre tabla del Maestro de Suriguerola, activo en la Cerdeña.

Esta corriente neobizantina tuvo todavía mayor empuje en Aragón por reflejo de un monumento genial, la sala capitular del monasterio de Sigüenza. Sea cual fuere su origen, el pintor supo dar a esta grandiosa decoración, henchida de bizantinismo romano, un recio sabor hispánico que se acentúa en su segunda obra española, los frescos del gran salón de Arlanza, que con sus gigantescos leones y monstruos empalma el orientalismo venido a través de Italia con el arte hispanoárabe. El Maestro de la sala capitular de Sigüenza creó su círculo de seguidores: el Maestro de Artajona, activo en Sigüenza, Olite y Artajona, donde cierra su ciclo hacia 1300, y una serie de pintores retablistas que sentaron los cimientos de los futuros talleres aragoneses y navarros, movidos por la corriente renovadora del estilo francogótico. Es ella la que, a su vez, orienta la etapa final de la pintura mural aragonesa que podemos todavía llamar románica.

A fines del siglo XIII se desarrolla en Huesca una fecundísima escuela de fresquistas ajenos al influjo de Sigüenza. El Maestro de Roda conserva celosamente un primitivismo ingenuo que tiene imitadores en la comarca, reflejándose en ciertas pinturas sobre tabla. Le son paralelos los maestros de Uncastillo, Barluenga, Liesa y Pompién, aunque los tres últimos especialmente, acusan el influjo del gran pintor de San Miguel de Foces. Éste, que luce su goticismo en la extraordinaria iglesia sepulcral terminada por Atón de Foces († 1302), representa en la escuela de Aragón el papel de innovador que el Maestro de Suriguerola y Antón Sánchez de Segovia desempeñaron respectivamente en Cataluña y en Castilla.

En el arte castellano y leonés del siglo XIII queda mucho por investigar todavía. Acabamos de citar a Sánchez de Segovia que, en 1262 o quizá en 1300, pintó el soberbio retablo mural de la capilla de San Martín en la catedral vieja de Salamanca. No pudo nacer sin tradición y no bastaban, para explicar su empuje, sus conocimientos técnicos y su valor artístico, las pocas tablas castellanas de sabor románico, que encabeza el bello San Pablo del Museo Diocesano de Ávila, ni las pinturas murales, tan mal conservadas, que decoraron las iglesias mudéjares de ladrillo, el maestro toledano de San Román y el Cristo de la Luz y el pintor de la capilla de los Quiñones en San Isidoro de León. De todas maneras, es sorprendente el período de esterilidad pictórica que siguió en Castilla a la generosa siembra de los maestros de Maderuelo y del Panteón de los Reyes.

A pesar de que los documentos anteriores al 1300 nos hablan de pintores y de obras pictóricas de diversos tipos, revelándonos el nombre y lugar de acción de un cierto número

de artistas y artesanos de la pintura, nos vemos obligados a dejarlos en un mundo aparte desligado de las series brillantes y nutridas de obras conservadas. Las conexiones entre artistas citados en los documentos y las pinturas que alcanzaron nuestros tiempos envueltas por el misterio del anonimato, son prácticamente nulas. Tenemos únicamente dos obras firmadas: el antependio de Chía (M.A.C., de Barcelona), por IOANES PICTOR (fig. 227) y los frescos de la capilla de San Martín en la catedral vieja de Salamanca (fig. 150), obra de ANTÓN SÁNCHEZ DE SEGOVIA. El primero fué seguramente un modesto pintor de la escuela de Lérida, activo en pleno siglo XIII. El segundo terminó, al parecer, su obra salmantina en 1262. Se desconoce el paradero de un antependio que los textos de fines del siglo pasado citan como existente en la iglesia de San Genís les Fonts (Rosellón) ostentando la siguiente inscripción: *Magister Alexander ista opera fecit*, que nos identificaba un tercer y último pintor con su obra. Por otra parte, no tenemos referencia documental alguna de estos tres maestros que dejaron su nombre unido a una de sus obras.

El primer volumen de la obra de Gudiol y Cunill "Els Primitius", contiene un interesante capítulo dedicado a las referencias documentales relativas a los pintores activos en Cataluña con anterioridad al 1300. Recomendamos su lectura, pues en él se descubren, sobre bases documentales, la modestia del oficio de pintor y su insignificante rango social; la asociación gremial de los pintores con los freneros y guarnicioneros; su acoplamiento en barrios determinados de las ciudades importantes; los pactos de aprendizaje, los secretos de taller y métodos técnicos. En el capítulo siguiente del mismo libro se publica una compilación de referencias documentales relativas a pintores y poco podemos añadir a lo que allí se publica. Los documentos son en su mayoría escrituras de compraventa en las que profesionales de la pintura intervinieron como actores o testigos. Son útiles para probar que además de los pintores residentes en las grandes urbes, los hubo en pueblos pequeños.

En 1248, Jaime I el Conquistador encargó a Maestro Juan, pintor turolense, la construcción de un altar provisional en la mezquita mayor de Valencia. En 1260, el pintor Bernardo, asociado en Barcelona con otro pintor, Pedro de Burgos, se comprometía a tallar y decorar, en el espacio de cuatro meses, un grupo del Calvario por la exigua cantidad de cinco sueldos barceloneses. Esta asociación entre un catalán y un burgalés nos ilustra sobre el carácter nómada de los artistas medievales, dándonos, además, el dato importante de que la ejecución de imágenes de bulto era a veces misión del pintor. En 1291, Gil, pintor, recibió el encargo de decorar el sepulcro de Pedro II en Santas Creus. A fines del XIII Arnau de Perpiñán exigía el reconocimiento de lo que se le adeudaba por una pintura por él ejecutada en la iglesia de San Pol, de San Juan de las Abadesas (Gerona).

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

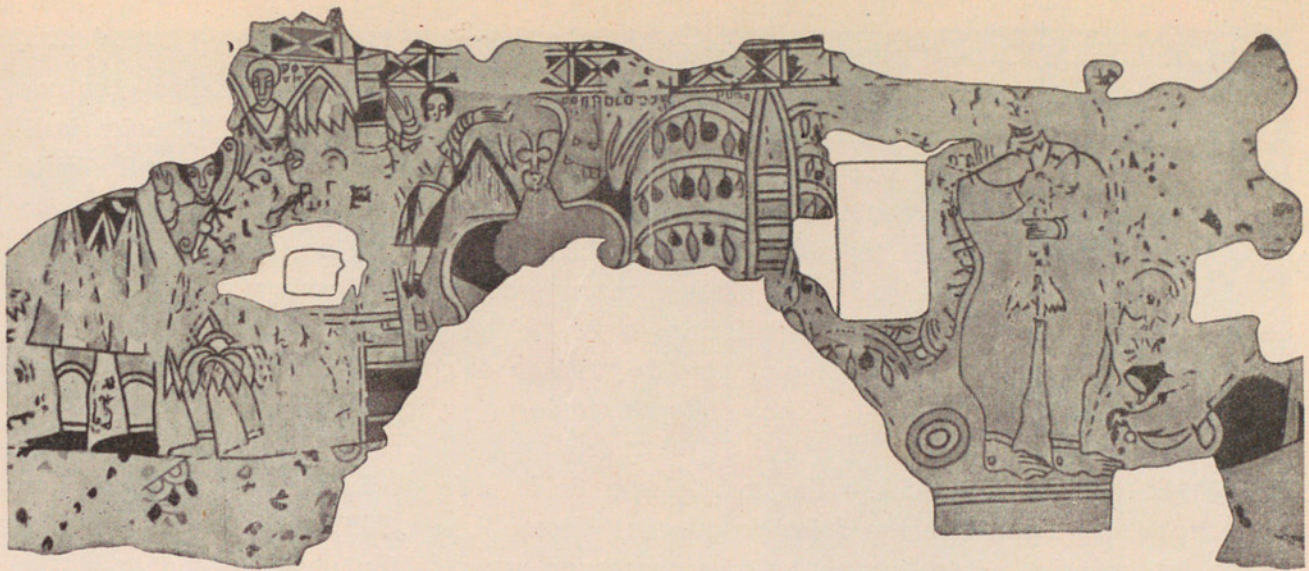


Fig. 1. — CONJUNTO DE LA PINTURA MURAL DE CAMPDEVÁNOL. (Según R. de Abadal.)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

PINTURAS ARCAICAS

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

He aquí una síntesis completa del programa iconográfico de la pintura hispánica expresado 150 años antes de que las corrientes estilísticas extranjeras tomaran carta de naturaleza. El texto que copiamos nos dispensa el exigir más testimonios, para aceptar que la iconografía pintada desempeñó un papel importante en lo prerrománico, justificando la búsqueda de la raíz hispánica bajo la rigidez bizantina de las pinturas del siglo XII.

Estudiadas ya las pinturas murales de los edificios ramirenses del siglo IX (v. tomo II, página 398), con sus temas arquitectónicos y florales de tradición clásica encuadrados en esquemas geométricos, conviene recordar ahora la muy borrada composición que se divisa en el crucero de San Miguel de Lillo: un personaje sentado en elaborado sitial recibiendo el homenaje de otro de pie, vestido con túnica, en un ambiente decorado con floridos tallos, todo ello ejecutado toscamente en técnica lineal sobre tonos planos a base de blanco, negro, ocre y almagre. Su espíritu no desdice de las representaciones humanas esculpidas en la misma iglesia (v. tomo II, fig. 376), y su factura se aparta del clasicismo de las demás decoraciones asturianas. Es el primer eslabón de la cadena estilística que enlaza las pinturas de Campdevánol, Tarrasa, Pedret, Castillejo de Robledo y Granera.

CAMPDEVÁNOL. — Pinturas de la antigua parroquial de Campdevánol (Gerona), aparecieron en un tosco edificio de planta cuadrada tras un muro de cantería aplicado en una reforma de tipo lombardo, quizá del siglo XI. Por el dibujo de Abadal (fig. 1), único testimonio, sabemos que era una zona historiada de unos dos metros de altura entre frisos de temas geométricos: parece representarse en ella el pecado de Adán y Eva y la Expulsión del Paraíso, con las inscripciones PUMO y COMEDIT HOMO. Era un fresco de mala calidad, o quizá temple, ejecutado sobre grosero revoque de cal con tierras y negro de humo, a manchas y trazos sin orientación estilística clara. Se ha insistido sobre su carácter visigodo, pero en realidad su cronología entra de lleno en el círculo de las incógnitas. Como único dato puede aducirse que dichas pinturas quedaron ya inutilizadas hacia el siglo XI.

MAESTRO DE TARRASA. — Las tres iglesias de la sede de Egara (Tarrasa) cuentan, entre las incógnitas de su tan debatido génesis (v. tomo II, pág. 389) el de las pinturas murales que en estado muy fragmentario se conservan en la capilla mayor de Santa María, en el ábside de San Miguel, y en un retablo de mampostería de San Pedro. Las tres pinturas pertenecen a un mismo momento cronológico, y parece que un mismo pintor ejecutó las de Santa María y las de San Pedro: sugerimos que se le designe con el nombre de Maestro de Tarrasa. Las de San Miguel, aunque estilísticamente hermanas, son bastante más toscas. Fueron ejecutadas al fresco sobre encalado irregular: las figuras se colorearon con aguadas pálidas dibujándose perfiles, facciones y masas con trazos en negro, rojo, amarillo y verde, empleando soluciones, al parecer oleaginosas, de negro de humo y tierras. Los pigmentos se utilizaron a veces mezclados con cal, obteniéndose una buena gama de medias tintas que contribuyen a la misteriosa armonía cromática del conjunto.

En el ábside de San Miguel parece que se representó la Ascensión de Jesús, de la que sólo queda su halo crucífero y parte de la aureola llevada por ángeles, en presencia de un grupo de videntes, imberbes los dos que quedan completos (fig. 2) que aparecen apoyando la cabeza en la mano izquierda, sentados sobre un campo de arbustos sembrado de círculos florales. La composición queda flanqueada por cortinajes. Los frescos de Santa María (figuras 3, 4 y 5), composición mayor y más compleja, se desarrollan en amplias zonas concéntricas partiendo de un rosetón floral enmarcado por dos cuadrados superpuestos formando una estrella de ocho puntas, sobre un campo de plumas de pavo real. Una corona de hojas de laurel encabeza la primera zona en la que se desarrollan diversas escenas, con figuras de tamaño casi natural, al parecer referentes a la Pasión de Jesús. La segunda zona, más incompleta todavía, deja entrever las siluetas de ángeles y la de un personaje nimbado en actitud de bendecir a otro arrodillado. El retablo de San Pedro (fig. 6) es un grueso muro de mampostería con seis hornacinas separadas por columnitas, cuyos capiteles pertenecen al tipo de los de la Porta Ferrada de San Feliu de Guíxols (Gerona). En la zona alta se divisan las figuras de San Pedro (?) y Jesús con la cruz a cuestras entre serafines; en la segunda zona, los símbolos de los Evangelistas, ángeles, y quizá los arcángeles Miguel y Gabriel; una escena historiada casi completamente borrada, decora la amplia predela de tan excepcional retablo: intervienen en ella diversas figuras y, según Gudiol y Cunill, podría representar el paso del Mar Rojo.

Apoyados en la hipótesis que sitúa en el siglo IX la construcción de la iglesia de San Miguel, de la capilla mayor de Santa María y de la cabecera de San Pedro, hallamos en la



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

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 3. — PERSONAJES NIMBADOS DE LA PRIMERA ZONA DE LA DECORACIÓN ABSIDAL DE SANTA MARÍA DE TARRASA.



Fig. 4. — TARRASA (BARCELONA). DIBUJO DE LAS PINTURAS MURALES DEL ÁBSIDE DE SANTA MARÍA.

existencia del retablo de esta última una base para orientar la cronología de las pinturas egarenses. Este retablo, que inutiliza parte del ábside y la ventana central, no puede responder al plan originario del edificio. Debió de ser obra de una etapa de reconstrucción de las tres iglesias gemelas, quizá del siglo X o comienzos del XI, en todo caso posterior a la devastación de Almanzor.

PEDRET, CASTILLEJO DE ROBLEDO Y GRANERA. — La iglesia de San Quirce de Pedret es obra mozárabe del siglo X, reconstruída en pleno siglo XII y de nuevo alterada en el siglo siguiente. La primera reforma que culminó con la vasta decoración mural — que se estudia en las páginas 53 a 57 — cubrió con enlucido de cal, otros frescos más antiguos situados en el testero de la capilla mayor y en uno de los pilares de la nave. Se conservan en el Museo Diocesano de Solsona. Son obra rústica ejecutada con negro de humo, ocre y almagre sobre el revoque rugoso del muro previamente encalado. El primer tema del testero es una cruz de dos metros de altura (fig. 7), con un círculo central que enmarca al grupo formado por un jinete con casco y lanza, seguido de un peón y un perro, bajo una pequeña cruz y un pavo real llevando un pajarito a cuestas. El círculo y los brazos triangulares de la cruz están decorados con temas florales y geométricos. A la izquierda aparece un clérigo barbudo sosteniendo un libro con ambas manos: a la derecha, una figura arrodillada ante una pequeña fogata. El segundo tema (fig. 8) incluye un pájaro con las alas

extendidas posado sobre un gran círculo, decorado en zigzag, en cuyo interior aparece una grotesca figura barbada vestida con túnica corta.

Parecen dibujos infantiles, con todos los defectos de una improvisación, acusando desconocimiento absoluto de técnica artística. No se trata, como en el caso de Tarrasa, de una obra concebida en plan de decoración narrativa; sus temas, nuevos en la iconografía, debieron de surgir a raíz de algún hecho excepcional. El jinete bajo el signo de la cruz acompañado del pavo real, símbolo de la inmortalidad, evoca, quizá, una de las cruzadas contra los infieles, en cuyo caso quedaría satisfactoriamente explicada la figura moruna de grandes ojos y boca abierta que ocupa el centro del círculo de la izquierda. Recordemos que en 1061 dió comienzo la predicación de la cruzada contra Barbastro, impulsada por el papa Alejandro II. Una representación toscamente dibujada, más que pintada, en la iglesia soriana de Castillejo de Robledo parece corroborar su relación con la cruzada. Un jinete alado, con un cuerno de guerra en los labios, arrollando con su caballo a dos figuras humanas recoge la bendición de un personaje aureolado que le muestra la gran cruz que centra la composición; ésta se completa con un perro y un pájaro; en otro sector aparece la Virgen Madre sedente rodeada de figuras humanas y, a cierta distancia, surge la figura solitaria de un hombre barbudo gesticulando con los brazos en alto. La estructura de la ermita no es obstáculo para relacionar estas posibles alegorías propagandísticas de cruzada contra los infieles, con la mencionada de Barbastro. Temas similares incluyendo el jinete y la figura barbada aparecen en relieves de la iglesia de San Miguel de Villatuerta (Navarra), construída por Blasio, obispo de Pamplona en 1067 (v. tomo V, fig. 194). De todo ello parece deducirse que las pinturas de Pedret son obra de la segunda mitad del siglo XI. El tercer tema en lo arcaico de Pedret es un Crucifijo vestido con túnica que apareció en el primer pilar de la nave bajo un revoque que tenía a su vez otra representación del Crucificado, esta vez desnudo y correspondiente a la decoración pictórica del siglo XII.

En el ábside de Santa Cecilia de Granera (Barcelona), pequeña iglesia de tipo lombardo del siglo XI, quedan vestigios de una pintura al fresco representando el Pantocrátor dentro de aureola sostenida por cuatro ángeles. Su técnica nos recuerda la del Maestro de Tarrasa y no presenta trazas del bizantinismo que caracteriza las pinturas románicas del siglo XII; puede que sea obra coetánea a la construcción del edificio.

Las pinturas de Campdevánol, Tarrasa, Pedret, Castillejo de Robledo y Granera quedan unidas por la propia disparidad de concepto pictórico. Tienen de común el arranque espontáneo de las obras nacidas en un período en que el arte no se mueve según corrientes estilísticas ni florece encuadrado dentro de fórmulas estéticas. Es además innegable el parentesco de las mismas con el citado fresco asturiano de San Miguel de Lillo y con las miniaturas mozárabes y del primer románico. En ellas se define un sistema caracterizado por su técnica lineal, por la preponderancia del trazo sobre la masa, técnica de manuscrito iluminado, sin conexión con lo clásico ni con las escuelas de fresquistas que florecieron en el siglo XII bajo el impulso de las corrientes bizantinas.



Figs. 5 y 6. — PRENDIMIENTO (?): DEL ÁBSIDE MAYOR DE SANTA MARÍA DE TARRASA. RETABLO DE MAMPOSTERÍA CON PINTURAS AL FRESCO. SAN PEDRO DE TARRASA.



Fig. 7. † ALEGORÍA DE LA CRUZADA (?). DEL ÁBSIDE MAYOR DE SAN QUIRCE DE PEDRET. (Museo Diocesano de Solsona.)



Fig. 8. — ALEGORÍA DE LA CRUZADA (?). DEL ÁBSIDE MAYOR DE SAN QUIRCE DE PEDRET. (Museo Diocesano de Solsona.)



Figs. 9 y 10. — PROFECÍAS DE DANIEL Y LAPIDACIÓN DE SAN ESTEBÁN. DE LA NAVES DEL EVANGELIO DE SAN JUAN DE BOHÍ. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

CATALUÑA Y ROSELLÓN

SECTOR OCCIDENTAL

MAESTRO DE BOHÍ. — Lo que queda de su única obra conocida, las pinturas de San Juan de Bohí, Lérida (M.A.C., de Barcelona), es insuficiente para reconstruir el plan iconográfico de esta grandiosa decoración, que al parecer ocupaba la totalidad de la iglesia, pero da idea de su valor artístico. Es entre los pintores del siglo XII el que da la nota más aguda de arcaísmo: pertenece a la escuela de raigambre bizantina, disciplinado bajo la fórmula monumental, pero retiene mucho de la tradición clásica y aun del misterioso lirismo de las decoraciones cretenses. Sorprende el contraste entre la arbitrariedad de sus composiciones y el realismo de ciertos detalles. ¿Será una firma el inexplicado epígrafe TEODOROS pintado en caracteres griegos junto a la escena de la Lapidación de San Esteban? (fig. 10).

De la decoración del muro del Evangelio queda una amplia zona de tres metros de altura, bajo un friso con hojas polilobuladas (fig. 9); en ella se observan dos personajes nimbados, con túnica y manto junto a un grupo formado por dos juglares y un tocador de arpa, vestidos con túnica corta ceñida y pantalones acampanados, episodio narrado en las profecías de Daniel; siguen en la misma zona otras escenas incompletas. El zócalo, que luce ajedrezado en zigzags sobre una tira lisa con inscripciones, hoy muy borradas, queda irregularmente interrumpido por pinturas de animales encuadrados por formas arquitectónicas. La ya aludida lapidación de San Esteban procede de la parte alta de una arquería. En los diversos fragmentos de pintura conservados se identifican: el Infierno; un grupo de cuatro jóvenes emergiendo de unos pliegues, probablemente parte de una representación del Seno de Abraham; un personaje con un pájaro; parte de una franja vertical subdividida en casetones, con un monstruo y parte de otro acompañado de la leyenda VIPRA; un gran cuadrúpedo fantástico, y el tímpano interior de la puerta con la representación de un gallo.

Las figuras aparecen recortadas sobre un fondo a bandas horizontales; los volúmenes esenciales se siluetearon con líneas negras; las caras y manos aparecen modeladas a medias tintas, con los puntos culminantes definidos por trazos y manchas blancas; los rasgos definitivos están sobriamente dibujados con gradación de gruesos que modulan la dirección de la luz y el efecto del claroscuro. A pesar de su aparente primitivismo, el Maestro de Bohí concibió sus figuras bajo iluminación lateral, a la que se mantuvo fiel en todos los detalles. Los elementos ornamentales que decoran las fajas de separación, los derrames de las ventanas y el sofito de la puerta, se reducen casi siempre a temas monocromos. La técnica es al fresco con gama cromática reducida a la de las tierras naturales de color rojo y amarillo entonadas con blanco de cal y negro de humo. El negro puro se utilizó en los tra-

zos que subrayan definitivamente, y el blanco en el toque final de acentuación de volúmenes, en inscripciones y puntillados.

La iglesia de San Juan de Bohí pertenece al tipo arquitectónico de la de San Clemente de Tahull, que se estudia a renglón seguido, consagrada en 1123 al parecer con su decoración pictórica terminada. Esta fecha es buena base para fijar la cronología de la obra del Maestro de Bohí, pero es preciso subrayar que no perteneció al círculo estilístico de Tahull. Ni los métodos de trabajo, ni la fórmula pictórica, ni la gama cromática de los tres pintores que trabajaron en Tahull presentan contacto alguno con lo que maneja este maestro solitario. Queda poco evidente su relación, tantas veces citada, con el Maestro de Vicq (Francia), pintor más avanzado y trabajando con métodos opuestos.

MAESTRO DE TAHULL. — Queda definido por la decoración pictórica del ábside mayor de la iglesia de San Clemente de Tahull (Lérida). El Pantocrátor dentro de aureola centra la composición rodeado por ángeles, que presentan los símbolos de los Evangelistas, dos serafines, la Virgen y cinco apóstoles alineados bajo arquería (fig. 11). En las claves de los arcos que enmarcan el ábside aparece la Mano de Dios y el Cordero apocalíptico con sus siete ojos. De las figuras pintadas en los paramentos laterales se identifican el pobre Lázaro y Jacob.

El Maestro de Tahull es la figura cumbre en la historia de la pintura románica peninsular. Siguiendo la técnica general de los fresquistas medievales modela con veladuras, delicadamente difuminadas, que acusan la estructura de caras, pies y manos. Se caracteriza por un alargamiento sistemático, acentuado por su tendencia a lo abstracto, que reduce la estructura facial a un esquema arquitectónico, convirtiendo las líneas de las cejas, ojos, nariz, boca, barba y pelo, en arabesco de ritmo perfecto. El Pantocrátor de Tahull es una creación obsesionante, una de las estilizaciones más notables de la figura humana (fig. 12). Su autor logró, ciertamente, hacerla centro de atracción de los ojos y del espíritu. La Mano Divina de la clave, rebasando el límite de su marco circular, se convierte en forma viva y solemne (fig. 17): el instinto realista del Maestro de Tahull se muestra en las perlas de este marco, dibujadas a claroscuro con tal verdad, que profetizan el arte de los pintores flamencos del siglo XV.

La rutinaria fórmula vibra tocada por la mano de este genio que supo dar vida a los trazos convencionales: todo produce la impresión de vida aprisionada dentro del esquematismo obligado por el estilo; los pliegues de la indumentaria esconden bajo sus formas geométricas un ansia naturalista incontenible; un gracioso lirismo anima las figuras de los ángeles y los símbolos de los Evangelistas, desbordando el hieratismo tradicional. La figura humana ha recobrado el contenido vital de lo griego arcaico con pliegues, manos y pies, observados y dibujados con sorprendente verismo; el león de San Marcos y el toro de San Lucas, interpretaciones soberbias de la estilización clásica bizantina, así como los ángeles que los presentan fueron trazados con furiosa emoción, exagerando ciertas deformaciones del esquema y originando, con la organización de pliegues modelados a rayado policromo, un conjunto de gran belleza. Su aversión por la simetría hace que el pintor aproveche toda oportunidad para escapar de la fórmula incorporando conceptos naturalistas: en este caso, dando una forma escorzada a los círculos que rodean símbolos y ángeles (fig. 13). El tono de la composición baja de tal manera en los serafines que flanquean el conjunto,



Fig. 11.— ÁBSIDE DE SAN CLEMENTE DE TAHULL. (Mus. Arte Cat. | Barcelona.)



Fig. 12. — PANTOCRÁTOR. DEL ÁBSIDE DE SAN CLEMENTE DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 13. — SERAFÍN Y DOS ÁNGELES PRESENTANDO LOS SÍMBOLOS DE SAN JUAN Y SAN LUCAS. DEL ÁBSIDE DE SAN CLEMENTE DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 14 y 15. — SÍMBOLO DE SAN MARCOS PRESENTADO POR UN ÁNGEL. SAN JUAN. DEL ÁBSIDE DE SAN CLEMENTE DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 16. — EL POBRE LÁZARO. DEL ARCO TRIUNFAL DE SAN CLEMENTE DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 17. — LA MANO DE DIOS. DEL ARCO TRIUNFAL DE SAN CLEMENTE DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 18. — ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig 19. — LA VIRGEN MADRE. DEL ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 20. — GASPAR Y BALTASAR. DEL ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 21. — SÁN PABLO Y SAN JUAN. DEL ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 22. — VICTORIA DE DAVID. DEL HASTIAL DE PONIENTE DE SANTA MARÍA DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

que cabe suponer la intervención de un colaborador menos dotado. La arquería que decora la parte cilíndrica del ábside es arbitraria, inexplicable en el maestro que captó de manera tan aguda el ritmo del vuelo y el andar de los ángeles: no obstante, los exagerados salientes de los capiteles y la silueta de las figuras, se funden formando una composición extraordinariamente decorativa. Lo absurdo de la fórmula arquitectónica desaparece ante la armonía del conjunto. La figura de la Virgen, hierática, sosteniendo el misterioso grial o copa de luz, que la acompaña casi siempre en las pinturas murales románicas (lám. I), posee todas las cualidades del Maestro de Tahull, aunque la exageración de ciertos rasgos, especialmente la nariz, contrasta con la delicadísima interpretación del Pantocrátor. Ciertas deformaciones se acentúan de tal manera en las cabezas de los apóstoles que, como en los serafines antes mencionados, cabe pensar en la mano de un pintor ayudante, pero no dejan de poseer un vigor genial (fig. 15). En las figuras que llenan el arco triunfal, Lázaro (figura 16) y Jacob, el ritmo impecable del Maestro de Tahull, aparece solamente como un reflejo: a no ser por el acierto con que la composición está concebida y por la audacia del colorido, sería muy difícil aceptar un parentesco real con las figuras del ábside. En cambio, éste es innegable en el Cordero apocalíptico de la clave, la interpretación más feliz del modelo repetido en casi todas las decoraciones murales románicas.

El Maestro de Tahull manejó colores de muy buena calidad: disponía de abundante azul, de un bellissimo verde claro y de unos rojos y carmines cálidos; sus ocre y almágres son de una nitidez impecable como el negro y las tierras naturales. Su obra no tiene trazas de las tierras impuras que fueron elementos básicos de la modesta paleta de los pintores rurales. Es probable que viniera de Italia llevando consigo materiales y elementos de trabajo. ¿Lo mandó llamar San Ramón, el gran prelado de Roda, predilecto de Alfonso el Batallador, que consagró en 1123 la iglesia de San Clemente de Tahull? Las pinturas murales de un pequeño ábside de la catedral de Roda de Isábena, la segunda obra conocida del maestro (pág. 107), parecen confirmar las relaciones entre el pintor y el santo obispo.

MAESTRO DE MADERUELO. — El Maestro de Tahull no hizo solo el viaje a la baronía de Erill. Le acompañaba el pintor del ábside de Santa María — parroquial de la villa de Tahull, consagrada en la misma fecha que San Clemente —, miembro importante, aunque menos genial, de la misma escuela pictórica. La decoración del macizo del altar mayor, descubierta recientemente en Santa María, con temas rodados que recuerdan los del zócalo del ábside, corrobora la hipótesis aceptada con escasas reservas, de que en ambas iglesias los frescos formaron parte del programa constructivo y estaban terminados cuando la consagración de 1123. El carácter italiano de la estructura de las iglesias de Tahull, estructura ajena al ciclo normal catalán y copiada con fidelidad en las iglesias vecinas de Bohí, Erill y Durro, parece añadir terreno firme a la hipótesis del origen italiano de los maestros de Bohí y Tahull. El pintor del ábside de Santa María siguió un periplo mucho más extenso, penetrando profundamente en la Península Ibérica, para ejecutar las pinturas de San Baudelio de Berlanga y Maderuelo que se estudian en el capítulo dedicado a lo románico en Castilla (págs. 139 y 149). De esta última obra, actualmente trasladada al Museo del Prado, deriva el nombre de Maestro de Maderuelo que proponemos para él hasta que la suerte le libre del anonimato.

Santa María de Tahull. — Esta iglesia tuvo, al parecer, muros y columnas totalmente decorados con pinturas al fresco, que se conservan incompletas en el M.A.C. de Barcelona, pero la obra del Maestro de Maderuelo se limita a las pinturas del presbiterio y del ábside mayor (fig. 18). En él preside la Virgen con el Niño (fig. 19) recibiendo las ofrendas de Melchor, Gaspar y Baltasar (fig. 20); en el sector cilíndrico, figuras de apóstoles (figura 21) ocupan los intercolumnios de una arquería sobre un ancho friso de medallones con animales y monstruos; la parte baja está decorada con temas rodados imitando una rica estofa colgada. En el arco aparece el Cordero Divino, entre Caín y Abel y en una de las pulseras laterales la figura de un obispo, el friso de círculos y la estofa del basamento. De la decoración del presbiterio queda parte del tema del cañón de la bóveda, ángeles portadores de algún símbolo central, quizá una cruz, y una zona con la personificación del toro de San Lucas y el águila de San Juan acompañados de un serafín y el arcángel San Gabriel. Completa el paramento del lado del Evangelio otra zona con figuras de santos bajo la cual seguía el friso de medallones con animales y la estofa con temas rodados del ábside. Todo ello sugiere que en el muro de la Epístola estaban representados, simétricamente intercalados, los otros elementos del Tetramorfos, el segundo serafín y el arcángel San Miguel. Esta disposición veremos que se repite en Maderuelo (pág. 150).

La estructura de las caras y manos, el esquema de los pliegues por rayado y la intervención de trazos negros son técnicamente los del Maestro de Tahull, pero la nítida estilización del Pantocrátor de San Clemente es muy superior al modelado de las figuras del ábside de Santa María. La lógica estructural se pierde en el arabesco de la estilización, aunque las cabezas de San Pedro, San Pablo y San Juan producen una intensa impresión de vida bajo el hieratismo de sus rasgos faciales. La arquitectura de las arquerías es, dentro de su arbitraria interpretación, más lógica que en San Clemente, procediendo ambas de la misma fórmula. El tema que enmarca el cascarón del ábside, imitación de letras árabes, da una nota de hispanismo que veremos repetida en otras pinturas románicas pirenaicas. Los colores son idénticos a los que utilizó el Maestro de Tahull.

MAESTRO DEL JUICIO FINAL. — El Maestro de Tahull y el Maestro de Maderuelo abandonaron Tahull una vez terminada la decoración de los ábsides descritos. Un tercer pintor formado en contacto con ellos, con más audacia que arte, se encargó de llevar a término el enorme programa decorativo de Santa María. El nombre con que aquí se le designa viene del tema más importante por él desarrollado.

En las pinturas de las naves se extiende un círculo narrativo de gran interés iconográfico, en gran parte perdido. Parece que los muros estaban decorados con dos zonas historiadas sobre un alto zócalo de paños colgados. En algún sector el tema ocupó ambas zonas, como se ve en la representación del Infierno situada en el muro meridional. Una serie de almas condenadas sufren en él las más horribles torturas infligidas por diablos monstruosos y enormes serpientes (fig. 24). La composición más compleja es el Juicio Final del testero de poniente: del Cristo Juez que la presidió se conserva sólo parte de la aureola; a su diestra, una figura nimbada con la cruz auestas va seguida de otra con un libro abierto y de un ángel; al otro lado, en composición simétrica, aparecen dos ángeles flanqueando a la Virgen; en la zona inmediata, el arcángel San Miguel junto a un testigo nimbado, muestra su balanza de justicia a las almas que salen del Purgatorio; en el tímpano



LÁMINA I

LA VIRGEN. DE LA DECORACIÓN ABSIDAL DE LA IGLESIA DE SAN CLEMENTE DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 23. — ESCENAS DE LA VIDA DE SAN CLEMENTE, HERODES, LOS TRES REYES Y LA VIRGEN. DE LA NAVES DE LA EPÍSTOLA DE SANTA MARÍA DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 24. — EL INFIERNO. DE LA NAVES DEL EVANGELIO DE SANTA MARÍA DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 25. — ÁBSIDE DE ESTERRÍ DE CARDÓS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

de la puerta que centra el muro se representa un personaje sin nimbo con un vaso o lámpara en cada mano.

Del muro correspondiente a la Epístola tenemos gran parte de sus dos zonas historiadas (fig. 23). En la superior se suceden diversas escenas no identificadas: un bienaventurado descalzo mostrando a otro nimbado, que lleva zapatos negros y un candelabro o espada en la mano, una masa irregularmente cónica que parece un pedazo de roca; le sigue una escena con una barca tripulada por un personaje y un ángel; a continuación, una figura descalza se enfrenta con un toro, con el que se le ve atado por una cuerda blanca; la representación siguiente hará referencia a San Martín, pues aparece claramente un personaje cortando su capa, ayudado por otro con nimbo; siguen una serie de ángeles armados de lanzas y escudos de forma alargada. En la segunda zona, la interpretación iconográfica es indudable: Herodes y los tres Magos; la Virgen Madre, dentro de aureola, y Zacarías; éste aparece en la escena siguiente dictando al escriba el nombre de San Juan; la historia relativa al Bautista sigue en la misma zona, con la prodigiosa aparición del ángel a Zacarías durante su ceremonia en el Templo.

En el testero de una de las naves laterales se representa a David, honda en mano, y en la parte alta a Goliat muerto, con su lanza y rodela. La misma composición incluye el momento en que el futuro rey de Judá corta la cabeza al gigante vencido, del que el cuervo simbólico hará pronto presa (fig. 22). Un lobo persiguiendo a un gamo y un cuervo enfrentándose con el pavo real, símbolo de la inmortalidad, llenan el espacio triangular superior limitado por la pendiente de la cubierta. En la parte baja se conserva la cabeza y parte de las alas de un ángel que probablemente formó parte de una serie angélica de la zona inferior. En otra composición triangular, correspondiente a la parte alta del testero simétrico, se representa un pavo y un pájaro bebiendo en el mismo cáliz. Se conservan también algunos de los videntes nimbados que ocupaban los sofitos de la arquería divisoria de las naves y parte de la decoración de una de las columnas, con fajas helicoidales, entre las que se intercalan serpientes.

No cabe error en la afirmación de que este pintor de las naves de Santa María de Tahull fué asimismo autor de la decoración de los ábsides laterales de San Clemente. Una hilera de ángeles de tamaño natural, presentados de pie sobre una zona horizontalmente barrada, es todo lo que poseemos de las pinturas de su sector cilíndrico. La coincidencia es absoluta en todo: los tipos son los mismos y sus estilizaciones infantiles se repiten exactas en ambos casos; la identidad es manifiesta entre los ángeles y el que hemos señalado bajo la representación de la lucha entre David y Goliat.

El Maestro del Juicio Final maneja una gama reducida a los colores básicos: ocre, almagre, blanco y negro. Sorprende el empuje de un pintor de alcances tan limitados: para la concepción de las enormes composiciones descritas, no era bastante copiar de una manera caricaturesca el modelado a rayas y las estructuras esquemáticas de los pintores de San Clemente y Santa María, sino que tuvo que desplegar notable imaginación. Es de creer que fué un hombre del país lanzado a la gran pintura por la sugestión del incomparable Maestro de Tahull. Su deficiente preparación técnica descendía hasta copiar al revés algunos epígrafes y fallaba de una manera lamentable ante la ejecución de frisos ornamentales, cortinajes y demás elementos de pura rutina, al alcance de cualquier aprendiz medianamente formado. En cambio tuvo momentos de gran inspiración ante los más arduos pro-

blemas narrativos. Esto parece confirmar la hipótesis de que no tuvo otra formación profesional que la del contacto casual con los dos grandes decoradores forasteros establecidos en Tahull durante el corto tiempo de ejecución de las pinturas de los ábsides. ¿Es que falleció antes de terminar la decoración de las naves colaterales de la iglesia de San Clemente? En todo caso, no ha sido reconocida en otros monumentos la traza de su estilo inconfundible.

MAESTRO DE CARDÓS. — Representa la influencia, algo lejana y desvaída, del Maestro de Tahull en el valle del Noguera Pallaresa. Podemos atribuir a este pintor mediocre la decoración del ábside de la iglesia de Esterri de Cardós, gran parte de los frescos de San Pedro de Sorpe y la figura de una donante, único resto de los de San Pedro de Esterri de Aneu, todo ello conservado en el M.A.C. de Barcelona.

Esterri de Cardós. — La iconografía de las pinturas del ábside de esta iglesia (fig. 25) es trasunto de la de San Clemente de Tahull, con elementos sacados del de Santa María de Esterri de Aneu: los símbolos de los Evangelistas fueron concebidos en ingenuo naturalismo; el león de San Marcos y el toro de San Lucas surgen amenazadores de la parte baja de la aureola del Pantocrátor; dos serafines incensando a Dios, y los arcángeles Miguel y Gabriel, con sus respectivos rollos, completan la decoración de la cuenca absidal. Los apóstoles y la Virgen se representaron en hilera en el sector cilíndrico. Los derrames interiores de las ventanas se decoraron con temas de estilización vegetal, y una greca limita la parte baja sosteniendo el lienzo del arrimadero. Hay que señalar la aparición de una serie de objetos, cuernos de caza, copas o cálices, un incensario y otro frasco de difícil identificación, pintados colgando como exvotos.

Campea en todo ello una minuciosidad decorativa que sugiere la técnica del hombre formado en un *scriptorium*. En efecto, la estructura de la indumentaria tiene una arbitrariedad formal que se aleja del concepto plástico de los fresquistas de abolengo bizantino, acercándose, en cambio, a la calidad caligráfica de los iluminadores de manuscritos. Es probable que su autor fuera un hombre del país que, inspirado en las grandes composiciones de Tahull, y conociendo también las del Maestro de Pedret, se lanzara a la decoración mural substituyendo con su primitiva fórmula de miniaturista la organización lógica y solemne de la pintura mural.

San Pedro de Sorpe. — En las pinturas murales de esta iglesia parroquial intervinieron dos maestros. Uno de ellos, el Maestro de Cardós, ejecutó las escenas siguientes: la Virgen sentada con el Niño en su regazo, la Pesca Milagrosa y los santos Gervasio, Protasio y Ambrosio. La Anunciación y la Crucifixión pueden atribuirse a un discípulo del Maestro de Pedret, que se estudia en la página 66. En la monumental Virgen sentada (fig. 42), el Maestro de Cardós trata de vencer sus escasas dotes con energía y un innegable sentido decorativo: trasunto de la Santa María de Tahull resulta una de las figuras más fuertes en la pintura mural del siglo XII. El horror al vacío se testifica en lo elaborado del conjunto, en la inclusión de los árboles que la flanquean y en la curiosa interpretación de la tela bizantina de la túnica de la Virgen. Reaparecen aquí las letras pseudo árabes halladas en Santa María de Tahull, en Esterri de Cardós y que se repiten en Santa Eulalia de Estahón. La ingenua Pesca Milagrosa, en la que Andrés, Pedro y otro apóstol recogen sus repletas redes desde una barca de remos y vela, decorada ésta con el Crismón, llega a superar en infantilismo a las obras del Maestro del Juicio Final.



Fig. 26. — ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE MUR. (Museum of Fine Arts, Boston, EE. UU.) (Según Vallhonrat.)



Figs. 27 y 28.— PANTOCRÁTOR Y APOSTOLES. DEL ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE MUR. (Museum of Fine Arts, Boston, EE. UU.)

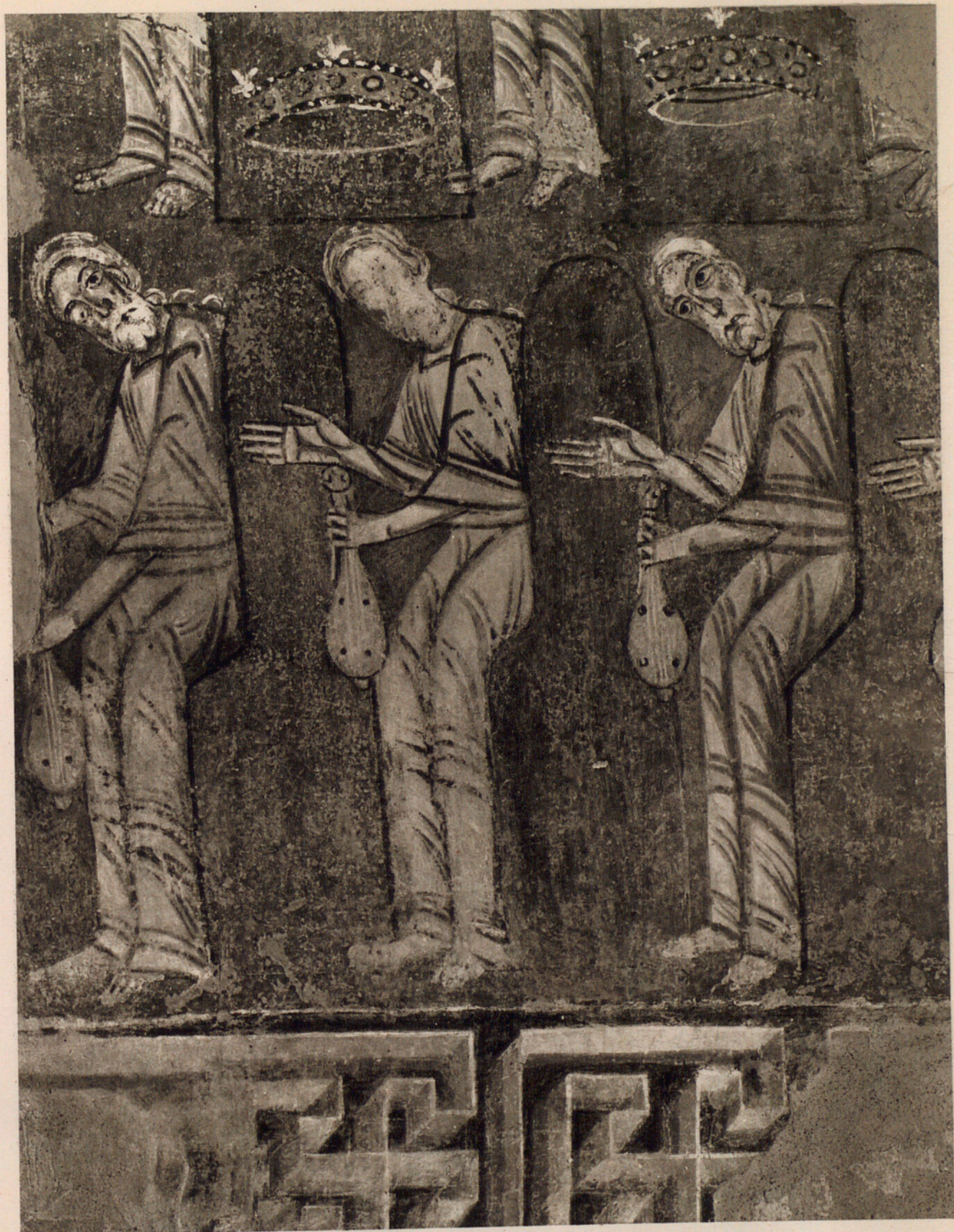


Fig. 29. — ANCIANOS DEL APOCALIPSIS. DEL ÁBSIDE MAYOR DE SAN QUIRCE DE PEDRET. (Museo Diocesano de Solsona.)



Fig. 30. — LOS JINETES DEL APOCALIPSIS. DEL ÁBSIDE MAYOR DE SAN QUIRCE DE PEDRET. (Museo Diocesano de Solsona.)



Fig. 31. — FIGURA GROTESCA. DE LA NAVÉ CENTRAL DE SAN QUIRCE DE PEDRET. (Museo Diocesano de Solsona.)

MAESTRO DE MUR. — Las pinturas del ábside central de la iglesia de Santa María de Mur pasaron al Museo de Boston (fig. 26) y las de los laterales quedaron prácticamente destruidas por el fuego en 1936. Nos descubren un nuevo maestro adicto a la corriente bizantina, pero con marcado influjo de la escuela francesa. El ábside conservado está presidido por el Pantocrátor (fig. 27), de cuya aureola cuelgan las siete lámparas, y el Tetramorfos acompañado de cuatro versos (355-358) del primer libro del *Carmen Paschale*, en el cual Sedulius, poeta latino del siglo V, trató de dar una interpretación espiritual a los símbolos de los Evangelistas. Un friso de grecas separa la composición anterior de los doce apóstoles, dispuestos de pie en hilera, casi de tamaño natural, hieráticos los del centro y en actitud de dialogar los laterales (fig. 28). Los derrames de las tres ventanas se decoraron con atlantes, Caín y Abel sacrificando, y el fratricidio del primero. En la zona inferior se representan escenas de la vida de la Virgen, siendo visibles la Visitación, el Nacimiento y la Anunciación a los Pastores, acompañados de otros versos alusivos de Sedulius.

La fórmula estilística del Maestro de Mur se aparta de la del de Tahull, y mucho más todavía de la del de Pedret que estudiamos a continuación. Aun sin poseer el delicado hieratismo del primero, ni la espontánea vivacidad del segundo, fué pintor notable, buen conocedor de la técnica del fresco y en posesión de una gama cromática muy completa, en la que predomina el verde; recorta sus figuras sobre un tono claro uniforme, prescindiendo del típico fondo de bandas. No conocemos otra obra de su mano, pero cabe señalar un cierto parentesco con el apostolado, con figuras mayores que tamaño natural, todavía visible en el ábside central de la iglesia de San Pedro de Ager. Es curioso que una obra de tan destacada personalidad no dejara reflejos visibles en el círculo imitativo de los pequeños maestros rurales.

Son muchos los detalles de técnica que acusan el cambio de estilo con respecto a lo visto hasta ahora; los pliegues transversales, arqueados sobre el pecho, la forma de modelar las manos con rayado corto sobre la palma, la estructura de los elementos faciales, especialmente el aspecto de los ojos, etc. Todo ello se repite en testimonios tan dispares del estilo francobizantino, como son las pinturas de San Martín de Fonollar, en el Rosellón (figuras 53-55), y las del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (figs. 124-135). Post, que analiza a fondo el aspecto francés de los frescos de Mur, los fecha hacia el año 1150, tiempo en que la iglesia de Santa María perteneció a los canónigos agustinianos, dependientes de San Rufo de Marsella.

MAESTRO DE PEDRET. — Le llamamos Maestro de Pedret porque en esta iglesia mozárabe, famosa en la historia del Arte Hispánico por los problemas en ella acumulados, desarrolló su ciclo de pinturas murales más importante. Su actividad conocida se extiende desde la región de Berga (Barcelona), donde radica Pedret, hasta la iglesia de Tredós, en el valle de Arán, pasando por Escaló y Esterri de Aneu en la cuenca del Noguera Pallaresa (Lérida). Pertenece a la corriente italo-bizantina, pero adapta las fórmulas internacionales con vigorosa personalidad. Su estilo viene reflejado por los pintores que intervinieron en la decoración de las iglesias de Sorpe, Orcau, Esterri de Cardós, Valencia de Aneu, Argolell, Ginestarre de Cardós y Andorra.

San Quirce de Pedret. — Hemos dicho que las pinturas arcaicas, ya estudiadas (página 25), aparecieron bajo una gran decoración mural correspondiente a la reforma

que en fecha desconocida del siglo XII transformó radicalmente la estructura de San Quirce de Pedret. Estas pinturas fueron descubiertas y arrancadas en dos etapas; por ello, las que decoraron la capilla mayor y la nave central figuran en el Museo Diocesano de Solsona y las de los ábsides colaterales en el M.A.C., de Barcelona. En el testero de la capilla mayor se representa un trono cubierto por una tela, decorada con pájaros, sobre la cual descansa un volumen sellado iluminado por cuatro candelabros bajo custodia de los ancianos del Apocalipsis (fig. 29). Éstos visten túnica y manto, llevan la vihuela y tienen suspendida sobre su cabeza una corona con pedrería. La ventana central contiene, sobre un fondo de ramas y flores, un círculo con la mano de Dios y otros con pájaros.

La bóveda y parte alta de los muros laterales forman un conjunto dividido en tres sectores: el central está ocupado por el Pantocrátor y los símbolos de los Evangelistas. En el de la derecha, un serafín, extendidos sus tres pares de alas, separa los cuatro jinetes del Apocalipsis (fig. 30) de un grupo de figuras con nimbo, todas ellas con una espada blanca clavada en el pecho. Del sector opuesto queda un grupo de ángeles y parte de una escena con un ángel incensando una mesa de altar cubierta por mantel ricamente decorado, con un pan y un cáliz, bajo baldaquino sostenido por columnas; más abajo un grupo de santos frente a una mesa con panes sobre blanco mantel, tras la cual asoman siete catecúmenos (figura 32). La zona inferior de esta capilla está decorada con un friso — en el que se intercalan regularmente meandros y animales, — del cual cuelga una tela blanca decorada con ramas, flores y figuras, entre ellas un sagitario, dentro de medallones.

Del arco se conserva el paramento interior con decoración vegetal y parte del sofito con el círculo de la clave, del que se perdió el *Agnus Dei* flanqueado por Caín y Abel ofreciendo respectivamente una oveja y una maceta de flores (fig. 33). Bajo la figura de Abel surge la mitad superior de un verdugo con el hacha en el hombro. La decoración del paramento exterior de este arco, testero de la nave mayor, viene centrada por la figura de un ángel con los brazos abiertos y las alas extendidas. A su derecha, un guerrero se enfrenta a una figura nimbada, escena probablemente relacionada con la historia de San Quirce y de Santa Julita, titulares de la iglesia, al igual que la composición inferior de la que quedan solamente el busto de una figura femenina y parte de la cabeza de otra, las dos con nimbo, identificada claramente la primera por la inscripción SCS IVLITA. En la parte alta del sector opuesto del mismo paramento el Sacrificio de Abraham, y en la zona inmediata un rey sentado en su trono con corona y cetro y una figura femenina de pie detrás de él, parte de la escena del juicio de los dos santos titulares de la iglesia. En el zócalo sigue el friso de la capilla mayor y su correspondiente cortina blanca con temas rodados: uno de los del sector de la derecha contiene un jabalí; su simétrico a la izquierda una sirena, con la inscripción SERENA, sosteniendo con las propias manos su doble cola. Es interesante el tema intercalado en dicho friso, un niño de cabeza monstruosa cabalgando un gran pájaro y empuñando un dardo con el brazo en alto (fig. 31), que posee todo el sabor de los grotescos pompeyanos. En la pared alta corre un friso, igual al del zócalo, con los espacios entre los meandros ocupados por una serie de bustos de santos acompañados de sus correspondientes nombres: entre ellos ha sido posible leer SCS PAULUS. Este friso se prolonga dos metros por ambos costados de la nave central. Las rinconeras tienen fajas verticales con palmetas blancas sobre fondo negro y los arcos de herradura que separan las naves conservan vestigios de las fajas policromas que los contorneaban.

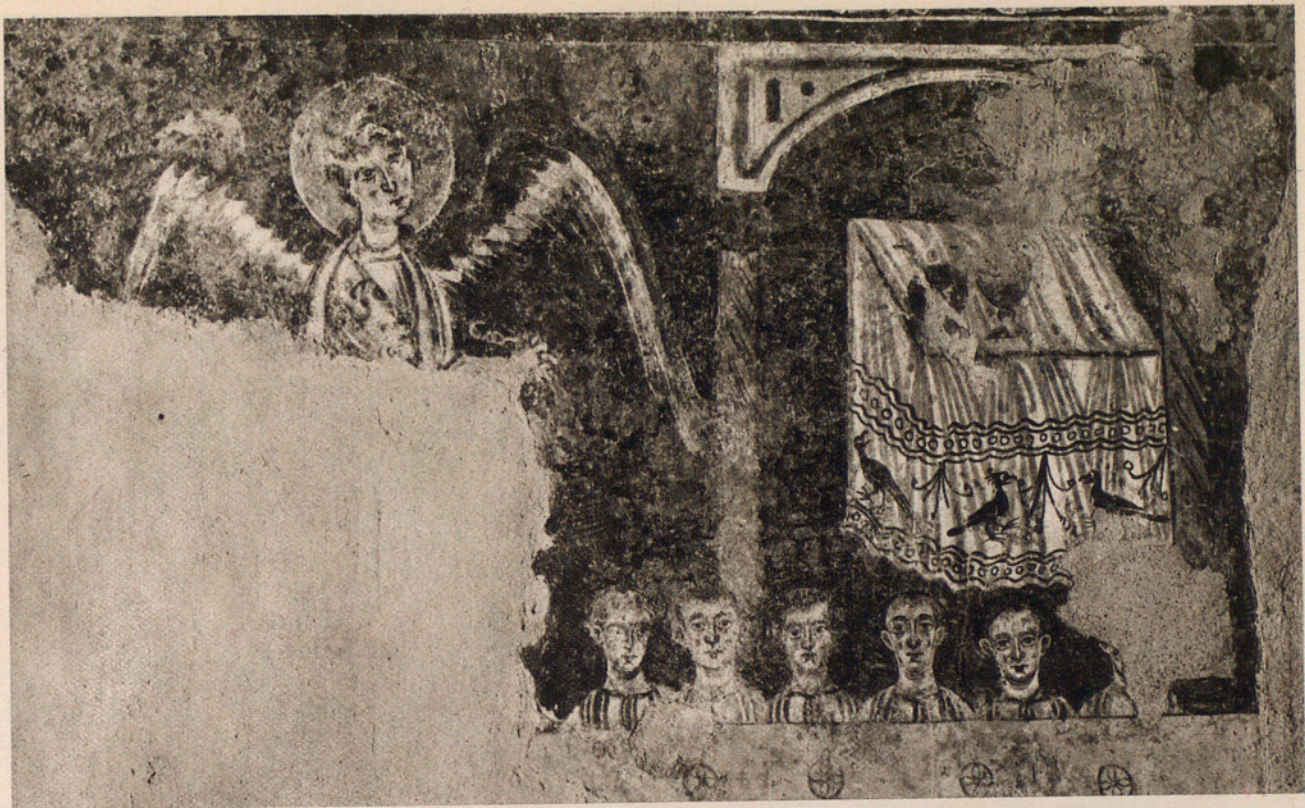


Fig. 32. — ESCENA EUCARÍSTICA. DEL ÁBSIDE MAYOR DE SAN QUIRCE DE PEDRET. (Museo Diocesano de Solsona.)



Fig. 33. — ABEL. DE LA NAVE CENTRAL DE SAN QUIRCE DE PEDRET. (Museo Diocesano de Solsona.)



Fig. 34. — VÍRGENES FATUAS. DEL ÁBSIDE DE LA EPÍSTOLA DE SAN QUIRCE DE PEDRET. (Mus. Arte Cat., Barceloná.)

Los ábsides laterales son de planta ultrasemicircular muy cerrada cubiertos con estructura cupular. Queda muy incompleto el Pentecostés, tema del sector cilíndrico del ábside del Evangelio, y gran parte de las colgaduras de su arrimadero. La decoración del ábside simétrico es mucho más completa (fig. 34): la Virgen, representada hasta la cintura con el Niño Jesús en brazos, preside desde la bóveda la parábola de las vírgenes; Jesús acompaña a las prudentes en el banquete celestial, servido por un ángel; cinco vírgenes fatuas, ataviadas lujosamente, aparecen en hilera, de pie, fuera de la puerta del Paraíso, con su antorcha apagada y un vaso de perfume a sus pies. Esta composición desarrollada en una zona de 1,50 metros de alto, se completa con la personificación de la Iglesia, matrona sentada sobre un edificio. En el sofito del arco de entrada queda la figura de San Gregorio escribiendo, y en el paramento exterior parte de una composición decorativa con pavos reales y temas de tradición clásica. En la tela colgada que se representa en la zona baja, quedan, entre dibujos florales naturalistas, trazos de una figura masculina en actitud de golpear a un lobo.

El colorido brillante y vivo de estas pinturas produce la impresión de un verdadero fresco. Los colores empleados son el carmín, el bermellón, el amarillo, el verde y un gris logrado con mezcla de blanco, negro y algo de azul. El Maestro de Pedret fué un pintor hábil, rápido y acostumbrado a los trabajos de gran decoración, dotado de extraordinaria facilidad de concepción y dueño de recursos considerables. Su pincelada espontánea desborda casi siempre las soluciones esquemáticas de uso corriente: las caras tienen, a pesar de su amaneramiento, expresión y vivacidad poco comunes en la pintura románica. Echó mano de modelos naturales cuando el tema se salía de la iconografía corriente. Los caballos de los jinetes del Apocalipsis, caso notable dentro del campo monótono de la pintura del siglo XII, hacen de esta composición una obra maestra original y bella, a base de manchas blancas tocadas de rojos vivos, amarillos y grises, sobre fondo verde. El ángel turiferario, de un fino idealismo, contrasta con la decoración realista del paño que cubre el altar. El Sacrificio de Abraham posee el amaneramiento de las obras narrativas contemporáneas, dentro de la tendencia más realista, lo mismo que el juicio de los mártires patronos del templo, interesante por la indumentaria del rey, o juez, y por la forma de su trono. El soldado lancero, vestido con la cota de malla y casco cónico, es una de las típicas caricaturas con que fueron representados los verdugos y judíos. La cabeza de Santa Julita, que conserva el carácter de una pintura al fresco recién terminada, es una bella nota de color, síntesis de las cualidades del Maestro de Pedret: mezcla viva de verde y rosado, con trazos negros duros y precisos sobre un fondo verde liso, resulta una de las mejores obras de la escuela románica pirenaica así como las figuras del intradós del arco mayor, especialmente la del verdugo y la de Abel. Es notable el colorido de los frisos y en ellos los bustos de santos, trazados con la misma fórmula esquemática ingeniosamente simplificada, comparables por su aguda expresión con los retratos pintados en las sepulturas coptas.

Santa María de Esterri de Aneu. — El M.A.C., de Barcelona posee gran parte de la decoración pictórica de su ábside central (fig. 35). En el cuarto de esfera se representa la Virgen Madre, sentada dentro de una aureola elíptica, recibiendo las ofrendas de los Magos. Los arcángeles Miguel y Gabriel que flanquean la composición llevan sendos estandartes y un rollo en la mano izquierda: se conserva en el del primero la palabra PETICIUS. Entre los tres ventanales del sector cilíndrico, aparecen dos serafines, presentando

las simbólicas ruedas de fuego y purificando, con una brasa ardiente, la boca de los profetas Isaías y Elías, postrados a sus pies. El arcángel Rafael ocupa en el lado de la Epístola posición simétrica a dos figuras superpuestas del sector del Evangelio: son personajes tonsurados sin aureola, con capa el primero y dalmática el segundo, posiblemente retrato de los clérigos que patrocinaron la obra pictórica. Quizá será posible algún día su identificación gracias a la inscripción incompleta que les acompaña. Las ventanas lucen fajas decorativas formadas por la repetición de graciosos temas vegetales trazados con libertad y maestría.

Éstas son, precisamente, las cualidades generales de la pintura. Sorprenden el equilibrio y armonía de la composición en la que se alteró el esquema tradicional con aportaciones cuyo origen naturalista es indudable: asimetrías acentuadas con empeño y figuras rompiendo el espacio que lógicamente les reservaba el esquema del conjunto; los pies de los Magos se salen de la zona de la composición; las alas de los serafines pasan por encima del molduraje de las ventanas. Los clérigos fueron representados como figuras vivas, como espectadores independientes a la organización del conjunto. Las cabezas, perfectamente conservadas, poseen un sabor humano que logra vencer a la fórmula. Obsérvese el agudo verismo de la cabeza del primer clérigo (fig. 36) y la simplicidad con que se plasmaron sus facciones con trazos firmes en negro y modeladas por veladuras elementales. La mano posee gracia y ritmo expresivo. Los pliegues de la túnica, a pesar de la vertiginosa espontaneidad con que fueron trazados, acusan un gran conocimiento de la fórmula pictórica, una absoluta maestría en la técnica, enriquecidos con profundo sentido humano capaz de satisfacer al espíritu más exigente en materia de interpretación naturalista. Su atribución al Maestro de Pedret es, en nuestro concepto, indudable.

San Juan de Tredós. — La pintura del ábside central y presbiterio de San Juan de Tredós es también obra segura del Maestro de Pedret. La Virgen Madre flanqueada por dos Magos (fig. 37) y dos arcángeles, tema de su cuenco absidal bien conservado, nos sirve para la reconstrucción del de Esterri de Aneu. Es una figura alargada de tres metros de altura trazada con grandiosa simplicidad, con dominio de los colores azul y carmín claro sobre fondo verdoso transparente. Comparándola con la *Deipara* de Santa María de Tahull y con la de Sorpe, destaca la sensibilidad estética del Maestro de Pedret y su alto rango en la historia de la pintura hispánica del siglo XII. La decoración de esta iglesia se completa con un Pantocrátor dentro de aureola circular ocupando la bóveda del presbiterio; el *Agnus Dei* con los santos Gervasio y Protasio en el arco triunfal, y los apóstoles Pedro y Pablo de pie en los espacios entre los ventanales del sector cilíndrico.

San Pedro del Burgal. — Esta iglesia del siglo X fué modificada más tarde con la adición de una nueva cabecera con ábsides de arquerías ciegas, decorado el central y presbiterio con pinturas, obra del Maestro de Pedret, que se conservan en el M.A.C., de Barcelona. La decoración incompleta del cuarto de esfera nos señala el tema del Pantocrátor dentro de aureola elíptica, adorado por dos bienaventurados, entre los arcángeles Gabriel y Miguel, en la forma habitual. Los espacios que separan las tres ventanas estaban ocupados por las figuras de la Virgen, San Juan y varios apóstoles sentados en un banco corrido sobre fondo liso, siguiendo el apostolado en los muros del presbiterio (fig. 38). Temas ornamentales de tipo vegetal, hermanos de los vistos en Esterri de Aneu, decoran los derrames de las ventanas; frisos geométricos a base de grecas, círculos y recuadros, uno de ellos con coronas intercaladas, decoran las fajas de separación de los distintos sectores.



Fig. 35. — ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE ESTERRÍ DE ANEU. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 36. — DIÁCONO. DEL ÁBSIDE DE SANTA MARÍA DE ESTERRI DE ANEU. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 37. — GASPAR Y BALTÁSAR. DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE TREDÓS.



Fig. 38. — SAN JUAN BAUTISTA Y SAN PABLO. DEL ÁBSIDE DE SAN PEDRO DEL BURGAL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 39. — LA CONDESA DONANTE. DEL ÁBSIDE DE SAN PEDRO DEL BURGAL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

REPOSICIÓN DE
LANTASMI TITAN 20



Figs. 40 y 41. — CONJUNTO. BAUTISMO DE CRISTO. DEL ÁBSIDE DE SANTA EULALIA DE ESTAHÓN.
(Mus. Arte Cat., Barcelona.)

En la zona baja aparece el habitual lienzo colgado, decorado esta vez como en Pedret con elementos florales naturalistas. En esta zona surge una figura femenina, algo mayor al tamaño natural, de pie, sin aureola, llevando un cirio (fig. 39). La inscripción COMITISA, cuya traza se divisa todavía, permite afirmar que esta impresionante figura es el retrato de la esposa de uno de los condes de Pallars, señores del pueblo de Escaló (Lérida) donde radica el monasterio del Burgal. Pijoán cita una donación que al monasterio hizo, en 1196, el conde Bernardo de Pallars; si con tal contribución se costearon las pinturas, el retrato puede que represente a la condesa Guillerma su esposa.

Fecha tan cercana al 1200 nos parece muy avanzada para el estilo de la decoración, aunque verdad es que la actividad del Maestro de Pedret en Cataluña fué cosa de largos años y bien pudo comenzar su labor en Pedret hacia 1150, y seguir en los años siguientes ocupado pintando las iglesias de Esterri, Tredós y otras desaparecidas, hasta terminar su ciclo ya en años maduros, con las pinturas del monasterio benedictino de Escaló. Naturalmente, la condesa representada en San Pedro del Burgal pudo ser una de las antecesoras de la citada Guillerma. Ya dijimos antes que la cronología de los frescos románicos catalanes no cuenta con una sola fecha indiscutible.

CÍRCULO DEL MAESTRO DE PEDRET. — Vista la extensa labor del Maestro de Pedret y su enorme área geográfica, no es de extrañar que su influjo alcance con mayor o menor profundidad a cierto número de monumentos. Hemos citado ya las iglesias cuya decoración refleja el estilo del maestro, pero si bien en algunos casos, como Santa Eulalia de Estahón Sorpe, Argolell y Orcau, la dependencia es absoluta, en Esterri de Cardós y Andorra la traza del maestro aparece modificada por el recuerdo del estilo de los Maestros de Tahull y Seo de Urgel, confirmándose así la misión rectora que, con el Maestro de Pedret, ejercieron estos dos pintores en la escuela catalana del siglo XII.

Maestro de Estahón. — Reprodujo en la iglesia de Santa Eulalia de Estahón, en el Noguera Pallaresa (Lérida), el tema iconográfico del cascarón absidal de Esterri de Cardós, a excepción de los trofeos representados como exvotos, dando forma circular al trono del Pantocrátor (fig. 40). Los temas decorativos son geométricos y de flora los de los derrames de las ventanas. Como en Santa María de Tahull, enmarca el ábside un tema imitando letras árabes. La iconografía del sector cilíndrico es más compleja, pues a la representación del Bautismo de Cristo según la fórmula tradicional bizantina (fig. 41) se le unen Santa Eulalia, la Virgen, las santas Inés y Lucía, y en el sector de la derecha, un bienaventurado con la inscripción: "SECO-PBR", quizá el venerado Eneco o Iñigo, abad del monasterio de Oña en Burgos († 1068). Otros santos, muy incompletos, cubrían el arranque del presbiterio. La zona inferior del ábside va con el ropaje colgante, esta vez decorado con figuras y animales dibujados en trazos negros. Entre ellos, se distingue un personaje en actitud de lucha con un lobo, con la ayuda de un perro, tema que nos lleva al que aparece en sitio similar del ábside lateral de Pedret. ¿Habría referencia a alguna leyenda popular olvidada?

Estamos ante un pintor de cortos vuelos, formado bajo el influjo del Maestro de Pedret, pero que debe algo al de Cardós: del primero saca el gusto por las fajas cuajadas de pedrería y los pliegues ampulosos. Lo simplifica todo burdamente, pero buscando, con innegable habilidad, el sentido decorativo del arabesco, prescindiendo a menudo de toda lógica. Se

caracteriza por la expresión contundente de cada uno de los elementos representados, sacrificando a la claridad narrativa la tendencia naturalista de su maestro. Es lógico que la fecha del pintor de Estahón, del que no conocemos otra obra, se considere consecuencia de la cronología del de Pedret y por consiguiente dentro del siglo XII muy avanzado. Post, al proponer la identificación del "SECO-PBR" con San Iñigo, aduce que la canonización del abad benedictino tuvo lugar en 1165.

Maestro de Orcau. -- Su personalidad queda imprecisa por lo incompleto de las obras que le atribuimos y por el hecho de su colaboración con el Maestro de Cardós y quizá con el propio Maestro de Pedret. Como se dijo, pueden ser suyas la Crucifixión y la Anunciación de Sorpe, y la decoración absidal de la iglesia del castillo de Orcau (M.A.C., de Barcelona).

San Pedro de Sorpe. — La Anunciación, con la Virgen que hilando recibe la celestial embajada, mientras la criada asoma tras una cortina blanca, es una de las composiciones más atractivas de la pintura románica pirenaica. Estamos muy lejos del hieratismo bizantino de Tahull: se humanizaron los gestos y la expresión de las caras; la serena mirada de Gabriel y la ingenua expresión de sorpresa de la criada recogiendo la cortina con gesto elegante, nos señalan la personalidad del nuevo pintor y su íntima relación con las obras del Maestro de Pedret. Es de lamentar que la Crucifixión, obra hermana, esté tan deteriorada. Interesa en ella, más que la acertada disposición de sus tres figuras, más que la aguda expresión del Longinos (fig. 43), la técnica de colores superpuestos y veladuras cruzadas en las que interviene amarillo, verde, rojo y blanco con que se lograron los tonos del cuerpo de Cristo. Merece mencionarse el que el cráneo que surge a sus pies esté pintado sobre una lámina de plata adherida al muro. Éste es otro de los ensayos técnicos de este anónimo pintor que encuentra siempre el modo de lucir su espíritu progresivo.

Castillo de Orcau. — Tenemos solamente tres apóstoles de pie, dos de ellos Juan y Pablo identificados por letreros (fig. 44), que ocupaban la zona principal del paramento cilíndrico, a la derecha de la ventana central que conserva *in situ* sus pinturas. Las zonas policromas del fondo, las flores a los pies de los santos y una faja de grecas en la parte baja, constituyen el complemento decorativo. Si prescindimos de las cabezas, excesivamente restauradas, se acentúa el parentesco entre estas figuras y las que componen la Anunciación de Sorpe. Quizá sorprende aquí un concepto más ampuloso en la indumentaria y más complejo el arabesco de reflejos convencionales que geométricamente se dibujan sobre los pliegues. Todo ello corrobora su dependencia con respecto al Maestro de Pedret.

Maestro de Argolell. — De las pinturas que decoraban el ábside de esta pequeña iglesia de la región de la Seo de Urgel se conservan incompletas las de la ventana central, la Virgen María y parte del apostolado de su zona cilíndrica (lám. II). La traza del Maestro de Pedret reaparece interpretada libremente por un pintor sensible que supo sacar calidades cromáticas insospechadas de los míseros pigmentos de una paleta a base de tierras. Como en el caso del Maestro del Juicio Final (pág. 44), nos hallamos ante un artista, probablemente indígena, que manejando toscamente las fórmulas italo bizantinas, creó una pintura que escapa al encasillamiento estilístico, para ponerse en línea con las obras de arte que no conocen ni cronología ni fronteras.

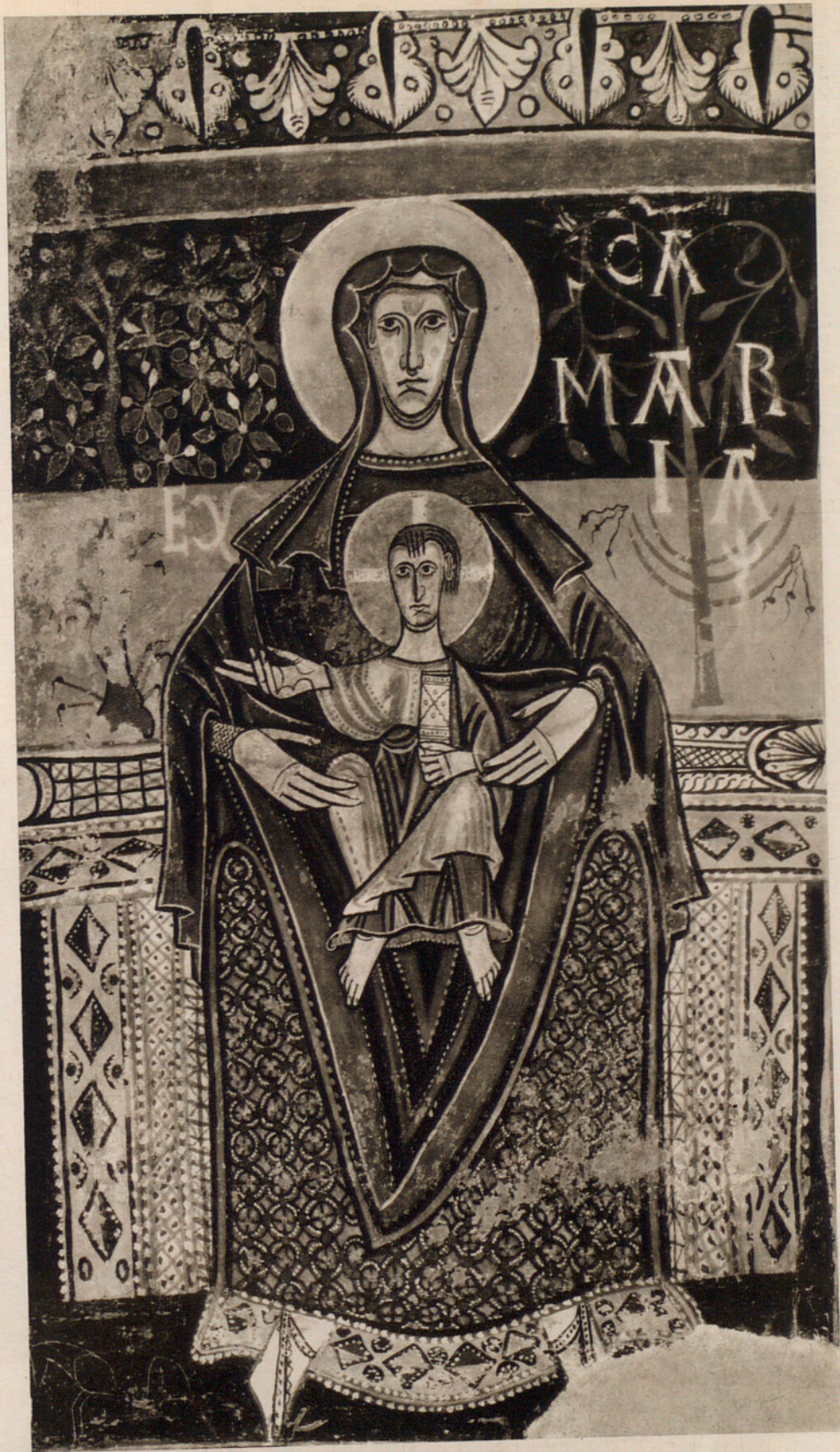


Fig. 42. — LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS. DEL ÁBSIDE DE SAN PEDRO DE SORPE. (Mus. Arte Cat. Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 43. — LONGINOS. DE LA NAVE DE SAN PEDRO DE SORPE. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



LÁMINA II

SAN JUAN EVANGELISTA. DE LA DECORACIÓN DE LA IGLESIA DE ARGOLELL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

El Maestro de Argolell, modesto fresquista rural, activo en uno de los rincones más salvajes del Pirineo, dió sentido poético a los manoseados temas decorativos del siglo XII y una misteriosa vida interior a los viejos modelos que le llegaron de segunda mano.

MAESTRO DE URGEL. — De nuevo nos hallamos ante un gran pintor, dibujante correcto, conocedor profundo de las fórmulas bizantinas y de la técnica del buen fresco. Su estilo revela una formación más avanzada pero paralela a la del Maestro de Tahull, y aunque menos genial, posee sentido de grandiosidad y facultad pareja para transformar la fórmula rutinaria en una composición llena de ritmo, forma y color. Su única obra mural, la que le da el nombre, es la decoración de la iglesia de San Pedro, parroquia aneja a la catedral de la Seo de Urgel (fig. 45). El Pantocrátor sentado sobre el arco iris dentro de la aureola elíptica, tiene por únicos acompañantes en el cascarón absidal los símbolos de los cuatro Evangelistas. Una faja decorada con greca doble le separa del sector cilíndrico en que la Virgen, San Juan, San Pedro y San Andrés, San Pablo y otro apóstol ocupan los espacios entre las ventanas, formando parejas en diálogo animado (fig. 46). Otra faja con grecas en la que se intercalan recuadros con pequeños monstruos, es todo lo que queda de la parte baja. Se conservan en el M.A.C., de Barcelona. Los derrames de las ventanas se decoran con temas de estilización vegetal, lo mismo que una especie de alfombra semicircular tendida a los pies del Pantocrátor. Es curioso hacer constar que el tema con hojas que enmarca la ventana central es muy semejante al que aparece en el arco donde se sienta el Pantocrátor de San Clemente de Tahull.

Es fácil hallar en las estilizaciones del Maestro de la Seo de Urgel algunos trazos característicos del Maestro de Pedret: la manera de cortar en profundos trazos angulares la línea inferior de los pliegues y los acampanados que se forman en los bordes de la indumentaria; las pinceladas que surgen lateralmente en parejas como garras, interrumpiendo los pliegues tubulares de las piernas, rasgo que no aparece en Tahull. A través del perfecto dominio del más estricto bizantinismo, una tendencia naturalista se delata en la matización de la gama de color, y en la gradación del claroscuro. Dominan los colores azul y carmín sobre una preparación lineal en sanguina, influyente en el tono general hasta el extremo de quitar verbo al negro que, como en todos los frescos románicos, dice la última palabra. Esto puede estudiarse con excepcional comodidad en estas pinturas, pues, al proceder a su arranque, se tuvo la buena idea de conservar también la huella de los colores de preparación que, en los casos de frescos perfectamente ejecutados, queda visible en el muro una vez arrancadas las pinturas. En ciertos detalles, su concepto estructural profetiza el expresionismo que caracteriza el estilo francogótico, pero sería temerario el asignar a la obra del Maestro de Urgel una fecha posterior al 1150.

Los historiadores de la pintura románica han intentado, repetidas veces, concretar la relación entre los frescos de San Pedro de la Seo y el grupo más arcaico de las pinturas sobre tabla. En nuestra opinión, que en su lugar se razona, cabe atribuir a su círculo inmediato los frontales hermanos procedentes de Hix y Seo de Urgel. La hipótesis es importante en el proceso histórico de la pintura románica catalana, pues estos frontales ilustran, al parecer, el momento inicial, a mediados del siglo XII, de un gran taller de pinturas sobre tabla, hogar de varias generaciones de buenos artesanos que conservaron hasta comienzos del siglo XIV las fórmulas bizantinas heredadas del Maestro de Urgel.

CÍRCULO DEL MAESTRO DE URGEL. — Maestro de Santa Coloma. — El valle de Andorra fué campo abierto para este pintor rústico, autor de los frescos de las iglesias de Santa Coloma, San Miguel de Engolasters, San Román dels Bons y Añós. Las primeras son la obra de más empuje, aunque no la mejor, del anónimo pintor andorrano. Resolvió aquí con escasa fortuna el problema de decorar una capilla absidal de planta cuadrada, con testero plano y bóveda de cañón (figs. 50 y 51): en el testero, con ventana central, situó la paloma simbólica dentro de un círculo sobre las figuras de Santa Coloma, la Virgen María y los apóstoles Pedro y Pablo, que ocupan los intercolumnios de una arquería; la bóveda queda dividida longitudinalmente por una faja decorada con temas florales, representándose en el cuarto de cañón del lado del Evangelio el Pantocrátor rodeado de los símbolos de los Evangelistas, y en el simétrico de la Epístola, seis apóstoles en una arquería similar a la del testero; bajo estos apóstoles se desarrolla una zona horizontal con medallones de fauna fantástica y en el paramento interior del arco triunfal, continuaba el apostolado; los santos Gervasio y Protasio aparecen en el sofito del arco, y en el paramento exterior, frente a la nave de la iglesia, el *Agnus Dei* presentado por dos ángeles. La decoración se completa abajo con telas colgadas luciendo medallones de figuras y animales.

San Miguel de Engolasters. — Las pinturas de esta ermita, actualmente en el M.A.C. de Barcelona (fig. 48), contienen el Pantocrátor rodeado de los símbolos de los Evangelistas, los apóstoles sentados en disposición análoga a los de San Pedro del Burgal; en el arco triunfal el *Agnus Dei*, dentro de un círculo sostenido por bienaventurados, y los apóstoles que no hallaron espacio en la zona cilíndrica del ábside. Los símbolos de San Lucas y San Marcos se pintaron sobre formas discoidales sostenidas por ángeles, trasunto de San Clemente de Tahull. San Mateo se transformó en arcángel, San Miguel, patrono de la ermita, venciendo al dragón con su estandarte convertido en lanza.

San Román dels Bons. — Es otra ermita cercana a Encamp, cuyas pinturas, que se conservan en el M.A.C., de Barcelona, quedan reducidas a la parte inferior del Pantocrátor y a dos grupos formados por la Virgen con San Pedro (fig. 52), San Pablo y San Jaime. Las figuras elegantes del Maestro de Urgel se han transformado, en manos de su imitador, en personajes cortos, mal alargados por sus pies monstruosos; las orejas se convierten en enormes apéndices laterales. El colorido brillante y limpio se imita con tonalidades turbias y agrisadas, sin dejar, con todo, de poseer una innegable originalidad cromática. San Román dels Bons fué consagrada en 1167, a raíz de una renovación total. La fecha encaja con la probable cronología de la obra del Maestro de Urgel y de su círculo. La pequeña iglesia de Añós estuvo también decorada por el Maestro de Santa Coloma: en una colección americana se conservan las tres figuras arrancadas del paramento cilíndrico absidal (fig. 49).

Maestro de Ginestarre. — Las pinturas murales del ábside de Ginestarre de Cardós (Lérida) (M.A.C., de Barcelona), nos revelan otro imitador del Maestro de Urgel, que con brutal ingenuidad nos da una tosca versión de la clásica fórmula del Pantocrátor rodeado de los Evangelistas sobre una zona donde se alinean la Virgen y los apóstoles. Los rasgos del maestro se copiaron con fidelidad, pero son todavía inferiores a la obra rústica, aunque graciosa, del Maestro de Santa Coloma. Las pinturas de Ginestarre cobran especial interés por su evidente hermandad con un frontal de altar (fig. 169), procedente de una ermita cercana a Martinet (Lérida) y conservado en el Worcester Art Museum (EE. UU.)



Fig. 44.—SAN JUAN EVANGELISTA Y SAN PABLO. DEL ÁBSIDE DE LA CAPILLA DEL CASTILLO DE ORCAU. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER
DE RTE HISPÁNICO



Fig. 45. — ÁBSIDE DE SAN PEDRO DE SEO DE URGEL. (Mus. Arte Cat., Barcelona).



Fig. 46. — SAN ANDRÉS Y SAN PEDRO. DEL ÁBSIDE DE SAN PEDRO DE SEO DE URGEL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

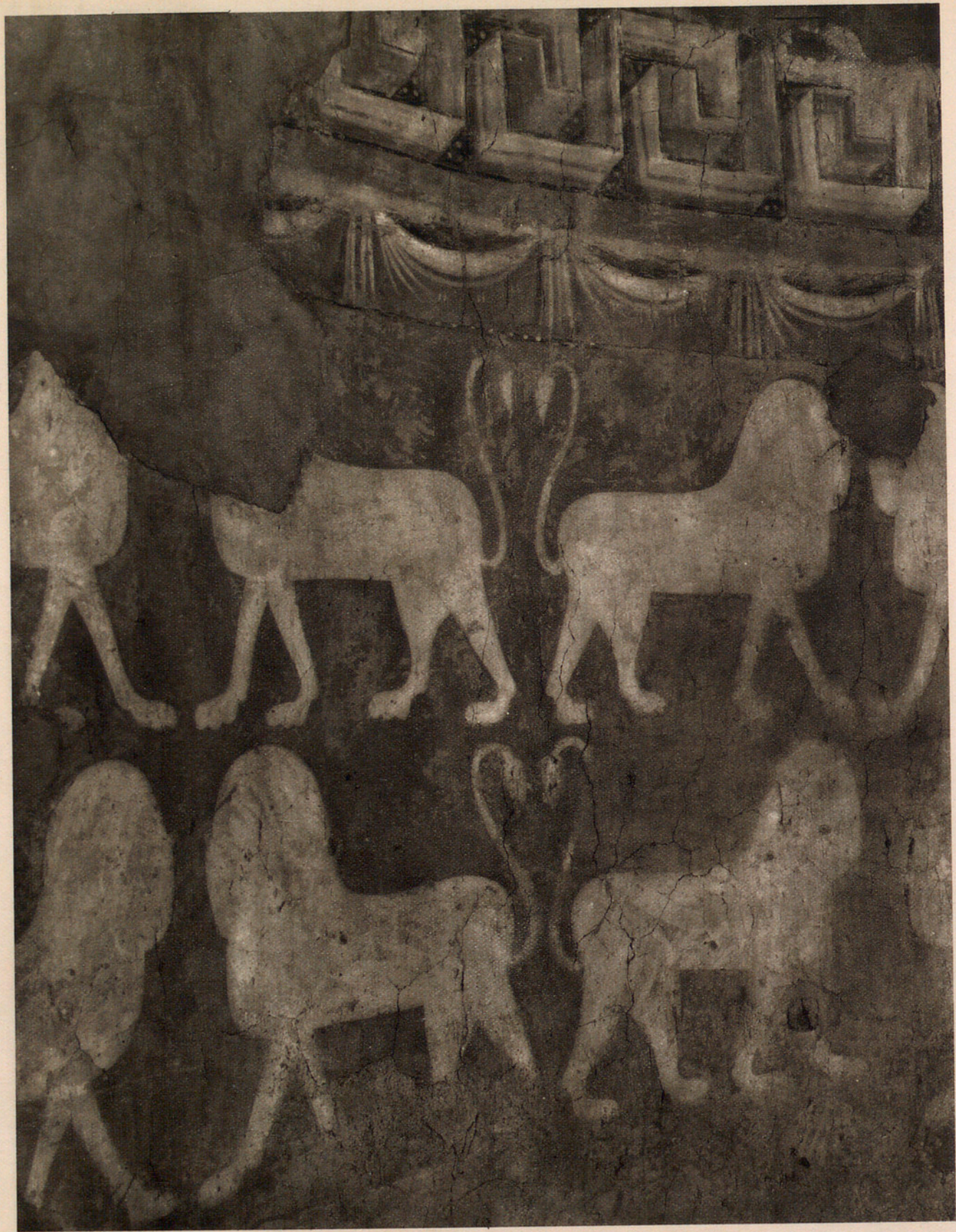


Fig. 47. — DECORACIÓN DEL ÁBSIDE DE SAN MIGUEL DE CRUILLAS.



Fig. 48. — ÁBSIDE DE SAN MIGUEL DE ENGOLASTERS, ANDORRA. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 49. — LA VIRGEN ENTRE DOS APÓSTOLES. DE LA IGLESIA DE ANYÓS, ANDORRA. (Colección particular en América.)



Figs. 50 y 51.— LA VIRGEN, SANTA COLOMA Y APÓSTOLES. PANTOCRÁTOR. DE LA CAPILLA ABSIDAL DE SANTA COLOMA DE ANDORRA. (Colección Barón de Cassel, Cannes.)



Fig. 52.— LA VIRGEN Y SAN PEDRO. DEL ÁBSIDE DE LA ERMITA DE SAN ROMÁN DE LAS BONS DE ENCAMP, ANDORRA.
(Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 53. — CAPILLA ABSIDAL DE SAN MARTÍN DE FONOLLAR, ROSELLÓN.

Las pinturas murales conservadas en este sector pertenecen al área artística emparentada con lo francés: en efecto, el más ligero análisis revela su hermandad estilística con los riquísimos frescos de la región de Poitiers. Varios maestros de personalidad destacada dejaron huellas de su arte en localidades pertenecientes a comarcas diversas: el Maestro del Rosellón, el de Poliñá, el de Osormort, el de Pedriñá, el de Espinelvas y el de Barbará son los que merecen el honor de un bautismo científico a pesar de que sus dotes no alcanzan, ni de lejos, la pujanza que justifica el prestigio internacional de los grandes pintores de la zona pirenaica occidental. Es probable que la obra de esta escuela oriental catalana nos haya llegado muy incompleta, puesto que los restos de la decoración absidal de San Miguel de Cruillas (fig. 47) autorizan a creer en la existencia de obras superiores a las conservadas. Es lamentable que de estos frescos se conserve solamente la zona inferior, pues la maestría con que fueron trazados los paños colgantes, copiando con meticulosa exactitud una tela oriental con tema de leones afrontados, no tiene eco entre las obras de los maestros que integran la escuela.

Las vacilaciones y dudas que rodean la cronología de los frescos pirenaicos se convierten en incertidumbre absoluta al estudiar el grupo oriental catalán. Allí tenemos la consagración de San Clemente de Tahull, base fundamental casi segura, corroborada por otras fechas auxiliares, no menos importantes, como la de San Román dels Bons: aquí no contamos con otro dato cronológico, importante según veremos, que la canonización de Santo Tomás de Canterbury, cuyo martirio es tema principal de la obra del Maestro de Espinelvas en Tarrasa. Por razón de estilo, vemos mayor arcaísmo en las pinturas de los maestros de Rosellón, Poliñá, Osormort y Pedriñá y, por el contrario, nos parece posterior la obra del Maestro de Barbará. Los motivos que nos inclinan a situar la totalidad del grupo dentro de la segunda mitad del siglo XII tienen más de instinto que de documento. Interviene en ello, sobre todo, el método comparativo, por exclusión sistemática de elementos de estilización. Reconocemos lo resbaladizo del sistema, pero carecemos de datos documentales para utilizar otro más científico y seguro.

MAESTRO DEL ROSELLÓN. — La Clusa y San Martín de Fonollar. — Es lícito individualizar con este nombre al pintor de las iglesias rosellonesas de La Clusa y San Martín de Fonollar. La primera es de tres naves, probablemente del siglo X, con cabecera de tres ábsides, añadida en una reforma del siglo XII. El ábside central conserva el busto del Pantocrátor que lo presidía (fig. 56), uno de los ángeles tenantes de la aureola, el Espíritu Santo, el toro de San Lucas y parte de dos reyes de una Epifanía. San Martín de Fonollar, pequeña iglesia de una nave, ya citada en documentos del siglo IX, conserva gran parte de las pinturas murales que cubrían bóvedas y muros de su cabecera (fig. 53), en forma de capilla de planta cuadrada. El Pantocrátor, rodeado por cuatro ángeles portadores de los símbolos de los Evangelistas, ocupa el sector central de la bóveda, enmarcada por letreros donde se mal transcriben versos del *Carmen Paschale*, de Sedulius. En la parte alta del testero aparece la Virgen, representada hasta medio cuerpo con las manos en alto, dentro de una aureola romboidal. Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, sentados, llevando copa y vihuela, están alineados formando una zona de un metro de altura que cubre la parte

superior de los muros laterales (fig. 55). En otra zona media del mismo ancho se desarrollan las siguientes escenas: la Anunciación, Nacimiento (fig. 54), Anunciación a los Pastores, los tres Magos a caballo y la Epifanía. El zócalo se decora con cortinas desprovistas de temas decorativos.

El Maestro del Rosellón trabajaba al fresco con retoques de terminación al temple manejando buenos colores: carmín, azul, verde y amarillo, sobre una masa predominante de ocre y almagre; el blanco y el negro desempeñan como de costumbre papeles decisivos. No es difícil descubrir puntos de contacto entre él y el Maestro de Mur, guardando las distancias a favor del segundo. Si lo de Mur se atribuye hacia 1150, como se dijo, Fonollar no puede quedar en fecha muy distante. La relación estilística entre ambas obras aparece más clara colocando como puente de análisis las pinturas del más arcaico de los maestros que trabajaron en la decoración de la iglesia de Saint Plancard (Francia), recientemente descubierta.

En las pinturas de Fonollar el bizantinismo queda relegado a segundo término: las viejas fórmulas se acicalan con preciosismos decorativistas que anulan su fuerza; iguálense las jerarquías y, olvidando ciertos valores básicos, lo que nació por razón iconográfica, se transforma en elemento decorativo. El Pantocrátor cede espacio mural a los personajes de su corte y séquito y éstos lo aprovechan para lucir su papel en exagerado gesto. Los ancianos del Apocalipsis, imitando a sus famosos predecesores del tímpano de Moissac, muestran con tosca reticencia que, sin abandonar una disciplina espacial, es posible acusar su propia personalidad en la expresión y en la indumentaria. La Anunciación respira ya el ambiente popular que imprime carácter a las representaciones sacras de la baja Edad Media. Novedades iconográficas surgen en la escena referente a la duda de San José; en la posición frontal de la cuna vacía sobre la que María pone amorosamente su mano, ante el gesto receloso del Patriarca; en el arabesco decorativo de la composición que rompe violentamente la arquitectura del conjunto.

Líneas, trazos y puntillados olvidaron su razón de ser y aparecen según el sentido narrativo del Maestro del Rosellón, mezcla sorprendente del lirismo francés con la plástica inflexible de las pinturas italo bizantinas. Es evidente que el primero vence a la segunda, ya que elementos tan ajenos a la iconografía como son las bandas horizontales del fondo, se convierten, con rayados complementarios y por el sentido de puntillados superpuestos, en parte integrante del ambiente narrativo. A ello contribuye, y no en poco, el color que huye de los grandes planos monocromos interviniendo en el modelado.

Un pintor, cuya rusticidad escapa a toda benevolencia, decoró con el Pantocrátor y Tetramorfos el ábside del costado de la Epístola de la iglesia del abandonado monasterio rosellonés de Marcévol. Cabe su mención y aun la publicación de una fotografía (fig. 57) porque, no habiendo recogido su autor otra cosa que los rasgos más externos del estilo francés, éstos se destrían con indecible rudeza.

EL MAESTRO DE POLIÑÁ. — Representa, dentro del grupo sujeto a la influencia franca, una cierta tendencia hacia lo pirenaico fundamentalmente italo bizantino. Se le pueden atribuir, además de las pinturas murales de la iglesia que le presta su nombre, las de San Martín Sescorts, en la comarca de Vich, y las de los ábsides laterales de Santa María de Barbará, situada en el Vallés, no lejos de Poliñá. Concedemos prioridad cronológica a las



Figs. 54 y 55. — NACIMIENTO. ANCIANOS DEL APOCALIPSIS. DE LA CAPILLA ABSIDAL DE SAN MARTÍN DE FONOLLAR, ROSELLÓN.



Fig. 56. — PANTOCRÁTOR. DEL ÁBSIDE CENTRAL DE LA IGLESIA DE LA CLUSA, ROSELLÓN.



Fig. 57. — PANTOCRÁTOR. DEL ÁBSIDE LATERAL DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE MARCÉVOL, ROSELLÓN.



LÁMINA III

JESÚS ANTE PILATOS. DE LA DECORACIÓN DE LA IGLESIA DE POLIÑÀ. (Colecc. Prats, Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 58. — EXPULSIÓN DEL PARAÍSO. DEL ÁBSIDE CENTRAL DE SAN MARTÍN SESCORTS. (Museo de Vich.)



Fig. 59. — APÓSTOLES. DEL ÁBSIDE DE SAN JUAN DE BELLCAIRE. (Museo Diocesano de Gerona.)



Figs. 60 y 61. — DECORACIÓN DEL ÁBSIDE DE SAN SATURNINO DE OSORMORT. (Según Vallhonrat.) CREACIÓN DE ADÁN, DEL MISMO ÁBSIDE. (Museo de Vich.)



Figs. 62 y 63.—NACIMIENTO. ANUNCIACIÓN A LOS PASTORES. DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE PEDRIÑÁ. (Museo Diocesano de Gerona.)



Fig. 64. — ÁBSIDE LATERAL DE SANTA MARÍA DE TARRASA.

de Sescorts por su carácter más arcaico y por su mayor parentesco con la obra del Maestro de Mur. Es el Maestro de Poliñá primer enlace entre la escuela de la comarca del Vallés y el taller de Vich (pág. 209), ambos en el norte de Barcelona. Parentesco con lo vicense lo tuvo también el pintor del ábside central de Barbará, más cercano a la técnica de los pintores de raigambre miniaturista que a la de los fresquistas auténticos. Sorprenderá, seguramente, la distinción que hacemos entre el Maestro de Barbará y el de Poliñá, unidos por todos los historiadores bajo una personalidad única. La mala conservación de las pinturas de Santa María de Barbará justifica que, una vez realizado el esfuerzo de interpretar su rara iconografía, se negligiera el análisis estilístico, adjudicando a un solo maestro la totalidad de la obra. Repintes, enjalbegados y una limpieza imperfecta destruyeron los pormenores y delicadezas que en el arte románico acusan por encima de todo la personalidad de un maestro. Una reciente labor restauradora ha revelado que la técnica del Maestro de Poliñá aparece en la bóveda del crucero y en los ábsides laterales y que las pinturas del central pertenecen a otra mano.

San Martín Sescorts. — Las pinturas de esta parroquia de la comarca de Vich se conservan en el tantas veces citado Museo Episcopal de esa ciudad en estado muy fragmentario: ilustran figuras del Génesis (fig. 58) y de la vida del santo titular y están ejecutadas al fresco. Las figuras, elegantes y bien estilizadas, destacan sobre un fondo a bandas horizontales que a veces se cubrieron con líneas onduladas dispuestas en el mismo sentido, poseyendo la tendencia realista y la flexibilidad expresiva que caracteriza las obras del otro lado del Pirineo, pero su relación con lo francés es menos aparente que en el caso del Maestro del Rosellón. El nuevo pintor, de origen catalán probablemente, conocía el estilo de los maestros de Mur y Urgel, o a lo menos obras producidas en el taller de pintores de tablas formado a la sombra del segundo. Ello se puede observar en ciertos detalles técnicos y en algunas fórmulas básicas de estilización. Esta dependencia con respecto al arte de mediados del siglo XII ha hecho que se le atribuyera mayor antigüedad y que no se intentara antes buscar su íntima relación de concepto y técnica con las pinturas de Poliñá.

San Esteban de Poliñá. — Las pinturas, que se conservan en el Museo Diocesano de Barcelona, cubrían el ábside y la nave única de esta pequeña parroquia rural cercana a Sabadell, con escenas del Nacimiento presididas por la Virgen en el ábside y el Pantocrátor flanqueado por la visión apocalíptica de los cuatro jinetes fatídicos y del cordero, con los siete candelabros. Queda asimismo la figura de San Esteban, que decoraba uno de los arcos torales, y la escena de Jesús ante Pilatos, conservada actualmente en la colección Prats, de Barcelona (lám. III). Equilibrio y serenidad son cualidades destacadas del Maestro de Poliñá, pintor formado bajo la técnica de una escuela arcaizante, pero que incorporó el sentido narrativo que exigía la nueva corriente iconográfica de la segunda mitad del siglo XII, sin las nerviosas arbitrariedades del Maestro del Rosellón. Su plástica sobria, iniciada en las parejas bíblicas de San Martín Sescorts, no se altera ante los temas más complejos que estamos estudiando: las personificaciones de la Muerte y la Guerra adquieren una grandiosidad digna de la de Tahull; el encuentro entre Jesús y Pilatos contiene el profundo sentido humano de las grandes obras de arte.

Santa María de Barbará. — Es una iglesia, cercana a la anterior, del siglo XI, de planta en cruz, triabsidal, cuya cabecera conserva restos importantes de su decoración pintada. Las de los ábsides laterales que atribuímos al Maestro de Poliñá están consagradas a los

santos Pedro y Pablo, y a la exaltación de la Santa Cruz. En el del lado de la Epístola, bajo la imagen del Redentor entre los santos Pedro y Pablo, aparecen la Crucifixión de San Pedro en presencia de un obispo y dos damas (¿donantes?) y la Decapitación de San Pablo. En el otro ábside se divisa, en muy mal estado, la Cruz, sostenida por Constantino y Santa Elena, reverenciada por dos ángeles y por dos grupos de personajes presenciando la milagrosa resurrección o curación de una persona; otras tres escenas no identificadas cubrían la parte cilíndrica. En ambos ábsides se prescindió del método y de la simetría de las decoraciones románicas: las zonas narrativas se substituyeron por una organización arbitraria donde las escenas se mezclan sin frisos decorativos de separación. La técnica del Maestro de Poliñá, que construye con superposiciones lineales, de ritmo muy expresivo, halla en estas composiciones complejas campo abierto a su maestría, demostrada ya en la escena apocalíptica de Poliñá. Utilizó en todas sus obras una paleta rica en grises azulados y carmines, con lo que logra una gama brillante, buscando veladuras audaces con verde transparente.

En el sector central del abovedamiento del crucero se conservaron hasta 1936 restos de una gran composición, obra también del Maestro de Poliñá, formada por los ancianos del Apocalipsis, rodeando un tema central que pudo ser el *Agnus Dei*.

MAESTRO DE OSORMORT. — San Saturnino de Osormort, San Martín del Brull y San Juan de Bellcaire. — Su obra más importante estuvo en la primera de estas tres iglesias parroquiales, pero su mano reaparece en las decoraciones absidales de San Martín del Brull, como la anterior en la comarca de Vich, y de San Juan de Bellcaire (Gerona). No es pintor de grandes recursos, pero logra cierta agudeza narrativa con una fórmula muy simple: recorta casi siempre sobre fondo liso sus figuras humanas que ocupan gran parte del espacio decorado; los desnudos se acogen a un esquematismo arcaizante, no desprovisto de vivacidad, que contrasta con el naturalismo de los pliegues en las figuras vestidas; trabajó indistintamente al fresco y al temple manejando una paleta provista de blanco, negro, ocre, almagre y tierra verde. No tenemos indicio alguno para fijar la cronología de sus obras ejecutadas en edificios románicos de tipo lombardo consagrados en pleno siglo XI, o construídos según el tipo arquitectónico popular en Cataluña dentro de este siglo. Es figura clave para afirmar la íntima relación estilística con los maestros de la región de Poitiers, puesto que su fórmula pictórica arranca directamente de la del genial decorador de la cripta de Saint Savin-sur-Gartempe. Las coincidencias entre las fórmulas pictóricas de ambos artistas pueden sólo explicarse con la formación técnica del pintor de Osormort en los andamios del maestro de Saint Savin; no es suficiente el hecho de que ambos pintores retengan con gran fidelidad la fórmula estilística de un grupo de manuscritos iluminados poitevinos, entre los cuales, como señala Kuhn, destaca el de la vida de Santa Radegunda, obra anónima del siglo XI. No existe fecha para las pinturas de Saint Savin, por consiguiente no podemos partir de ellas para apuntar la cronología del grupo catalán. Nos inclinamos a creer que un período alrededor del año 1175 parece aceptable para las actividades del Maestro de Osormort.

De las pinturas de la iglesia de San Saturnino de Osormort, que, muy deterioradas por el fuego de 1936, pasaron al Museo de Vich, se conserva gran parte de dos anchas zonas del ábside (fig. 60): en la superior aparecen los apóstoles descalzos sobre un prado en animada conversación; en la inferior se suceden escenas del Génesis, desde la Creación a



Fig. 65. — MARTIRIO DE SANTO TOMÁS DE CANTERBURY. DEL ÁBSIDE LATERAL DE SANTA MARÍA DE TARRASA.



Figs. 66 y 67. — DECORACIÓN DEL ÁBSIDE CENTRAL DE SANTA MARÍA DE BARBERÁ. ENTRADA EN JERUSALÉN, DETALLE DEL MISMO.

la Expulsión (fig. 61). En la decoración de San Martín del Brull, bajo un Pantocrátor que presidía el cuenco absidal en la forma acostumbrada, rodeado por los símbolos de los Evangelistas, las escenas del Nacimiento, Anunciación a los Pastores y Epifanía, se desarrollan en ancha zona sobre cinco nichos que se abren en la zona cilíndrica del ábside, decorados éstos con escenas del Génesis, similares a las de Osormort. Éstas son pinturas al temple que fueron arrancadas y transportadas al Museo de Vich. Son asimismo al temple las del ábside de San Juan de Belcaire que se conservan en el Museo Diocesano de Gerona. Su tema iconográfico era el Pentecostés, ocupando la Virgen y los apóstoles el sector cilíndrico del ábside bajo las figuras de la Trinidad (fig. 59).

Las pinturas del ábside de la iglesia de Marenyá (Gerona) son estilísticamente muy cercanas al Maestro de Osormort. Su mal estado de conservación sólo permite identificar dos de sus temas: la Lapidación de San Esteban y la Crucifixión.

MAESTRO DE PEDRIÑÁ. — En nuestro forcejeo, casi estéril por escasez de elementos, para descubrir contactos entre fresquistas y retablistas, conviene aportar el análisis de las pinturas murales de la pequeña parroquial de Pedriñá, conservadas en el Museo Diocesano de Gerona. Su iconografía no se aparta de los temas generales ni de su disposición normal: el Pantocrátor entre los símbolos de los Evangelistas y dos serafines, se yergue sobre una zona barrada donde, sin divisiones, se suceden la Visitación, la Natividad y la Anunciación a los Pastores (figs. 62 y 63). Es obra más ingenua que bella, coetánea y aun inspirada en lo del Maestro de Osormort, pero la ordenación peculiar de ropajes, la preponderancia de la línea sobre el color y sobre todo el sentimiento de esta línea, opuesta a toda ambición monumental, nos llevan a ciertos frontales de la escuela vicense. El caso se repite con evidencia en las pinturas de un ábside del crucero de Santa María de Tarrasa, cuya semejanza con el frontal de Espinelvas (figs. 187 y 188) (Museo de Vich) fué ya observada por Kuhn. No vacilamos, después de detenido análisis, en substituir la palabra semejanza por la de identidad, dándole al anónimo autor el nombre de Maestro de Espinelvas, puesto que el de Maestro de Tarrasa se concedió ya al arcaico pintor del ábside de Santa María y del retablo de San Pedro (pág. 22).

MAESTRO DE ESPINELVAS. — Fresquista en Tarrasa y pintor de tablas en el taller que produjo el frontal de Espinelvas, probablemente el de Vich, es el caso más evidente de doble actividad llevada a cabo con perfecto conocimiento de técnica en ambos casos. Las pinturas del ábside de Tarrasa dedicadas a Santo Tomás de Canterbury (fig. 64) son al fresco y terminadas al temple, con paleta, más pobre que la utilizada en dicho frontal, escasa en azul y carmín y con dominio de ocre y almagre. Iconográficamente tiene el gran interés de proporcionarnos una fecha antes de la cual no pudo ejecutarse la obra, ya que el santo inglés fué martirizado en 1170 y canonizado tres años más tarde. Es una muestra más de la increíble rapidez con que la devoción al santo obispo penetró en la Península Ibérica: en 1174 se le dedicó una capilla en la catedral de Toledo, y en 1196 tenía en su honor uno de los altares de la catedral de Barcelona. Por consiguiente, es muy probable que la decoración del pequeño ábside de Santa María de Tarrasa (fig. 64) se pintara no muy avanzado el último cuarto del siglo XII. En la parte esférica se representa el Pantocrátor rodeado de los siete candelabros apocalípticos, tocando con sendos libros la cabeza de Santo

Tomás y de su diácono Eduardo Grim. La zona inferior contiene tres escenas del martirio (figura 65) y entierro del santo prelado, cuya alma aparece llevada por ángeles en la escena final y en el arco que enmarca el ábside.

MAESTRO DE BARBARÁ. — Ahora que las pinturas murales de Barbará han quedado limpias y discretamente restauradas, después del incendio que en 1936 les infligió no poco daño y la pérdida de los restos de decoración de la bóveda del crucero, no será difícil convencer al crítico de que acepte la dualidad de pintores: los frescos de los ábsides laterales, ya estudiados con relación al Maestro de Poliñá, son técnicamente muy distintos a los del ábside central para cuyo autor apuntamos el nombre de Maestro de Barbará. El ciclo iconográfico ejecutado por este pintor ocupa la totalidad del presbiterio bajo la presidencia del Pantocrátor y Tetramorfos situado en el cuenco absidal: la Visitación, Natividad, lavado de Jesús recién nacido, ángel anunciando el Nacimiento a los pastores, Herodes, Epifanía y Entrada en Jerusalén, se distribuyeron en dos zonas sobre el paramento cilíndrico (figuras 66 a 68). De las escenas pintadas en el arco triunfal, se identifican el pecado de Adán y Eva, Caín y Abel con sus ofrendas y el Juicio de Salomón. El pintor, que puso en juego sus buenos conocimientos de la técnica al fresco, no dejó de abusar de los retoques al temple y las pinturas han tomado un aspecto desvaído, perdido en gran parte el modelado y delineado finales. Es preciso buscar en los métodos de *scriptorium* esta fórmula de cubrir los pliegues con agobiante acumulación de trazos que destruyen la nitidez de la estructura; este confusiónismo en el detalle se refleja asimismo en los conjuntos faltos de equilibrio y organización. Estamos muy lejos de la simplicidad de los frescos del estilo italo bizantino y aun de la claridad de las obras del Maestro de Poliñá. De no aparecer ambos maestros colaborando en un mismo edificio podría asignarse al Maestro de Barbará una fecha posterior, pues su arte participa del concepto detallista que rige las obras de comienzos del siglo XIII. Pero ¿es en realidad inaceptable la hipótesis de que la decoración del presbiterio de Barbará fué renovada hacia el 1200, a consecuencia del deterioro por accidente de otras pinturas primitivas ejecutadas por el Maestro de Poliñá? Conviene señalar que la obra actual presenta rasgos inequívocos de raigambre vicense: compárense las incongruencias pictóricas de los ropajes, las arbitrariedades en la estructura de las manos, con la fantasía lineal y el triunfo del arabesco sobre la forma que caracteriza el grupo de frontales pintados, al parecer, a la sombra del *scriptorium* de la sede de Vich (figs. 178 y 180). Ello no sería obstáculo para la asignación de una fecha tardía a los frescos de Barbará.

PINTURAS DEL SECTOR DE BARCELONA. — El sector meridional de la comarca de Barcelona no ha tenido suerte con el románico. De fines del siglo ^{medieval} XII será el pintor que decoró con ingenua rusticidad el ábside de la ermita de San Iscle de las Feixes y el de la parroquial de Montmeló. El tema central fué en ambos casos la Epifanía (fig. 79). Más importantes fueron las pinturas de la iglesia de San Pons de Corbera (v. tomo V, fig. 32), que nos llegaron reducidas a temas decorativos y a figuras de animales. Son una incógnita las pinturas murales que al parecer decoran totalmente la pequeña capilla del Santo Sepulcro, cercana a Vilafranca del Panadés, cubiertas por una gruesa capa de enlucido. A juzgar por el trozo visible, en uno de los nichos que festonean su estructura cupular, son al temple con abundancia de figuras de bárbaro aspecto, pero románicas seguramente.



Fig. 68. — REY MAGO. DEL ÁBIDE CENTRAL DE SANTA MARÍA DE BARBERÁ.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 69 y 70.—JUIICIO FINAL, ESCENAS BÍBLICAS Y DIVERSOS SANTOS. ÁNGELES MÚSICOS. DE UN SEPULCRO DE SAN PABLO DE CASSERRAS. (Museo Diocesano de Solsona.)

PINTURAS MURALES DEL SIGLO XIII EN CATALUÑA

Hemos tenido ocasión de insistir sobre la creciente penetración del sentido realista en las pinturas del último cuarto del siglo XII; el hierático formulismo que inició el gran ^{pintura} resurgimiento había dado de sí todo lo que podía y el espíritu ^{arabiz. 2do} moderno, indiferente ya a las repetidas versiones apocalípticas cuya misión fué el impresionar más que el narrar, pedía historia y acción. El hecho humano, la crónica de los pasos y milagros de Cristo y sus seguidores, comenzaron pronto a cautivar a los fieles con sus actos heroicos, inteligibles a todos, y al empuje de este viento de historias cambiósese el rumbo de la iconografía: se multiplicaron las representaciones de temas del Nuevo Testamento y a las arcaicas dedicaciones a la Santa Cruz, a Santa María y a los Santos Pedro y Pablo, se les sumaron las advocaciones a San Martín, a San Andrés, a San Esteban y otros mártires, venerados varones de la Iglesia. No bastaba ya el humanizar con más expresión y más naturalismo al Pantocrátor y a su tradicional corte de apóstoles: era preciso orar ante las heridas vivas de los héroes y ante los hechos de su paso por el mundo. La pintura sobre tabla incorporando el concurso de los iluminadores de libros, encargados hasta entonces de la misión narrativa, dió el paso decisivo hacia el nuevo sendero de la iconografía. Su elasticidad técnica le valió poco a poco un predominio sobre la pintura mural la cual perdió lentamente la iniciativa en estilo y temática y los artesanos sedentarios de los talleres de retablistas empuñaron el mando del arte pictórico. El siglo XIII es pues período de forcejeo entre los fresquistas descendientes de los maestros de Tahull, Pedret y Urgel, y los retablistas predecesores de Ferrer Bassa, Destorrent y Serra. El cambio de papeles entre la pintura mural y la sobre tabla fué acentuándose a medida que avanzaba el siglo XIII, y su triunfo corre parejas con el de la anécdota y la expresión narrativa sobre el decorativismo. El tema del Pantocrátor, con su acompañamiento de Tetramorfos y apostolado, pasó a segundo término llevándose consigo toda su majestad, el noble hieratismo de los gestos y el secreto de la gama cromática, tan impresionante como la estructura.

Se dijo que la fórmula italo bizantina recompensaba a sus fieles con la posesión de un misterioso poder de seducción que no erraba jamás: la magia de las figuras solemnes y simbólicas no necesitaba la fuerza de la anécdota. Con el nuevo arte narrativo, que de las tablas pasó a los muros, el gesto se convirtió en gesticulación colectiva y exagerada, desvaneciéndose el misterio de la gran pintura. La vitalidad nerviosa, que del manuscrito iluminado pasó a los frontales y altares, invadió los grandes paramentos de las iglesias en perjuicio de su misión decorativa. Los pintores del siglo XIII no se dieron cuenta del gran error que fué el desdeñar la simplicidad de los símbolos eternos, substituyéndolos por la fatigante vibración de la historia contada en detalle: confundieron la misión del muro abierto siempre ante los ojos, con el libro ilustrado que se hojea a voluntad. Y este error costó cien años de desorientación, de decadencia y vicio. Los talleres de retablistas continuaron repitiendo y desmenuzando su vieja temática y los fresquistas vencidos perdieron la fe en el oficio. Italia entonces nos tendió de nuevo su mano salvadora. Una oleada de bizantinismo itálico, que tuvo su mayor empuje en Aragón, se incorporó a los talleres de retablistas catalanes a mediados del siglo XIII, influyendo en la vacilante pintura mural a través de uno de sus exponentes más destacados.

La decoración absidal de Isabarre, sin paralelos conocidos, nos sirve como testimonio

de que algún pintor, rústico y rezagado, seguía utilizando las viejas fórmulas y los frisos ornamentales arcaicos. El Pantocrátor ocupa su lugar de costumbre, sobre una zona de santos bajo arquería sobre columnas: se distinguen una santa en el centro, flanqueada por San Tadeo y San Bernabé. Por primera vez figura el pez como tema simbólico. Un pequeño fresco representando la Crucifixión, que procedente de la ermita vicense de Santa Ana de Montral se conserva en el Museo de Vich, muestra también la decadencia de la pintura mural a comienzos del siglo XIII.

MAESTRO DEL LLUSSANÉS. — Sepulcro de Casserras. — El Museo Diocesano de Solsona posee los frescos que decoraron un gran monumento sepulcral, que una mutilación desafortunada hizo anónimo, del presbiterio de San Pablo de Casserras (Barcelona). Jesús Juez centra el fondo del arcosolio entre dos figuras saliendo de sus sepulcros en presencia de los arcángeles Miguel y Gabriel; el Cordero Divino y dos grupos de ángeles tocando largas trompetas completan el símbolo del Juicio Final (fig. 70); más abajo la figura del Salvador, muy borrada, al parecer descendiendo al Limbo, y simétricamente la escena del monte Gárgano. El muro exterior se decora con una escena incompleta y el pecado de Adán y Eva en la zona alta y un ángel turiferario y un dragón en las albanegas. Flanquean el monumento (fig. 69) dos cuerpos salientes con figuras mayores que tamaño natural: San Cristóbal a la derecha, y a la izquierda San Pablo de Narbona asistido por un acólito. La técnica es nítida y simple con colores claros muy diluídos, modelando ligeramente el claroscuro de los volúmenes, sin pretender buscar una dirección de luz lógica, sino siguiendo el método convencional bizantino de colocar la sombra a sentimiento, donde puede determinar más o menos intensidad. El papel preponderante queda reservado a la línea que subraya con firmeza los volúmenes, iniciados por el débil sombreado, completando el arabesco de los pliegues con líneas menos subidas de tono. Las figuras tienen una cierta viveza dentro de la rigidez formularia y a su expresionismo contribuyen tanto las manos como las caras. Todo ello se adapta mal a la pintura mural que ha substituído totalmente su vieja expresividad por unas dormidas transparencias de vidriera sin sol.

El estudio de la decoración sepulcral de Casserras se ha visto premiado con el hallazgo de un hecho importante en la historia de la pintura del siglo XIII: la identificación de su autor con el Maestro del Llussanés, retablista bautizado por Post a raíz de atribuir con justicia a una misma mano una serie de frontales encabezada por el que procede de Llussá (figuras 193 y 194). Las anteriores consideraciones estilísticas cuadran perfectamente a las tablas que forman el grupo, entre las que se cuenta el frontal de San Martín (Galería Walters, Baltimore) fechado en 1250 (fig. 192). Tenemos pues un eslabón, estilística y cronológicamente importantísimo, para reconstruir la cadena que une la pintura mural con la pintura sobre tabla. Por ser el Maestro del Llussanés más importante como pintor sobre tabla que como decorador mural, insistiremos en el estudio de su personalidad al descubrir los testimonios de su paso por el taller de Ripoll (pág. 221).

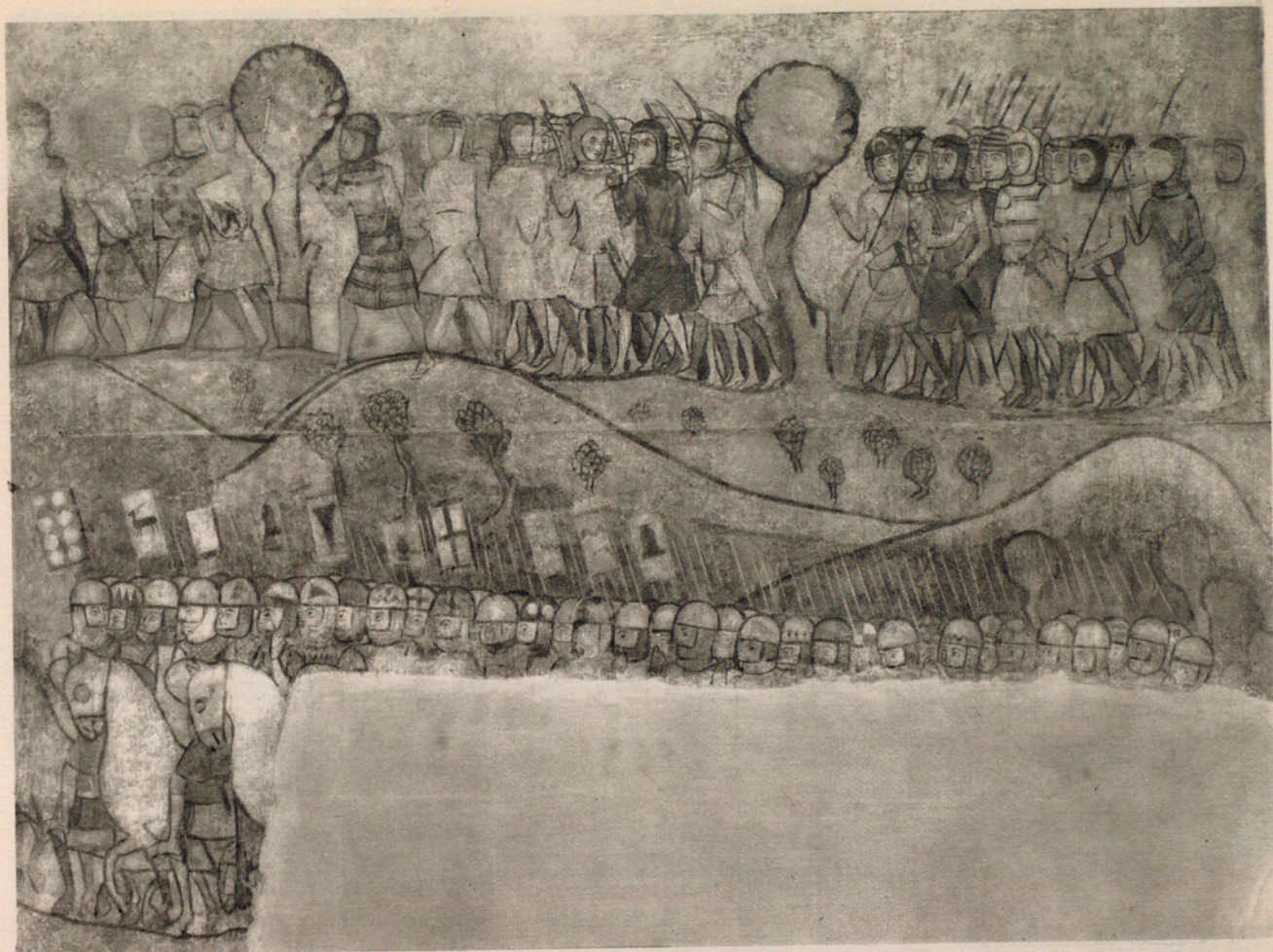
Derivaciones en la escuela de Urgel. — Pertenecen al círculo estilístico del Maestro del Llussanés las pinturas de uno de los ábsides del crucero de la catedral de la Seo de Urgel: el Museo de Vich posee la gran Cena que decoraba la zona baja, de dos metros de altura (fig. 71); las dos composiciones de la zona superior, dedicadas a la disputa y martirio de Santa Catalina, pasaron a colecciones particulares (fig. 72). El origen de su técnica



Figs. 71 y 72. — SANTA CENA. (Museo de Vich.) SANTA CATALINA DISCUTE CON LOS DOCTORES. (Colecc. Mateu, Barcelona.) DE UN ÁBSIDE LATERAL DE LA CATEDRAL DE SEO DE URGEL.



Figs. 73 y 74. — MARTIRIO DE SAN SATURNINO. (Colecc. Mateu, Barcelona.) SAN ERMENGOL EXORCIZANDO. (Colecc. Plandiura, Barcelona.) DE LA CATEDRAL DE SEO DE URGEL.



Figs. 75 y 76. — ESCENA MILITAR. GRUPO DE GUERREROS. DE LA DECORACIÓN DEL TINELL, PALACIO REAL MAYOR, BARCELONA.



Fig. 77. — DETALLE DE LA DECORACIÓN MURAL DE UNA CASA PARTICULAR (Colecc. Espona, Barcelona.)



Fig. 78. — PANTOCRÁTOR Y EVANGELISTAS. DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS EN RABÓS DE TERRI.

de difuminar los colores en pálidas veladuras sacando más partido de las transparencias que de las superposiciones, dibujando las facciones y carnes con siena y reservándose los trazos negros para los ropajes, es tan evidente como el de la estructura angulosa del modelado. Su parentesco con las tablas del Maestro del Llussanés y los frescos de Caserras se revela también en los tonos: azul claro en el fondo; colores pálidos lisos en muchos de los mantos y túnicas; superposiciones de bermellón y carmín turbio, sobre todo cadmio, y la aparición de espirales y roleos puramente decorativos, sin justificación estructural, sobre la lisura de ciertos plegados. Las semejanzas aducidas no excluyen el aspecto tardío de estas pinturas del altar de Santa Catalina, que fueron probablemente ejecutadas en el último cuarto del siglo XIII.

En las últimas décadas del siglo XIII, la Seo de Urgel seguía manteniendo un foco artístico importante dentro de la mediocridad estética de los tiempos. En la propia catedral se han conservado restos que señalan la convivencia de varios maestros. Uno de ellos muestra, en una gran composición dedicada al martirio de San Saturnino (fig. 73), su fórmula a base de tonalidades planas que se perfilan con violencia, como en las adaptaciones más rústicas del estilo francogótico (Col. Mateu, Barcelona). Otro, de mayor talla, decoró con temples un altar dedicado al obispo urgellense del siglo XI, San Ermengol, de los que se conserva un solo fragmento (fig. 74) en la Colección Plandiura, Barcelona. Es testimonio de la sumisión de los muralistas a la técnica de la pintura sobre tabla: obsérvese la semejanza, en el modelado de pliegues, con las figuras del antipendio de San Jaime de Frontañá (fig. 221) y aun la más abrumadora coincidencia con la técnica de la tabla de San Gil (figura 262), que se dice procedente de Castilla, en cuyo caso habría que profundizar más en la sorprendente universalidad de las fórmulas medievales.

SECTOR GERUNDENSE. — Los pintores gerundenses del siglo XIII supieron conservar con cierta dignidad la modesta herencia de los maestros del precedente siglo. Son varias las iglesias de la comarca que conservan en mejor o peor estado pinturas murales que en general se limitan a la decoración del ábside. Las de más arcaico aspecto, restauradas recientemente en la pequeña parroquia de Vilanova de la Muga: el Pantocrátor y los símbolos de los Evangelistas, dispuestos en la forma y lugar acostumbrados, se acompañan de la Entrada en Jerusalén, Lavatorio y otras escenas no identificadas por lo incompletas. Son obra al temple de colorido pobre, a base de tierras, conservando mucho todavía de aquella corriente estilística de sabor francés que nutrió la pintura mural gerundense del siglo XII. Menor contacto con ella presentan las pinturas de la iglesia de San Andrés en Rabós de Terri, tosca representación del Pantocrátor, entre el Sol y la Luna, en el centro de una aureola cuadrilobulada llevada por ángeles y rodeada por los símbolos de los Evangelistas (figura 78). Tierra verde, ocre y negro, son los colores dominantes en estas figuras ejecutadas al temple sobre fondo blanco. En la pequeña iglesia románica de Navata se conservan en estado lamentable parte de cuatro escenas narrativas que decoraban el sector cilíndrico del ábside.

Cierra el ciclo un rústico pintor que en años muy avanzados del siglo XIII decoró la iglesia mozárabe de San Feliu de Boada y el ábside de la parroquial del vecino pueblo de Fontclara. De la primera decoración, que se extendía por la bóveda del tramo central, queda parte del Pantocrátor y apostolado (Museo Diocesano de Gerona); la segunda ha sido

restaurada *in situ* y muestra el Pantocrátor rodeado del Tetramorfos, sobre el apostolado sentado en hilera, en la parte alta de la zona cilíndrica, en presencia de los Ancianos del Apocalipsis dispuestos en parejas sobre el arco triunfal. >

SECTOR BARCELONÉS. < Invasiones, guerras y revoluciones han asolado en ocasiones diversas la ciudad de Barcelona y lugares adyacentes. Milagro parece que algo quede todavía de las pinturas que decoraron con anterioridad al 1300 sus iglesias, palacios y casas, pues donde no alcanzó el fuego llegó la piqueta del progreso y la fuerza insobornable del cambio de estilos y gustos. > No puede pedirse mayor contraste entre una ciudad costera, hirviendo de renovaciones, y un pueblo pirenaico como Tahull, que sigue poco más o menos tal como lo vió San Ramón de Roda. Barcelona ciudad puede presentar solamente ejemplares tardíos. El ciclo más importante son las pinturas murales del que fué salón de recepciones del primitivo Palacio Real Mayor, inutilizadas ya durante el reinado de Pedro IV (1333-1387), con la construcción del soberbio Tinell, recientemente restaurado. Son pinturas al óleo quizá sobre preparación al fresco. Su estilo virtualmente románico, lo mismo que el esquema narrativo, roza de continuo con la ingenuidad de lo popular (figuras 75 y 76); los grupos de infantes con cota de malla y escudos seguidos de pelotones de ballesteros y lanceros, en la cumbre de un cerro bajo, protegiendo el flanco del grueso de la tropa, que sigue a caballo en la parte baja precedido por las dignidades militares y eclesiásticas, erizado de lanzas y estandartes, tiene el encanto de las narraciones medievales, pero su autor está lejos de ser un gran pintor. Supo soslayar con graciosos infantilismos los arduos problemas que una decoración tan compleja plantea, supliendo con sugestiva minuciosidad narrativa el empaque del tema. En realidad, estas crónicas gráficas hablan poco a favor del refinamiento artístico de la corte catalana, pero es muy probable que el rey no tuvo a mano mejor maestro. Por suerte para el historiador, existen restos de una decoración mural, hallados en un viejo edificio barcelonés de la calle de Durán y Bas que ayudan a reconstruir el panorama del arte decorativo del momento: son paramentos incompletos que reproducen con sintético verismo tapicerías murales con temas de telas árabes y orientales, con inclusión de elementos de otras procedencias, como son el guerrero que centra los medallones sembrados en una de ellas (fig. 77). Las semejanzas con la técnica de estas tapicerías pintadas y la decoración del Tinell, y aun la coincidencia de la estructura del guerrero del medallón y los jinetes del Palacio, son altamente ilustrativos de lo que fué la pintura barcelonesa del siglo XIII. Para completar la idea, cabe citar los frontales de Santa Perpetua (fig. 222) y San Cipriano (fig. 223), únicos testimonios de la escuela local de pintores de tablas; en ellos reaparece esta mezcla de goticismo en la acción y sentido románico en el concepto pictórico.

Incluimos en este volumen las pinturas del ábside mayor de Santa María de Tarrasa, aunque no sería pecar de exagerado el situarlas entre las reliquias del primer arte gótico a pesar de los elementos románicos que retienen. Están todavía dentro del espíritu del siglo XIII la estructura general y el canon de las figuras que integran sus diversas escenas, distribuídas en zonas. Se refieren a la vida de la Virgen, cuya Coronación ocupa el óvalo central: quedan, más o menos completas, la Anunciación de la muerte de María; San Juan predicando en Efeso y después transportado por una nube a la mansión de la Virgen; la Asunción; la Dormición (fig. 80) y Santo Tomás recibiendo el cinturón de manos de María.



Fig. 79. — EPIFANÍA. DEL ÁBSIDE DE LA ERMITA DE SAN ISCLE DE LAS FEIXAS. (Museo Diocesano de Barcelona.)



Fig. 80. — DORMICIÓN DE LA VIRGEN. DEL ÁBSIDE MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE TARRASA.



Fig. 81. — LAVATORIO. DEL ÁBSIDE CENTRAL DE LA IGLESIA DE ANDORRA LA VIEJA. (Colecc. R. Bosch, Barcelona.)

Son pinturas al fresco, ejecutadas con pobreza de medios y poco arte, sobre una gruesa capa de argamasa que cubrió las primitivas pinturas estudiadas con lo arcaico (pág. 22). Una difícil operación de arranque ha permitido separar ambas decoraciones dejando a la primitiva *in situ* y pasando a lienzo las pinturas del siglo XIII. Del mismo período serían las pinturas murales que decoraban una capilla lateral de la vieja iglesia de Masquefa, de las cuales poco queda para su estudio.

PINTURAS PIRENAICAS. — Las iglesias parroquiales de Mosoll y Tosas, ambas del obispado de la Seo de Urgel en el Pirineo gerundense, conservan restos de pinturas murales. La primera muestra en los desconchados de una decoración moderna, la aureola del Pantocrátor en el cuenco absidal, figuras y lacerías del arco triunfal y gran parte del cortinaje de la zona baja. Aunque la acción destructora del incendio sufrido por la iglesia en 1936 fué fatal para tales pinturas, es probable que una limpieza consciente permitiera precisar algo de su iconografía y estilo. Consta documentalmente que un templo primitivo fué totalmente destruído por los albigenses en 1198: tenemos pues una fecha *ante quem* para precisar la cronología de dichas pinturas y del antependio (fig. 213), procedente de esta modesta parroquia de Cerdaña (M.A.C., Barcelona). El mal estado de la decoración mural impide comprobar satisfactoriamente la hermandad estilística entre ambas obras que parece muy probable. En este caso tendríamos un nuevo ejemplo de pintor rural activo como fresquista y como decorador de mobiliario litúrgico.

Las pinturas que se conservan en el ábside de la parroquial de Tosas siguen la fórmula, tantas veces repetida, del Pantocrátor, Evangelistas y apostolado, con la representación de Caín y Abel oferentes, en los derrames de la ventana central. Aun sin previa limpieza puede afirmarse que se trata de una obra avanzada y mediocre: la complejidad de su técnica, vacilante y opuesta al esquematismo de los primitivos frescos, nos inclina a creer que su autor fué hombre formado en los métodos propios de los talleres de retablistas. Puede afirmarse que no existe relación entre la decoración mural de Tosas y las piezas de mobiliario pintado descubiertas en la misma iglesia (figs. 157 y 210).

MAESTRO DE ANDORRA. — Las pinturas que decoraron la cabecera de la parroquial de la capital del principado de Andorra (Col. Bosch, Barcelona) surgen como caso esporádico al final del románico pirenaico. Del ábside fueron sacados parte del Pantocrátor y los símbolos de los Evangelistas más cuatro grandes escenas: Lavatorio (fig. 81), Beso de Judas, Flagelación y otra incompleta; del presbiterio, el copero de unas Bodas de Caná (?) que decoraban la bóveda y las pinturas de un pequeño ábside con San Juan Bautista y la revelación a Zacarías (M.A.C., de Barcelona). El pintor estaba dotado de decisión y empuje para agrupar con intensidad narrativa figuras de tamaño natural, utilizando al temple ocre, almagre, verde, blanco y negro. Sería difícil hallar la unión de su estilo, tan alejado de las corrientes bizantinas arcaicas, con el del Maestro de Santa Coloma, predecesor local por lo menos en ochenta años, si este nuevo maestro andorrano no hubiese dejado la huella de su estilo en las obras de un taller de retablistas, activo en Andorra, cuyas obras se unen estilísticamente con los frontales tardíos del taller de la Seo de Urgel (figs. 206 a 209).

ARAGÓN Y NAVARRA

La fecunda y brillantísima escuela de escultores que se desarrolló en Huesca a partir del empuje inicial dado por el Maestro de Jaca, en el último cuarto del siglo XI (v. tomo V, página 122 y siguientes), no tuvo parangón en la pintura. El entusiasmo demostrado en Aragón por la escultura monumental y las estructuras de buena cantería nos explica, en cierto modo, la exclusión de la pintura ante la piedra bien tallada; la pintura exige muros de mampostería, ya que el revoque de cal no se adhiere bien sobre los paramentos de grandes bloques bujardados de juntas impecables. Los aragoneses y navarros prefirieron la desnuda nobleza de la piedra vista y la iconografía esculpida en portales y capiteles, a las brillantes policromías de los frescos narrativos. El gusto por la pintura les llegó tarde, en las postrimerías de lo románico, a pesar de que en la catedral de Roda de Isábena (Huesca) surgió un ejemplo brillante, ya en el primer cuarto del siglo XII, debido probablemente a la iniciativa del gran prelado San Ramón (1104-1126).

LA OBRA DEL MAESTRO DE TAHULL EN RODA. — Y es nada menos que el Maestro de Tahull el autor de la notabilísima decoración que se está perdiendo en un ábside lateral de la catedral de Roda, cegado por la construcción de la sacristía. Se conservan restos del Pantocrátor y los símbolos de los Evangelistas en el cuarto de esfera, y una serie de obispos y bienaventurados, ostentando letreros de borrada inscripción, representados por medias figuras, en una arquería del sector cilíndrico; el Espíritu Santo entre San Agustín (fig. 82) y San Ambrosio constituye el tema del arco triunfal; completan la decoración medallones, dientes de sierra, cuadriculado con retícula de curvas superpuestas, puntillados y sucesiones de figuras ovaladas simulando pedrería. Pinturas ejecutadas sobre blanqueado de cal, con una escala muy completa de colores vivos, su mal estado de conservación no impide poder afirmar que se deben a la mano del gran maestro, primer exponente hispánico del estilo italo bizantino. Colorido y estructura no desdican de la calidad vista en las pinturas del ábside de San Clemente de Tahull (figs. 11 a 17), y aun se muestran en ellas nuevas facetas del pintor que supo transformar un estilo elaborado y formulario en arte vivo y eterno.

MAESTRO DE UNCASTILLO. — Hay que dar un gran salto cronológico para hallar en la zona que estudiamos en el presente capítulo otras pinturas de sabor románico. Aparecen en la ermita de San Juan de la villa de Uncastillo, en la provincia de Zaragoza, pero en realidad tierra navarra, decorando un ábside y los muros que lo rodean. La iconografía, que resulta algo confusa por su mal estado de conservación, hace referencia a la historia de Santiago, con su bautismo administrado por San Pedro, su juicio y otras escenas no

identificadas, presididas por la figura del Pantocrátor adorado por dos peregrinos. Es la única obra conocida de un maestro tardío, probablemente de la segunda mitad del siglo XIII (figuras 83 y 84). Su estilo tiene mucho de la técnica de ciertas pinturas sobre tabla, y a dar esta impresión contribuye no poco la disposición general del esquema decorativo, con el enorme Pantocrátor centrando cuatro escenas narrativas, formando un conjunto que ocupa la totalidad del ábside. Es pintura al temple, lograda a grandes trazos, con exclusión casi absoluta de veladuras y gradaciones cromáticas: los tonos son terrosos a pesar de que se disponía de azules y rojo de buena calidad. El autor es un rezagado de la técnica italo bizantina que conoció algo de refilón el estilo más directamente narrativo de la pintura francesa.

LA ESCUELA DE HUESCA

Las pinturas de Uncastillo encabezan un grupo importantísimo de decoraciones murales conservadas en diversas iglesias del norte de Huesca. En pocos casos podrá aplicarse con más propiedad el nombre de escuela local al definir una serie de obras que presenten caracteres comunes. La lista es relativamente larga y en la mayoría de monumentos el ciclo pictórico es extenso y complejo. Su estudio cuenta con material abundante, pues se conserva gran parte de la obra ejecutada por los diversos pintores que en ellas intervinieron. Estudiaremos aquí las de Barluenga, Bierge, Liesa, Foces, San Pedro el Viejo de Huesca y Roda, que son los ejemplos más importantes y mejor conservados, pero la serie sigue en la catedral de Huesca, Yaso, Riglos, Arbaniés, Sos del Rey Católico y otras.

MAESTRO DE FOCES. — San Miguel de Foces. — Iglesia 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. En el fondo del arcosolio de Ximeno se representa Cristo Juez entre ángeles turiferarios sobre el Crucifijo flanqueado por la Virgen y los Apóstoles (figura 95); en el sofito, dos ángeles, Santa Catalina, San Juan Bautista predicando, Santa Margarita y San Francisco. 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 *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 alguna sobre los temas representados en la decoración gemela sobre



Fig. 82. — SAN AGUSTÍN. DEL ÁBSIDE DE LA PRIMITIVA CATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA.



Figs. 83 y 84. — DECORACIÓN DEL TESTERO DE LA ERMITA DE SAN JUAN EN UNCASTILLO. BAUTISMO DE UN NEÓFITO, DETALLE DEL MISMO.



Figs. 85 y 86.—DECORACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL EN BARLUENGA.

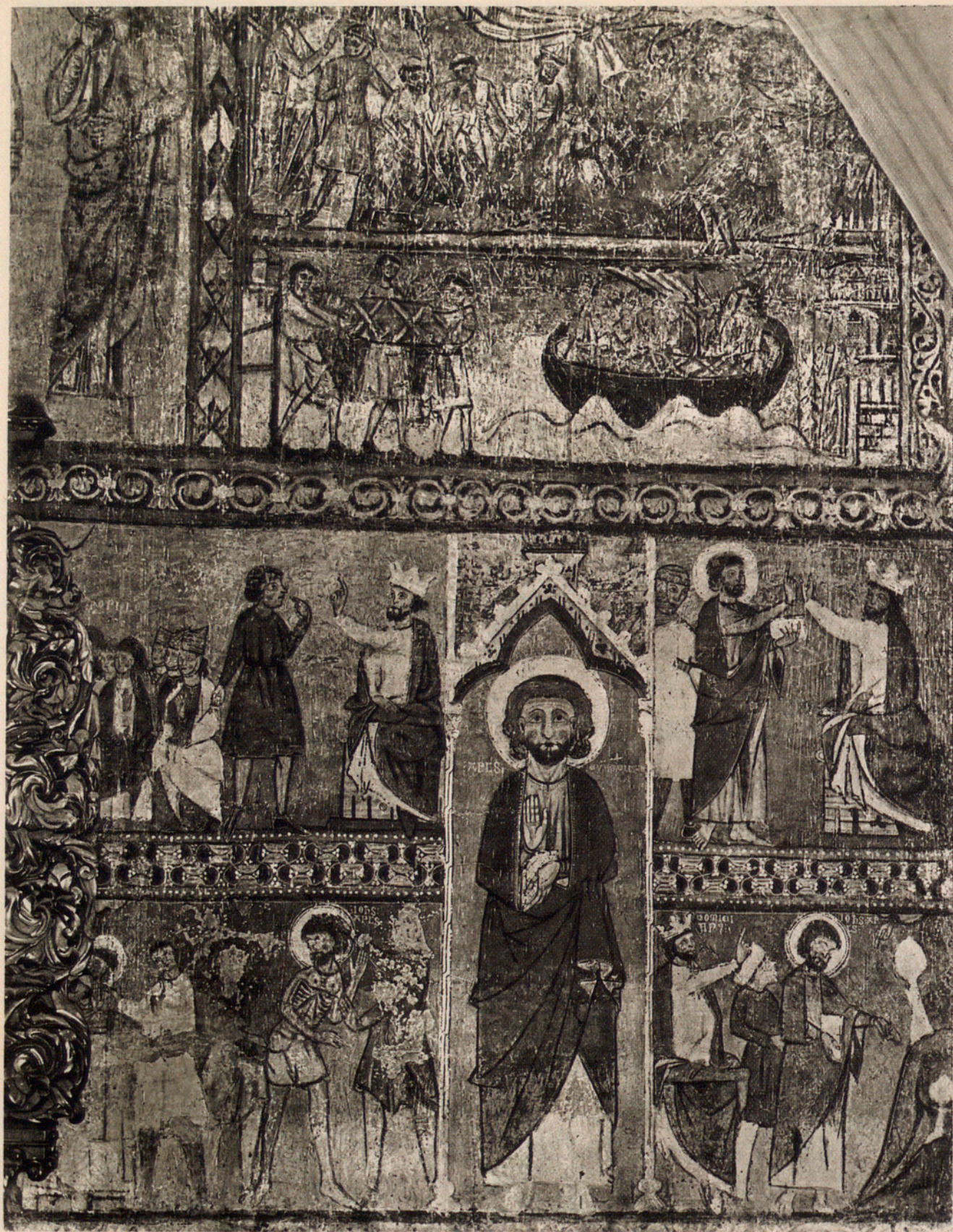


Fig. 87. — ESCENAS DE LA VIDA DE SAN JUAN EVANGELISTA. DEL TESTERO DE LA IGLESIA DE SAN FRUCTUOSO EN BIERGE.

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; San Juan Bautista en el desierto, Bautismo de Jesús, banquete de Herodes y Decapitación del Bautista en la segunda. 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 soffito y la Crucifixión y ascensión del alma en el fondo (fig. 94). 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 Inocentes, Huída 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, padre e hijo, contienen en sus fondos el Pantocrátor rodeado por los Evangelistas, y la Coronación de María y en los soffitos 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 grupo 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 muy 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, netamente góticas, de la primera mitad del siglo XIV que inauguran el interesante ciclo navarro. Fué probablemente obra comenzada al fresco y terminada a 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. A pesar de su goticismo avanzado, queda justificada su inclusión en el presente volumen como colofón de la escuela de pintores románicos pirenaicos, por las fórmulas arcaicas que en ellas se mantienen y por el enorme abismo estilístico que las separa de los góticos frescos que el genial Juan Oliverio firmó y fechó en 1330 en el refectorio de la catedral de Pamplona.

Las reproducciones fotográficas endurecen demasiado este tipo de pintura mural, donde el dominio rotundo de la línea viene tímidamente matizado por las suaves veladuras de colorido transparente, incorporadas por influencia del arte francés del siglo XIII. Su parentesco formal con las vidrieras historiadas describe mejor que otra definición elaborada, el carácter que presentan a los ojos. 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. En estas pinturas de transición, tiene como misión principal la diferenciación de escenas, y como máxima ambición, cuando es artista el que las maneja, el producir un buen conjunto cromático. Una suave sinfonía de color es el principal encanto de las pinturas de Foces, donde la combinación de rojos, carmines, amarillos y azules conducidos por el trabajado arabesco del blanco y negro, se convierte en una gran vidriera llena de luces amoratadas.

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

redacción definitiva del epitafio. Recordemos ahora que en Liesa quedó en blanco el recuadro que estaba preparado para anotar a posteriori el nombre del donante.

La grandiosa decoración mural de San Miguel de Foces justifica plenamente el que designemos a su anónimo autor con el nombre de Maestro de Foces. Su obra sintetiza la forma y el concepto pictóricos del período de transición entre los estilos románico y gótico. 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 francogóticas que exigiendo narración invalidaban las fórmulas decorativas tradicionales.

Su método no puede ser más simple: partiendo del programa iconográfico dividió en zonas y recuadros el espacio disponible llenándolo todo con historiadadas composiciones y relegando a segundo término los elementos puramente ornamentales. La alternancia de tono en los fondos proporciona variedad cromática al conjunto integrado por escenas de aparente monotonía. 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 trazado lineal, perfilando con firmeza, el que determina la forma definitiva. No se le notan balbuceos ni se arredró 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, ya góticos.

Es problema muy sugestivo el de descubrir el origen del Maestro de Foces. No pudo formarse ni con los fresquistas pirenaicos ni con los que durante el siglo XII mantuvieron cierta actividad en el levante catalán. Su personalidad artística nada tiene de francés, ni muestra contagios de la refinadísima personalidad del pintor de la sala capitular de Sigüenza. Sus composiciones y la ruda franqueza expositiva de los personajes que las viven, nos recuerdan ciertos relieves narrativos que abundan en los monumentos funerarios docecentistas de Castilla y León. Tendremos ocasión de insistir, al hablar de la imaginería, acerca del extraordinario papel que los escultores del siglo XIII desempeñaron en la formación de un estilo nacional hispánico, incorporando con decisión, pero con originalidad, las primicias del arte gótico. En la obra de este círculo oscense el casticismo se muestra incluso en detalles de indumentaria: los casquetes cilíndricos rizados de ciertas damas, por ejemplo.

Es probable que el Maestro de Foces no pintara por sí solo la grandiosa decoración funeraria de la iglesia de San Miguel, pues parece acusarse en ella la intervención de ayudantes. De todos modos, lo cierto es que en su credo artístico se formaron otros fresquistas seguidores de sus métodos. Es lógico que una técnica tan fácil hallara pronto eco en un país que, decadente y empobrecido, no podía en el siglo XIII seguir la costosa aventura de alzar templos con rica decoración pétreo.

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 fué 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 historiadadas, al parecer bíblicas. La arquivolta que limita el fresco por la parte baja, está decorada con elementos heráldicos de tipo similar



Figs. 88 y 89. — ESCENAS DE LA VIDA DE SAN VICENTE, EPIFANÍA Y DONANTES. DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE EN LIESA.



Figs. 90 y 91. — BAPTISMO DE CRISTO. LOS MESES DEL AÑO. DE LA CRIPTA DE SAN VALERO DE LA CATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA.

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 Maestro de Foces.

MAESTRO DE BARLUENGA. — Destaquemos asimismo la personalidad de otro maestro, el pintor de las iglesias de Barluenga y Bierge que no desmerece del Maestro de Foces. Más modesto parece el que ejecutó los frescos de la ermita de Liesa. En las restantes pinturas decorativas que completan el círculo estilístico del Maestro de Foces decae grandemente su calidad artística.

San Miguel de Barluenga. — Capilla rectangular con cubierta leñosa sobre arcos apuntados. La decoración, al temple, cubre el testero, parte de los muros del tramo inmediato y el primer arco; ilustra la despreocupación por la jerarquía de los temas y aun por la estética monumental, que caracteriza las obras de este grupo. 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 (fig. 85). Obsérvese el chocante desequilibrio entre el Pantocrátor, rodeado por el Tetramorfos y sostenida su aureola por dos ángeles que se apartan de toda simetría, el arcángel San Miguel y el desamparado 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. El arco cumple con su misión de narrar 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. El temple es débil y los colores, ocre, almagre, amarillo, siena, tierra verde, negro de humo y blanco de cal, manejados con pesadez, sin asomo de talento colorístico, dan al conjunto un aspecto terroso rojizo. Las escenas del monte Gárgano son lo mejor de la decoración de Barluenga; la ligereza de línea y el lirismo expresivo del arte francés del siglo XIII tienen su parte en la escena del arquero herido por su propia flecha (fig. 86).

San Fructuoso de Bierge. — Esta pequeña iglesia de la villa de Bierge estuvo primitivamente dedicada a los santos Nicolás y Juan, que constituyen el tema de las pinturas murales conservadas en el testero de la iglesia, la cual es de estructura similar a la de Barluenga; la enorme Crucifixión cumbreira nos revela una tendencia lineal de tradición anterior a la del pintor que ejecutó el resto de la decoración; su estilo, todavía muy románico, nos recuerda el del Maestro de Uncastillo. Bierge retiene con fuerza el espíritu de monumentalidad románica y es pieza capital en la historia de la pintura aragonesa.

La advocación a San Juan Evangelista se lleva más de la mitad de la zona inferior del muro del testero y las escenas que distribuidas en zonas ocupan la totalidad del muro lateral adyacente. La distribución narrativa, pese a su arbitraria repartición, conserva un recuerdo de la estructura de ciertos frontales románicos tardíos con su titular de pie, en el compartimiento central, coronado por un doselete trilobular. Cosa rara en la iconografía hispánica, el San Juan lleva barba y así viene representado en todas las escenas que narran con detalle pasos de su vida (fig. 87).

San Nicolás, con sus atributos episcopales, asistido por dos personajes y con acompaña-

miento de ángeles, ocupa una posición simétrica a la de San Juan, pero sin que se repita la ordenación de espacios; las escenas que, como grandiosa aleluya, cubren el muro lateral adyacente, están dedicadas a la vida del obispo que tanto movió la devoción medieval. El estilo del Maestro de Barluenga es todavía arcaico: sus narraciones son claras y los personajes animados por gesto contundente. Domina con habilidad el movimiento de masas y posee un gran equilibrio cromático, brillante dentro del tono grave de su paleta. Utiliza la técnica de superficies de color unido sobriamente modelado con delineado firme. Su canon humano es normal y sabe dar expresividad a las facciones, infundiendo dignidad a los personajes sacros y brutalidad a los verdugos de caricaturesco perfil. La decoración se completa con dos enormes ángeles que ocupan las enjutas del primer arco y una serie de frisos divisorios, donde el repertorio ornamental del siglo XII se combina con temas de sabor francés inspirados probablemente por el Maestro de Foces, cuya influencia bienhechora, como vivificador de la vieja escuela, se nota en todas las obras de los pintores del siglo XIII que componen la gran familia oscense. El mismo maestro pintó los templos de la vecina capilla de San Andrés de Yaso, donde se conserva el Pantocrátor y cuatro escenas referentes al titular.

MAESTRO DE LIESA. — 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 (fig. 89), que señalan un paso más hacia lo gótico, a pesar de que la obra debió de quedar terminada en fecha no lejana al 1300. Es una pena que un cartelillo pintado, preparado para perpetuar el nombre de los donantes, se dejara en blanco. La bóveda del segundo tramo está dividida en dos sectores decorados, uno dedicado a San Vicente, y a Santa Catalina el otro. El Diácono Mártir de Huesca centra la narración gráfica de sus hechos dispuesta en forma de frontal según se vió en el San Juan de Bierge. Santa Catalina, en cambio, ocupa, también bajo doselete, un compartimiento vertical al lado de la aleluya de su historia. El pintor fué un mediocre discípulo del Maestro de Barluenga, utilizando colorantes más modestos. Más rústicas y más pobres todavía son las pinturas de Riglos y Arbaniés con escenas bíblicas dispuestas en estrechas zonas de los ábsides respectivos.

PINTURAS DEL SIGLO XIII EN RODA. — La vieja y olvidada catedral de Roda conserva, entre tantos recuerdos de su antiguo esplendor, dos pinturas murales sin relación estilística ni cronológica con los frescos del Maestro de Tahull ya estudiados. Las más conocidas aparecen en una cripta en forma de capilla, utilizada como archivo, situada bajo el ábside izquierdo del templo; otras se descubrieron, en 1936, en un testero de una capilla aneja al claustro. Están unidas por similitudes estilísticas y aun parece que el autor de las primeras aprendió del pintor de las segundas, el cual, sin ser gran cosa, muestra cierta firmeza de trazo. Ambas son al temple sobre blanqueado de cal de poca consistencia, desprendiéndose al menor golpe. Las carnes se modelaron con veladuras previas y los trajes con tonos unidos sin transparencias, terminándose la obra con riguroso delineado negro que perfila y dibuja con economía y despreocupación. En las pinturas de la capilla claustral se tuvo en cuenta el aspecto monumental del conjunto, coloreando fondos y poniendo a contribución fajas y zonas con temas decorativos; si por desgracia, o por poca ciencia, falló la preparación, no por ello hay que protestar de los colores, que eran buenos, abundando el azul y



Fig. 92. — DESCENDIMIENTO, DETALLE. DE UNA CAPILLA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA.



Fig. 93.—JESÚS Y ÁNGELES. DE LA ANTIGUA PARROQUIAL DE POMPIÉN.



Fig. 94. — CALVARIO. DEL SEPULCRO DE ATHO DE FOCES EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE FOCES.

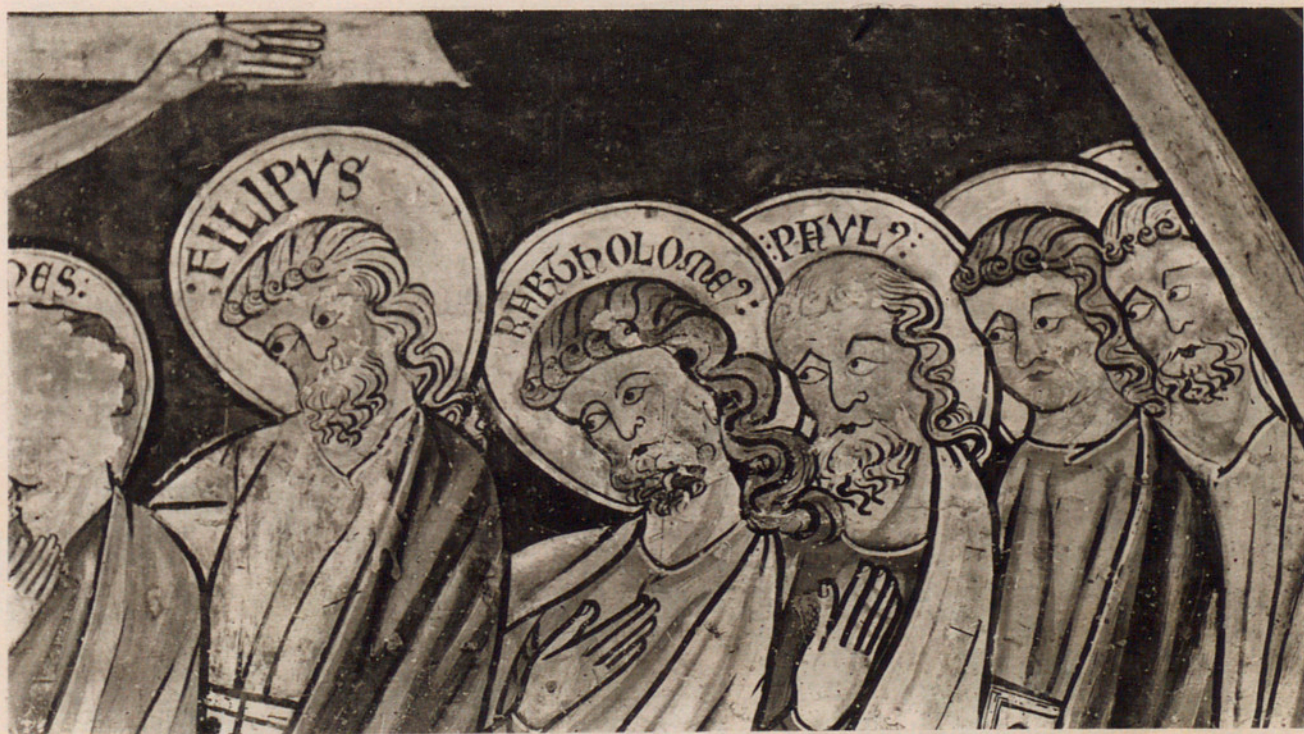


Fig. 95. — APÓSTOLES. DEL CALVARIO DEL SEPULCRO DE XIMENO DE FOCES EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE FOCES.



Figs. 96 y 97. — SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE SIGÜENZA. NACIMIENTO, DETALLE DE LA MISMA.

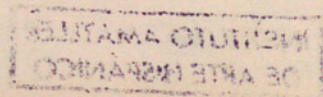
el carmín, y aun se intentaron, con lamentable éxito, aplicaciones de corladura sobre ploteado. La Crucifixión, tema principal, se rodea de la Anunciación a los Pastores, la Última Cena, el Descendimiento (fig. 92) y una pequeña Anunciación pintada en los derrames de una ventana central. Las pinturas de la cripta bajan de tono (fig. 90): las figuras se pintan directamente sobre el encalado preparatorio, quedando así recortadas sobre fondo blanco. El Pantocrátor rodeado por los Evangelistas ocupa el centro del cuenco absidal sobre una estrecha zona inferior donde desfilan, sin divisiones, doce personajes con los atributos de los meses, obra grotesca y rústica en extremo (fig. 91). El estilo de ambas pinturas deriva del italo bizantino tardío y no parecen ajenas a la influencia del pintor de la sala capitular de Sigüenza que a continuación se describe. Esto nos lleva a fines del siglo XIII, señalándose pues otra faceta de esta sorprendente oleada de pinturas murales aragonesas que cierran con empuje, si no con gran arte, la última etapa del arte románico.

MAESTRO DE POMPIÉN. — Las pinturas de la abandonada ermita del castillo de Pompey presentan un mayor contacto con el goticismo francés que constituye esencia y espíritu de las pinturas de Foces. En estricto régimen histórico, habría que estudiar ambas obras en los inicios del estilo delimitado por Post bajo el nombre de francogótico, pero resultaría más violento separarlas del grupo oscense de fines del siglo XIII que unir las a los frescos navarros de la primera mitad del siglo XIV, en los cuales se ha desvanecido totalmente el recuerdo de las fórmulas románicas. Esta fase resulta cronológica y estilísticamente paralela a la que representan los pintores del Tinell, Santa María de Tarrasa y círculo del Maestro de Suriguerola en Cataluña, y en Castilla el retablo mural de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca. El corte de la evolución pictórica resultó siempre violento y arbitrario, pero las exigencias editoriales obligan a fijar divisiones.

El programa iconográfico de las pinturas de la mencionada ermita oscense (colección particular, Madrid), actualmente incompleto, comprendía gran número de escenas bíblicas distribuidas en zonas sobre la parte cilíndrica del ábside. Del Génesis se ilustran: la Creación de los Ángeles, del Firmamento, de la Tierra, de Adán y Eva y de los Animales; Dios mostrando el árbol prohibido, el pecado, expulsión y castigo de los primeros padres. Del Nuevo Testamento se conservan: la Anunciación, Visitación, Natividad, Epifanía, Huída a Egipto y otras escenas incompletas, todo ello bajo la majestad del Pantocrátor rodeado de los símbolos de los cuatro Evangelistas y de dos grandes figuras de santos orando arrodillados. Se incluía también la Resurrección de los muertos, tema común a todas las pinturas que forman el grupo oscense sea cual sea su dedicación. La temática de las pinturas absidales de Arbaniés estaba también dispuesta en zonas paralelas con figuras pequeñas y su gran rusticidad completa la idea de escuela que produce este grupo de pintores, entre los que se cuentan desde los maestros avanzados y aun creadores de Foces y Barluenga hasta los más ingenuos pintores pueblerinos sin otra dotación que sus buenas intenciones.

MAESTRO DE LA SALA CAPITULAR DE SIGÜENZA

La sala capitular de Sigüenza fué sin duda el monumento pictórico medieval más importante de España. En el incendio del monasterio, en julio de 1936, a la par que se destruye-



ron totalmente los artesonados de talla policromada (vol. IV, figs. 397 y 398), las pinturas sufrieron gravísimos desperfectos, desvaneciéndose para siempre su colorido. Por puro azar fueron arrancadas a tiempo, lográndose así evitar su total destrucción. Tienen ahora un color gris, aparentemente monocromo, y aunque conservan ciertas variaciones de tono, no reflejan ni por asomo la brillante policromía que lucían antes de sufrir los efectos del fuego.

La sala capitular tiene planta rectangular de 8 metros de ancho por 16 de largo, cubierta con un artesonado plano apoyado sobre arcos transversales. Las pinturas cubrieron originariamente la totalidad de muros, arquerías, derrames de ventanas y arcos de puertas. Antes de 1936 quedaba prácticamente intacta la decoración de las arquerías y medio cubiertas por encalado gran parte de las composiciones correspondientes a la mitad superior de los muros laterales. En los arcos, aprovechando los enormes paramentos laterales, se representaban las siguientes escenas del Antiguo Testamento: Creación de Adán, Creación de Eva, Dios mostrando a Adán y Eva el árbol del Bien y del Mal, la Serpiente tentando a Eva, Adán y Eva escondiéndose después del pecado, Expulsión del Paraíso, el Ángel enseña a Adán y Eva a trabajar, Adán y Eva con sus hijos trabajando, el Sacrificio de Caín y Abel, Caín matando a Abel, Noé construyendo el Arca, la Entrada de los animales en el Arca, el Diluvio universal, Embriaguez de Noé, Sacrificio de Abraham, Moisés ordenando el éxodo a los Israelitas, Paso del Mar Rojo, Moisés recibiendo las Tablas de la Ley, Adoración del becerro de oro y David ungido por Samuel.

El esquema decorativo de cada uno de estos paramentos estaba hábilmente resuelto situando una escena narrativa en los amplios espacios de las albanegas y llenando con animales, monstruos, árboles y elementos decorativos estilizados el espacio más estrecho del sobrearco. El sofito de los arcos, que tiene 80 cm. de anchura, estaba dividido en recuadros regulares conteniendo en medias figuras dos series icónicas de los patriarcas antecesores de San José, acompañados de parte de los versos que a ellos se refieren en el capítulo primero de San Mateo y en el tercero de San Lucas. En la representación de la serie según San Mateo, cada patriarca va acompañado por su hijo, el cual reaparece en el recuadro siguiente, ya hombre, acariciando la cabeza de su propio hijo. En los muros laterales se representaban escenas de la vida de Jesús enmarcadas por arquerías entre dos frisos en los que se alternan medias figuras de ángeles y grecas. Las escenas son las siguientes: Anunciación, Visitación, Natividad, Anunciación a los Pastores, Presentación de Jesús al Templo, Tentaciones de Jesús en el desierto, Resurrección de Lázaro, Crucifixión, Resurrección y Jesús en el Limbo.

Eran pinturas ejecutadas en un temple perfecto, muy duro, y las composiciones a todo color destacaban sobre fondos lisos de coloración vivísima alternando los tonos azul, verde y amarillo. Es inútil rastrear entre las obras hispánicas, manuscritos incluídos, ni la pureza lineal de los desnudos casi a tamaño natural que generosamente se muestran en las escenas de la Creación y en la pérdida del Paraíso, donde, como Post agudamente ha observado, Eva casi flirtea con la serpiente, ni la ajustada expresión de resignado con que Adán observa al ángel que le enseña cómo hay que trabajar la tierra. Los ejércitos del Faraón hundiéndose en el enfurecido Mar Rojo, es composición donde el primitivismo manejado por un verdadero artista alcanza la libertad de la pintura más avanzada. El constante contraste entre el aprovechamiento de los convencionalismos arcaicos y las geniales fugas hacia un arte expresivo y realista, unido a la exuberancia y riqueza de la ornamentación, forma-



Fig. 98: — LA VIRGEN. DETALLE DEL NACIMIENTO EN LA SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE SIGENA.



Figs. 99 y 100. — DETALLES DE LA DECORACIÓN DE LA SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE SIGÜENZA.

ban el más sensacional conjunto que podemos recordar entre nuestras experiencias artísticas. Lo que podemos ver actualmente no es más que un pálido reflejo de lo que fué: un muro de lamentaciones donde llorar amargamente la tragedia del hombre eternamente salvaje.

¿Qué pueden tener de hispánico los tipos humanos que encarnan los patriarcas de la genealogía de José? Su presencia en una decoración aragonesa es tan sorprendente como lo sería hallar un Patio de los Leones en una dependencia vaticana. Las fuentes bizantinas rezuman por doquier en las composiciones narrativas, que llegaban a producir la impresión de mosaico. El esquema y los tipos que originaron la gran Natividad del testero (fig. 97), son nuevos en la iconografía hispánica, por la tajante expresión de cada figura, la distribución de masas en el espacio, los escorzados y contrapostos. La serena cabeza de la Virgen (fig. 98) y la recelosa contención de San José, muestran inequívocos rasgos de la escuela romana de fines del siglo XIII, tan llena de bizantinismos. El naturalismo anatómico del Niño Jesús no tiene ni de lejos precedentes indígenas, como tampoco los tienen ciertos detalles anecdóticos, como el buscado desaliño de la ropa de la cuna. Para hallar, sin salirse de los límites peninsulares, los angulosos pliegues de claroscuro bien definido, la agudeza de ojos y el canon humano, desprovisto de errores sea cual sea la posición adoptada, hay que recurrir al frontal de Valltarga (fig. 189), única pintura donde la paternidad italiana resulta tan evidente como en la sala capitular de Sigena.

Post, el primero que estudió a fondo esta excepcional decoración, el que señaló al mundo su capital importancia, halla toda clase de argumentos para probar su hermandad con los mosaicos y frescos de la escuela romana del siglo XIII, anteriores al arte de Cavallini. Su análisis no tropieza con un solo argumento a favor de la fecha tardía, primera mitad del siglo XIV, que a ojo le asignaron todos los historiadores y que él mismo acepta. Mal pudo ser pintor retardatario y rutinario, mantenedor de fórmulas viejas, un artista capaz de crear un monumento tan original y tan vivo. Fué sin duda un romano de mediados del siglo XIII, decorador famoso, llevado a Sigena por los reyes de Aragón, que desearon lo mejor para el monasterio fundado por la reina doña Sancha.

Hay muchas circunstancias técnicas, que no es ahora momento de detallar, probatorias de que la sala capitular fué parte integrante de la primera etapa constructiva del convento de Sigena; que su plan originario incluía los suntuosísimos artesonados y la brillante decoración que con ellos se unía en cuerpo y espíritu. La pérdida total de los artesonados nos impide ahora relacionar lo decorativo de los templos con las pinturas que cubrían sus casetones, atauriques y plafonados de madera. Recordamos nuestra sorpresa ante la reaparición de los motivos murales en infinitos planos policromados que integraban la geométrica estructura de los techos. Allí se mezclaban con figuras humanas y largas inscripciones árabes, que de mucha utilidad serían ahora y en lo futuro para desentrañar el problema decorativo de Sigena. Como iremos viendo, éste es trascendental para la historia de la pintura española del siglo XIII, pues la semilla tan generosamente vertida no cayó en yermo infecundo.

Causará sorpresa la atribución al Maestro de la sala capitular de Sigena de las pinturas del gran salón de los ventanales del arruinado monasterio burgalés de San Pedro de Arlanza, caracterizadas por los enormes monstruos que llenan como temas únicos paramentos enteros. Los azares de la vida nos llevaron a intervenir en el salvamento por arranque de las pinturas de Sigena, quemadas por el fuego de la barbarie y de la ignorancia, y de

las de Arlanza, abandonadas inexplicablemente a la inclemencia de las lluvias burgalesas, y por ello tuvimos ocasión de analizar conjuntamente la factura y la técnica de ambas decoraciones. Con pleno convencimiento interno las publicamos como hijas de un padre único, un pintor formado en la escuela romana, llamado por los reyes de Aragón en fecha no lejana al 1250 y que, una vez terminada su genial decoración de Sigena, pintó en el corazón de Castilla los monstruos de Arlanza que desafían en hispanismo a los pintores indígenas de su tiempo. Su bizantinismo italiano se inflamó de arabismos en contacto con los artífices moriscos del artesanado de Sigena y allí nacen aquella exuberancia y refinamiento decorativos que sorprenden junto al humanismo de las figuras. Se inicia allí su nueva pasión por las aceradas líneas musculares de las fieras y monstruos, que surgen en la parte alta de los arcos, cristalizando en Arlanza; aquellos leones, grifos, zancudas y serpientes que tanto tienen de oriental y de hispanoárabe se engendran en la unión de las dos corrientes de origen oriental que cercan el Mediterráneo. El pintor de Sigena-Arlanza vivió un proceso de hispanización paralelo al que sufrió el Greco tres siglos más tarde. Como él, llevó a España un arte nuevo que fructificó, reflejando el espíritu del país, para esparcir semilla fecunda y perenne.

MAESTRO DE ARTAJONA. — De la estancia en Sigena del maestro que acabamos de estudiar nace un retoño fructífero en un pintor anónimo, que bautizamos con el nombre de Maestro de Artajona porque en la iglesia del Cerco de Artajona realizó su obra de mayor empuje. Debió comenzar en los andamios de la sala capitular de Sigena, pero se lanzó solo a decorar el ábside de la iglesia del gran monasterio y los muros del coro de las monjas. El fuego realizó aquí, más implacablemente todavía, su obra destructora; las pinturas de este coro, desconocidas por estar ocultas tras los altos tableros de la sillería, desaparecieron con ella dejando sólo desvanecidos recordatorios de su existencia en negras siluetas sobre el quemado revoque. Inútil rastrear su iconografía; sólo un fragmento muy perdido, arrancado a tiempo (M.A.C., de Barcelona), nos revela que las composiciones se integraban con figuras de pequeño tamaño. Su disposición es la de un frontal románico con el Cristo en el centro y figuras a los lados dispuestas en zonas. Este fragmento decoraba el sector derecho del muro de separación de la iglesia y del coro.

Los temas representados en el ábside central, que muy perdidos siguen en su sitio, son: la Anunciación, la Epifanía (fig. 103), el Santo Entierro y el "Quo Vadis", y en el ventanal la figura del Pantocrátor adorado por cuatro ángeles; todo ello enmarcado con frisos de flores estilizadas combinadas con medias figuras de ángeles y grecas, copiados de las pinturas de la sala capitular. Basta comparar las fotografías respectivas para descubrir que el discípulo siguió punto por punto el concepto y la técnica del gran pintor. Las vacilaciones y fallas, que delatan sus limitadas facultades, producen impresión de arcaísmo, que ha engañado a algunos, pero en nuestra opinión estas pinturas son obra del siglo XIII, aunque de ejecución subsiguiente a la de la gran decoración de la sala capitular.

Pero terminada la labor en Sigena, este pintor emprendió por tierras navarras una ambiciosa campaña. Realizada probablemente en la última década del siglo XIII, se conservan de ella las pinturas ya citadas del ábside de Artajona y las de San Pedro de Olite. La iglesia del Cerco de Artajona fué levantada a fines del siglo XIII, en honor de San Saturnino de Tolosa, con estructura ojival; la decoración de su grandioso ábside, de planta poli-



Fig. 101. — CRISTO. DETALLE DE LA DECORACIÓN DE LA SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE SIGENA.



Fig. 102. — ÁNGEL. DETALLE DE LA DECORACION DE LA SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE SIGENA.



Fig. 103. — EPIFANÍA, DETALLE, DEL ÁBSIDE MAYOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SIGENA.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



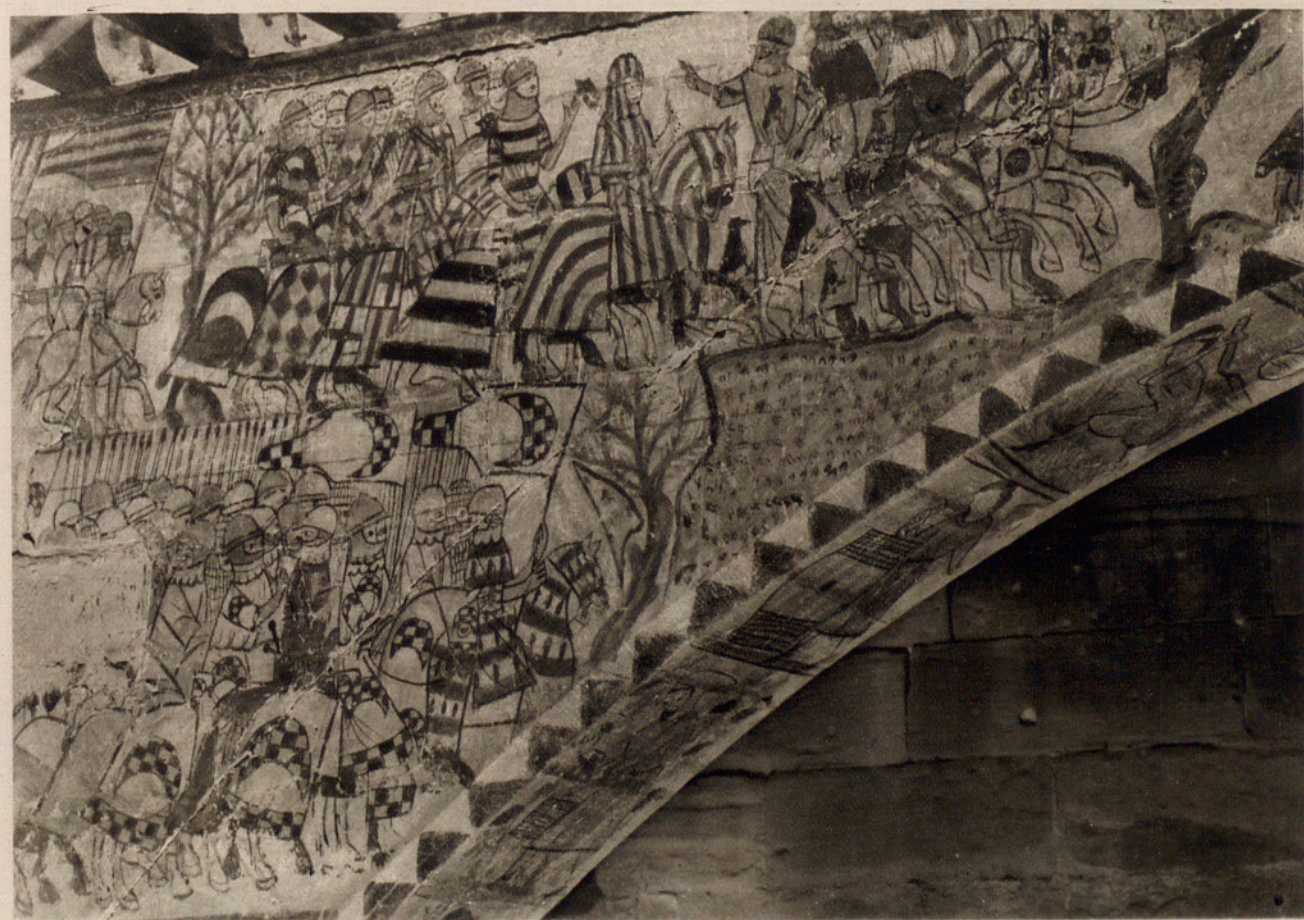
Fig. 104. — APÓSTOLES. DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN SATURNINO DE ARTAJONA.



Figs. 105 y 106. — ARCÁNGEL. SAN PABLO. DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN SATURNINO DE ARTAJONA.



Figs. 107 y 108. — PANTOCRÁTOR Y TETRAMORFOS. CORONACIÓN DE LA VIRGEN. DE LA CAPILLA DE LA TORRE DE SAN PEDRO DE OLITE.



Figs. 109 y 110. — DECORACIÓN DE UN SALÓN DEL CASTILLO DE ALCAÑIZ.

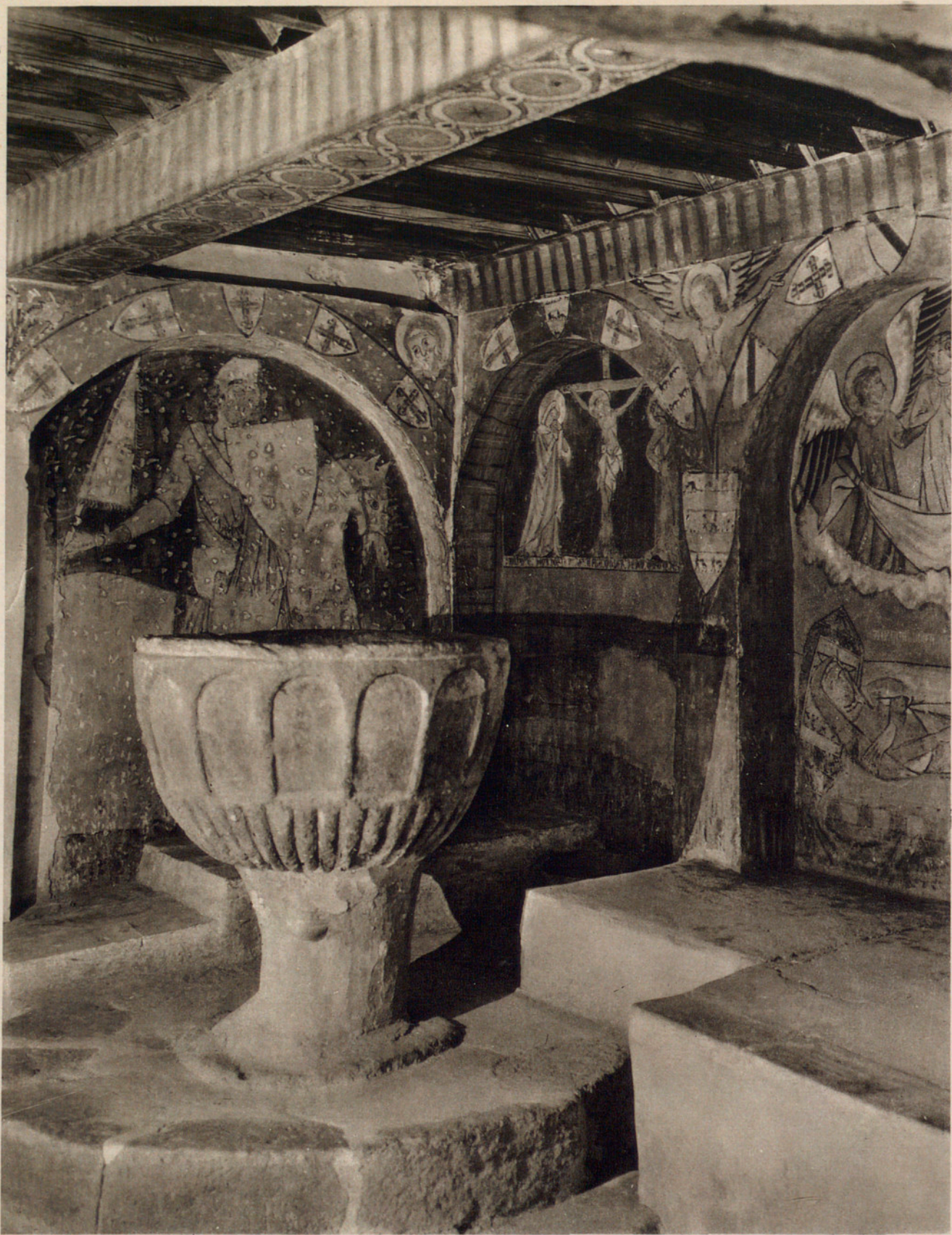


Fig. 111. — DECORACIÓN DE LA NAVE DE LA ERMITA DE N.ª S.ª DE CABANAS EN LA ALMUNIA DE DOÑA GODINA.

gonal, debió realizarse inmediatamente después de terminada la estructura, dándose el caso anómalo de una pintura que mantiene vivas las fórmulas románicas sobre unos muros, arquerías y ventanales netamente góticos. El tema concebido en grande, desgraciadamente incompleto, era trasunto de lo románico clásico; el Pantocrátor convertido en Cristo mostrando sus heridas de Pasión, flanqueado por los arcángeles (fig. 105) y adorado por los apóstoles (fig. 104) en presencia de los santos Pedro y Pablo (fig. 106). La riqueza cromática del impresionante conjunto, acentuada con cabujones dorados en relieve, culminaba en el ventanal del centro primorosamente decorado con ornamentación floral de inequívoco sabor románico. La técnica al temple, con retoques terminales en color preparado en un medio muy resistente, que puede que fuera aceite de linaza.

La capilla que en San Pedro de Olite ostentaba la decoración mural, obra del Maestro de Artajona, es también de planta cuadrada con bóvedas de ojivas, y corresponde al cuerpo bajo de la elegantísima torre campanario. El tema está integrado por tres ángeles en la bóveda; el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos (fig. 107), la Coronación de la Virgen (figura 108) y San Saturnino, en los sectores altos de los muros; San Pedro y San Pablo, la Epifanía y otras escenas no identificadas en la zona media de los mismos; medias figuras de santos y ángeles en el sofito del arco de entrada. Las escenas de la parte baja fueron destruidas en la segunda mitad del siglo XIV por la pintura de un bellissimo retablo mural.

Aunque más toscas que las de Artajona e innegablemente inferiores a la decoración absidal de Sigena, no es temerario sostener la atribución de las tres obras a un pintor único. Es lamentable tener que reconocer que en la mayoría de pintores españoles de segunda fila se observa una prolongada y a veces increíble decadencia, que se acentuaba al perder contacto con el pintor que inspiró su formación artística. Y así sucede con el Maestro de Artajona. Los frescos de Artajona y Olite fueron arrancados y se conservan en el Museo de Pamplona.

Algunas pinturas murales aragonesas nos dan razón de los últimos reflejos del arte románico vencido definitivamente por el goticismo de raigambre francesa: destaquemos las pinturas del castillo de Alcañiz, las decoraciones absidales de la colegiata de Daroca y los frescos de Nuestra Señora de Cabañas. Ésta fué iglesia de peregrinación, parroquial de una villa desaparecida, cercana a La Almunia de Doña Godina (Zaragoza). Sus pinturas son funerarias y representan temas sepulcrales corrientes: Crucifixión, el alma llevada al cielo por ángeles y un entierro, presididos por la figura de un guerrero a caballo, posiblemente retrato de uno de los difuntos patronos de la obra (fig. 111).

Las pinturas murales del castillo de Alcañiz cubren los dos arcos y el muro de entrada de un gran salón (fig. 109) de estructura semejante a la de la sala capitular de Sigena. Tal como cabe esperar de una decoración de un edificio medio palacio medio fortaleza, los temas son batallas y desfiles guerreros (fig. 110) completados por la iconografía de los meses del año en el sofito de uno de los arcos.

CASTILLA, LEÓN Y GALICIA

Los investigadores han trabajado poco en este campo, más extenso y complejo que el pirenaico, pero al parecer menos rico en pinturas primitivas. Destacan tres grandes obras advenedizas del siglo XII: Berlanga, Maderuelo y San Isidoro de León, y no se conocen pinturas menores que atestigüen, como sucede en Cataluña, la existencia de talleres o grupos ambulantes de pintores indígenas coetáneos. Sorprende la ausencia de frutos locales en un terreno artísticamente tan fecundo. ¿Es que la pasión por la escultura, de arraigo tan profundo, creció a expensas de las decoraciones pictóricas? ¿Fueron Berlanga y Maderuelo, obras hermanas, innovación arbitraria de un prelado, y las pinturas de León, capricho de un rey que conocía las egregias decoraciones murales francesas? Lo cierto es que los frescos de Berlanga y Maderuelo fueron ejecutados por uno de los pintores italo bizantinos adscritos a la obra del prelado aragonés San Ramón de Roda y las pinturas del panteón real enlazan con lo francés, sin intermedios locales, ni concesiones de carácter hispánico. Las modestas pinturas de Tubilla del Agua y San Pelayo de Perazancas son insuficientes para rastrear una solera indígena y todo corrobora lo que se dijo al hablar del carácter general de la pintura hispánica.

El desarrollo de las escuelas locales de pintura fué lento y tardío en Castilla y León y casi nulo en Galicia. Es muy elocuente el hecho de que en pleno siglo XIII, la poderosa comunidad de Arlanza llamase al pintor de la sala capitular de Sigüenza para la decoración del gran salón de los ventanales y que, en el mismo siglo, las dos iglesias toledanas decoradas con pinturas, San Román y el Cristo de la Luz, sean esencialmente obras de un solo pintor henchido de arabismos. Por el contrario, el avanzado maestro de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca se lanzó hacia las novedades francogóticas con decisión sorprendente para su época.

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

SAN BAUDEL DE BERLANGA. — El edificio, monumento mozárabe de gran interés (véase volumen III) que se levanta no lejos de Casillas de Berlanga (Soria), es de planta rectangular, casi cuadrada, con bóveda esquinada sobre arcos de herradura que irradian de una gran columna central (fig. 112). Completa la estructura una capilla absidal abovedada, de planta cuadrada, y una tribuna cabalgando sobre un sistema de columnas, arquillos y bóvedas. Esta tribuna tiene, a su vez, una capilla que avanza hasta tocar la columna central.

La decoración pictórica cubrió casi la totalidad de muros y abovedamiento, distribuída en zonas. La de las bóvedas está prácticamente perdida, si bien se conservan gran parte de los temas ornamentales de los arcos, en cuyos arranques se repite la representación de una columna de fuste helicoidal y capitel y base con decoración de palmetas. De ellas emergen temas de estilización floral, series de meandros, líneas en zigzag y sucesiones de círculos, algunos de ellos incluyendo pequeños animales. En la zona alta de la decoración mural se representaron escenas bíblicas de unos dos metros de altura; perdidas las que corresponden al muro del testero, vemos representadas en el muro septentrional la Entrada en Jerusalén (fig. 113) y la Última Cena; en el muro opuesto a la capilla absidal, las Bodas de Caná y la Tentación de Jesús en el desierto; en el muro meridional, la Resurrección de Lázaro (figura 115), la Curación del ciego (fig. 114) y las Tres Marías ante el sepulcro de Cristo. Otra zona inferior, de igual altura, completa la decoración, desarrollándose en ella escenas de cacería: un arquero a pie apuntando a un gran ciervo (fig. 117); un jinete lancero con una jauría de perros persiguiendo unos cervatos (fig. 116), y otro jinete con un halcón en la mano. Esta zona decorativa se halla a nivel del antepecho del coro continuándose sobre el mismo con la representación de un soldado armado de lanza y escudo, un oso, un elefante con un castillo auestas (fig. 118) y un camello. Completan la decoración amplios frisos de meandros; temas trenzados; paramentos sembrados de círculos, como tejidos de tipo bizantino; una pareja de mastines de pie sobre sus patas traseras, y frisos formados por círculos separados por palmetas incluyendo pequeñas figuras de fauna fantástica. La capilla absidal tiene completamente perdida la decoración de su bóveda, pero conserva parte de dos anchas zonas de los muros laterales y casi la totalidad de su testero. En lo que queda de las primeras se adivina la representación del *Noli me tangere*; en el testero el Cordero Divino centra una gran cruz sostenida por dos ángeles entre las figuras oferentes de Caín y Abel. La figura del Espíritu Santo es tema de la ventana central, a la que flanquean las figuras sedentes de San Agustín y San Baudelio enmarcadas por sendas arquerías.

En el interior de la pequeña capilla del coro se representa la Virgen María con el Niño Jesús en su regazo, entre dos figuras oferentes. Éstas son las únicas que no sufrieron la desdichada operación de arranque, realizada hace años con la pérdida de algunas escenas importantes, y se conservan todavía *in situ* con los restos de decoración de la bóveda y frisos ornamentales. Algunas escenas emigraron a América: la Última Cena y las Marías en el Sepulcro se guardan en el Museo de Boston; otras composiciones bíblicas, las escenas de cacería y los animales del antepecho del coro, en la colección Dereppe de Nueva York.

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

MAESTRO DE SAN BAUDEL. — El carácter audaz, profundamente hispánico, de este tercer pintor del originalísimo santuario de Casillas de Berlanga, justifica que de hoy en adelante se le distinga con el nombre que encabeza el presente apartado. Aunque su estilo personal nada refleja del concepto pictórico del Maestro de Maderuelo, no es posible afir-



Fig. 112. — INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN BAUDEL DE BERLANGA. (Foto Cabré.)



Figs. 113 y 114. — ENTRADA EN JERUSALÉN. CURACIÓN DEL CIEGO. DE SAN BAUDEL DE BERLANGA.
(Colección Dereppe. EE. UU.)



Fig. 115. — SAN JUAN EVANGELISTA, DETALLE DE LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO. DE SAN BAUDEL DE BERLANGA.
(Colección Dereppe, EE. UU.)

INSTITUTO AMATLLER
DE RTE HISPÁNICO



Figs. 116 y 117.—ESCENAS DE CAZA. DE SAN BAUDEL DE BERLANGA. (Colección Dereppe, EE. UU.)

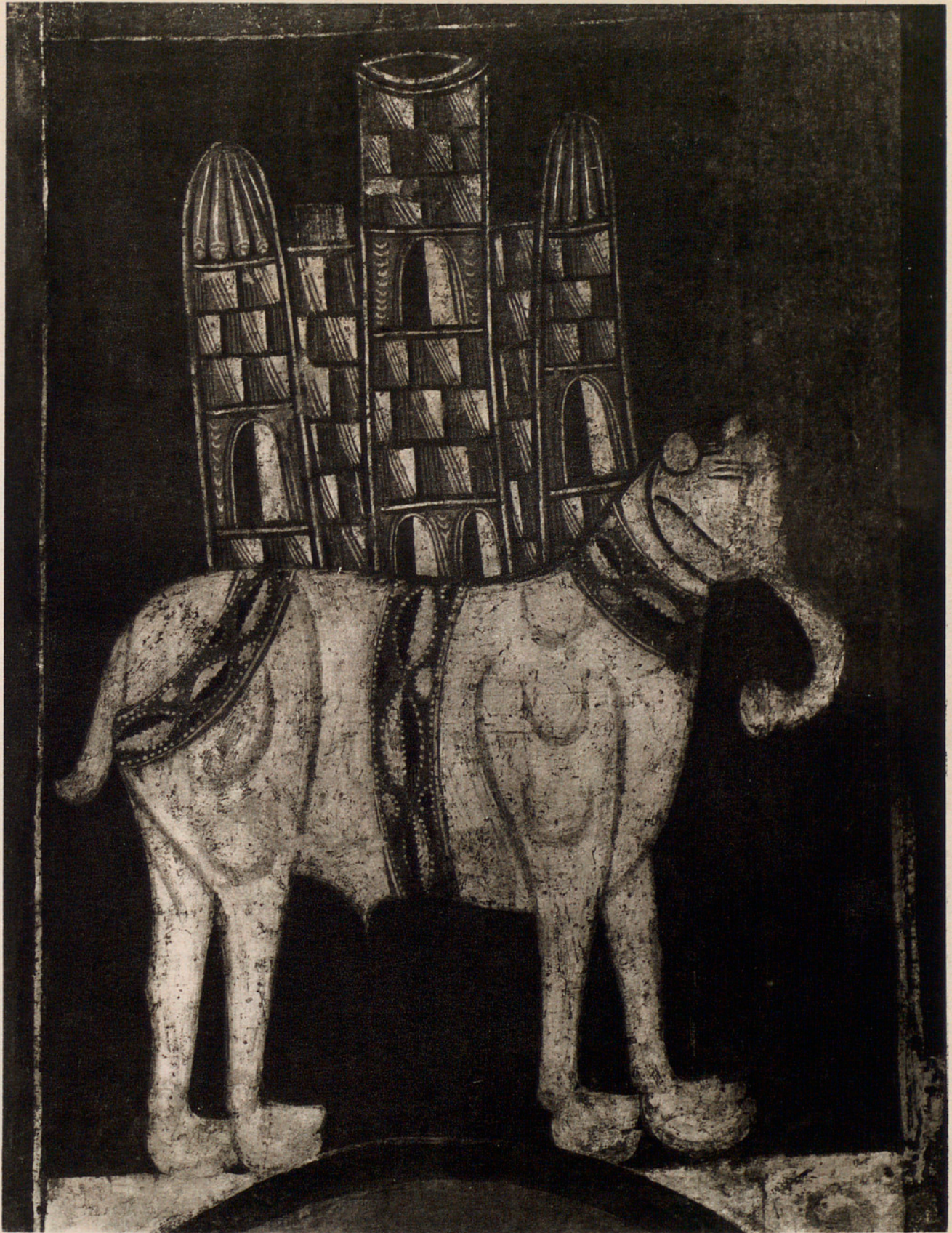


Fig. 118. — ELEFANTE. DE SAN BAUDEL DE BERLANGA. (Colección Dereppe, EE. UU.)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 119. — DECORACIÓN DE LA CABECERA DE LA ERMITA DE LA VERA CRUZ, DE MADERUELO. (Museo del Prado, Madrid.)



Fig. 120. — DECORACIÓN DE LA CABECERA DE LA ERMITA DE LA VERA CRUZ, DE MADERUELO. (Museo del Prado, Madrid.)

ANEXO
CON LOS N.º 10

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 121 y 122. — DECORACIÓN INTERIOR. APÓSTOLES. DE LA ERMITA DE LA VERA CRUZ, DE MADERUELO.
(Museo del Prado, Madrid.)

mar la prioridad de su parte en la decoración del templo: lo más probable es que ambos artistas trabajasen en él simultáneamente. Desconocía o menospreciaba las fórmulas italo-bizantinas y sus composiciones producen la impresión de cosa improvisada y espontánea. Las famosas escenas de cacería aparecen en tres paramentos de distinto tamaño con figuras de tonos claros sobre fondo uniforme de rojo vivo. Los tipos humanos injertados de arabismo y los animales finos y estilizados como los que se ven en los marfiles hispanoárabes, nos hablan en un lenguaje opuesto al de las corrientes llegadas a España por los Pirineos. Son pinturas donde prevalece la silueta y la mancha plana de los elementos narrativos sobre un fondo monocromo. Se prescindió de todo modelado y sólo intervienen como elemento complementario algunos trazos lineales muy agudos. Los grandes animales, el oso, el elefante, el camello y los perros, responden al mismo criterio, que no podemos llamar naturalista, a pesar de su asombrosa vitalidad.

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

MAESTRO DE MADERUELO.— El ingreso en el Museo del Prado de los frescos de Maderuelo y la intervención en los trabajos de su arranque y transporte sobre tela, nos ha dado ocasión de estudiar sus características de concepto pictórico, de técnica y de fondo. Con ello se afirma, hasta la absoluta convicción interna, la vieja sospecha de su íntimo parentesco con algunas de las composiciones murales de San Baudel de Berlanga y con la decoración absidal de Santa María de Tahull. No es el presente estudio lugar apropiado para disquisiciones analíticas; bástenos ahora decir que los resultados de concienzudos análisis nos llevaron a constatar la identidad absoluta entre las fórmulas básicas que determinaron el estilo de los tres monumentos pictóricos. El cotejo de pormenores técnicos dió siempre resultados positivos y la reiterada constancia de los vicios, que imprimen carácter a la personalidad de un pintor, es en este caso testimonio inapelable. Por consiguiente, acuñamos el nombre de Maestro de Maderuelo como denominación científica para el autor de las tres decoraciones murales.

Su estilo pertenece a la primera etapa de la corriente italo-bizantina. Lo creemos formado en Italia, como el Maestro de Tahull, genial compañero suyo en la obra pirenaica. Es fácil explicar el hecho de que un fresquista, activo en 1123 en una remota región catalana, pasara a decorar dos iglesias rurales del centro de Castilla en un período de luchas internas entre los reinos ibéricos. La villa de Tahull pertenecía al barón de Erill, en esta fecha vasallo del conde de Pallars-Jussá, miembro de la corte de Alfonso el Batallador. Este monarca aragonés gobernaba entonces la región a que Maderuelo y Berlanga pertenecen. Además, las iglesias de Tahull fueron consagradas por San Ramón de Roda, limosnero en la corte del susodicho Alfonso. Las pinturas de Santa María de Tahull iniciaron probablemente el periplo hispánico del Maestro de Maderuelo, siendo las de los dos templos castellanos etapas consiguientes, aunque probablemente poco posteriores.

Pueden considerarse como obra al fresco, a pesar de que no se observan en ellas las inevitables uniones que acusan, en los buenos frescos, las jornadas de trabajo. La técnica empleada es una adaptación a lo pobre del verdadero fresco que consiste en pintar con colores disueltos en agua sobre el muro recién encalado. El resultado obtenido es de una

riqueza cromática sorprendente. Ocre, amarillo, almagre y siena tostada constituyen con el negro de humo y el blanco de cal los tonos generales. Quizá el pintor utilizó también algo de carmín mezclado con cal, pero es posible que el tono rosado, que da un aspecto especial a estas pinturas, fuera logrado con mezclas muy cuidadas de ocre, almagre y cal. El azul y el verde, de obtención difícil, fueron empleados con gran economía; el verde aparece en alguna zona del apostolado de Maderuelo, en la representación de carnes desnudas y en elementos de flora; el azul interviene en los ropajes de ciertas figuras. Es difícil hablar de coloración general, pero en términos algo vagos puede hablarse de un rojizo frío, a pesar de la abundancia de tonos pajizos. El blanco desnudo aparece raras veces, si descontamos el fondo de ciertas escenas: sólo interviene en el retoque final, produciendo puntos brillantes y manchas vivas. El negro que perfila y acusa carnes y letreros aparece casi siempre rebajado con blanco o con almagre. El delineado negro fué, con los trazos blancos ya mencionados, el toque de terminación de la estructura definitiva.

Maderuelo.— La ermita de la Vera Cruz, abandonada y solitaria frente al cerro que ocupa el pueblo de Maderuelo (Segovia), es un edificio rústico de mampostería con una puerta lateral y sin otra decoración exterior que los canecillos de su tejazoz. Tiene dos cuerpos de planta rectangular: la nave con cubierta leñosa de doble pendiente, y una gran capilla abovedada en cañón seguido de sección semicircular. Los muros desnudos de la nave contrastan con la riqueza de la capilla absidal, decorada totalmente con pinturas al fresco. Éstas fueron recientemente arrancadas pasando a formar parte del Museo del Prado.

La disposición y la iconografía de tal decoración pictórica responden completamente al canon normal de las pinturas románicas conservadas en España (figs. 119, 120 y 121). En la bóveda aparece la figura sedente del Pantocrátor, dentro de aureola apuntada, que cuatro ángeles sostienen entre nubes estilizadas: viste túnica blanca y manto azul bordeado con una franja de temas romboidales policromados. Dos zonas lo flanquean con cinco figuras de pie. En el costado de la Epístola se alinean la personificación del símbolo de San Marcos; un arcángel con lanza en la mano derecha y un rollo blanco en la izquierda, en el que estuvo sin duda escrita la palabra POSTULACIUS; un serafín turiferario con sus alas y brazos sembrados de ojos; un ángel en posición frontal, símbolo de San Mateo Evangelista, y la imagen de un santo tonsurado, revestido de casulla, sin inscripción ni atributo que permita identificarle. Será sin duda santo con especial devoción en la localidad o en la comarca, probablemente un obispo, ya que la posición de su mano izquierda parece indicar que sostenía un báculo que el tiempo borró totalmente. En la zona simétrica al lado del Evangelio aparecen las figuras siguientes: el símbolo de San Lucas; el arcángel San Miguel, con lanza y rollo, del que desapareció la inscripción PETICIUS, que indudablemente llevaba; un serafín turiferario; símbolo antropomórfico de San Juan, y una figura femenina con aureola, que ha sido identificada como representación de la Virgen, aunque no lleve atributo alguno que permita asegurarlo. Nos inclinamos a creerla imagen de una advocación de tipo local.

En dos zonas de igual altura que las anteriores se representan los apóstoles sentados en los intercolumnios de una arquería. Llevan un libro o un letrero en la mano izquierda, aunque la falta de inscripciones y atributos aleja la posibilidad de precisar su identificación (figuras 122 y 123). Los seis de la zona izquierda se apretaron un poco para dejar lugar a una escena, que por lo deficiente de su conservación queda de iconografía insegura: tres



Fig. 123. — DOS APÓSTOLES. DE LA ERMITA DE LA VERA CRUZ DE MADERUELO. (Museo del Prado, Madrid.)



Fig. 124. — INTERIOR DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.

cabezas imberbes bajo elementos arquitectónicos en forma de torre. Las humedades y las injurias de los hombres destruyeron totalmente la zona inferior de ambos muros, decorada según la fórmula clásica de lo románico, con la representación de telas colgadas, de las que años atrás se conservaban vestigios.

El testero nos revela la dedicación de la capilla: una enorme cruz, ricamente decorada con cabujones, tiene en su parte central, dentro de aureola circular, el Cordero Divino. Dos ángeles volantes, cuyas cabezas desaparecieron desgraciadamente, sostienen el doble símbolo que aparece flanqueado por las figuras arrodilladas de Caín y Abel. El primero, a la derecha, ofrece los productos de la tierra simbolizados en una copa de vino. La ofrenda de Abel, un blanco cordero, viene bendecida por la Mano de Dios, que surge entre nubes. Bajo esta gran composición se abre una pequeña ventana cuyo derrame interior se decoró con temas florales centrados por el símbolo del Espíritu Santo, dentro de aureola elíptica. A la izquierda de esta ventana se conserva gran parte de una representación, ingenuamente realista, de la Magdalena ungiendo los pies de Cristo. En el paramento simétrico, a la derecha, se representó la Epifanía con un solo rey acercando su ofrenda al niño Jesús, casi totalmente perdido, sentado en el regazo de la Virgen.

El paramento interior del muro que separa el santuario de la nave contiene en su parte alta, sobre el arco triunfal, las dos mejores escenas de este conjunto extraordinario, la creación de Adán y el primer pecado (fig. 121). La manera con que el pintor logró situarlas en el espacio alargado de un segmento circular, es testimonio de su maestría en el manejo de los grandes recursos del estilo románico. Las separó con un tronco nudoso, completando con árboles de tupido ramaje los espacios extremos. La tendencia medieval al simbolismo, halló en el aspecto de estos árboles paradisíacos una forma de gráfico expresionismo: el árbol frondoso que ambienta la escena de la creación del hombre, está lleno de hojas, flores y frutos; el que aparece como mudo testigo de la tentación, tiene el aspecto mortecino y el tronco reseco, con escasas hojas muertas.

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

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

Anotemos la coloración del apostolado del sector de la izquierda que se conserva casi completo. El fondo, que queda casi totalmente cubierto por las figuras y elementos archi-

tectónicos, es negro en su banda superior, y de tonos pajizo y rosado en el sector bajo. Empezando por la izquierda, la primera figura viste túnica gris — color obtenido por la mezcla de negro de humo y cal — con pliegues y perfiles dibujados con trazos negros; su manto es rosado y perfilado en gris. El segundo apóstol viste túnica de color pajizo — mezcla de ocre y cal — delineado con gris ceniciento; su manto es rojo de almagre perfilado de negro. En la túnica del tercero se combina el gris y el negro, y en su manto, el pajizo con el almagre. En el cuarto, la túnica, rosa y almagre, se combina con el gris oscuro, delineado en negro, del manto. En el quinto se repite la combinación cromática del segundo, y en el sexto la del primero. Los elementos de la arquería presentan asimismo idénticas gamas con los mismos colores básicos. Muros y almenas son de color pajizo; en los pináculos cupuliformes campea un rosado cálido; en el capitel se combinan los colores gris, azul y rosado, siendo azul su collarino; la columna es rosada y las basas azules, con el plinto rosa. El delineado de todos estos elementos arquitectónicos se hizo con almagre y negro, con gradaciones diversas en la mezcla. En las demás escenas se mantuvo siempre la misma cuidada alternancia de tonos, sin olvidar jamás la relación cromática con las zonas de fondo.

MAESTRO DE LEÓN. — San Isidoro de León. — Post dice, con razón, que las pinturas murales del Panteón de los Reyes, pórtico de San Isidoro de León, son el más bello y celebrado conjunto de frescos románicos españoles. En el volumen V de "Ars Hispaniae" (páginas 181-185) viene descrito este pórtico, construido por Fernando I en 1063, pieza capital de la arquitectura y escultura del siglo XI. La decoración pictórica cubre totalmente las seis bóvedas cuatripartitas de los dos tramos adjuntos al templo y los muros oriental y meridional. Las escenas hacen referencia al Evangelio y Apocalipsis.

El Pantocrátor y los cuatro símbolos acompañantes se presentan en la bóveda central del primer tramo en ambiente de teatral majestad, festoneados de nubarrones que se resuelven en caprichosas ondulaciones sobre fondos desleídos de azules y rosas claros (fig. 125). La aureola central, de puro encaje, se rodea a su vez con encintados de nubes que tienen lógicamente su punto de arranque en el abismo oscuro que enmarca la composición. El Cristo Juez surge, en efecto, como LUX MUNDI, en un cielo de tormenta, y así se lee en su libro abierto, entre estrellas y claridad, escoltado por las enérgicas y enormes figuras del Tetramorfos.

En la bóveda derecha del mismo tramo se desarrolla sobre fondo claro y liso la bucólica escena del ángel comunicando a los pastores el nacimiento del Redentor (fig. 126). El factor contraste contaba seguramente mucho para el gran pintor de San Isidoro, pues la acumulación de elementos y el ritmo violento de la composición anterior se transforman aquí en siembra espaciada de actores que narran su papel con sencillez y tomando su tiempo: el ángel emerge en un ángulo y libra su mensaje, con reposado gesto (fig. 127) a tres pastores que le escuchan sin interrumpir por ello sus dulces melodías (fig. 128), ni olvidar la comida del perro; los corderos y cabras se distribuyen en grupos que dan a esta bellísima composición el ritmo de un paño bordado, mordisqueando las hojas de los arbustos o en amistosa pelea (fig. 129). En la bóveda norte del mismo tramo reaparece el Hijo de Dios, según la visión apocalíptica de San Juan, con la espada de dos filos en la boca entregando a un ángel el libro con siete sellos, en presencia del postrado evangelista; en los sectores extremos se representan los siete candelabros y San Juan recibiendo el libro de la



Fig. 125. — PANTOCRÁTOR Y TETRAMORFOS. DE LA BÓVEDA DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.



Fig. 126. — LA ANUNCIACIÓN A LOS PASTORES. DE LA BÓVEDA DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.

INSTITUTO "MATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 127. — ÁNGEL DE LA ANUNCIACIÓN A LOS PASTORES. DE LA BÓVEDA DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



128. — PASTOR. DETALLE DE LA ANUNCIACIÓN A LOS PASTORES. DE LA BÓVEDA DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.

Revelación, y en las rinconeras se distinguen las siete iglesias de Asia. La Degollación de los Inocentes, tema iconográfico de la bóveda meridional del segundo tramo, se desarrolla a base de un esquema arquitectónico, con Herodes centrado una composición irregular de arcos dispuestos en estrella; los soldados verdugos (fig. 131), blandiendo espadas y lanzas contra niños desnudos, uno de ellos arrancado de los propios brazos de la madre, ocupan los intercolumnios.

La difícilísima adaptación de la Última Cena en la bóveda central del segundo tramo originó una composición que introduce no pocas novedades iconográficas (fig. 132). El espacio queda dividido, como en la escena de la Degollación de los Inocentes, por una estructura arquitectónica: dos pilastras sosteniendo una cúpula y un tejado a cuatro vertientes, aíslan el grupo central formado por Jesús recibiendo cariñosamente a San Juan sobre su pecho, mientras señala al Judas traidor, ante la sorpresa de San Pedro. San Andrés y San Bartolomé discuten, en el sector izquierdo, junto a San Felipe que lleva la copa a sus labios; a la derecha Santiago el Mayor y Santo Tomás, San Mateo y Santiago el Menor forman grupo aparte y en primer término los santos Simón y Matías siguen, comiendo apaciblemente, las incidencias de la dramática cena. La composición logra ciertamente un ambiente de agobio con el complicado arabesco de gestos, estructuras y elementos dispersos, al que contribuyen el gallo que surge en uno de los arranques de la bóveda y la aparición de los sirvientes Tadeo y Marcial en el marco de dos puertas convencionales. El Prendimiento centra la tercera bóveda del segundo tramo utilizando hasta lo inverosímil la distribución radial de los personajes: San Pedro se convierte en personaje principal del conjunto, puesto que interviene ostensiblemente cortando la oreja a Malcus, en la negación de Jesús a la criada (figura 130) y llorando solitario en uno de los ángulos de la bóveda. Completan la composición, Pilatos lavándose las manos, un portador de la cruz y el gallo con la leyenda *cum tristatus est Petrus*.

En los muros se completa el ciclo de la vida de Jesús: el Nacimiento en el paramento perforado por la entrada actual; la Anunciación (fig. 134) se combina con la Visitación bajo cuádruple arquería, sobre una zona donde se divisa, muy desvanecida e incompleta, la cabalgata de los Magos, en el testero meridional del primer tramo. En el testero del segundo quedan, muy borradas, la Huída a Egipto, la Presentación en el Templo y otra escena no identificada. El tímpano de la primitiva puerta de comunicación con la iglesia, que centra el muro oriental, se decora con el *Agnus Dei* en disco sostenido por San Gabriel y otro arcángel: una de las jambas tiene pintada la imagen del arcángel San Miguel. En el paramento de la izquierda aparece la Crucifixión (fig. 135) con Longinos clavando la lanza al Salvador: como orantes aparecen un rey seguido de su escudero y la reina acompañada de una doncella portadora de un jarro.

Frisos ornamentales de composición simple llenan los espacios libres y decoran arcos y sofitos medianeros, a excepción de dos de ellos, que se presentan historiados: uno con profetas, santos y ángeles, y otro con la serie alegórica de los meses del año. La técnica es al temple, con cierta riqueza cromática sobre fondo generalmente blanco. Naturalmente dominan el almagre, el ocre y el negro, pero fué utilizado un buen azul con cierta profusión, el verde, el amarillo y un carmín oscuro, que a veces se combina con el amarillo.

Un detenido examen de la medio borrada composición con el Calvario y los regios donantes no deja lugar a dudas sobre la personalidad del monarca arrodillado a la izquierda,

junto a la inscripción FREDENANDO REX, imagen del rey Fernando II (1157-1188). Las capitales CA, todavía visibles tras la figura femenina arrodillada frente al rey, a su mismo tamaño y dignidad, dan verosimilitud a su identificación con la reina Urraca de Portugal, primera esposa de Fernando II, situándose así la ejecución de los frescos entre el 1164, fecha de la boda, y el 1175, año de la anulación del matrimonio. Pero es también posible que el nombre incompleto corresponda a Urraca López, tercera esposa del mismo rey, en cuyo caso habría que datar las pinturas entre la boda en 1181 y el fallecimiento del monarca en 1188. Los monarcas se retrataron acompañados de sus respectivos *armiger* y *pedisequa*, como en las miniaturas del Libro de los Testamentos.

Post pone serias objeciones a la atribución, generalmente aceptada, de un origen francés para los frescos de San Isidoro de León, inclinándose a considerarlos obra genuinamente hispánica: para probarlo saca a relucir numerosas concomitancias iconográficas con lo de Maderuelo y con las miniaturas de los códices españoles. En verdad resulta siempre difícil, y lo que es peor, inseguro, el filiar arte medieval apoyándose en la iconografía. Hemos insistido ya repetidas veces en el carácter internacional de los mejores monumentos pictóricos españoles del siglo XII y la grandiosa obra de San Isidoro de León es un caso típico de ello. Nadie puede poner en tela de juicio su alto rango, no solamente en la pintura hispánica, sino en la de toda Europa. Italia y Francia, naciones ricas en pinturas coetáneas, pueden presentar pocos ejemplares de tal categoría. Pero, ¿qué podemos señalar en España, no ya como parangón, sino como elemento que explique su génesis, su escuela o su círculo? Estilísticamente, es un caso totalmente esporádico, una obra grande en todos conceptos, que aparece absolutamente sola, inconexa con lo castellano y con lo de Aragón, Navarra y Cataluña. En cambio, no es difícil hallar en Francia decoraciones murales que en concepto, estilo y técnica constituyen ramas del mismo tronco. Gómez-Moreno señala su parentesco con el arte de los miniaturistas franceses, especialmente con las de unos códices de la propia colegiata leonesa, fechados en 1187, iluminados por "un pintor muy hábil, capaz de realizar unas y otras obras".

Comparando los frescos del Panteón Real de San Isidoro con los del ábside de San Clemente de Tahull, monumentos culminantes de las dos corrientes que movieron la pintura románica en España, se acusan, por contraste, los elementos que imprimen carácter a cada una de ellas: la espontánea y aun caprichosa organización de anatomías y ropajes en León, frente a la rigidez formularia de lo pirenaico; la independencia de los personajes con respecto al espacio pintado en los primeros, opuesta a la inmovible trabazón que encaja las figuras del Maestro de Tahull en la geometría de las bandas horizontales y el esquema del conjunto pictórico; el carácter naturalista de la ornamentación y su rica variedad en la obra producida bajo la corriente francobizantina, ante la monotonía y pobreza de los temas decorativos en el bagaje italobizantino.

Los frescos de León abren un nuevo camino a la misión narrativa y pedagógica que la pintura se impone en la última etapa del período medieval. Se da en ellos solución satisfactoria a los problemas de expresionismo de facciones y gestos y relación de las figuras entre sí, señalando grandes avances en el retorno al sentido realista de lo clásico.

En realidad estas maravillosas composiciones del tiempo de Fernando II determinan la muerte del bizantinismo, el cansancio del simbolismo excesivo y monótono y el comienzo de los grandes ciclos historiados.



Fig. 129. — CABRAS. DETALLE DE LA ANUNCIACIÓN A LOS PASTORES. DE LA BÓVEDA DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.



Fig. 130.—NEGACIÓN DE SAN PEDRO. DE LA BÓVEDA DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.



Fig. 131. — SOLDADO. DETALLE DE LA DEGOLLACIÓN DE LOS INOCENTES. DE LA BÓVEDA DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 132. — LA ÚLTIMA CENA. DE LA BÓVEDA DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.



Fig. 133. — SAN MATÍAS, DETALLE DE LA ÚLTIMA CENA, DE LA BÓVEDA DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 134. — ANUNCIACIÓN. DEL MURO LATERAL DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.



Fig. 135. — CRUCIFIXIÓN CON FERNANDO II Y DOÑA SANCHA. DEL MURO LATERAL DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.



Figs. 136 y 137. — SANTO OBISPO, DEL ÁBSIDE DE LA ERMITA DE SAN PELAYO DE PERAZANCAS. SAN MARTÍN, DEL INTRADÓS DE UN ARCO DE LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO.



Figs. 138 y 139. — PROFETA. JUICIO FINAL. DETALLES DE LA DECORACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO.



Fig. 140. — PANTOCRÁTOR. DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DEL CRISTO DE LA LUZ, TOLEDO.

TUBILLA DEL AGUA. — Casi nada queda actualmente de la composición, descubierta hace años bajo el encalado de uno de los muros de la arruinada iglesia de San Miguel en Tubilla del Agua (Burgos), con la representación de dos ángeles alanceando un dragón. La estructura facial de ambas figuras y el modelado de los ropajes, permite sospechar un parentesco muy próximo con las obras del autor de Maderuelo. El mal estado de conservación no permite deducir otro juicio que el de que se trataba de una pintura compuesta y ejecutada siguiendo la técnica del maestro que realizó por España tan extenso periplo.

SAN PELAYO DE PERAZANCAS. — Esta pequeña iglesia palentina, construída probablemente a fines del siglo XI, muestra, en muy mal estado, la decoración pictórica de su ábside con una serie de santos, apóstoles probablemente, en el sector cilíndrico y un santo obispo en uno de los pilares (fig. 136). Los enmarcan elementos arquitectónicos pintados de aspecto naturalista. Es precisamente el naturalismo de todo ello lo que nos obliga a conectarlas estilísticamente con los personajes que intervienen en la gran decoración leonesa. No es posible afirmar que se trata de una obra del mismo pintor, pero ambos ciertamente pertenecieron a una misma corriente francesa. Las vestiduras ampulosas, el lirismo contenido bajo la traza lineal de los pliegues, la vitalidad de las actitudes y la delicadeza expresiva de los personajes nos recuerdan especialmente al maestro que decoró los muros del deambulatorio de Saint Savin-sur-Gartempe (Francia). Los temas de la ventana central, pequeños animales entre follaje estilizado en una forma muy peculiar, corroboran la hipótesis.

MAESTRO DE TOLEDO. — Pasemos ahora a Toledo dando al mismo tiempo el salto cronológico del 1200. La 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 un maestro de cierto empuje y clara personalidad que decoró las iglesias toledanas del Cristo de la Luz y San Román (v. vol. IV, pág. 155). 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 italo 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 y sin ambición estética, 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 durante los siglos XIII 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.

Su cronología es incierta, pues poseemos pocos elementos comparativos convenientemente fechados y el tradicionalismo estilístico es demasiado vicioso en lo morisco para sentar hipótesis derivadas de su aspecto formulario. De todas maneras, no puede haber gran error en situar dentro de la primera mitad del siglo XIII la actividad del pintor que denominamos ahora Maestro de Toledo. Las fechas que más adelante se citan, con referencia a las dos iglesias mudéjares toledanas evidentemente relacionadas en su decoración pictórica, corroboran la hipótesis.

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 (Tomo IV, fig. 264). 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 fué 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. Ésta presenta el dovelaje marcado por alternancia de recuadros con atauriques; medias figuras de profetas, identificados por letreros, van en los triángulos de las albanegas, y leyendas latinas, con letanías de los santos y alabanzas a la Virgen, enmarcan el alfiz (fig. 138). Completan la decoración de pilares y fajas rellenos de ataurique y cintas en zigzag. En los sofitos se pintaron parejas de santos (fig. 137), padres de la Iglesia, mártires y fundadores. Se identifican por sus inscripciones: San Nicolás, San Martín...

La decoración de la nave de la Epístola se conserva en gran parte. El sofito 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 (fig. 139), 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 Pantocrátor en el tímpano de la puerta de entrada actual, con los símbolos de los Evangelistas en las enjutas.

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. El Maestro de Toledo llevó a término la deco-

ración de su cabecera. Se conservan porciones importantes: el Pantocrátor de la bóveda del ábside con su Tetramorfos (fig. 140); unas santas sin atributos (fig. 141) y un clérigo portador de una maza (fig. 142), 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 de buena calidad 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 del arriadero y las orlas de enmarcamiento tienen un inequívoco 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 fué el foco inicial creador de los templos 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. En general acusan artistas mediocres y tardíos, arrastrando viciosamente resabios musulmanes en lo decorativo y adaptando sin genio las narraciones cristianas.

MAESTRO DE LA SALA CAPITULAR DE SIGENA. — San Pedro de Arlanza. — Este importantísimo monasterio (véase vol. V, pág. 231), imponente ruina burgalesa, presenta entre las adiciones posteriores a su primer edificio del siglo XI la llamada Sala Capitular, estructura de planta cuadrada con paramentos lisos, adosada al sector meridional de la cabecera de la iglesia y con entrada desde el claustro, reconstruido en el siglo XVII. Tenía dos plantas que se comunicaban por amplia escalinata: la superior constituyó al parecer un gran salón, de diez metros de lado, con techumbre de madera, iluminado por tres enormes ventanales de doble arco con columna medianera, abiertos en el centro de los muros no unidos a la iglesia. La decoración pictórica consistía en enormes monstruos recortados en fondo bicolor sobre amplia zona historiada con basamento liso. Del muro norte, que tenía una puerta de comunicación al templo, se conserva la representación de un castillo y una zancuda alada; su friso tiene dos pájaros afrontados con figuras humanas. Del muro de levante, un león ante una doble arcada (figs. 143 y 144), sobre una composición a base de peces (Museo Metropolitano de Nueva York), quedando muy incompleto otro león similar situado simétricamente en el paramento de la izquierda del ventanal. Del paramento de la derecha del muro meridional queda el magnífico grifo enfrentando un árbol (M.A.C., de Barcelona) y la serpiente alada sobre friso de animales músicos del paramento simétrico (Museo Metropolitano de Nueva York); la decoración del muro de poniente quedó totalmente destruída en una reforma del siglo XVIII.

En la página 127 del presente volumen se expone la hipótesis de que el autor de las pinturas de Arlanza es el que ejecutó la extraordinaria decoración de la sala capitular de Sigena. Allí se señalan la coincidencia en el concepto pictórico de ambas decoraciones y la repetición de los animales monstruosos, que si en Sigena se mezclan con lo decorativo, en Arlanza adquieren jerarquía de tema central. A la lógica objeción de que tales monstruos

son muy corrientes en la temática medieval, hay que oponer el hecho de la identidad absoluta de la técnica con que se ejecutaron en el real monasterio aragonés y en el pujante cenobio de Burgos. Es tarea que rebasa las fórmulas escritas el probar la hermandad de dos obras aparentemente tan dispares. Cuentan para ello tantos elementos imponderables, que resulta imposible reproducir las consideraciones aducidas al efectuar el análisis comparativo. Los que se sientan escépticos ante nuestra hipótesis, tendrán que aceptar un parentesco entre las dos pinturas murales y su datación a mediados del siglo XIII.

Después de los razonamientos expuestos, queda inaceptable en nuestro concepto la hipótesis que identifica al autor de la decoración de la sala de los ventanales de Arlanza con Gudisteo, pintor que hacia 1138, según una crónica escrita en 1563, decoró con escenas de la Pasión los muros de la sala capitular del gran monasterio burgalés.

Las pinturas que se conservan todavía en el arcosolio de un sepulcro de la planta baja de la llamada Sala Capitular de Arlanza, son obra muy avanzada, cercana al 1300, sin relación técnica ni estilística con las pinturas del gran salón de los ventanales. Se representa el Pantocrátor en el fondo y un complejo tema decorativo con inclusión de figuras grotescas cubriendo el arcosolio.

PINTURAS DEL SIGLO XIII EN SAN ISIDORO DE LEÓN. — En el Panteón Real se conservan restos de pinturas sin relación con el gran ciclo mural del siglo XII. Una segunda 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 lineales del estilo francogótico. Un retablo mural dedicado a Santa Catalina (fig. 149) 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.

La capilla llamada de los Quiñones, que probablemente fué en su origen la sala capitular de la colegiata leonesa, conserva parte de un Juicio Final 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. 145). 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 Ferrant.

ANTÓN SÁNCHEZ DE SEGOVIA. — Este nombre, precedido de *esta obra fiso*, que aparece en el retablo mural de la capilla de San Martín, aneja al pórtico de la catedral románica de Salamanca, no deja lugar a dudas sobre la paternidad de la pintura. Por el contrario, la fecha que sigue a ese nombre, ERA DE MIL E CCC, ha originado múltiples vacilaciones y comentarios. Según la actual cronología corresponde al año 1262, pero la



Figs. 141 y 142. — SANTA. CLÉRIGO. DE LA IGLESIA DEL CRISTO DE LA LUZ, TOLEDO.



Figs. 143 y 144. — LEÓN, DE LA SALA CAPITULAR DE SAN PEDRO DE ARLANZA. DETALLE DEL MISMO.
(Museo Metropolitano, Nueva York.)



Figs. 145 y 146. — SAN ISIDORO Y SAN AGUSTÍN. GRUPO DE FIGURAS. DE LA DECORACIÓN DE LA CAPILLA DE LOS QUINONES EN LA BASÍLICA DE SAN ISIDORO DE LEÓN.



Figs. 147 y 148. — ÁNGELES. DEL PANTEÓN DE LOS REYES DE LA BASÍLICA DE SAN ISIDORO DE LEÓN.

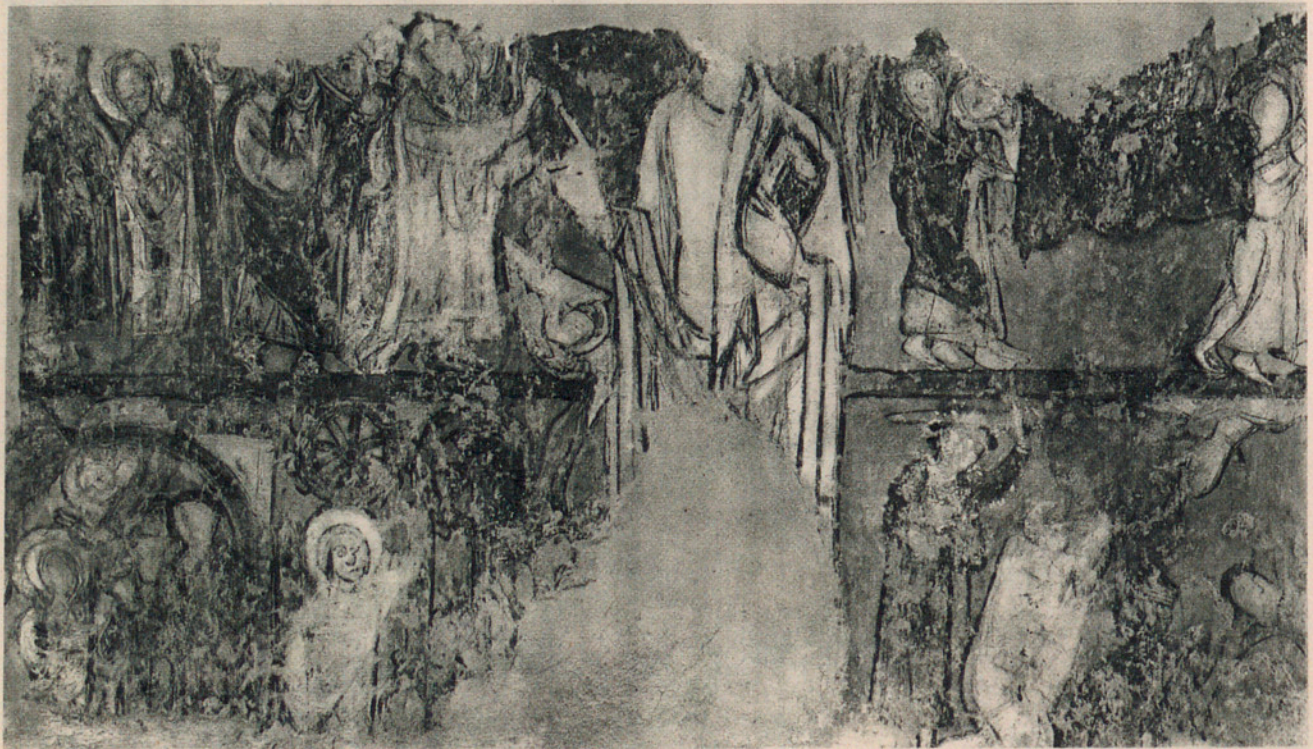


Fig. 149. — RETABLO DEDICADO A SANTA CATALINA. DEL PANTEÓN DE LOS REYES EN SAN ISIDORO DE LEÓN.



Fig. 150. — DECORACIÓN DE LA CABECERA DE LA CAPILLA DE SAN MARTÍN EN LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.



Fig. 151. — SAN JOAQUÍN. DE LA DECORACIÓN DE LA CABECERA DE LA CAPILLA DE SAN MARTÍN EN LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.

INSTITUTO WENTLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 152. — JUIO FINAL. DE LA DECORACIÓN LATERAL DE LA CAPILLA DE SAN MARTÍN EN LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.



Figs. 153, 154 y 155. — EPIFANÍA. CORONACIÓN DE LA VIRGEN. DE LA DECORACIÓN DE LOS SEPULCROS DEL CRUCERO DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.

actitud de los críticos parece razonable resistiéndose a conceder fecha tan temprana a unas pinturas donde el goticismo ha casi borrado toda traza del estilo románico. Tanto la estructura del retablo, dispuesto a dos planos alrededor de un nicho central con arquerías apuntadas, murallas y torres almenadas, calados y rosetones (fig. 150), como los ángeles músicos, profetas y santos que lo pueblan (fig. 151), están muy de vuelta con respecto a los arcaicos impulsos goticistas del Maestro de Foces, el más avanzado de los pintores pirenaicos. No alcanzan el ritmo grácil de las figuras de la catedral de Pamplona fechadas en 1330, pero hacia allí se dirige la expresiva agudeza de los personajes, el rebuscado movimiento de manos y el denso plegado de las vestiduras holgadas y lógicamente organizadas. Parece aceptable la interpretación de Gómez-Moreno, que pasa la fecha al 1300, considerando error la introducción de la palabra ERA. Precisamente en este año falleció el obispo Pedro Pérez, enterrado en la propia capilla de San Martín, en una tumba decorada con restos de frescos que no desdicen de la obra de Antón Sánchez.

En la misma capilla otro maestro, probablemente coetáneo, menos dotado y más adicto a la tradición románica, pintó una grandiosa Ascensión (fig. 152), combinada, según Post, con el tema bizantino de la *Etímasia*, 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.

Pero otros pintores adscritos al mismo círculo estilístico, activos en la vieja catedral salmantina en fechas anteriores al 1300, corroboran la cronología de las pinturas de la capilla de San Martín y nos señalan una escuela sorprendentemente progresiva, netamente hispánica, a pesar del avanzado goticismo de su estilo. Los temas pintados en la sepultura de doña Elena († 1272) y en la de Alonso Vidal, deán de Ávila y canónigo de Salamanca (vivía en 1282-87), una Epifanía (figs. 153 y 154), y una Coronación de la Virgen (fig. 155), respectivamente, no desdicen de la expresiva dicción ni de la elegancia de las pinturas del retablo de San Martín y aun le añaden nuevos rasgos de avanzado goticismo. No pudiendo ser obra muy alejada de la fecha de fallecimiento de los titulares del enterramiento, inclinan a dar fe a la fecha más arcaica para el retablo de la capilla de San Martín y a señalar un insospechado espíritu progresivo en los decoradores de la románica seo de Salamanca.

Antón Sánchez de Segovia, el mejor artista del grupo, merece un estudio a fondo que puede ser la clave del origen de la pintura gótica en Castilla y aun de la terminación de lo románico, temas ambos absolutamente vírgenes. Este estudio nos pondría en claro la filiación histórica y estilística de los frescos que aparecen en iglesias de Castilla y León, especialmente cuando la estructura es de ladrillo. Citemos como ejemplo las pinturas murales de San Pedro de Alcazarén (Valladolid) y de San Pedro del Olmo, de la ermita del Cristo de las Batallas, en Toro, de la Torre de Hércules en Segovia (vol. IV, fig. 431) de la iglesia de Vileña (Burgos), etc.