

PINTURA SOBRE TABLA

## CATALUÑA Y ROSELLÓN

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

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

### LOS TALLERES DE PINTURA Y SU TÉCNICA

Se verá, en las páginas que siguen, que el pintar tablas fué en el siglo XII oficio derivado del arte y experiencia de los iluminadores de manuscritos y fresquistas. Participó de las fórmulas de unos y otros, dispares, aun dentro de una misma corriente estilística, por la técnica, la diversidad de campo y tamaño y especialmente a consecuencia de las exigencias del medio. Los pintores murales eran gente viajera, que llevando auestas materiales y útiles del oficio, tenían por taller el propio edificio en decoración. Existe la duda de si estos pintores se desplazaban solitarios, aprovechando en cada obra los elementos afines que en aldeas y pueblos forzosamente existieron, o llevaron consigo oficiales y aprendices. Lo cierto es que su obra nacía pegada a un muro y allí quedaba para devoción y enseñanza de los imitadores. La variación constante de tamaños, el cambio de estructura y, en consecuencia, la improvisación, fueron condiciones normales para ellos, que se veían obligados a adaptar sus propias fórmulas a las exigencias iconográficas de cada localidad. Dentro de la monotonía del arte románico los fresquistas fueron, como los canteros igualmente ambulantes, el vehículo y aun la fuente de los progresos estilísticos.

Con otro ritmo latía el espíritu de los *scriptorium*, nutriéndose de la cultura y los gustos de monasterios y catedrales, viviendo a su sombra y madurando modelos iconográficos, mientras se maceraban y pulían los pergaminos. Oficio de etapas y paciencia fué enemigo

de improvisaciones y necesitado de un taller donde la insobornable pátina de los años hacía más sutiles las miniaturas; las prisas y el saltarse operaciones de preparación, eran allí pecados que llevaban consigo la penitencia de una prematura ruina. Cuanto más pátina de tradición lucían las mesas del taller, más sólidas y mejores eran las obras.

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

Imaginamos al maestro cabeza visible del taller inspeccionando la bondad de la madera de álamo y el perfecto ajuste de clavijas, condiciones indispensables para la longevidad de la obra; exigiendo a los aprendices mucha honradez en el cubrimiento de uniones y grietas incipientes, con pergamino o trapos de hilo, comprobando la perfecta graduación de la cola de conejo que convenía a la desigual dureza de las sucesivas capas de enyesado. ¡Qué bien resolvieron los modestos artesanos de los siglos XII y XIII este problema de estabilizar capas finísimas de yeso sobre un tablero sometido a inevitables contracciones! De haber podido disponer de la maravillosa madera de roble, que constituye el secreto de la perfecta conservación de las tablas flamencas, nadie habría conseguido mejor base para lograr una pintura permanente. El dominio de la técnica del enyesado dió origen a los relieves de pastillaje que comenzaron tímidamente, imitando el relieve de la pedrería que en los frontales metálicos enriquecía aureolas y enmarcamientos (fig. 158) y acabaron por invadir fondos (fig. 227) y acusar el relieve de las figuras, uniendo en ciertas obras los campos paralelos de la imaginería y la pintura. Los relieves de yeso o pastillaje se aplicaron siguiendo un método, utilizado todavía por cocineros y pasteleros, que consiste en verter por presión la pasta flúida a través de la punta agujereada de una bolsa cónica.

El paso a punzón del delineado inicial de las figuras era ya cosa del operario más avanzado, aun teniendo en cuenta que el maestro pintaba corrigiendo y modificando a voluntad las líneas que se notan todavía, apartándose en ocasiones del patrón utilizado en su calco. Los colores se prepararon con temple de huevo; la paleta más completa contenía blanco, negro, ocre, amarillo, almagre, bermellón, carmín, siena, verde claro, verde tierra y azul en dos tonalidades. En los ejemplares más antiguos los colores y sus mezclas se aplicaron por capas planas opacas, sin contar para nada con las transparencias; los difuminados y medias tintas eran siempre logrados con rayados de distinto tono, paralelos o cruzados, y con puntillado. La alternancia de color señala el cambio de composición tanto como el recuadrado. Amarillo y carmín son los tonos que más se utilizaron para alternar en los fondos. En frontales más avanzados el fondo de cada composición se divide en sectores de tono distinto: en el de San Lorenzo (fig. 180) formando una arquería, independiente de las figuras que intervienen en la escena, alternándose el rojo y amarillo; los fondos del de Sagars

(figura 183) en cuadrícula con ocre y carmín. La alternancia, la yuxtaposición y la superposición de colores tenía reglas básicas que se siguieron con fidelidad en la mayoría de casos, pero los grandes maestros las alteraron para lograr mejores efectos cromáticos; toscos imitadores se lanzaron luego a superponer arbitrariamente los tonos.

La moda del siglo XIII exigió un mayor aspecto metálico en las pinturas sobre tabla y para ello se sacrificaron los colores sólidos, orgullo de los pintores más viejos, abusando de los panes de plata o de estaño, pues el oro era caro y escaso, y las corladuras traslúcidas, con que trataron de imitarlo, les hicieron traición con el tiempo. El trabajo del pintor se complicó con la aplicación abusiva de láminas metálicas y de relieves en yeso y la pintura se descuidaba entonces, como etapa terminal de una labor engorrosa. Más talleres, más competencia y peor calidad, hasta que vino la reacción francogótica que devolvió a la pintura su rango primitivo, fomentando el resurgir de nuevas personalidades y pasando definitivamente el cetro, por lo menos en España, a los retablistas.

## TIPOLOGÍA DEL MOBILIARIO PINTADO

Así vemos la vida de un taller de pinturas sobre tabla, alternando la producción de tablas para el culto y alguna que otra pintura mural, con muebles civiles más o menos ricos, sillas para cabalgaduras, adargas, escudos, cascos y seguramente imaginería tallada. Es muy probable que, en la mayoría de los casos, el escultor era a la vez carpintero del mobiliario litúrgico. Éste consistía en mesas de altar, retablos, baldaquinos, cruces y arquetas. Las primeras se componen de un frontal o antependio, tablero rectangular, cuyo ancho varía entre un metro y metro cincuenta, con recuadro de refuerzo que enmarca la composición historiada y dos tableros que empalman perpendicularmente en los extremos con estructura semejante al frontal, constituyendo los paramentos de frente y laterales de la mesa de celebración. Los retablos son tan raros y tardíos, que es de creer que con anterioridad al siglo XIII el crucifijo o una imagen de la Virgen eran los únicos elementos sobre dicha mesa (fig. 156). Pueden presentarse como modelos los dos de la iglesia del cementerio de Angustrina (Cerdaña francesa). El baldaquino cubría el altar, ya en forma de tablero apoyado en una viga transversal (fig. 156), ya en estructura de cimborio a cuatro vertientes (figura 157).

La iconografía de las pinturas sobre tabla es tan monótona como la de la pintura mural y más rutinaria: las mismas fuentes las nutren y evolucionan ambas paralelamente. Las piezas de mobiliario litúrgico se produjeron en serie, y aunque los encargos, con destino a determinados altares, obligaban a la inclusión de temas especiales, en realidad la lista de advocaciones fué, en el Medioevo, muy reducida. El Pantocrátor, dentro de la aureola elíptica rodeada del Tetramorfos, ocupa, en la mayoría de casos, el sector central de los antependios y la totalidad de los baldaquinos; los apóstoles dentro de arquerías o formando grupos completan el campo de los primeros; en ciertos casos el sitio de honor lo ocupa la Virgen Madre y en ejemplares tardíos es el santo titular quien preside, aunque sin aureola apuntada; escenas narrativas de la Pasión, de la vida de la Virgen o de la de los santos aparecen ya en los frontales más antiguos sustituyendo al apostolado. Es signo de modernidad la disposición temática en dos zonas superpuestas ocupando la totalidad de la tabla,

con arquerías o sin ellas, y la división en recuadros conteniendo escenas narrativas. En los costados del altar se pintaron generalmente figuras de gran tamaño, aunque no falta la repartición en cuadrícula con pequeñas composiciones. Todo ello se irá observando en las páginas que siguen.

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

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

## LOS TALLERES DEL SIGLO XII

Nuestro estudio de las tablas románicas catalanas está organizado fijando la existencia hipotética de tres grandes talleres: el de la Seo de Urgel, entregado de lleno a la rigidez de la tendencia mural; el de Vich que, haciendo honor a la tradición de su antiguo *Scriptorium* catedralicio, lanza sus pinceles por el camino lírico de la miniatura, y el de Ripoll que con igual soltura cultivó ambas tendencias. Las atribuciones no son categóricas, pues carecemos totalmente de referencias escritas. Señalamos el carácter de cada taller según el que presentan las obras halladas en los pueblos vecinos a la localidad considerada como centro y de aquí salen datos provisionales que esperamos se confirmarán en estudios más profundos.

En la disposición y en la forma de empalme de las bandas que dividen los compartimientos de un frontal, existen variaciones que, al parecer, corroboran la hipotética distribución de los talleres. En los frontales de Hix y Seo de Urgel (figs. 163 y 165), el Pantocrátor con su aureola de doble círculo se mantiene en el centro de un campo liso independiente del marco; los apóstoles tienen también su propio encuadramiento y todo ello encaja dentro de un sistema general compuesto dentro de la lógica más estricta, dando a las dos bandas con inscripciones casi la categoría de espacios narrativos. Parece, pues, que en su primer período el taller de la Seo de Urgel componía las obras siguiendo una organización lógica. Obsérvese que en los toscos frontales de Martinet (fig. 169) y Durro (fig. 170) la desorganización de los encuadramientos corre parejas con una absoluta despreocupación por la línea recta y con la infantil improvisación de los temas.

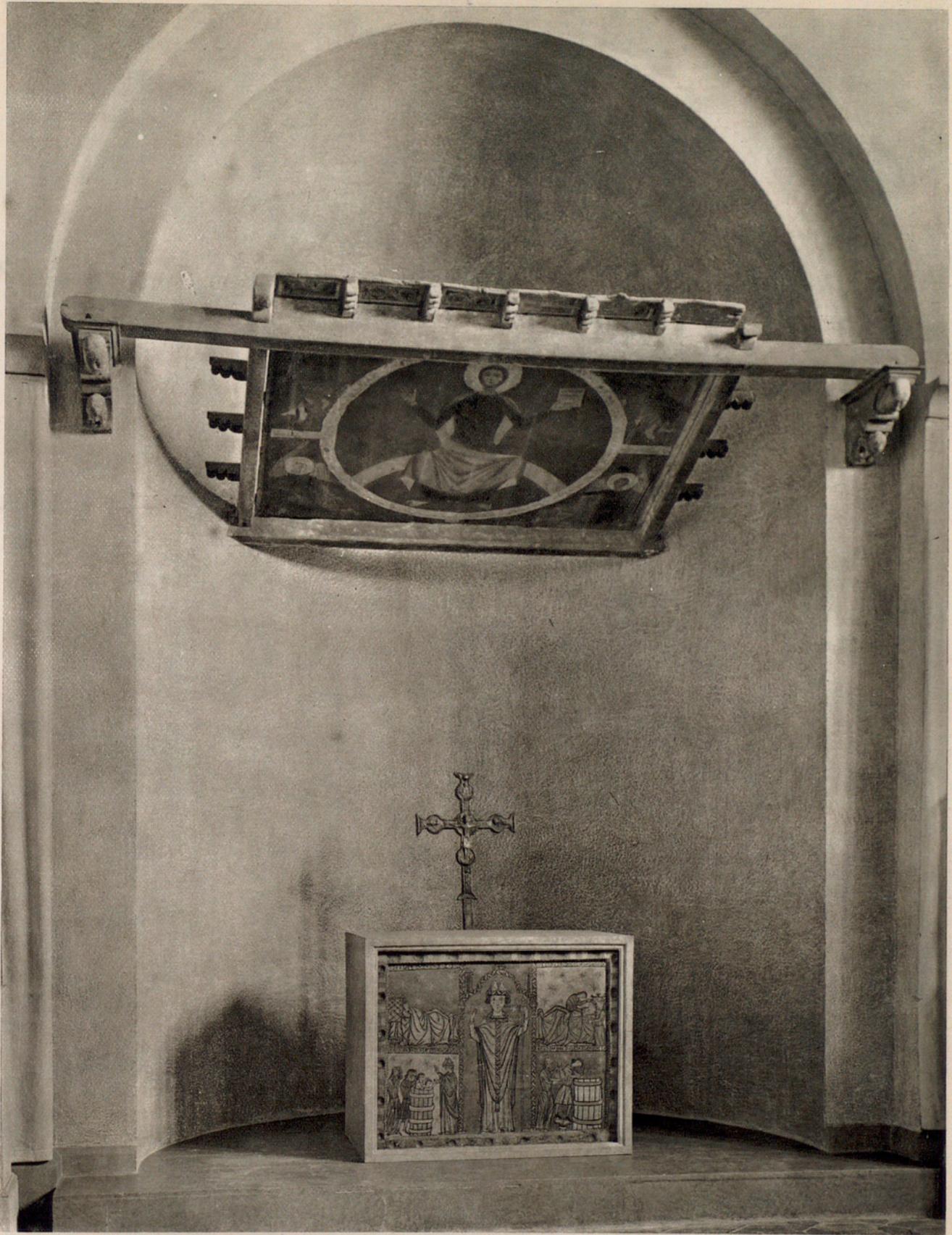


Fig. 156. — RECONSTRUCCIÓN DE UN ALTAR ROMÁNICO CON EL FRONTAL DE GÜEL Y EL BALDAQUINO DE SAN SATURNINO DE TABÉRNOLAS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 157. — RECONSTRUCCIÓN DEL BALDAQUINO DE TOSAS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

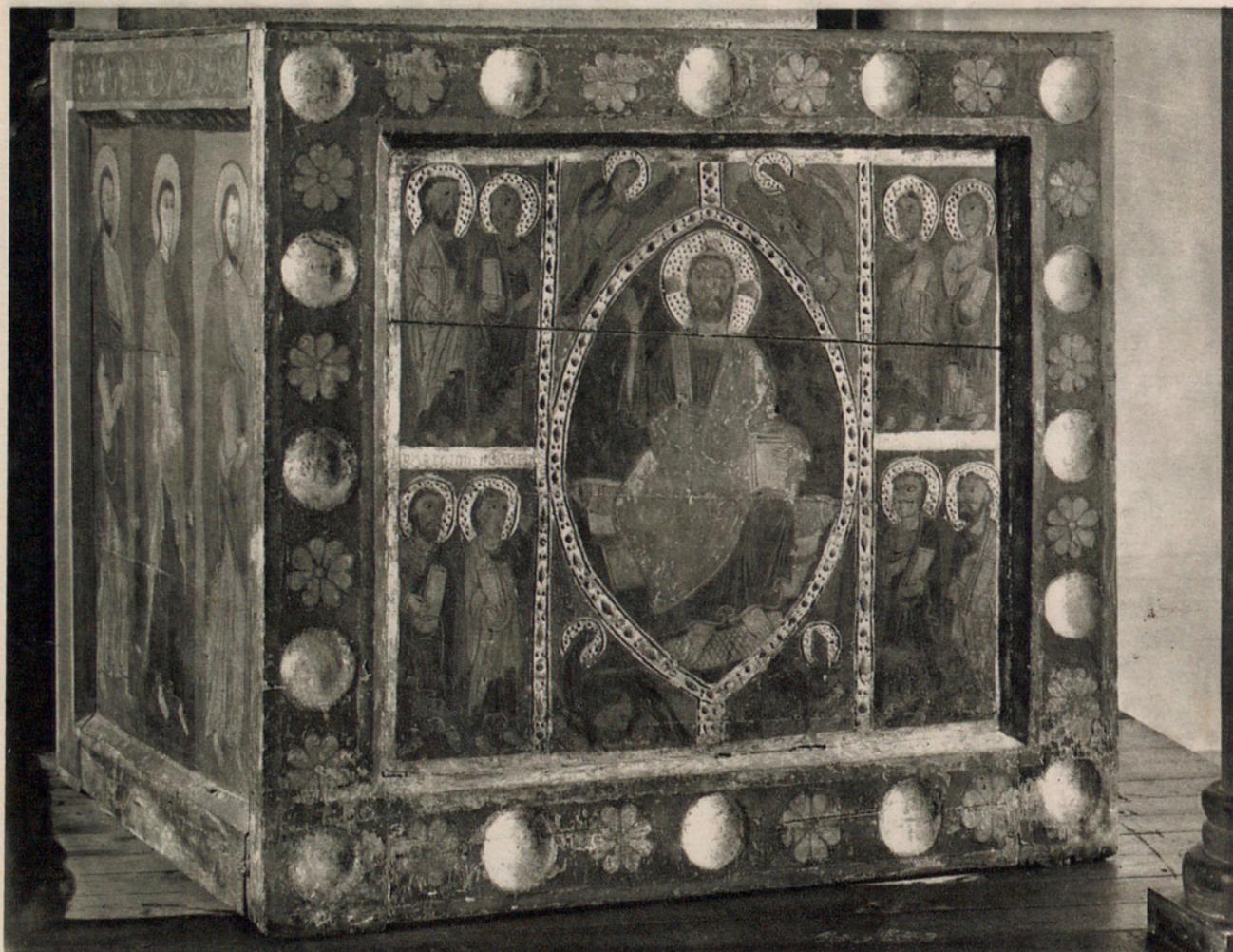


Fig. 158. — MESA DE ALTAR DE ENCAMP CON EL PANTOCRÁTOR, TETRAMORFOS Y APÓSTOLES EN EL FRONTAL Y APÓSTOLES Y ASUNCIÓN A LOS LADOS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

En el frontal de la colección Èspona (fig. 162) el encuadramiento ha tomado ya una forma viciosa e ilógica: la aureola se ha convertido en enmarcamiento del Pantocrátor y las bandas de división de compartimientos empalman con ella sin consideración alguna hacia su simbolismo; la misma fórmula aparece en los frontales de Santa Margarita, de Vich (figura 175), San Lorenzo (fig. 180) y Epifanía (fig. 187), que constituyen los ejemplares típicos del primer período en los hipotéticos talleres de Ripoll y Vich. El frontal de San Martín (figura 174) y el de Sagars (fig. 184) incorporan a la fórmula anterior unas bandas verticales que separan las escenas narrativas laterales de los espacios triangulares que encuadran la aureola central, sistema que puede observarse también en los frontales de la Walters Art Gallery de Baltimore (fig. 192), Rotgés (fig. 198), Guils (fig. 204) y Greixa (fig. 215), que integran al parecer el grupo más avanzado de Ripoll. Los que forman el grupo de Andorra conservan algo de la tradición de la primera etapa urgellense y recuadran los temas laterales independientemente de la aureola del Pantocrátor que sigue de todas maneras enlazada por las bandas de separación del Tetramorfos: véanse los frontales de Ferrera (fig. 206) y Encamp (fig. 208).

EL TALLER DE URGEL. — Ha sido señalada por Gudiol y por Post la semejanza entre los dos antependios, evidentemente hermanos, procedentes de Hix (fig. 163), y Seo de Urgel (figura 165) (M.A.C., de Barcelona) y las pinturas murales de San Pedro de la Seo (fig. 45). Su parentesco es más evidente en el esquematismo de ciertas rutinas y en los elementos accesorios, que en el aspecto superficial. Aunque sería peligroso atribuir los dos frontales al decorador de San Pedro de la Seo, parece innegable que éste hubo de intervenir en la dirección del taller que los produjo. La perfección con que ambos fueron ejecutados, la maestría de su trazo desenvuelto y libre de titubeos, la gradación cromática acertadísima (lám. IV) y la calidad como de esmalte, tan difícil de lograr en una pintura sobre tabla, suponen la existencia de un taller perfectamente organizado con un técnico excepcional a su cabeza. La preparación del maderamen y el ensamblaje de piezas alcanzan en ambos frontales una perfección raras veces igualada en las pinturas sobre tabla; la yuxtaposición de colorantes presupone asimismo gran experiencia y una fórmula largamente probada; el plan de las composiciones y la habilísima selección de elementos que intervienen en la estilización de las figuras, revelan modelos concebidos con profundo conocimiento de la gran pintura decorativa y es precisamente aquí donde aparece, en nuestra opinión, la personalidad del Maestro de Urgel. Los recursos de la pintura al temple están utilizados imitando los efectos de la pintura mural, con violentos contrastes que contrarrestan la reducción de espacios. No existen balbucesos ni vacilaciones en estas dos figuras gemelas del Pantocrátor hierático, desprovisto de trenzas, dentro de una doble aureola sin acompañamiento del Tetramorfos; ni en las parejas de santos; ni en el San Martín que corta para el pobre, excautivo en este caso, un pedazo de su capa (fig. 164); ni en el apostolado, escalonado como los cirios de un altar en las grandes solemnidades (fig. 165); ni en los frisos decorativos trazados con pulcritud que no reaparece en otras obras; ni en el primoroso dibujo de las inscripciones. La aguda sensibilidad con que se conjugaron masas de color y ritmo lineal de la estructura sólo reaparece en el baldaquino de Ribas (fig. 161).

No puede haber error grave si presentamos ambos frontales como el mejor ejemplo de una modalidad nacida al impulso del Maestro de Urgel. La Seo de Urgel no tuvo gran

*scriptorium* y ello explica que las pinturas del taller, desarrollado a la sombra de la vieja ciudad pirenaica, no tengan traza de miniaturistas. Puede confirmarse esta idea frente al grupo de pinturas sobre tabla, de caracterizado arcaísmo, descubiertas en iglesias y ermitas del obispado. Destaca entre ellas el frontal, o quizá altar, de San Saturnino de Tabérnolas (Lérida) (M.A.C., de Barcelona). La originalidad, revelada en la ausencia de moldes viejos y arraigadas tradiciones en el frontal de la Seo de Urgel, sigue aquí su camino presentando dos grupos de santos mitrados con báculo y libro, cohorte solemne del obispo central, seguramente el santo titular que da la bendición (fig. 166). Su autor logró con sensibilidad lo que el maestro de los frontales gemelos alcanzó con seguridad técnica y conocimientos más completos del oficio. Estos obispos, revestidos elegantemente, señalan un momento muy alto de la estilización románica, con su gran armonía de tonos y el ritmo, casi musical, de la línea. Obra de un imitador mediocre son los costados que completaban la mesa de este altar (Colecc. Muntadas, Barcelona).

El M.A.C., de Barcelona, y el de Vich poseen el tablero, la crestería y las vigas de un baldaquino descubierto en Tost (Lérida) (figs. 167 y 168): el Pantocrátor con el Tetramorfos ocupa la pieza principal, la Última Cena se representa en la crestería, y las vigas se decoraron con leones y estrellas en relieve de yeso, círculos incluyendo sirenas y monstruos y otros temas decorativos de viva policromía. Es obra del siglo XII avanzado y su origen urgelense parece seguro por su parentesco estilístico con los frontales hermanos.

Otro antependio confirma por su original disposición iconográfica, que en el núcleo artístico de la Seo de Urgel hasta los pintores secundarios trabajaban, durante el siglo XII, libres de fórmulas y rigideces. Fue hallado en un caserío cercano a Martinet (Lérida) y figura actualmente en el Museo de Worcester (EE. UU.). El Señor aparece en su Ascensión dentro de una pequeña aureola, flanqueada de ángeles portadores de cruces dos de ellos y otros dos con cruz e incensario, en la zona alta de las dos en que la pieza se divide; en la segunda zona se alinean en actitud de plegaria la Virgen, portadora de la copa con que aparece en las decoraciones murales, y los doce apóstoles: el marco se cubre con el tema de líneas onduladas, uno de los más corrientes en el repertorio de los fresquistas (fig. 169). Este frontal, que se citó atribuyéndolo al mediocre decorador del ábside de Ginestarre de Cardós (pág. 70), confirma la rusticidad del pintor. Se repiten aquí las facciones desorbitadas y rudísimas y los plegados que, con infantil minuciosidad, tratan de reproducir las esquematizaciones del Maestro de Urgel, contrastando con la regular maestría del enmarcamiento decorativo.

El frontal dedicado a los Santos Quirce y Julita (fig. 170), con cuatro escenas de su espeluznante martirio rodeando a los titulares sentados dentro de la aureola, es también obra de un pintor poco dotado, formado como ayudante de algún fresquista. Hallóse en la ermita de San Quirce de Durro y es recuerdo del paso fugaz por la comarca de los maestros de Tahull y Bohí. De éste especialmente se reflejan los tipos humanos alargados, pero la orla que enmarca el frontal, de tosco maderamen, se sacó del Maestro del Juicio Final (pág. 44), el que completó las decoraciones murales de Tahull. Al parecer, la actividad decorativa del valle del Noguera Pallaresa atrajo al pintor de Durro y no es gran atrevimiento el atribuirle las pinturas del ábside de Santa María de Valencia de Aneu, de las que quedan figuras sueltas medio borradas construídas a base de los arbitrarios acordes de líneas paralelas que caracterizan el frontal de San Quirce y Santa Julita.



Fig. 159. — ALTAR DE ANGUSTRINA (ROSELLÓN).



Fig. 160. — ALTAR DE ANGUSTRINA (ROSELLÓN). (Colecc. Amatller, Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

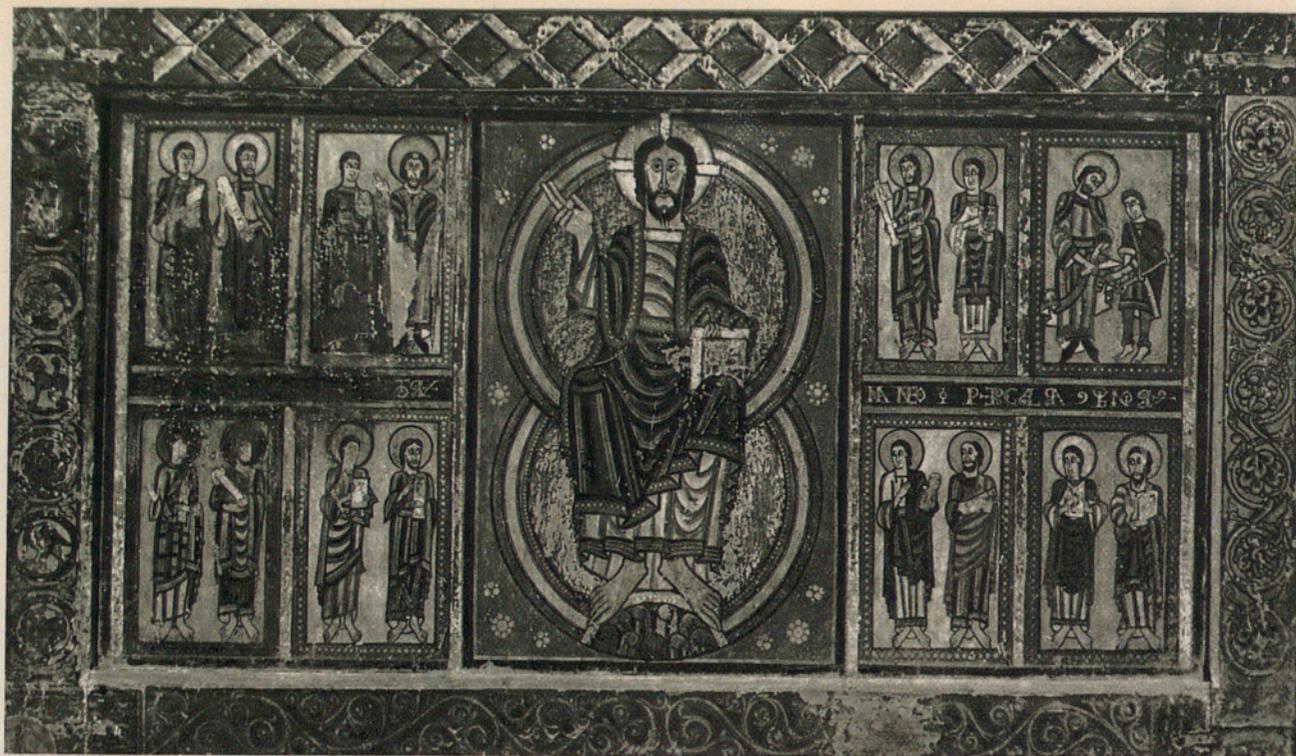


Fig. 161.—PANTOCRÁTOR. DETALLE DEL BALDAQUINO DE RIBAS. (Museo de Vich.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 162. — PANTOCRÁTOR Y EVANGELISTAS. DEL FRONTAL DE LA COLECCIÓN ESPONA, BARCELONA.



Figs. 163 y 164. — FRONTAL DE IX CON EL PANTOCRÁTOR Y VARIOS SANTOS. APÓSTOLES Y SAN MARTÍN. DETALLE DEL MISMO. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



LÁMINA IV

PANTOCRÁTOR. DEL FRONTAL DE LA SEO DE URGEL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 165. — FRONTAL DE SEO DE URGEL CON EL PANTOCRÁTOR Y APÓSTOLES. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 166. — FRONTAL DE SAN SATURNINO DE TABÉROLAS CON UN GRUPO DE OBISPOS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



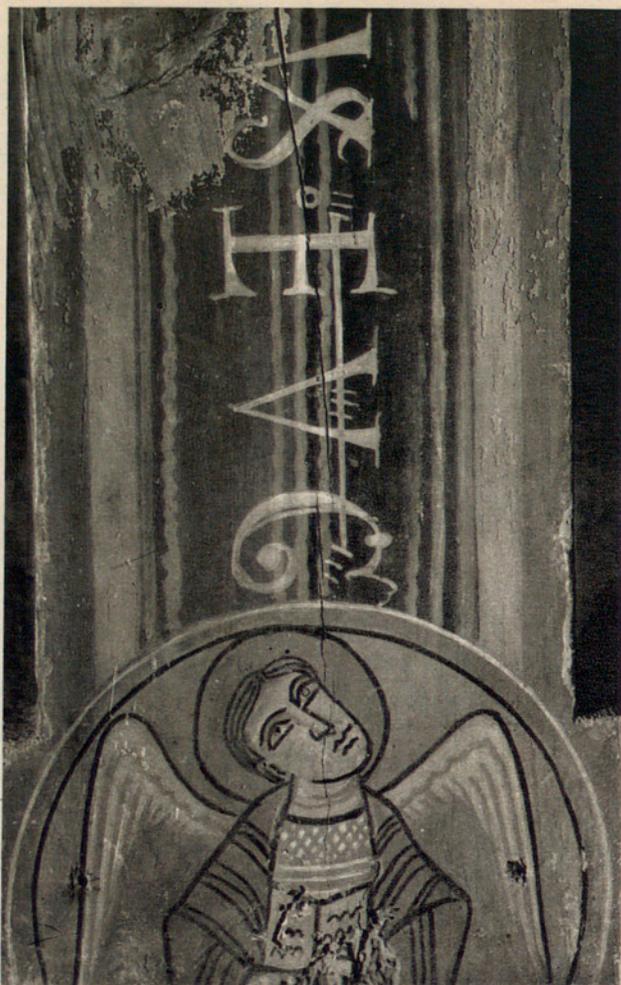
Figs. 167 y 168. — VIGA Y CRESTERÍA DEL BALDAQUINO DE TOST. (Museo de Vich.) TABLA DEL BALDAQUINO DE TOST CON EL PANTOCRÁTOR Y TETRAMORFOS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 169. — FRONTAL DE MARTINET CON LA ASCENSIÓN. (Worcester Art Museum, EE. UU.)



Fig. 170. — FRONTAL DE DURRO CON ESCENAS DE LA VIDA DE SANTA JULITA. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 171 y 172. — DETALLES DEL REVERSO DE CRUCES PROCEDENTES DE CRUILLAS Y DE SAN JUAN LES FONTS. (Museo Diocesano de Gerona.)



Fig. 173. — DETALLE DEL REVERSO DE LA CRUZ DE SAN JUAN LES FONTS. (Museo Diocesano de Gerona.)

EL TALLER DE RIPOLL. — La tradición artística del antiguo cenobio benedictino fué mantenida durante el siglo XII con pujanza inigualada en Cataluña: lo atestigua su opulenta portada (vol. V, fig. 102), los variados restos de escultura monumental conservados y los libros miniados de su importantísimo *scriptorium*. Es lógico, pues, que las pinturas sobre tabla descubiertas en una enorme zona que abarca desde Torelló a la Cerdaña y desde Olot a Berga, sean atribuídas a un taller rivi-pullense. Obras de un mismo maestro, por lo menos pintadas bajo la pauta de un modelo único, surgen en localidades diametralmente opuestas dentro del área vagamente señalada por dichas cuatro localidades. De las tres escuelas catalanas que integran nuestra hipótesis, la de Ripoll es la más segura y la que presenta una evolución estilística más clara. En la misma zona han sido halladas diversas Majestades, antependios, y otras piezas de imaginería románica (pág. 295 y siguientes) que, participando de las características de la escultura monumental rivi-pullense, conservan en su policromía elementos decorativos propios de su taller de retablistas. Teniendo en cuenta que durante los siglos XII y XIII, período fecundo de los hipotéticos talleres de pintura y escultura, Ripoll fué una localidad eclesiástica, sin otra población civil que la de los servidores de la comunidad benedictina, es de suponer que ambos talleres estarían bajo la dirección de los monjes. El carácter bizantino de las más antiguas tablas atribuídas a este taller, sin relación estilística con las miniaturas del *scriptorium* adjunto, y sobre todo la fuerza de su renacimiento italo-bizantino en el siglo XIII, obligan a creer en la colaboración de artistas venidos de Italia.

La prioridad corresponde al baldaquino de Ribas (Museo de Vich). Es una de las mejores pinturas del siglo XII, y aunque incompleto, se reconstruye fácilmente su iconografía: el Pantocrátor (fig. 161) sentado dentro de la aureola, rodeada por cuatro ángeles llevando estandartes y cuatro arcángeles con un rollo en una mano y un cordón en la otra. Rivaliza en majestad y en maestría con las obras del Maestro de Urgel, y alcanza en ciertos aspectos la grandiosidad del Pantocrátor de Tahull. Contribuye a ello el color, cuya gama puede presentarse como prototipo: resalta la cara de tono pajizo, modelada en carmín, sobre el amarillo del halo; la túnica, verde esmeralda con sombreado a rayas amarillas y guarnición roja fileteada de blanco, se rodea por el rosado del manto cuyos amplios pliegues modelan trazos carmín de cambiante tono con ritmo admirable; la aureola no se limita a la simple faja negra del letrero, sino que hasta llegar al sector central, azul oscuro, interpone dos zonas escalonadas en verde y azul claro, con tono en gradación y fileteadas en rojo y amarillo; los ángeles y arcángeles completan el ritmo cromático cambiando el color de sus halos, túnicas y mantos según el tono de los fondos que alternan entre rojo vivo y amarillo cálido. Como en los frescos monumentales, el delineado negro une y dibuja; en este caso con firmeza, sentido de la síntesis y aguda sensibilidad que afirman la personalidad de un artista excepcional, honor de una escuela y de un estilo.

Nadie pondrá en tela de juicio la calidad de prototipo del bello antependio procedente de la capilla de Esquius, cercana a Torelló, hoy en la colecc. Espona, de Barcelona: volvemos a la simplicidad del tema básico con el Pantocrátor, el Tetramorfos y apostolado (figura 162); la técnica es simplificación de la del baldaquino de Ribas y dentro de una gama menos intensa se utilizan sus hallazgos cromáticos; el Pantocrátor destaca en oscuro sobre claro, siguiendo la pauta de las pinturas murales y, como en la mayoría de ellas, el fondo del apostolado está dividido en zonas horizontales. Parece ejemplo típico de lo que debie-

ron ser las obras más concienzudamente ejecutadas en un momento algo avanzado del taller rivipullense. La caligrafía de las formas humanas, de los animales y de los pliegues de los vestidos presenta un canon más formal del cual arranca el nuevo convencionalismo de la pintura sobre tabla, atraída por la brillantez de la miniatura. Es una pena que la policromía de la Majestad de Llusa se conserve tan mal (fig. 291), puesto que en el reverso de la cruz es todavía visible su decoración pintada con técnica muy similar a la del antipendio de Esquius. La procedencia de dicha majestad nos acerca a Ripoll y el arcaísmo de su muy bella escultura habla todavía a favor de una fecha temprana, probablemente dentro de la primera mitad del siglo XII. La hipótesis halla confirmación en los temas que decoran el reverso de la Majestad de San Juan les Fonts (figs. 172 y 173). Los cogollos, tema rivipullense básico en las esculturas decorativas de la famosa portada, reaparecen aquí con los símbolos de los Evangelistas cuyo parentesco con el baldaquino de Ribas es incontestable. Todo ello son pequeñas cotas que poco a poco van dibujando los contornos del nebuloso panorama artístico del siglo XII.

Son también cogollos del taller de Ripoll los que decoran una viga de baldaquino, procedente de Viñolas de Portavella (Museo de Vich) y los que se repiten en el friso que enmarca el frontal de San Martín (fig. 174) procedente de Montgrony (Museo de Vich), que por su supuesto arcaísmo encabeza muchos estudios de pintura hispánica. Su datación en el siglo XI fué indiscutida entre los arqueólogos de la anterior generación y su fama de vetustez es tan arraigada que aun Post y los modernos no se resistieron a presentarlo entre los precursores. Después de analizar a conciencia cada uno de sus elementos, hemos llegado a las siguientes conclusiones: es obra donde la rusticidad toma un aspecto soberbio de arcaísmo; los rasgos de sus figuras son interpretación servil, línea a línea, de las sobrias estilizaciones del antipendio de Esquius; la obra fué ejecutada probablemente en el taller de Ripoll en un momento en que las estructuras arbitrarias de los miniaturistas comenzaban a destruir la lógica estructural derivada de los frescos afiliados a la corriente italo bizantina. Contribuye a desvanecer la idea de arcaísmo el observar el parentesco con los dos ángeles, o quizá arcángeles, de las tablas laterales del que fué altar de San Juan de Mataplana (figuras 181 y 182), lugar cercano a Montgrony. No dudamos, pues, respecto al famoso frontal de San Martín, en darle un sitio entre las obras avanzadas del siglo XII.

Después de análisis y maduras reflexiones, no vacilamos en filiar el frontal de Llanás (Gerona) entre las obras que el taller de Ripoll pudo producir a fines del siglo XII (fig. 205). Sus escenas dedicadas a la vida y martirio de San Esteban, se agrupan alrededor del Pantocrátor y conservan todavía mucho de la técnica de los fresquistas aunque su dinamismo señala inequívocos contactos con los iluminadores de manuscritos. Es obra artísticamente muy inferior al baldaquino de Ribas y al frontal de la colección Espona, pero no tan bárbaro como el de Montgrony. La novedad en este antipendio, el único que en Cataluña se conserva en su lugar de origen, es que las escenas narrativas se presentan recortadas sobre un fondo cuajado de roleos y hojarasca ornamental en relieve de yeso, que presenta el tono gris sucio característico de la destrucción de la corladura a causa de la oxidación de las láminas de estaño. Parece ser el ejemplar rivipullense más antiguo entre los que se decoraron con pastillaje según un tema que veremos repetido en otros frontales del siglo XIII.

Los tableros que componen la mesa de altar de Sagars, lugar cercano a Berga, muestran el triunfo que la técnica de *scriptorium* alcanzó en el taller de Ripoll sobre la tradición



Fig. 174. — FRONTAL DE MONTGRONY CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN MARTÍN. (Museo de Vich.)

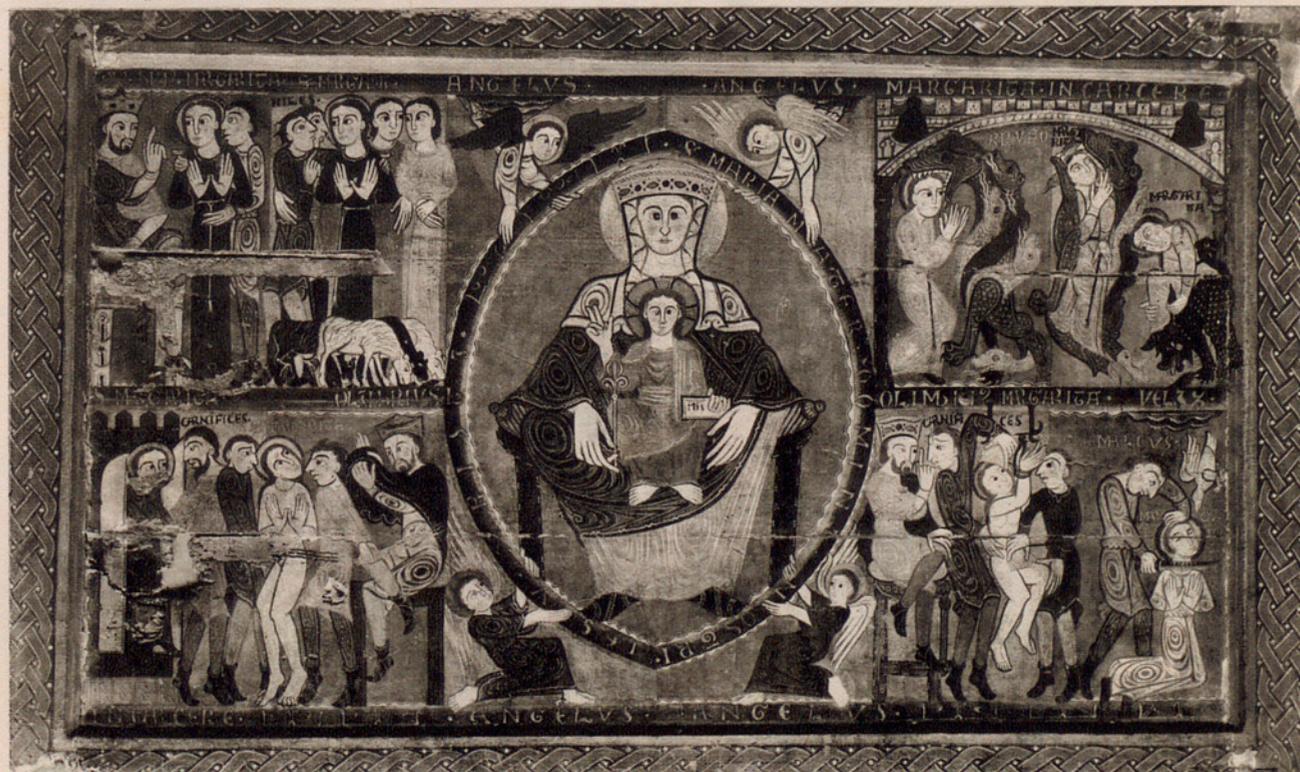


Fig. 175. — FRONTAL DE VICH CON ESCENAS DE LA VIDA DE SANTA MARGARITA. (Museo de Vich.)



Fig. 176. — SAN MARTÍN Y EL MENDIGO. DETALLE DEL FRONTAL DE MONTGRONY. (Museo de Vich.)



Fig. 177. — LA VIRGEN Y EL NIÑO EN MANDORLA SOSTENIDA POR ÁNGELES. DETALLE DEL FRONTAL DE VICH.  
(Museo de Vich.)



Figs. 178 y 179. — FRONTAL DE VICH CON ESCENAS DE LA VIDA DE LA VIRGEN. (Museo de Vich.) NACIMIENTO, DETALLE DEL MISMO.

de los fresquistas. El antependio (Museo de Vich) dedica a la vida de San Andrés los cuatro compartimientos que rodean el Pantocrátor (fig. 183); los dos costados, también en el Museo de Vich, muestran escenas de la vida de Jesús formando recuadros en dos zonas (figs. 184, 185 y 186). Sin llegar al ingenuo y contundente expresionismo de los del frontal de Montgrony, sus personajes pertenecen al mundo puramente narrativo: recortados sobre un fondo de cuadrícula o liso con líneas onduladas, hablan gesticulando, acertando siempre en su mudo lenguaje de grandes ojos, bocas expresivas y monstruosos perfiles; a pesar de lo que retiene de la técnica del frontal de San Martín, la semejanza es mayor con el de San Lorenzo (figura 180) que estudiaremos con el grupo de Vich: los rasgos faciales son casi idénticos, aunque logrados con movimiento distinto de pincel. Es probable que la tendencia a lo arbitrario de los pliegues en las figuras de Sagars, es lo que con más fuerza insinúa su acercamiento a las obras del taller vicense, aunque en estas se desarrolla un lirismo más afinado. La atracción hacia lo de Vich se muestra también en los temas de enmarcamiento, trenzados y sogueados nuevos en Ripoll, que más tienen de iluminación de manuscritos que de pintura decorativa. Uno de los costados luce un tema de cogollos de raigambre rivipullense y otro reproduce el tema de los costados de Mataplana. La aparición de discos de tono claro en los ángulos y en el centro de las orlas de enmarcamiento del antependio, discos que aparecen en todos los frontales del siglo XIII, a veces en hueco cóncavo tallado en la madera, en otros casos decorados con animales y flores, es signo de modernidad. Con esta pieza las tiras de pastillaje con corladura hacen su primera aparición en el taller de Ripoll y aun substituyen la imitación de pedrería por primorosos rameados.

El color actúa en todas estas pinturas sobre tabla por contraste de grandes superficies monocromas, como en las pinturas murales, y siguiendo en tono menor la pauta de yuxtaposiciones descrita al hablar del baldaquino de Ribas. En el frontal de Montgrony se alternan el amarillo y el bermellón como tonos básicos y con su intensidad reducen las gamas arbitrarias que intervienen en el modelado de las figuras hasta lograr un conjunto de bella armonía: su tosco pintor no supo captar las gradaciones finísimas del prototipo y se lanzó a superponer verdes y carmines sobre el bermellón de la túnica del Pantocrátor, rojo y negro sobre azul, bermellón y siena sobre cadmio y amarillo y negro sobre verde. En los ángeles de Mataplana el colorido es menos ambicioso puesto que se limita a modelar superponiendo grados diversos del mismo tono. La gama cromática se complica extraordinariamente en los tableros de Sagars.

EL TALLER DE VICH. — Pudo nacer bajo los auspicios del viejo *scriptorium* catedralicio, aun siendo éste más importante desde un punto de vista literario y científico que en su aspecto artístico. Existe ciertamente un parentesco entre sus mediocres miniaturas y los frontales pintados descubiertos en la zona geográfica que tiene por centro la ciudad de Vich. Nada más opuesto a los hieráticos personajes de las pinturas murales del siglo XII, que las figurillas gráciles y movidas que pueblan el mundo narrado en los frontales de Santa Margarita y de la vida de la Virgen, las dos obras maestras del hipotético taller vicense. Les une el espíritu estilístico y la perfección técnica que explica su buen estado de conservación, adivinándose bajo la atractiva pátina de los siglos la brillantez de esmaltes de sus colores vivos, la nitidez de grises y rosados que dan el tono del primero y la bárbara armonía de amarillos, rojos y azules que en el segundo recuerdan los desplantes cromáticos de los Bea-

tos y otros miniados hispánicos arcaicos, renacidos y revalorados en nuestros días por las audacias picasianas.

El antipendio de Santa Margarita (figs. 175 y 177), procedente de una ermita cercana a Torelló (Museo de Vich), es, en estilo, prototipo del de la vida de la Virgen (figs. 178 y 179), que estuvo en un desaparecido cenobio vicense (Museo de Vich). Ya Gudiol y Cunill señaló en las escenas de lucha entre la Santa y los monstruos, en el primer recuadro de la derecha, el arabesco de las letras iniciales de los siglos XI y XII, formadas por la fantástica unión de seres humanos y fauna medieval. La Virgen Madre, que preside en su aureola llevada por cuatro ángeles, puede presentarse como obra característica del concepto decorativo del taller, enemigo de los pliegues rectilíneos y de los grandes planos desnudos: conserva absoluta fidelidad a las simetrías, bien que adoptando un esquema curvilíneo opuesto a la verticalidad de la fórmula del Maestro de Urgel y de las primeras tablas de Ripoll. La curva se convierte en elemento básico y aunque los volúmenes fundamentales del cuerpo humano quedan perfectamente determinados, se esconden bajo un sistema de espirales que se combinan con preciosos plumeados; el lirismo espontáneo del trazo, generalmente de tono claro sobre fondo oscuro, no escapó jamás a la preocupación por el conjunto, manteniéndose con ello un sorprendente equilibrio.

Las orlas decorativas, primorosamente perfiladas y sin precedentes en la pintura mural, sus inscripciones en caracteres caprichosos sembrados a la zaga de los personajes y el horror al vacío que lleva a modelarlo todo, con relleno de líneas y veladuras, alejan la posible paternidad de la gran pintura decorativa reafirmando la hipótesis de un taller formado por pendolistas. Post observa cuán pronto la rutina hace olvidar la verdadera misión de los símbolos, ya que en el frontal de la vida de la Virgen persiste inexplicablemente el Tetramorfos. En él se inicia el uso del pastillaje como materia decorativa, cubriendo la aureola y los frisos horizontales que separan las escenas, imitando pedrería engarzada en tiras de oro repujado. La primorosa ejecución de los relieves señala ensayo, convertido pronto en fórmula viciosa, y parece corroborarlo el hecho de que la idea imitativa se completó con pintura de oro en polvo y no con corladura como en los ejemplares subsiguientes.

Se habló ya de la afinidad estilística entre el frontal de San Lorenzo dels Munts (Museo de Vich) y la mesa de altar de Sagars, ya estudiada. Presenta dicho frontal seis escenas de la vida y martirio del titular flanqueando el Pantocrátor y símbolos de los Evangelistas (figura 180). Dominan los colores amarillo y anaranjado, con intervención de un verde oscuro, bajo la directriz lineal del negro; los dos primeros tonos llenan, alternándose, los elementos de una arquería que constituye el fondo de las escenas narrativas y los espacios libres de la aureola y encuadramiento. Por la situación geográfica de la solitaria iglesia de origen, en la zona montañosa del noreste de Vich, es lógico atribuirlo al taller vicense, y aun la técnica inclina a tal hipótesis por la fantasía de roleos y rasgos caprichosos que siguen como por azar las directrices de los pliegues naturales. Pero el modelado a mancha plana de las carnes y el rasgo decidido y firme de los trazos negros, no encajan perfectamente dentro del espíritu sofisticado que late bajo los frontales de la Virgen y Santa Margarita. Éste de San Lorenzo tiene algo que se enlaza con las tablas laterales de Mataplana (figuras 181 y 182) y aun con el antipendio de Montgrony (fig. 174), adscritos al taller de Ripoll. En todo caso, sería ello testimonio de que en una fecha, rozando ya el 1200, ambos talleres se vieron nivelados por una común ausencia de renovación artística.



Fig. 180. — FRONTAL DE SAN LORENZO DELS MUNTS CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN LORENZO. (Museo de Vich.)



Figs. 181 y 182. — TABLAS LATERALES DE UN ALTAR DE SAN JUAN DE MATAPLANA. (Museo de Vich y Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.)



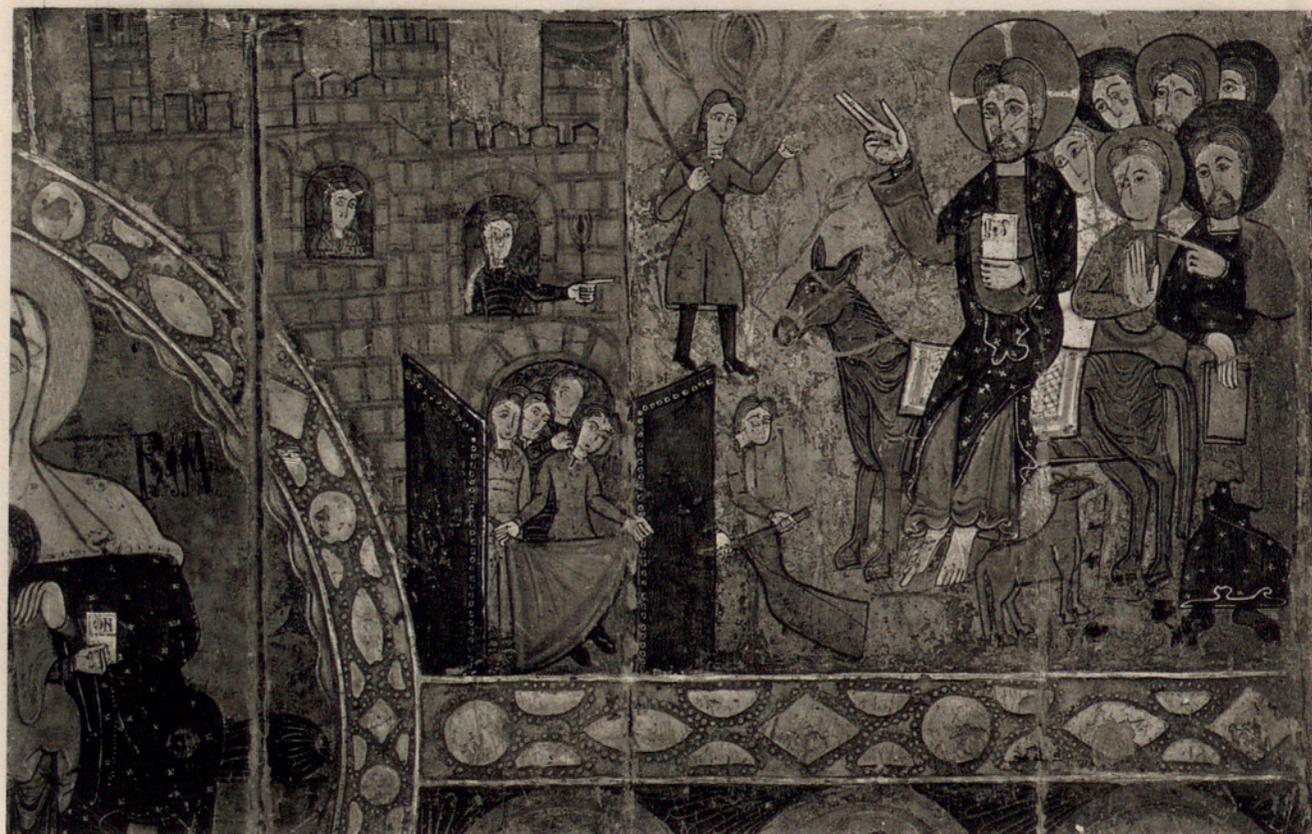
Fig. 183. — FRONTAL DE SAGARS CON EL PANTOCRÁTOR, EL TETRAMORFOS Y ESCENAS DE LA VIDA DE SAN ANDRÉS (Museo de Vich.)



Fig. 184. — PRENDIMIENTO Y DESCENSIÓN. TABLA LATERAL DEL ALTAR DE SAGARS. (Museo Diocesano de Solsona.)



Figs. 185 y 186. — ESCENAS DE LA VIDA DE JESÚS. DE LAS TABLAS LATERALES DEL ALTAR DE SAGARS. (Museo Diocesano de Solsona.)



Figs. 187 y 188. — EPIFANÍA Y ENTRADA EN JERUSALÉN. DETALLES DEL FRONTAL DE ESPINELVAS. (Museo de Vich.)

El frontal del Museo de Vich hallado en la parroquial de Espineltas (Barcelona) tiene interés especialísimo, no solamente por su intrínseca belleza, sino también por constituir uno de los pocos anillos firmes de la cadena que une la pintura sobre tabla con la mural. La Virgen lo centra, dentro de aureola de pedrería, en disposición semejante a la del frontal de San Lorenzo dels Munts pero con una pequeña cruz en la cumbre. En el sector alto de la izquierda, una arquería que cobija los tres Magos extiende su campo hasta una enorme estrella que ocupa el espacio reservado generalmente al símbolo de San Mateo (fig. 187); la Entrada en Jerusalén en el sector simétrico (fig. 188) se apodera del espacio triangular de San Juan, y seis profetas, en arquerías iguales a la de los Magos, ocupan los compartimientos inferiores. A pesar de su innegable elegancia muestra chocantes vacilaciones entre una estilización sofisticada y un vulgar naturalismo: el color supera al de San Lorenzo, con sus contrastes violentos entre blanco marfil y azul transparente y luminoso como de esmalte; la Entrada en Jerusalén se cuenta entre los más bellos ejemplos de la magia colorística del románico, con tonos nuevos como son el carmín de las murallas de la ciudad fileteado con azul claro sobre fondo cobrizo. Ya se dijo (pág. 91), y confirmamos aquí, que, en nuestra opinión, es indiscutible que el pintor de esta tabla y el fresquista del ábside de Tarrasa dedicado a Santo Tomás de Canterbury fueron una sola persona. Con ello tenemos una fecha aproximada a fines del siglo XII. De todas maneras, hay que tener en cuenta que en el acta de consagración de la iglesia de Espineltas en 1187, no se hace mención todavía de un altar dedicado a la Virgen. Queda asimismo probado que la movilidad de los pintores seguía siendo cosa normal, aun atándolos la disciplina de un obrador. El hecho de que un pintor del taller vicense se desplazase a Tarrasa, será indicio de que este taller fué el más meridional en la Cataluña del siglo XII y que no existían todavía talleres en Barcelona, como sin duda los hubo en el siglo XIII.

### CORRIENTE BIZANTINA EN EL SIGLO XIII

Hemos visto que los talleres de pintura sobre tabla hipotéticamente situados en Ripoll y la Seo de Urgel sacaron sus fórmulas y su dotación estilística de la corriente italo-bizantina que atravesó el Pirineo en la primera mitad del siglo XII, y que los fermentos artísticos indígenas se encargaron de transformarlas lentamente con la ayuda del sentir estético de los *scriptorium*. Quizá el contacto con Francia contribuyó también al abandono de las rigideces bizantinas; ello es seguro en un período más avanzado. Poseemos tan pocos elementos de juicio, que es fácil errar cuando se intenta concretar las hipótesis, pero lo que parece cierto es que, extinguidos los ecos de los maestros de Pedret y Urgel, la corriente italo-bizantina languideció en el último cuarto del siglo XII, y en un período cercano al 1200, los talleres de pintura pasaron por un largo período de decadencia. Ya entrado el siglo XIII una nueva corriente de tipo bizantino y, como la anterior, procedente de Italia, vino a dar nuevo vigor a los caducos obradores. Todas las circunstancias que intervienen en la introducción de este nuevo bizantinismo, señalan al taller de Ripoll como foco receptor de los nuevos modelos. Es sorprendente la semejanza entre las figuras de los frontales del grupo que vamos a estudiar y algunas pinturas de la región toscana; las coincidencias aparecen en el aspecto general de los tipos humanos, en la forma en que éstos se agrupan, en el

esquema anguloso de los pliegues de las vestiduras y en su relación con el plano. El modelado, resuelto siempre a base de difuminados, contrasta con la firmeza con que los trazos negros subrayan los elementos estructurales; con los retoques en blanco puro que perfilan arbitrarios batientes luminosos. Se habló ya de esta nueva corriente italo bizantina que culminó en la sorprendente manifestación de la sala capitular de Sigüenza (pág. 127).

**MAESTRO DE VALLTARGA.** — En la pintura sobre tabla se puede presentar como primer exponente al Maestro de Valltarga que nos ha legado dos obras importantes: el antependio de San Andrés de Valltarga (M.A.C., de Barcelona) y el que subsiste en la pequeña iglesia de Orellá (Rosellón). En el primero el Pantocrátor rodeado del Tetramorfos ocupa el compartimiento central (figs. 189 y 190); los laterales contienen la Virgen y los apóstoles agrupados de dos en dos, dialogando sentados; el martirio de San Andrés en presencia de Cefás se representa en el compartimiento bajo de la izquierda. He aquí la obra de un verdadero maestro, primoroso dibujante y colorista de excepcional sensibilidad; bello es el canon de las figuras y profunda la expresión de sus actitudes; en cada personaje resplandece una vida interior llena de misterios que no logran disimular los formulismos netamente bizantinos que rigen la estructura; los animales simbólicos y los elementos de flora que intervienen en el friso sutil que enmarca la tabla acusan mayor naturalismo; desaparecieron los contrastes cromáticos violentos, sustituidos por medios tonos combinados con exquisito gusto; los volúmenes se modelaron con suaves difuminados que atenúan la inevitable torsión de la fórmula neobizantina; se abandonaron los trazos negros tajantes que imprimían carácter a las obras de la generación anterior. Las figuras resaltan en claros sobre fondos oscuros siendo éstos carmín, azul y verde. En el frontal de Orellá (fig. 191) el Pantocrátor, encuadrado por los Evangelistas, preside el apostolado que forma grupos de tres, sentados como en Valltarga. Pintado sobre piel de oveja curtida aplicada sobre el tablero, resulta precioso incunable, único conocido, en la historia de los famosos guadamecés españoles: el fondo presenta repujado y dorado un tema en sembrado de rosetas, labor primorosísima digna de la buena calidad de la pintura.

Una adaptación tan perfecta del último florecimiento de la tradición bizantina, sugiere la visita a Ripoll de un artista italiano. Lo cierto es que el estilo arraigó con fuerza, adaptándose en el taller rivipullense con inusitada pureza. Insistimos en el origen extranjero, por lo menos en cuanto a la formación artística, del Maestro de Valltarga, porque el suyo no es arte de influencia, sino de formación directa. Podemos señalar su gran parentesco con un crucifijo conservado en la catedral de Espoleto fechado en 1187. Todos los autores coinciden en dar al frontal de Valltarga una fecha tardía, hacia 1250. Como el neobizantinismo, en la fórmula utilizada en Valltarga y Orellá, es típico en Italia de los últimos tiempos del siglo XII, puede que los dos antependios catalanes fueran obra no muy alejada del 1200, en cuyo caso la nueva etapa bizantina habría penetrado antes de lo que se viene creyendo. Observemos a favor de esta hipótesis que los frisos que enmarcan las tablas de Mataplana y de Sagars son interpretación libre de los temas ornamentales del frontal de Valltarga.

Otra obra del Maestro de Valltarga, o por lo menos perteneciente a su círculo, es una tabla incompleta de la colección Suntag, de Barcelona. Conserva el Pantocrátor dentro de aureola circular y los símbolos de San Mateo y San Juan, que presuponen la existencia de los otros dos Evangelistas.



Figs. 189 y 190. — FRONTAL DE VALLTARGA CON EL PANTOCRÁTOR, TETRAMORFOS, LA VIRGEN Y APÓSTOLES. DETALLE DEL MISMO. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 191. — FRONTAL DE ORELLÁ (ROSELLÓN), CON EL PANTOCRÁTOR, TETRAMORFOS Y APÓSTOLES.

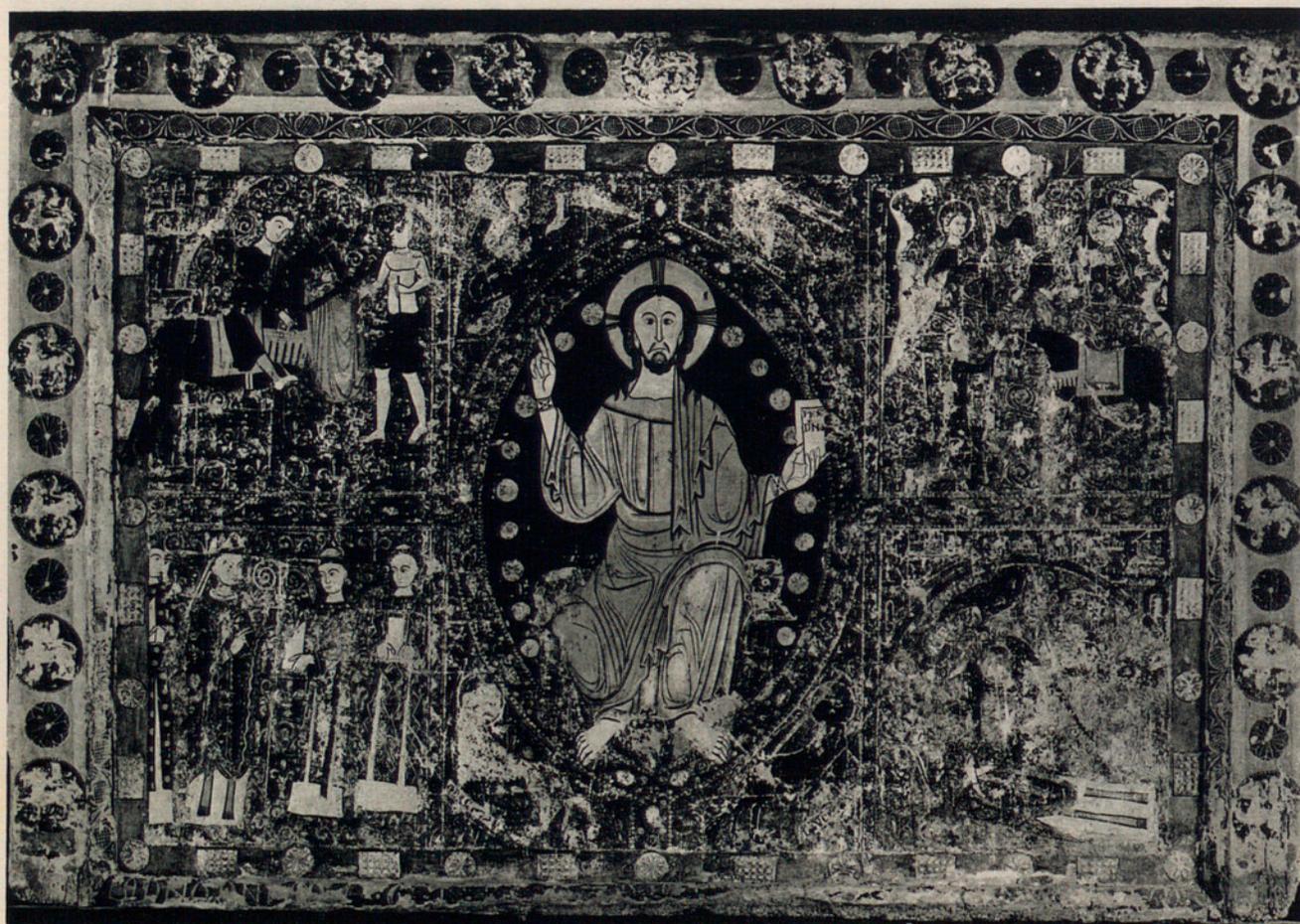


Fig. 192. — FRONTAL CON EL PANTOCRÁTOR Y ESCENAS DE LA VIDA DE SAN MARTÍN. (Colec. Walters, Baltimore, EE. UU.)

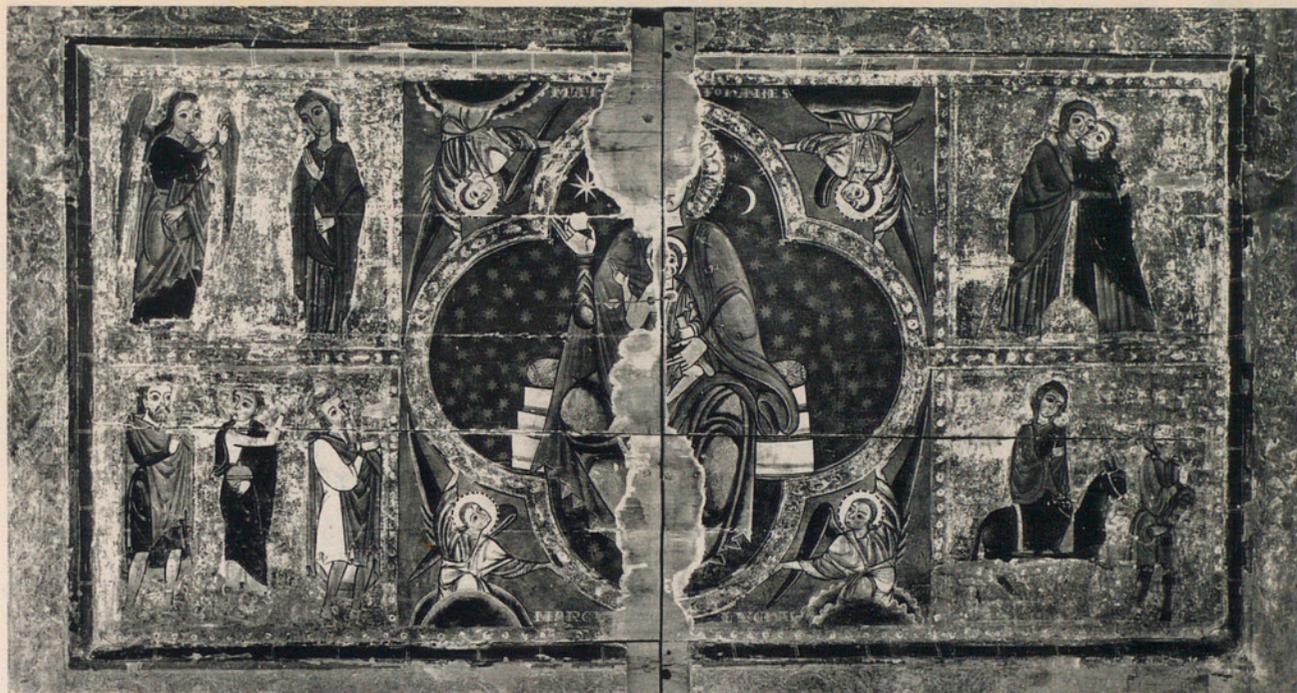


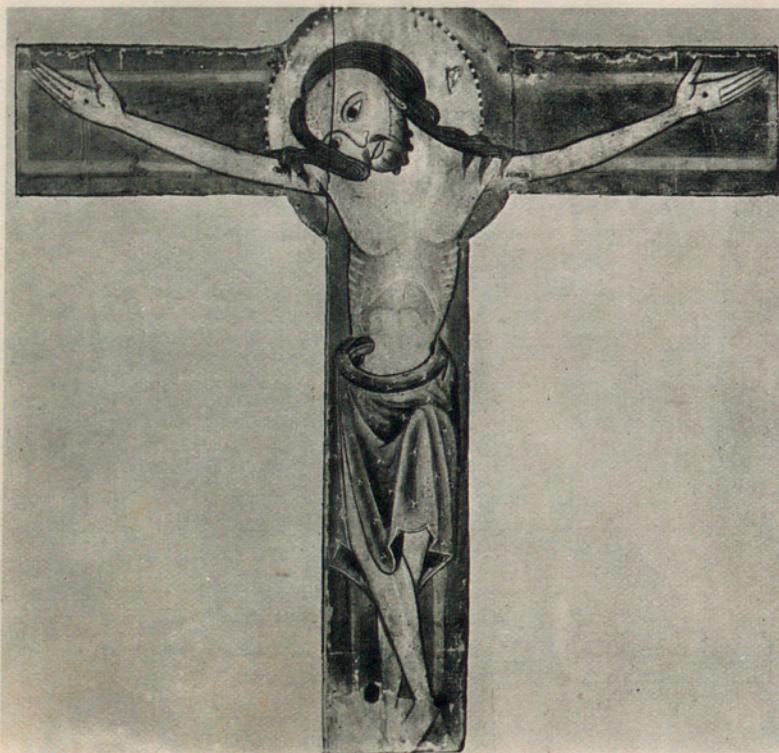
Fig. 193. — FRONTAL DE LLUSÁ CON ESCENAS DE LA VIDA DE LA VIRGEN. (Museo de Vich.)



Fig. 194. — CORONACIÓN DE LA VIRGEN. DETALLE DE LA TABLA LATERAL DE UN ALTAR DE LLUSÁ. (Museo de Vich.)



Fig. 195. — SAN MIGUEL ARCÁNGEL. DETALLE DE LA TABLA LATERAL DE UN ALTAR. (Museo de Vich.)



Figs. 196 y 197. — CRUCIFIJO DE LLUSÀ. (Museo de Vich.) PANTOCRÀTOR, DEL BALDAQUINO DE BENAVENT DE TREMP (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

MAESTRO DEL LLUSSANÉS. — La suerte ha querido que se conservaran elementos suficientes para seguir el desarrollo, en el taller de Ripoll, de esta corriente bizantina. Post agrupó con acierto bajo el nombre del Maestro del Llussanés la mesa de altar de Llussá, el frontal de Solanllong y el tablero lateral que se dice procedente de Eguillor. La que fué mesa del altar del monasterio de Llussá (Barcelona) se compone de un antependio y dos costados (Museo de Vich); bárbaramente partido en dos, el primero muestra la Virgen Madre, sobre fondo verde oscuro, en aureola cuadrilobulada sostenida por cuatro ángeles sobre fondo carmín, y la Anunciación, Visitación, Epifanía y Huída a Egipto en cuatro compartimientos laterales con las figuras recortadas sobre corladura (fig. 193). Los costados representan a Jesús coronando a su Madre (fig. 194) y la Virgen irradiando los siete dones del Espíritu Santo, en presencia de San Juan Evangelista, a todo color sobre fondo amarillo. Se decoraron también con corladura policromada las tiras de pastillaje imitando pedrería y el amplio enmarcamiento que luce pájaros y temas ornamentales en relieve primoroso de yeso vertido. El arte de estas pinturas le debe mucho al del Maestro de Valltarga: técnicamente es una magnífica adaptación de su fórmula bizantina en trazo y modelado, pero su espíritu escapa del contenido expresionismo del maestro que suponemos italiano, para recoger de nuevo la apasionada y franca vitalidad de tradición indígena. El frontal de Santa Magdalena de Solanllong (Gerona) mantiene, en opinión de Post, las mismas características dentro de una mayor simplicidad: su hallazgo en lugar tan cercano a Ripoll, favorece la hipótesis del taller rivipullense. El costado de mesa de altar de Eguillor (fig. 249), pues por su forma y tamaño no creemos que se trate de un antependio, plantea el problema de su origen navarro. La coincidencia con la técnica y aun con los más insignificantes vicios del Maestro del Llussanés es absoluta; el colorido es el mismo y aun se repiten elementos tan anómalos y secundarios como son el tipo de letra en las inscripciones, la distribución y estructura de las tiras de pastillaje y los bordes de color verde cortados regularmente con parejas de líneas blancas. ¿Se trata de una obra realizada en el taller de Ripoll y exportada a Navarra?

Con certeza casi absoluta atribuimos nosotros al Maestro del Llussanés un crucifijo pintado sobre tabla (Museo de Vich) procedente del propio monasterio de Llussá (fig. 196) y las pinturas murales de San Pablo de Casserras ya descritas (pág. 96), justificándose allí nuestras razones para tal atribución. La preponderancia del Maestro del Llussanés en el taller de Ripoll, enaltecida su personalidad por ser al mismo tiempo pintor de tablas y pintor mural, queda probada por la rica secuencia de las obras que constituyen su círculo.

Por su calidad y por la fecha 1250 que lleva escrita en su marco, merece citarse en primer término el antependio de San Martín conservado en la Galería Walters de Baltimore (figura 192). Cuatro escenas de la vida del santo francés, tan popular en la Cataluña medieval, se distribuyen en la forma acostumbrada alrededor del Pantocrátor y los cuatro Evangelistas. El parentesco con las obras del Maestro del Llussanés es bien evidente y se agudiza al poner de por medio la pintura mural de Casserras como eslabón inapelable. Este frontal de San Martín tiene las figuras recortadas sobre un fondo decorado con temas florales en relieve de pastillaje con corladura, según tema similar al del frontal de Llanás.

Un maltrecho frontal que fotografiamos hace años entre el abandonado mobiliario de la iglesia del cementerio de Angustringa (Cerdaña francesa), parece otra pieza del arco estilístico cuya clave es el Maestro de Valltarga. Lo desvanecido de la pintura no permite

asignarle una determinada mano de las que forman el grupo, pero lo que no deja lugar a dudas es la identidad de su fondo de pastillaje con el de los frontales de Llanás y de la Galería Walters de Baltimore.

La fórmula italo bizantina extendió su campo geográfico, ya que influye en el autor del baldaquino de Benavent de Tremp (Lérida), lugar perteneciente al círculo de influencia del taller de la Seo de Urgel (fig. 197). Como el mismo estilo reaparece en el baldaquino de San Saturnino de Tabérnolas (fig. 216) aunque en fase más avanzada, es lógico pensar que ya en la segunda mitad del siglo XIII las ramificaciones de neobizantinismo habían penetrado en la escuela de Urgel.

**MAESTRO DE AVIÁ.** — En el taller de Ripoll cabe señalar otro pintor derivado del de Valltarga: le llamaremos Maestro de Aviá, por ser su obra capital el bello frontal con escenas de la vida de la Virgen (figs. 199 y 200) que procede de la parroquial de este pueblo cercano a Llusaá (M.A.C., de Barcelona). Son también obra suya el pequeño antependio de Rotgés (Museo de Vich), dedicado a San Saturnino (fig. 198), y otro incompleto (M.A.C., de Barcelona) con escenas de la vida de San Lorenzo. Su calidad decorativista y su innegable personalidad como narrador se definen en la airosa Virgen Madre que centra bajo arco trilobulado las cinco escenas de su propia vida en el frontal de Aviá. Pero si la fórmula se asemeja a la del Maestro de Valltarga, le anima un ritmo más movido y una mayor efusividad en la expresión. Persiste la delicada paleta aun dentro de su tendencia, ya iniciada por el Maestro del Llusanés, a volver a los amarillos puros, anaranjados y rojos claros que lucían las obras más arcaicas del taller rivipullense. El retorno a lo antiguo no reza para la forma que avanza a pasos agigantados hacia las modernidades que revolucionaron por estos tiempos la pintura narrativa del otro lado de los Pirineos. Algo del espíritu franco-gótico se respira ya en la graciosa gesticulación de los personajes de Aviá y Rotgés y más todavía en obras derivadas como el rústico baldaquino de Tosas (Gerona) hoy en el M.A.C., de Barcelona (fig. 157).

Los repintes y la falta de datos respecto a su origen, hacen del frontal conservado en la catedral de Perpiñán (fig. 201) una obra imprecisa que puede atribuirse vagamente al taller de Ripoll en el período inicial del neobizantinismo, momento de gran actividad que atestigua otro maestro de menos alcances, autor del frontal de San Hilario (fig. 202) procedente de Vidrá (Museo de Vich), y de las escenas pintadas de uno de los altares de Angustrina (figs. 159 y 203).

**OBRAS PIRENAICAS DEL SIGLO XIII.** — No podemos pasar a la revisión de las obras que ilustran el último esfuerzo realizado por los talleres pirenaicos a favor de su propia subsistencia, sin mencionar algunas piezas de aspecto arcaico que, por ciertas anomalías de estilo o de técnica, no encajan exactamente en ninguno de los grupos establecidos, aunque forzosamente con ellos convivieron. Del frontal de Guils (Cerdaña gerundense), colección Plandiura (fig. 204), sólo puede decirse que su rusticidad deja entrever el precedente estilístico de las tablas del movimiento bizantino de mediados del siglo XIII. Las deficiencias de oficio no permiten suponer que la obra se realizara en alguno de los talleres organizados: nos inclinamos a pensar que se pintó en algún obrador improvisado, en Puigcerdá o en algún otro lugar pirenaico. Algo parecido sugiere la pintura de un baldaquino, dividido



Fig. 198. — SAN SATURNINO ANTE EL EMPERADOR. DETALLE DEL FRONTAL DE ROTGÉS. (Museo de Vich.)



Fig. 199. — FRONTAL DE AVIÁ, CON ESCENAS DE LA VIDA DE LA VIRGEN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 200. — VIRGEN CON EL NIÑO. DEL FRONTAL DE AVIÁ. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 201. — FRONTAL DE LA CATEDRAL DE PERPIÑÁN CON EL PANTOCRÁTOR Y LOS DOCE APÓSTOLES.



Fig. 202. — FRONTAL DE VIDRÁ CON LA VIRGEN Y ESCENAS DE LA VIDA DE SAN HILARIO. (Museo de Vich.)



Fig. 203. — VISITACIÓN. DETALLE DE UN ALTAR DE LA ERMITA DE SAN MARTÍN EN ANGISTRINA , ROSELLÓN.



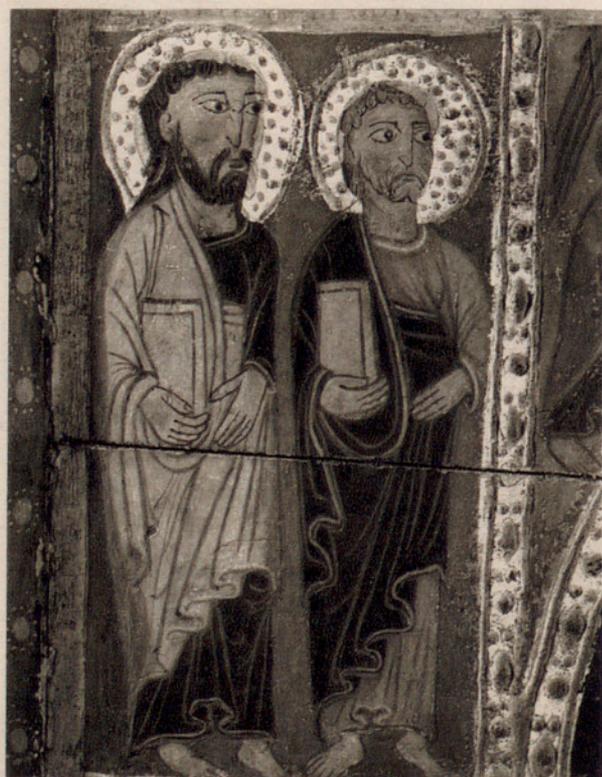
Fig. 204. — PANTOCRÁTOR Y SÍMBOLOS DE LOS EVANGELISTAS. DEL FRONTAL DE GUILS. (Colecc. Plandiura, Barcelona.)



Fig. 205. — FRONTAL DE LLANÁS CON EL PANTOCRÁTOR Y ESCENAS DE LA VIDA DE SAN ESTEBAN.



Fig. 206. — FRONTAL DE FERRERA CON EL PANTOCRÁTOR Y LOS APÓSTOLES. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 207 y 208. — CRUCIFIJO. (Museo Arqueológico Nacional). APÓSTOLES, DEL ALTAR DE ENCAMP. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



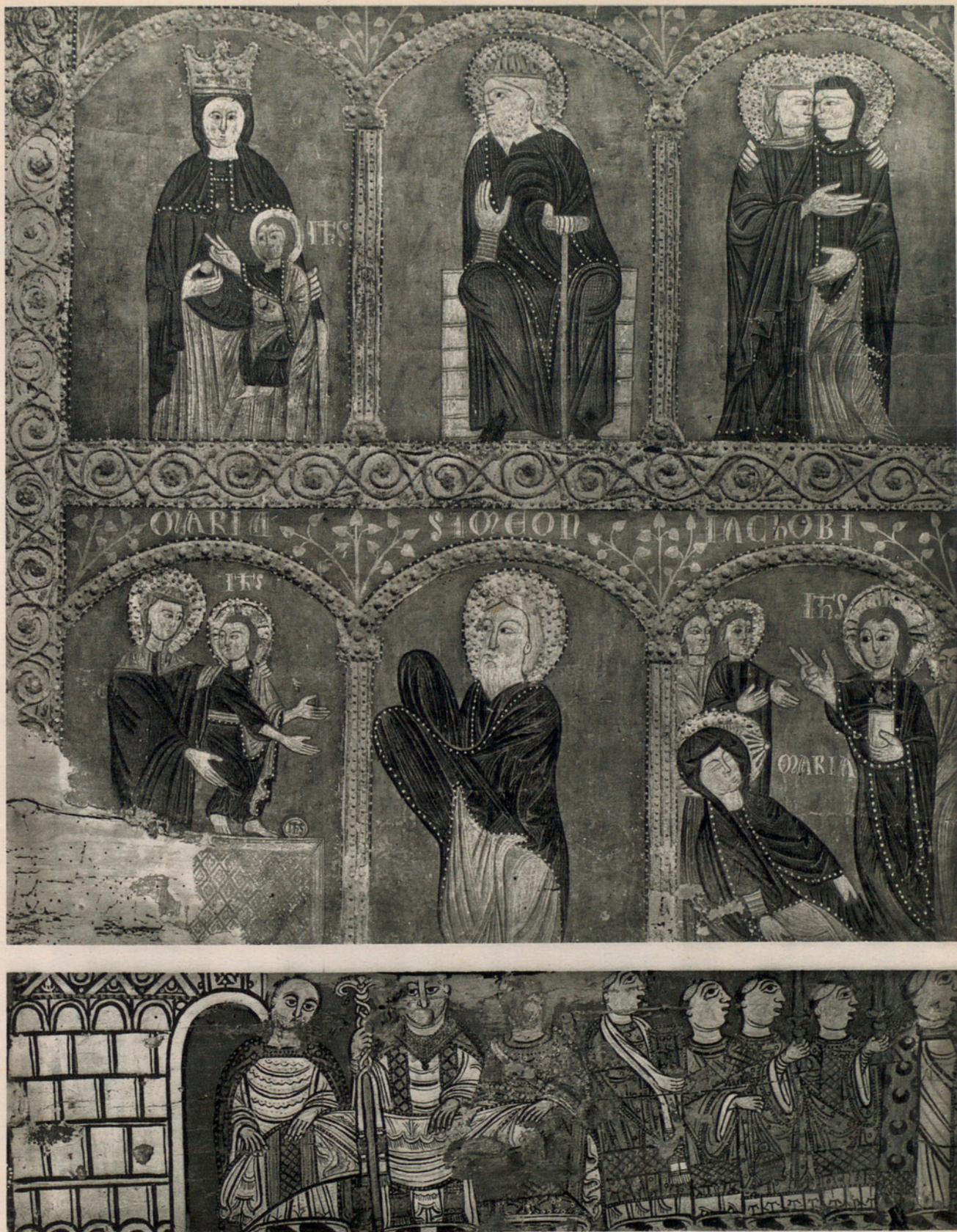
Fig. 209. — ASUNCIÓN. TABLA LATERAL DEL ALTAR DE ENCAMP. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 210. — SAN PEDRO Y SAN PABLO RECIBIENDO UN ALMA. DE UNA TABLA LATERAL DEL ALTAR DE TOSAS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 211 y 212. — SAN PEDRO Y SAN PABLO. TABLA LATERAL DE UN ALTAR. (Museo de Vich.) SAN PABLO Y ÁNGELES. TABLA LATERAL DEL ALTAR DE OS DE TREMP. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 213 y 214. — FRONTAL DE MOSOLL DEDICADO A LA VIRGEN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.) PROCESIÓN DE CLÉRIGOS, DE LA VIGA DE BALDAQUINO DE CRUILLAS. (Museo Diocesano de Gerona.)



Fig. 215. — FRONTAL DE GREIXA CON EL PANTOCRÁTOR, TETRAMORFOS Y APÓSTOLES. (Colecc. Plandiura, Barcelona.)



Fig. 216. — BALDAQUINO DE SAN SATURNINO DE TABÉRNOLAS CON EL PANTOCRÁTOR Y TETRAMORFOS. (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.)

ahora entre diversas colecciones particulares, que suple su absoluta negación artística con audacia que no se detiene ante la representación del Descendimiento, Arca de Noé y otros temas nuevos en lo románico. El evidente falso arcaísmo del frontal de Mosoll (Cerdaña gerundense) nos obliga a ser cautos en su filiación. En él todo es anómalo; su iconografía que adopta la fórmula de las dos zonas de recuadros, insertándoles arbitrariamente la Epifanía, Visitación, Anunciación, Purificación y Dormición (fig. 213), acompañada esta última escena inexplicablemente por la palabra IACHOBI. La técnica del pastillaje demuestra una rara habilidad sólo comparable con la del frontal de Sagars. Uno de los temas del marco repite el que enmarca el frontal de Santa Margarita de Vich; la técnica se relaciona con el complejo plumado originado en los *scriptorium*; la mesa de altar en la escena de la Purificación, luce la retícula de losanges, incluyendo cruces gamadas, vista en el frontal de San Lorenzo dels Munts. Todo ello nos lleva a pensar en el taller vicense, pero parece raro que una de sus obras fuera a parar tan lejos, saltando la enorme zona de clientes del taller de Ripoll. Recordemos, como dato auxiliar en el problema cronológico, que la iglesia de Mosoll fué totalmente destruída en 1198 por los albigenses y que según se dijo antes (página 105) parece probable que el pintor del frontal en cuestión ejecutó la decoración mural del ábside que en muy mal estado se conserva. Esperemos que una próxima restauración de dichas pinturas murales nos permitirá reconstruir la personalidad de un nuevo maestro, que como la mayoría de pintores del siglo XIII, ejercía el oficio de fresquista paralelamente al de productor de mobiliario litúrgico.

EL TALLER DE ANDORRA. — Su actividad se limitó a proporcionar mobiliario, y posiblemente imágenes, a las iglesias y ermitas del pequeño principado pirenaico que, supliendo con abundancia de edificios su gran pobreza constructiva, alcanzó a mantener cierta independencia artística. No poseemos datos para señalar exactamente la cronología de las tablas conservadas aunque no puede haber gran error atribuyéndolas a la segunda mitad del siglo XIII, pues no queda en ellas rastro alguno de la herencia estilística del Maestro de Santa Coloma, laborioso fresquista activo en la segunda mitad del siglo precedente. Se dijo que la pintura mural de Urgel cerraba su ciclo con el Maestro de Andorra, autor de los temples de la cabecera de la iglesia de la capital del valle (fig. 81). La relación entre estas pinturas y las tablas que estudiamos a continuación es indudable; ambas reflejan, dentro de un engañoso arcaísmo, los últimos destellos del estilo neobizantino.

Dos pintores mediocres y retrasados llevaron adelante el taller andorrano con técnica pobre, preparaciones económicas y colores terrosos de mala calidad. Uno de ellos, diríase el propio Maestro de Andorra, pintó el frontal de Ferrera (fig. 206) (M.A.C., de Barcelona), otro frontal que como el anterior tiene el Pantocrátor rodeado por el apostolado (M.A.C., de Barcelona) y un Crucifijo del Museo Arqueológico Nacional (fig. 207); reproducen los gestos desgarrados de los temples de Andorra la Vieja, las facciones reñidas con las fórmulas tradicionales y las arquitecturas tocadas ya de goticismo. Otro maestro, más respetuoso con la tradición y aun algo influído por la corriente neobizantina, es el autor de la mesa del altar de Encamp (fig. 158) uno de los ejemplares más completos del mobiliario litúrgico del siglo XIII (M.A.C., de Barcelona). El Pantocrátor, el Tetramorfos y cuatro parejas de apóstoles (fig. 208) integran el frontal; llenan los costados, a gran tamaño, tres apóstoles más y la Asunción de la Virgen (fig. 209).

CÍRCULO GERUNDENSE. — La comarca de Gerona no conserva restos de antipendios pintados, a pesar de que en aquella catedral estuvo el de oro y pedrería, donado en 1035 por la condesa Guisla, que, por lo que rezan los viejos inventarios, pudo con razón ser, como el áureo frontal rivipullense, modelo de retablistas. La poderosa iglesia de los Cruilles nos ha legado, además de sus pinturas murales, único ejemplo en Gerona de la gran decoración románica, dos modestas pinturas sobre tabla; el reverso de la cruz (fig. 171) y una viga de baldaquino (fig. 214). Los símbolos de los Evangelistas y las inscripciones de la primera denotan a un buen pintor del siglo XII, inspirado en la corriente francesa; la viga, con su interesantísima procesión de clérigos presididos por el obispo, debe ser obra de comienzos del siglo XIII, aunque ciertos detalles de inefable ingenuidad sirviendo a una meticulosa exactitud narrativa y su técnica la enlazan con el frontal de Vich dedicado a la vida de la Virgen (fig. 178).

### INFLUJO FRANCOGÓTICO

MAESTRO DE SURIGUEROLA. — La formación artística netamente románica que se adviene tras la personalidad avanzada de este maestro de fines del siglo XIII, cuyo nombre viene de su mejor pintura, el antipendio de Suriguerola (Gerona), explica el que se le incluya en este volumen como colofón de la pintura románica sobre tabla, a pesar de que Post lo presenta, con razón, en la primera etapa del estilo francogótico. En realidad pertenece al mismo momento y a igual clima estilístico que el grupo de decoradores murales que tan considerable labor dejaron en Barluenga, Bierge, Foces y otras iglesias de la provincia de Huesca. El Maestro de Suriguerola, más arcaico y tan bueno como el pintor de Foces, fué el que en Cataluña dió el salto decisivo del esquematismo románico al expresionismo movido y vibrante del estilo francogótico.

Ya la organización original del frontal de San Miguel de Suriguerola (M.A.C., de Barcelona) señala un nuevo camino a los antipendios con escenas narrativas dispuestas en cuadrícula (figs. 217 y 218). A tres escenas sobre la aparición del toro en el monte Gárgano, sucede una expresiva intervención de San Miguel como encargado de pesar las almas frente a la puerta del cielo, tras la cual surge una no interpretada representación de seis reyes sentados; la Última Cena y un Infierno, ajustado a la infantil versión popular, precede en la segunda zona al triunfo eterno de San Miguel sobre las furias diabólicas del mundo. Las figuras recortadas sobre fondos uniformes, que buscan efecto decorativo en la alternancia cromática, la renuncia absoluta de la tercera dimensión, la simplicidad narrativa y la repetición sistemática de idénticas facciones, son puras reminiscencias de románico. El espíritu del nuevo estilo se descubre en el ansia expresiva que mantiene las figuras en discurso apasionado — todos hablan y actúan —, en la entonación clara de ropajes y en el naturalismo de los pliegues. Pero si, recurriendo a lo que se hizo en el caso del Maestro de Foces, y aun en Salamanca ante el goticismo de Antón Sánchez de Segovia, comparamos el retablo de Suriguerola y las obras que luego se le relacionan, con los frescos francogóticos de comienzos del XIV, descubiertos en San Francisco de Puigcerdá, se acentúa el sabor románico de las tablas que estamos estudiando.

Es innegable la semejanza entre la tabla de Suriguerola y dos parejas de costados de



Figs. 217 y 218. — DETALLES DEL FRONTAL DE SURIGUEROLA DEDICADO A SAN MIGUEL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 219. — BALDAQUINO CON LA VIRGEN, PANTOCRÁTOR Y EVANGELISTAS. (Museo de Vich.)

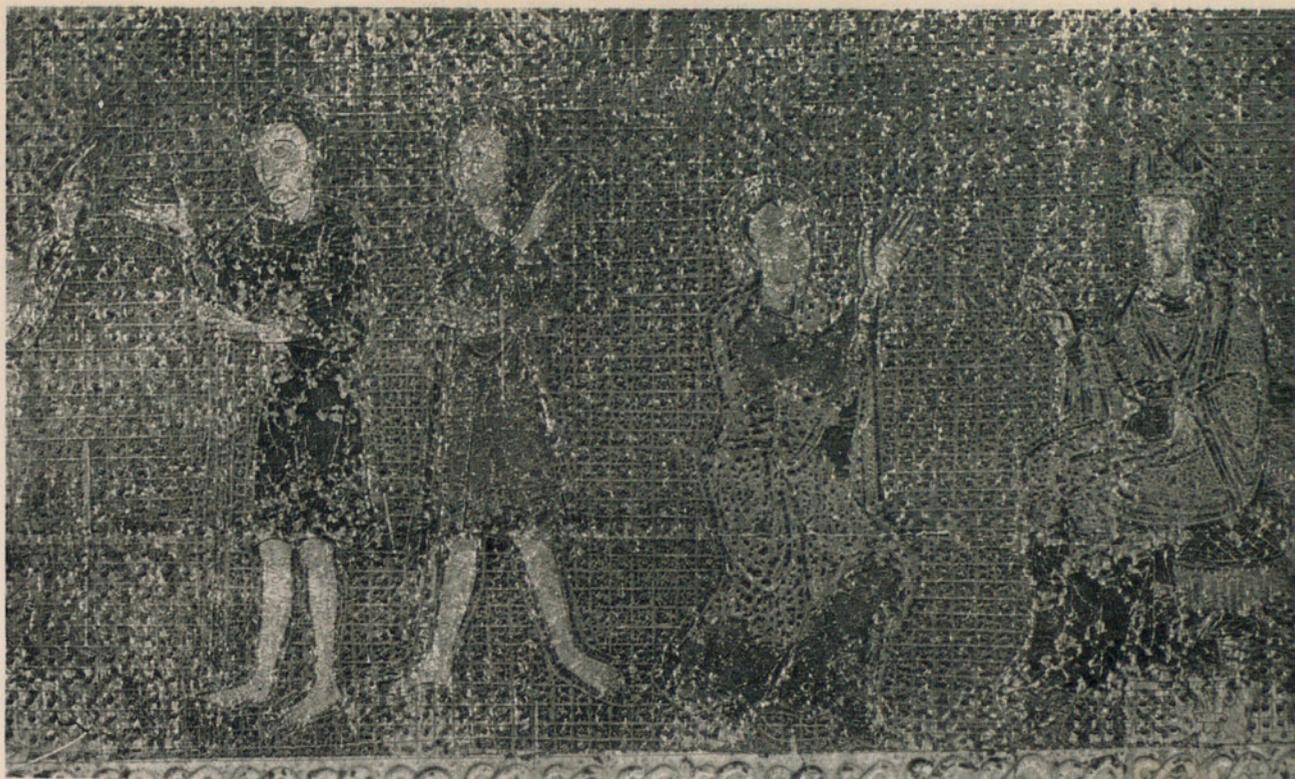


Fig. 220. — DETALLE DEL FRONTAL DE BOLVIR CON ESCENAS DE LA VIDA DE SANTA CECILIA Y SAN VALERO. (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.)



Fig. 221. — DETALLE DEL FRONTAL DE SAN JAIME DE FRONTANYÁ CON ESCENAS MILAGROSAS DE LA PEREGRINACIÓN A COMPOSTELA. (Museo Diocesano de Solsona.)

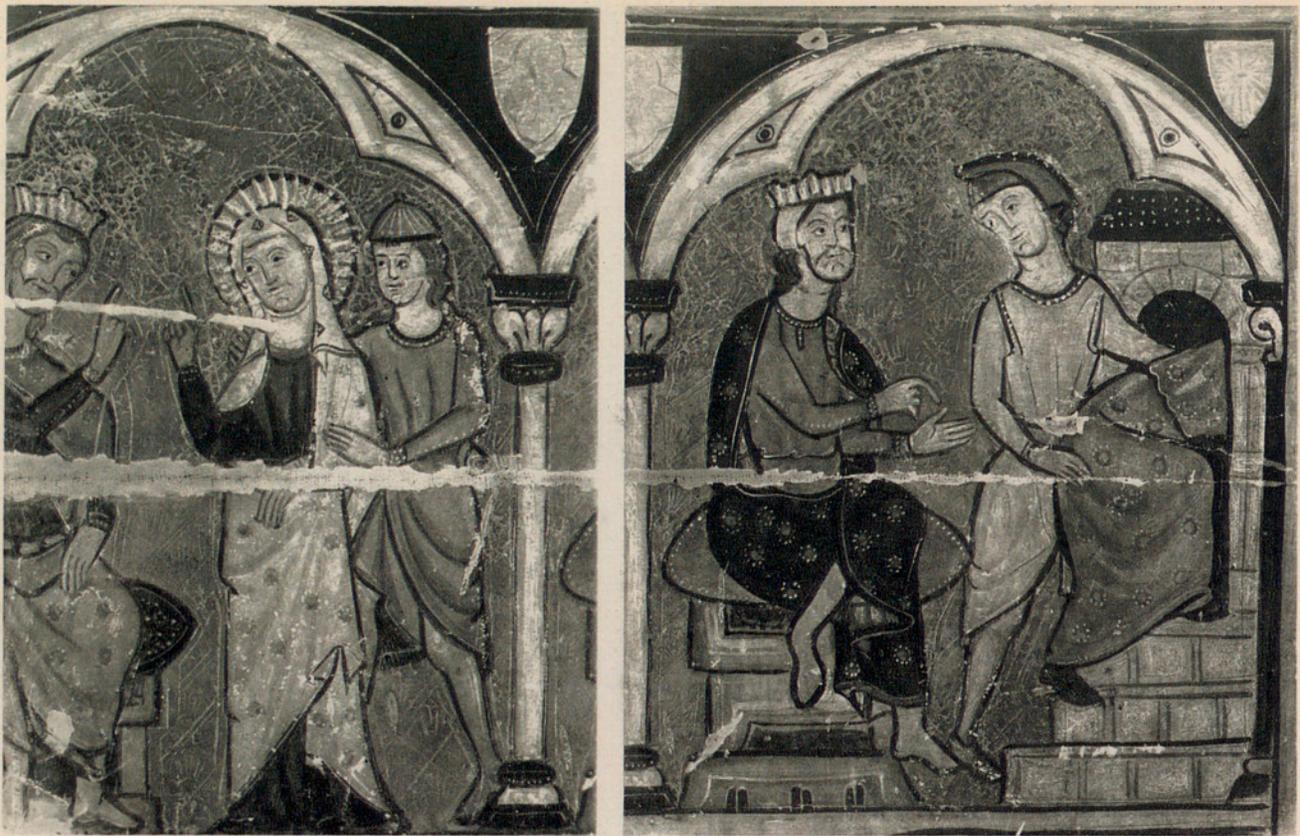


Fig. 222. — DETALLE DEL FRONTAL DE SANTA PERPETUA DE LA MOGUDA CON ESCENAS DE LA VIDA DE SANTA PERPETUA. (Museo Diocesano de Barcelona.)

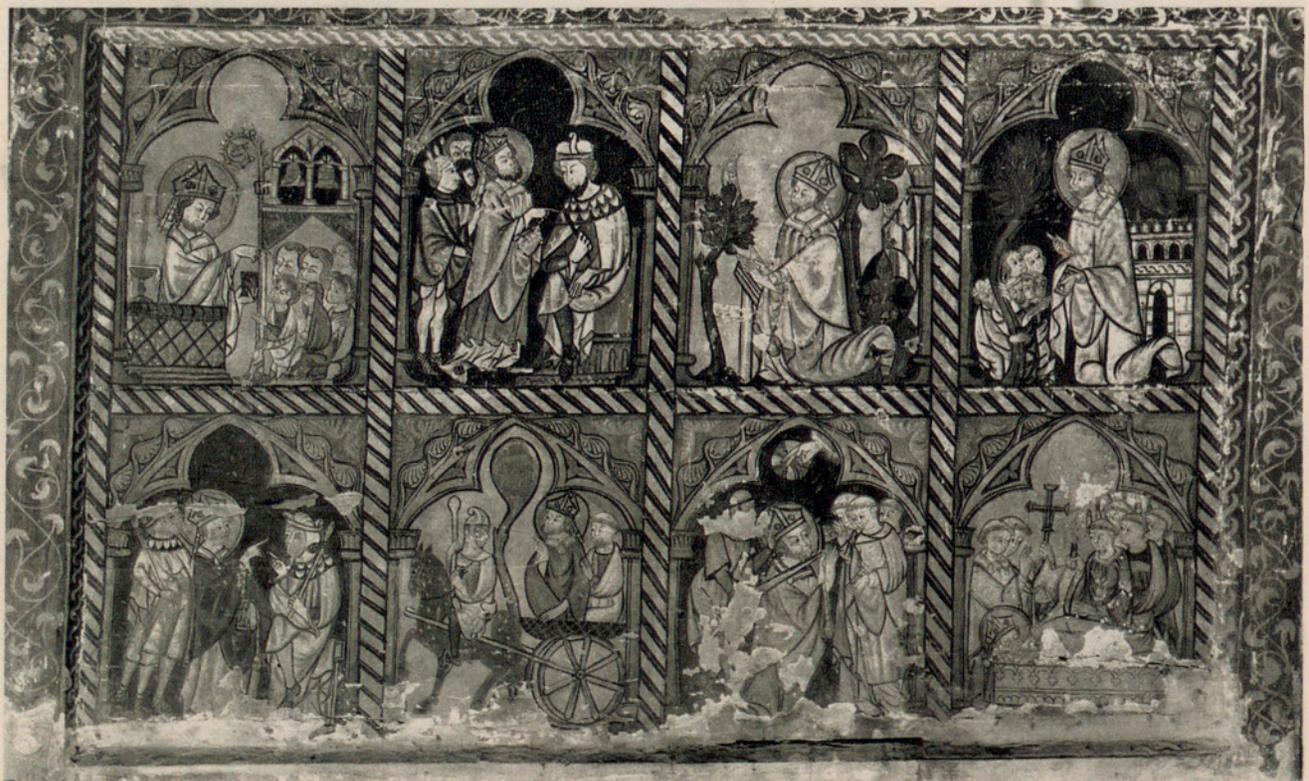


Fig. 223. — FRONTAL DE SAN CEBRIÁN DE CABANYES CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN CIPRIANO. (Museo de Vich.)



Fig. 224. — SAN CIPRIANO ANTE EL PREFECTO. DEL FRONTAL DE SAN CEBRIÁN DE CABANYES. (Museo de Vich.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 225. — TABLAS DEL ALTAR DE SANTA LUCÍA DE MUR CON ESCENAS DE LA VIDA DE SANTA LUCÍA. (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.)



Fig. 226. — DETALLES DEL FRONTAL CON ESCENAS DE LA VIDA DE SANTA CRISTINA. (Museo de Vich.)

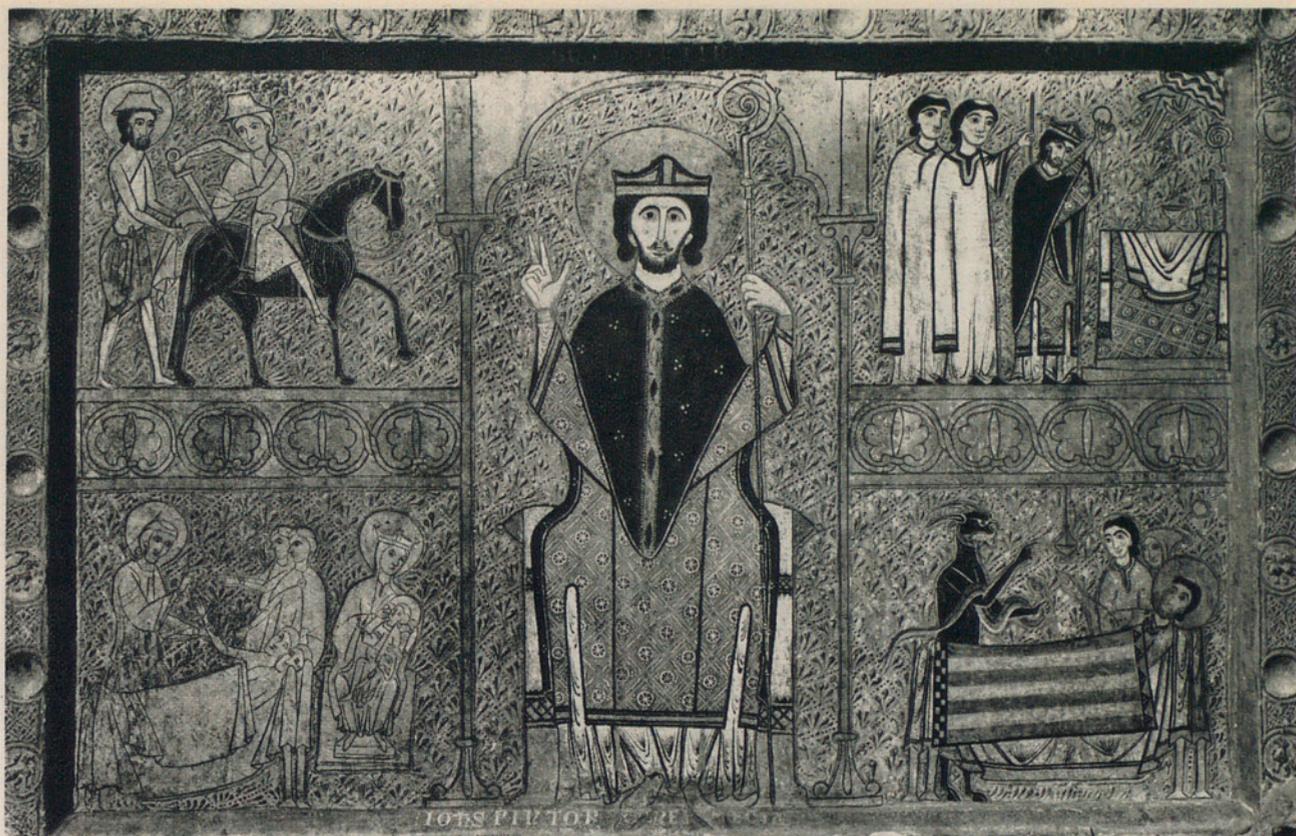
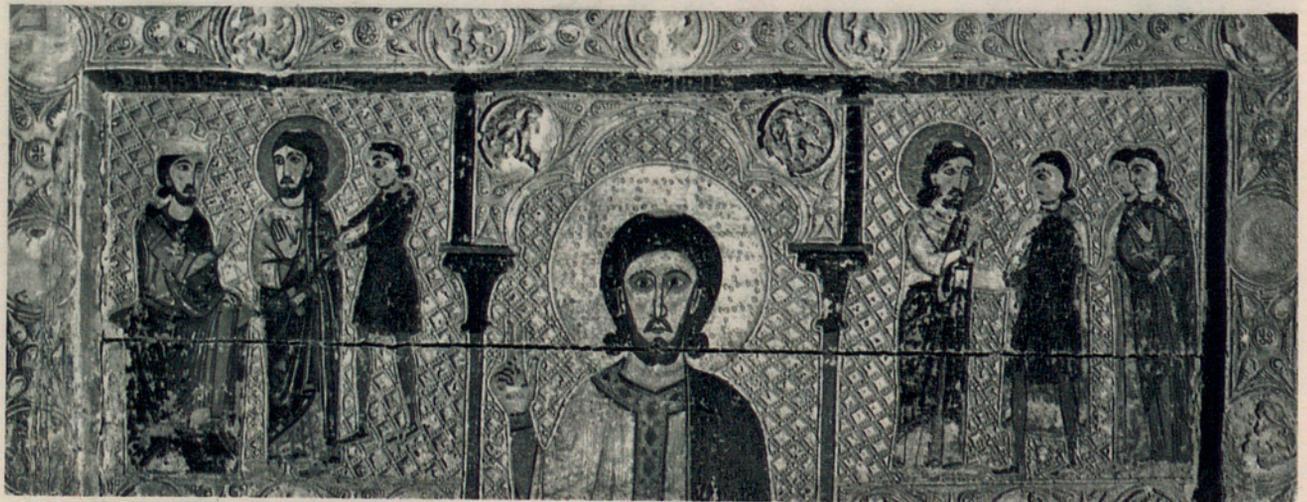


Fig. 227. — FRONTAL DE CHÍA CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN MARTÍN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 228. — FRONTAL DE CARDET DEDICADO A LA VIRGEN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 229 y 230. — FRONTAL DE BETESA, DEDICADO A LA VIRGEN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.) DETALLE DEL FRONTAL DE TRESSERRA CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN VICENTE. (Museo Diocesano de Lérida.)



LÁMINA V

SAN MARTÍN. DEL FRONTAL DE CHÍA. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

altar procedentes de Tosas (fig. 210) (M.A.C., de Barcelona) y de la zona rivipullense (Museo de Vich) (fig. 212). La semejanza es tal que, de no ser todos ellos obras de un mismo autor, se pintaron juntos en un mismo taller. El estilo del avanzado Maestro de Suriguerola no dejó de influir en las obras de ciertos pintores retrasados; sirvan de ejemplo el frontal de Greixa (fig. 215) (Colecc. Plandiura) y el baldaquino del Museo de Vich (fig. 219).

EL TALLER DE BARCELONA. — Éste fué el modelo adoptado por el taller que suponemos activo en Barcelona durante el siglo XIII. Sólo dos antependios nos quedan de este hipotético taller; el de Santa Perpetua de la Moguda (fig. 222) y el de San Cebrián de Cabanyes (figuras 223 y 224). En el primero, la Santa, patrona de dicho pueblo, está de pie bajo doselete trilobulado: en el centro y a sus lados se representan ocho escenas de su vida; el segundo describe en ocho recuadros los pasos más salientes de la historia del Santo titular. Ambas obras rozan el estilo gótico en todos sus detalles, pero se pintaron sin duda con anterioridad al año 1300, con técnica apurada y buen arte.

INNOVACIONES TÉCNICAS. — La intervención de la corladura sobre plateado o sobre estañado, procedimiento substitutivo del dorado con panes de oro bruñidos, imitación a su vez de las obras metálicas, comienza con mucha parquedad en muchos frontales del siglo XII; en el halo del Pantocrátor del frontal de Montgrony y en las franjas de pastillaje de las obras del Maestro de Sagars. El baldaquino de Tost llevó corladura en el fondo de los apóstoles de la crestería, en el sector central de la viga y en la aureola del Pantocrátor. La mayoría de las obras de la primera mitad del siglo XIII llevan tratadas con esta imitación metálica orlas y halos y, en general, todos aquellos sectores donde interviene el relieve de yeso. Cuando la lámina metálica quedó imperfectamente protegida, su oxidación destruyó el barniz traslúcido de la corladura dejando una tonalidad pardusca que mancha irregularmente las partes que en su origen tuvieron la apariencia de oro. A veces la fuerza de la oxidación destruye la pintura. Obsérvese su desastroso efecto en las aureolas y halos del frontal de Guils, en los fondos del de Llanás y en los del taller de Lérida. Pero en ciertos ejemplares, que podemos vagamente situar en la segunda mitad del siglo XIII, descúbrese el secreto de la fijación perfecta de la corladura, sustituyendo las láminas de estaño por panes de plata mucho más gruesos y cubriéndolos con barniz amarillento de mayor consistencia. La nueva técnica permitió hacer más lucidas las imitaciones metálicas, naciendo, en consecuencia, un nuevo tipo de frontales de aspecto más rico.

Poco sabemos de la técnica de los retablistas románicos, pero es de creer que no fué cosa fácil lograr la calidad cromática y la transparencia de auténtico esmalte que caracteriza los ejemplares más arcaicos; con la pintura traslúcida sobre preparación metálica resultaba seguramente tarea más fácil el alcanzar brillantez y profundidad de tono sin la rutinaria y pesada superposición de capas de color a que los antiguos métodos obligaban.

Pertenecen a esta nueva técnica un grupo de frontales del área del taller de Ripoll que, por lo visto, fué el más progresivo. El frontal de Bolvir (Cerdaña), decorado con dos zonas narrativas dedicadas a Santa Cecilia y San Valeriano (M.A.C., de Barcelona), conserva, a pesar de su deterioro (figs. 25 y 220), una elegancia de línea y una pureza de dibujo que nos recuerda las obras del Maestro de Aviá, aunque su autor es más avanzado; destaca también la primorosa ejecución de las yeserías que decoran el marco. Otra obra notable de

esta técnica, al parecer ya de fines del siglo XIII, es el frontal de San Jaime de Frontanyá (Museo Diocesano de Solsona) dividido en recuadros con escenas milagrosas de la peregrinación a Compostela (fig. 221). Ambas obras presentan los fondos dibujados a punzón, con cuadrícula irregular en el de Bolvir y con elegantes temas de hojas trilobuladas en el de Frontanyá. Muy parecido a éste sería el de Santa Cristina (Museo de Vich) procedente de Olot, en el que los recuadros con escenas narrativas se cubren de arcos trilobulados (fig. 226).

**EL TALLER DE LÉRIDA.** — Continúa siendo una incógnita la localización del taller que produjo un grupo de frontales con las figuras recortadas sobre un fondo uniforme en relieve de pastillaje. Se les asigna corrientemente el nombre de frontales del taller de Lérida, pero si examinamos la procedencia veremos que este nombre puede aceptarse solamente con un amplio criterio geográfico; casi todos ellos han aparecido en una región demasiado alejada de la ciudad de Lérida para creer que fué ésta la sede del taller que los produjo.

En ningún otro caso la unidad del grupo queda más aparente. La técnica presenta características muy destacadas, comunes a los frontales que lo integran, a ciertas cruces y a alguna que otra arqueta, reflejándose además en gran número de obras de imaginería. Los frontales contienen siempre escenas narrativas rodeando una figura central: en dos de ellos es el Pantocrátor, el de la Pasión (Museo de Vich) procedente de Tahull, y el de San Clemente (M.A.C., de Barcelona) procedente de Estet; en otros dos (M.A.C., de Barcelona) es la Virgen, aureolada con el Tetramorfos en uno (fig. 228) y bajo arco trilobulado en el segundo que procede de Betesa (fig. 229); San Martín preside el de Chía (M.A.C., de Barcelona) (fig. 227); San Vicente el de Tresserra (fig. 230), en el Museo Diocesano de Lérida, y San Pedro (fig. 231) el de Bohí, en el M.A.C., de Barcelona. Uno solo, dedicado a San Clemente, procedente de Tahull (M.A.C., de Barcelona), tiene las escenas narrativas dispuestas en zonas (fig. 232). Quedan, además, otros frontales muy deteriorados del mismo tipo. Los lugares citados resultan sembrados en una zona pirenaica del alto Noguera Ribagorzana, perteneciente al obispado de Lérida pero políticamente dividida entre esta provincia y la de Huesca. No es probable que fueran la vieja ciudad episcopal de Roda ni el sorprendente foco artístico de Tahull los centros productores de tales obras, pues ambos entraron en un período de decadencia una vez trasladada la sede episcopal a la ciudad de Lérida, poco después de que ésta fuera tomada a los árabes en 1149. Por otra parte, las pinturas murales del siglo XIII en Roda (pág. 118) presentan relación con los frontales que nos ocupan.

**Maestro Juan.** — IOHS PINTOR ME FECIT, es la firma que en grandes capitales de tipo gotizante aparece en el bisel interior de la parte baja del marco del frontal procedente de Chía (lám. V). Como dijimos en la introducción, ésta es la única entre las pinturas románicas sobre tabla conservadas en España, que puede filiarse bajo una paternidad indiscutible. Aunque de la personalidad del Maestro Juan no tenemos otro testimonio que el bello antependio dedicado a San Martín, ya que no se le conocen referencias documentales, puede presentarse como arquetipo del estilo y la técnica de la escuela de Lérida, técnica que tiene más de iluminación de manuscrito que de pintura mural, como lógicamente le corresponde a su fecha avanzada del siglo XIII. Es muy probable que el frontal de Betesa (fig. 229) sea del mismo pintor, pues aunque en las obras de esta escuela o taller ilerdense la repetición de rasgos alcanza un grado muy superior a lo normal, es posible señalar divergencias con respecto a las demás tablas.

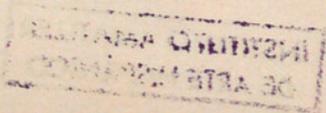




Fig. 231. — FRONTAL DE BOHÍ DEDICADO A SAN PEDRO. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 232. — FRONTAL DE TAHULL DEDICADO A SAN CLEMENTE. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

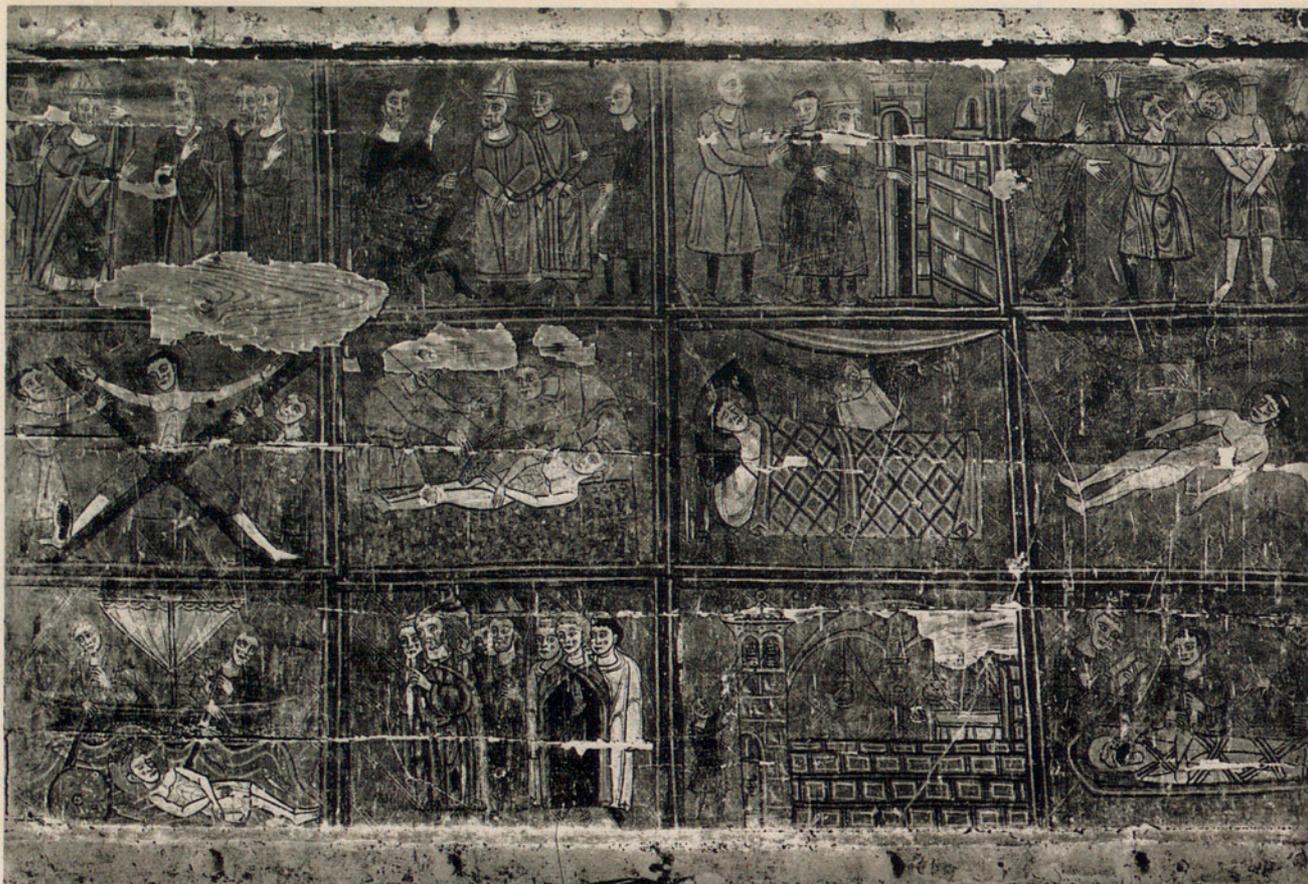


Fig. 233. — FRONTAL DE LIESA CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN VICENTE.



Fig. 234. — FRONTAL DEDICADO A SAN JUAN BAUTISTA. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

## ARAGÓN, NAVARRA, CASTILLA Y BALEARES

### ARAGÓN

Las pinturas románicas sobre tabla conservadas en las vastas regiones del interior de la Península Ibérica son pocas y tardías. No responden a lo que cabría esperar de su arquitectura en los siglos XII y XIII tan abundante y bella, pero algún ejemplar de buen arte nos prueba que, entre la masa de modestos artesanos que servían iconografía y técnica de segunda mano, había pintores de mérito dignos precursores de los grandes maestros del arte gótico. Pero con el menguado material de que disponemos es imposible reconstruir la trama esencial de lo que fué la pintura románica sobre tabla del hinterland hispánico: son rarísimas las obras halladas *in situ* y escasas las que, huérfanas de procedencia, pueden con ellas agruparse por razón de estilo. La falta de pinturas fechadas, que nos obligó a tanta incertidumbre en la cronología de lo catalán, es aquí más grave todavía.

Las pinturas murales constituyen en Aragón buena base para señalar círculos estilísticos, pues sigue aquí válido lo que se dijo antes de la dependencia de la pintura mueble con respecto a la decoración pictórica monumental. Por el contrario, los frescos castellanos y leoneses por su carácter esporádico de poco nos sirven para hilvanar los elementos dispersos de su correspondiente pintura sobre tabla. Los talleres de retablistas aragoneses empalman con los de Lérida casi sin solución de continuidad: véase el parentesco entre los antependios con fondo de pastillaje (pág. 244) y los que se estudian en las páginas siguientes. El contacto estilístico sigue con cierta firmeza hasta Navarra, pero se rompe bruscamente ante las fronteras de León y Castilla.

En Huesca, el arte tradicional pirenaico mantuvo sus fueros hasta fines del siglo XIII. Aunque no conocemos obra alguna fechada con seguridad antes del año 1250, se adivina, en las pinturas conservadas, un espíritu racial insobornable bajo el formulismo impuesto por las dos grandes corrientes que lo modificaron. Una de ellas, de origen francés, responde al mismo influjo que originó en Cataluña el Maestro de Suriguerola, y en Huesca las pinturas de la sala capitular de Roda y el ciclo extraordinario del Maestro de Foces. La segunda corriente fundamentalmente italo bizantina, irradia de Sigüenza, teniendo como foco la gran decoración de la sala capitular del real monasterio.

El arte morisco tuvo también, como era lógico, su intervención en la pintura aragonesa sobre tabla, pero sólo en lo decorativo. Y así hallamos las figurillas netamente occidentales del frontal de San Cristóbal (fig. 240) rodeadas de primorosos atauriques y lazos, que reaparecen enmarcando la iconografía francogótica del arca de los Corporales de Daroca.

Pero esta infiltración de temas árabes sólo aparece en obras muy avanzadas, lo que corrobora lo tardío de la gran decoración mudéjar aragonesa.

**CICLO FRANCOGÓTICO EN HUESCA.** — La obra de aspecto más arcaico es el frontal de Liesa, procedente de la ermita de la Virgen del Monte (fig. 233). Doce escenas de la historia de San Vicente se distribuyen en cuadrícula regular, narradas con figurillas cortas y expresivas que conservan mucho de la rigidez románica: los perfiles duros desempeñan un papel superior a las veladuras del modelado, pero la alternancia cromática en la línea produce cierta impresión de riqueza acrecentada por el tono tostado de la corladura que cubre el fondo reticulado. Cabe observar su parentesco con un frontal, de procedencia desconocida (M.A.C.), dedicado a San Juan Bautista: el Precursor ocupa el espacio central flanqueado por grupos de discípulos y dos zonas con monstruos y animales salvajes (fig. 234). Como en la tabla de Liesa, las figuras se recortan sobre fondo reticulado con corladura, pero el modelado se logró aquí con tosquísimos trazos negros de estructura herbácea. El humilde pintor tuvo un buen momento en la representación de la fauna donde la ruda ejecución no hace mella en su misteriosa fuerza expresiva. Un retablo con escenas de la vida de San Andrés que, sin procedencia, se guarda en el Museo de las Artes Decorativas de París (figura 235), delata el origen aragonés en su parentesco estilístico con las pinturas de la capilla claustral de Roda de Isábena. En él se acusa más todavía el dominio de la línea.

Hasta el año 1936 se conservaron en su lugar de origen dos antependios con temas sacros perfilados sobre fondo de corladura, sembrados de temas florales, que confirman la popularidad de esta fórmula pictórica en la región de Huesca. Uno, con escenas de la vida de Santa Eulalia (fig. 239), estaba en la iglesia de Javierre, y el otro en la de San Martín de la Val de Onsera, dedicado al patrón de esta curiosa y remota cueva-monasterio (fig. 241). En ambos la imagen del titular, de pie bajo doselete trilobulado, centraba escenas narrativas dispuestas en zonas. Su estilo no rebasa el nivel artístico de las pinturas de la ermita de Liesa, con las que presenta innegable contacto, aunque la calidad natural de la técnica al temple de huevo, manejada aquí con gran pericia, le viste de mejor apariencia. Las figuras pertenecen al canon achaparrado de los temples de la mencionada ermita y, como allí, los gestos tienen rigidez y monotonía.

Aun dentro de su aspecto heterogéneo, las obras descritas forman técnicamente un círculo con el cual no es difícil conectar unas cuantas pinturas sobre tabla de origen incierto, pero probablemente aragonés. Una viga decorada con escenas de la Pasión del Señor (M.A.C., de Barcelona) acredita cualidades narrativas superiores a su sentido decorativo (figura 236): los personajes se mueven desenvueltos y briosos en recuadros desprovistos de todo aditamento superfluo. El pequeño retablo de San Miguel Arcángel (Museo de Artes Decorativas, París), rudísimo ejemplo de arte popular, probablemente muy avanzado, pero firmemente adicto a las fórmulas románicas. El frontal de la Pasión (M.A.C., de Barcelona), con diversas escenas, distribuidas en dos zonas, arbitrarias en su ordenación y en el canon de las figuras recortadas sobre fondo tapizado de temas vegetales marcados a punzón y cubiertos con corladura (fig. 246).

Hay que dar un buen salto hacia la corriente francogótica, para unir las obras que acabamos de describir con una pareja de tablas que formaron parte del altar mayor de la



Fig. 235. — DETALLE DE UN ALTAR DEDICADO A SAN ANDRÉS. (Museo de Artes Decorativas, París.)



Fig. 236. — VIGA CON ESCENAS DE LA PASIÓN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 237 y 238. —FRONTAL DE BERBEGAL CON EL PANTOCRÁTOR, TETRAMORFOS Y APÓSTOLES. (Museo de Lérida.)  
DETALLE DEL MISMO.



Fig. 239. — FRONTAL DE JAVIERRE DEDICADO A SANTA EULALIA.

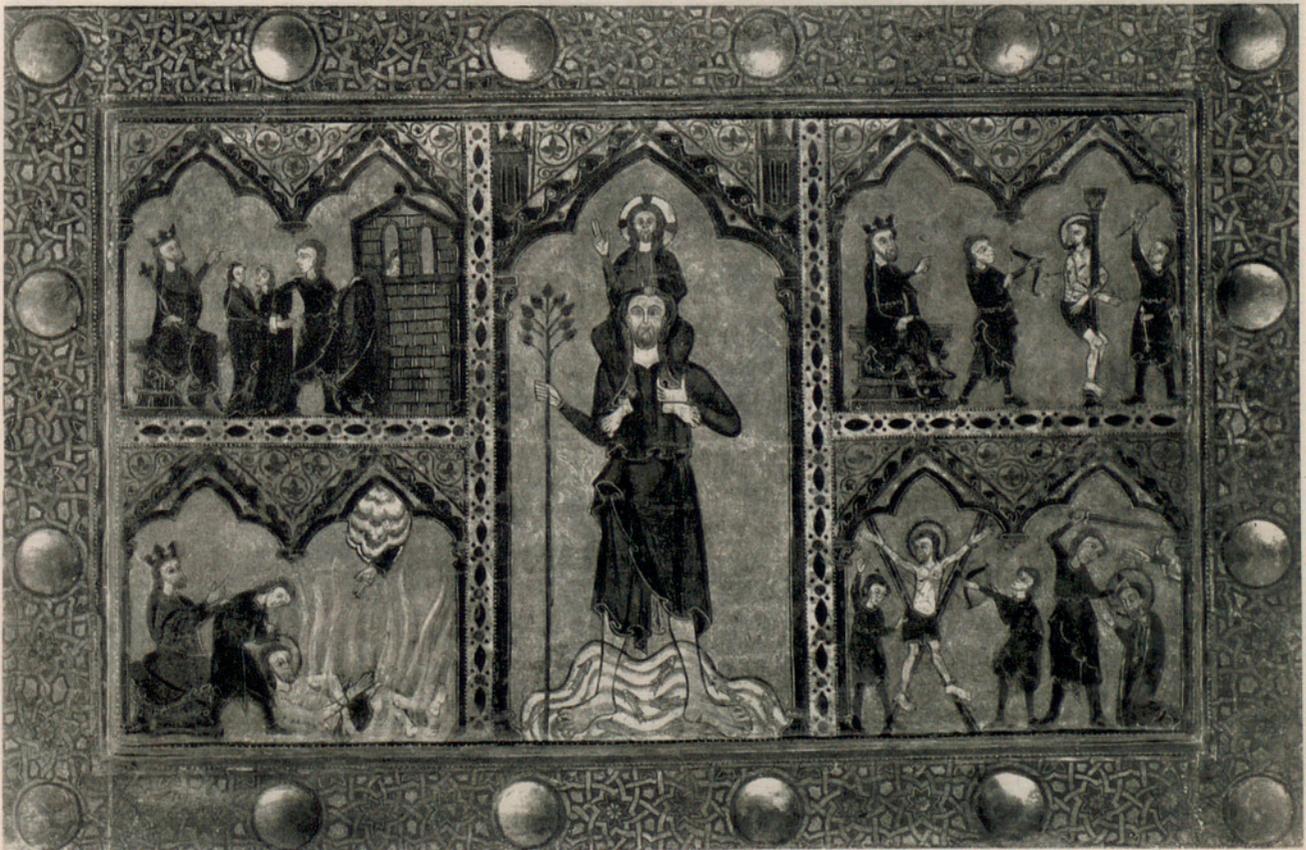


Fig. 240. — FRONTAL DEDICADO A SAN CRISTOBAL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 241. — FRONTAL DE SAN MARTÍN DE LA VAL DE ONSERA CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN MARTÍN.



Fig. 242. — ALTAR DE TAMARITE DE LITERA DEDICADO A SANTO DOMINGO (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

iglesia de Puebla de Castro (Huesca). Una inscripción señala que la obra fué ejecutada en 1303, dato precioso para fijar la cronología de la corriente gótica que a partir de esta fecha borra definitivamente los baluartes más resistentes de la tradición románica. Representan a gran tamaño las imágenes de los santos Pedro y Pablo sentados en sendos tronos, cuya tajante arquitectura hace juego con el modelado rígido de los pliegues (fig. 245). La policromía, abusando de vigorosos contrastes netamente románicos, no responde al espíritu progresivo del autor, quien evidentemente conocía modelos del estilo francogótico avanzado. La figura 156 nos muestra, instalado en el M.A.C., de Barcelona, el rústico frontal procedente de Güel, con escenas de la vida de San Nicolás. Es una verdadera estampa popular no lejana al 1300, donde la bárbara ingenuidad de las inscripciones oscenses "carnicero scolas degolat", "carnicero scolas en la tina", etc., corre parejas a la de su pintura, ejecutada, sin oros ni corladuras, con amarillos y rojos violentos. Otro ejemplar aragonés del mismo museo, dedicado a San Bartolomé, muestra que su pintura, de aspecto avanzado, cubre con nueva preparación de yeso unas viejas composiciones de indudable sabor románico, quizá del siglo XII, en cuyo caso tendríamos la más primitiva pintura aragonesa sobre tabla. Es pues un verdadero palimpsesto, único conocido en nuestro país, que demuestra que la pobreza de las iglesias rurales no estaba reñida con el espíritu progresivo.

**CÍRCULO DE SIGENA.**—La obra maestra de la pintura oscense sobre tabla del siglo XIII es sin disputa el frontal de Berbegal (Museo Diocesano de Lérida). Utilizándose en él la fórmula iconográfica más arcaica y más simple, el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos y los doce apóstoles, se descubrió un nuevo y más brillante aspecto, enmarcándola con delicada labor de tallista (figs. 237 y 238). Éste sacó de campo la aureola polilobulada del Pantocrátor, las pequeñas aureolas rizadas del apostolado y las rosetas que completan la estructura. Estas rosetas, sin precedente en el repertorio catalán, hacen fortuna en Castilla, como veremos. Las figuras se pintaron sobre fondo de oro tapizado de temas florales gofrados, aprovechando en ciertos sectores la transparencia de la preparación metálica. La absoluta corrección del canon humano se complementa con el dibujo ajustadísimo de las facciones y elementos de indumentaria y por la pureza cromática de su bello colorido en el que domina el carmín. Es un documento de gran importancia para la fijación cronológica de la decoración de la sala capitular de Sigena, ya que nadie pretendió jamás situar el frontal de Berbegal en una fecha posterior al 1300. El cotejo de cualidades técnicas y artísticas entre dicho frontal y las pinturas del desventurado real cenobio oscense ilustra con rara precisión la metamorfosis de una fórmula pictórica al pasar de lo mural a la tabla. En el modelado de facciones se afina el matiz por una mayor y más cuidada intervención del blanco, que de elemento superficial de terminación pasa a materia fundamental del colorido. Por el contrario, las manchas vivas de color en la indumentaria, toleran la máxima simplificación en el modelado, que se limita a las líneas básicas, auxiliadas con leves difuminados. Pero en definitiva es siempre la línea la que determina el ritmo y la calidad expresiva de todos los elementos: de ella nace el maravilloso ritmo que rejuvenece las figuras de una vieja iconografía, convirtiendo este frontal en el último, pero glorioso, baluarte del espíritu bizantino.

En el retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera que pasó al M.A.C., de Barcelona (fig. 242), se conserva la disposición de los frontales con la erecta figura del santo bajo arco polilobulado rodeado por doce episodios de su vida encuadrados en góticos mar-

cos, iguales a los que se vieron conteniendo escudos en Foces. Los fondos están cubiertos, como en la tabla de Berbegal, de temas vegetales burilados, huidizos bajo la corladura oxidada. Su autor posee la concisión narrativa y el fino expresionismo del Maestro de Foces, pero parece algo más arcaico: la nitidez de la línea, que tiende a buscar simetría y gentiles curvaturas (fig. 243), muestra al parecer nostalgia por las estilizaciones románicas. Es obra del siglo XIII muy avanzado, notable por su arte delicado y la simplicidad con que ilustra el bello texto de la Leyenda Dorada. Acusa el influjo del grupo de fresquistas del norte de Huesca tanto como el de la corriente emanada de Sigena: su modelado, a levísimas veladuras, casi desaparece ante la caligrafía incisiva de la línea.

Al mismo taller cabe asignar un retablo de San Pedro Mártir (M.A.C., de Barcelona), que consta procedente de Sigena. Se ha señalado como modelo arcaico de los retablos góticos, con su gran imagen centrando dos series de pequeños compartimientos ordenados verticalmente (fig. 244). En éstos se desarrollan escenas de la vida del santo acompañadas de letreros en dialecto oscense: "Aquí lo visten Freire predicador a San Pedro", etc. Su autor sigue los pasos del que pintó la tabla de Santo Domingo, pero ni posee su sintetismo narrativo, ni la punzante y atractiva precisión de su trazo, aunque, como en él, la línea vence rotundamente al tímido modelado de veladuras.

**OBRAS DEL SECTOR MERIDIONAL ARAGONÉS.** — Formamos este grupo, de contadas piezas, respaldados por la existencia del arca de Daroca y por el arabismo que la une en lo decorativo con el frontal de San Cristóbal (fig. 240). En éste se adoptó la estructura normal, con el santo titular presidiendo escenas de su vida, revistiéndola profusamente de doseletes trilobulados enriquecidos con minuciosos ornamentos derivados de los atauriques árabes. El ornato se extiende sobre las franjas de separación, donde reaparecen los cabujones vistos en los frontales del XII en Cataluña, y florece en el marco, cuya amplitud rebasa lo normal; sus huecos circulares se unen con temas de lazo. Las figuras, correctas y vivaces dentro de la concepción francogótica, se enriquecieron sobre el fondo burilado y corlado ante la fastuosa decoración del encuadramiento. Es obra avanzada, de fines del siglo XIII probablemente.

El arca que se conserva en la colegiata de Santa María de Daroca (fig. 248), que se supone fué el primitivo relicario de los famosos "Corporales", presenta en brillante policromía sobre oro gofrado el Salvador dentro de su aureola entre dos serafines. En estas figuras la fórmula románica aparece profundamente modificada por la corriente francogótica; en cambio, la orla, donde se intercalan lazos y cabujones, muestra, como el antependio de San Cristóbal, su contacto con lo mudéjar. Será obra cercana al 1300.

Completamos este grupo exiguo con el frontal dedicado a San Pedro que se guarda en el Museo del Cincuentenario, de Bruselas (fig. 247). Sus dimensiones son superiores a las normales, pero su organización no varía de la estructura corriente: el Santo bendice "ex cathedra", rodeado por ocho escenas de su vida y martirio, explicadas por letreros en castellano. El goticismo toma una posición muy fuerte en la arquitectura que enmarca los compartimientos, en la movilidad de las figuras, en sus gestos expresivos, en los rasgos donde el modelado se acentúa con líneas agudas y en el realismo del plegado de ropajes. El eslabón que nos lo une al grupo meridional aragonés es bien endeble, ya que se basa en vagas relaciones estilísticas y en el arabismo de los temas decorativos, de gran finura, que llenan



Fig. 243. — SANTO DOMINGO. DETALLE DEL ALTAR DE TAMARITE DE LITERA. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 244 y 245. — ALTAR DE SIGENA DEDICADO A SAN PEDRO MÁRTIR. (Mus. Arte Cat., Barcelona.) ALTAR DE PUEBLA DE CASTRO, DEDICADO A SAN PABLO.



Fig. 246. — FRONTAL CON ESCENAS DE LA PASIÓN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

el marco y las zonas divisorias. Podemos señalar como elemento puente entre lo románico y lo gótico en la pintura sobre tabla aragonesa, el retablo de San Pedro que, procedente de la iglesia de San Pedro en Daroca, se halla actualmente en culto formando parte de dos altares de la colegiata de la misma ciudad. Post lo cree con razón obra de alguno de los fresquistas que ejecutaron las decoraciones murales de San Miguel y San Juan de Daroca.

## NAVARRA

Conocemos el origen de tres antependios navarros: el de San Miguel, procedente de Eguillor; el de Jesús y los apóstoles, de Góngora, y el de la Virgen, de Arteta, los tres en el M.A.C., de Barcelona. Si el primero no llevara tras su procedencia el interrogante de las noticias comunicadas por los anticuarios, sería un documento valiosísimo para mostrarnos cómo el espíritu errante de los fresquistas tuvo, en algunos casos, cumplido reflejo entre los pintores de tablas. Ya se dijo (pág. 96) que este pequeño antependio de Eguillor, quizá tabla lateral de altar, con cuatro escenas relativas al Arcángel de las Milicias celestiales, pertenece al círculo del Maestro del Llussanés, pintor adicto a la corriente neobizantina, activo en el taller ripollense hacia 1200. Las coincidencias estilísticas son tantas que no sería desorbitada la atribución al propio maestro. Es testimonio único de su influjo en el arte navarro, y nada de su peculiar estilo se transmite a las tablas que a continuación se estudian.

Dejando aparte esta singular aparición, resulta que los pintores navarros del siglo XIII, pues no conocemos obras más antiguas, se mantuvieron adictos a la órbita francesa. El difícil trazado de la línea de separación entre lo románico y lo gótico se convierte aquí en un problema de adjudicación del *corpus* entero de la pintura sobre tabla: pesan tanto las razones que inclinan a ponerlo de colofón en el arte románico como las que justifican su presentación en el primer capítulo de la pintura gótica.

**GRUPO ARCAIZANTE.** — Desconocida la procedencia de la más arcaica, el frontal de Santa Eugenia (Museo de Artes Decorativas, París) se encasilla entre las obras navarras por ciertos detalles de técnica y por la fórmula peculiar de su goticismo que nos lleva a la segunda mitad del siglo XIII (fig. 251). La historia de la santa se describe, con ingenua vivacidad, en ocho recuadros que llenan la tabla. Las figuras destacan todavía sobre fondo gofrado con corladura, pero los tonos claros fueron desplazados por colores cálidos de gama grave, con dominio de carmines, sienas tostadas y verde oscuro. Algo tienen del italianismo moderado del Maestro de Artajona, pero la forma de componer, agrupando las figuras con frecuentes superposiciones, nos da un punto de contacto de su autor con el del retablo de Santa Úrsula (fig. 252), aun siendo esta obra algo más avanzada.

Tampoco conocemos la procedencia exacta de esta gran tabla (M.A.C. de Barcelona) que señala el traspaso de la disposición iconográfica de los antependios a los grandes retablos historiados. La santa preside de pie, bajo doselete trilobulado, doce escenas de su historia repartidas simétricamente, en encuadramientos desprovistos de todo aditamento decorativo. Este drástico sacrificio de lo superfluo en beneficio de lo narrativo, iniciado ya en el frontal de Santa Eugenia, alcanza aquí el límite máximo. En efecto, los personajes aparecen ocupando la totalidad de los encuadramientos con superposiciones sistemáticas, nuevas

en la pintura románica peninsular, que buscó siempre claridad expositiva y efecto decorativo en sus figuras silueteadas sobre fondo unitario. Ésta es una corriente realista que todavía tardará más de un siglo en tomar carta de naturaleza en las escuelas hispánicas.

El retablo de Santa Úrsula, probablemente algo posterior al 1300, ilustra el espíritu progresivo de los talleres navarros con su elasticidad narrativa en escenas que se desarrollan ocupando dos compartimientos sucesivos y en el ritmo violento de los gestos. Todo ello se prelude en el frontal de Santa Eugenia a pesar del arcaísmo de las facciones y pliegues de las vestiduras que lo unen con las obras de origen aragonés.

**GRUPO FRANCOGÓTICO.** — Las demás pinturas navarras sobre tabla, los frontales ya citados de Góngora y Arteta, el de San Miguel de la colección Gualino, de Turín, y el de San Pedro (M.A.C., de Barcelona), forman un grupo uniforme. Su concepto pictórico contrasta con el carácter que podríamos llamar oscense, de las dos tablas anteriores: técnica y tipos raciales pertenecen a otro círculo estilístico, más lírico y más libre, que sin abandonar totalmente los esquematismos románicos se lanza hacia la síntesis anecdótica. Los personajes de este nuevo círculo gesticulan animadamente, pero sin rudeza; adquieren personalidad individual, no solamente por su estructura externa, como en lo aragonés y catalán, sino por la movilidad de sus rasgos faciales y por el ritmo expresivo de posturas y actitudes. El contraste con el grupo anterior se acentúa si observamos la ausencia absoluta del viejo hieratismo: la atmósfera se inflama con vigilante ansiedad narrativa que une las figuras entre sí, nerviosamente, desbordando vitalidad a través de la mirada. Los ojos tienen un papel decisivo en esta nueva iconografía que supera en expresionismo a todo lo que vino más tarde con la pintura de los siglos XIV y XV. Si la pintura gótica hubiese podido tener en su brillante madurez la fuerza expresiva de estas obras precursoras, es probable que ciertos conceptos estéticos propuestos como innovación por el arte moderno, se contarían entre los hallazgos medievales.

Las figuras se recortan sobre un fondo puramente decorativo, de corladuras sembradas de temas vegetales en rebuscada monotonía. Hay en esto una regresión arcaica, aceptada probablemente en aras a la mayor claridad, ya que lo que interesó a este grupo de pintores navarros fué simplemente el acentuar la idea, el expresar con agudeza la vida interior de sus personajes y la relación entre ellos y el momento psicológico de cada escena narrada. Por ello decorado y accesorios quedaron reducidos a lo indispensable, acentuando en el mobiliario la simplicidad característica de las obras netamente románicas.

Los frontales de Góngora, Arteta y colección Gualino, obra de distintos pintores, con su unidad estructural, proporcionan el argumento más elocuente para probar la existencia en Navarra de un taller de gran importancia. La cronología de su actividad queda todavía muy insegura, pues si bien se mantiene en ellos la estructura y la técnica del siglo XIII, ciertos elementos decorativos netamente góticos, característicos del arte navarro de mediados del siglo XIV, campean con sorprendente desembarazo. La iconografía de los meses del año, que decora en los tres el elemento alto del enmarcamiento, coincide con la que decora las claves de bóveda en el claustro trecentista de la catedral de Pamplona; los florones y aditamentos de las arquerías trilobuladas preludian las de los frescos navarros de la primera mitad del siglo XIV. El frontal de Góngora (fig. 250) sigue la fórmula clásica del Pantocrátor dentro de la aureola rodeado del Tetramorfos y del apostolado. Los seguidores de Cristo,



Fig. 247. — FRONTAL DEDICADO A SAN PEDRO. (Museo del Cincuentenario, Bruselas.)



Fig. 248. — ARCA DE LOS CORPORALES EN LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DE DAROCA.



Fig. 249. — FRONTAL DE EGUILLOR DEDICADO A LOS ARCÁNGELES MIGUEL Y GABRIEL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 250. — FRONTAL DE GÓNGORA CON EL PANTOCRÁTOR Y LOS APÓSTOLES. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

sentados en siales idénticos al del Maestro, ocupan los espacios de las arquerías trilobuladas dispuestas en dos zonas. El conjunto es de un brillante efecto decorativo por el dominio de carmines oscuros y verdes, gama cromática que caracteriza al grupo de pinturas que estamos describiendo. El claroscuro es todavía muy primario: el pintor confía en las manchas planas, en los contrastes violentos y en la incisiva nerviosidad de la línea. El frontal de la colección Gualino es una réplica del de Góngora con la substitución del Pantocrátor y Tetramorfos por San Miguel Arcángel alanceando al dragón infernal.

La obra maestra del grupo y probablemente la más avanzada es el frontal de Arteta (figura 253). El enmarcamiento varía de los anteriores sólo en el tema decorativo de las pulseras. Está dedicado a la vida de la Virgen María, presidiendo la Egregia Madre con el Niño en el regazo diversas escenas distribuídas en dos zonas bajo arcos trilobulados: la Epifanía se representa con los tres Magos ocupando dos casetones de la segunda zona, pero su acción enlaza con la imagen central; otras escenas como la Presentación y la Degollación de los Inocentes, se extienden bajo dos arcuaciones vecinas. El pintor poseyó verdaderas dotes de narrador, ya que en pocas pinturas primitivas se alcanza tal acorde entre el gesto y la intención de los personajes. El color, rico y cálido, abundante en carmines y verdes, armoniza muy agradablemente con el gofrado bajo corladuras, fondo común a las figuras silueteadas con trazo agudísimo. El retablo de San Pedro señala dentro del grupo, con empleo de la misma técnica, otra personalidad que puebla de gráciles figuras una arquitectura más sobria (fig. 254).

El pueblo de Añastro, del condado de Treviño, región burgalesa enclavada en el interior de la provincia de Álava, es el lugar de origen de los elementos de un interesante retablo actualmente dividido entre el Museo de "Los Claustros", Nueva York, y el Museo Zuloaga de Zumaya (fig. 255). La parte emigrada a los Estados Unidos es un gran tablero pintado en ambas caras: el anverso contiene cuatro escenas de la Creación y la imagen de San Andrés, entre dos ángeles turiferarios, bendiciendo a tres donantes, identificados por letreros, dos de ellos legibles (Sancho Fernández de Añastro y Martín Peris de Añastro, cura). En el reverso se representan seis escenas de la vida de San Andrés. La tabla de Zumaya es pareja de la anterior y representa temas similares en idéntica estructura. Los fondos se decoran con retículas de losanges cubiertos con corladura dorada. Los elementos de encuadramiento son arquitecturas ojivales, semejantes a las que se vieron en los frontales navarros del grupo francogótico y tiras con inscripciones en castellano referentes al tema iconográfico correspondiente. Se trata probablemente de las puertas de un retablo dispuesto en forma de tríptico. Los altares abrideros tuvieron al parecer enorme popularidad en el occidente hispánico, ya que la mayoría de tablas conservadas están decoradas por ambos lados, o delatan en su forma la estructura especial de los elementos de cerramiento de los polípticos.

Es obra muy avanzada, posterior al 1300, a pesar de su apariencia arcaica. El concepto narrativo, la estructura y la técnica son todavía románicos, pero el espíritu y las fórmulas góticas aparecen modificándolo todo. Podría creerse en la labor de un pintor románico de espíritu progresivo, pero su parentesco con el célebre retablo alavés de Quejana (tomo VIII), que arrastra el sabor docecentista hasta la segunda mitad del siglo XIV, nos obliga a aceptar la posibilidad de que el tríptico de Añastro represente la persistencia de una vieja rutina en manos de un maestro activo en pleno período gótico.

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

Los elementos dialectales que aparecen en los letreros descriptivos de las escenas de una tabla de altar dedicado a San Bartolomé (Museo Soler y Palet, Tarrasa) sugieren un origen navarro (fig. 259). Su fórmula pictórica, por el contrario, se acerca más a la de las tablas castellanas de fines del siglo XII; de todas maneras en estas pinturas tan profundamente impregnadas del espíritu gótico, es siempre muy aventurado el definir procedencias. La forma de la tabla, que contiene dos escenas narrativas superpuestas, bajo un espacio triangular ocupado por un ángel, sugiere la estructura de un políptico, con hojas plegables, del tipo que aparece representado en diversas miniaturas castellanas del siglo XIII.

## CASTILLA Y LEÓN

Las pinturas leonesas y castellanas sobre tabla toman, por su rareza, el aspecto de entes solitarios, sin parentesco mutuo. La gran arca policromada de Astorga y un fragmento de tabla de la catedral de Ávila con la representación de San Pablo, son las dos únicas obras que pueden recibir sin salvedades la clasificación de pinturas románicas. Las demás, entre las que destacan el arca de San Isidro de Madrid, el sarcófago de Mahamud y el retablo de San Millán de la Cogolla, presentan su esquema arcaico profundamente modificado, en técnica y fórmula pictórica, por las corrientes del estilo francogótico.

El influjo francés que llevado por las corrientes de peregrinaje intervino en forma tan decisiva en la evolución de la arquitectura del sector noroeste español en el segundo período románico, muestra también sus huellas en las demás artes plásticas. El siglo XIII marca el momento culminante de la hegemonía artística de Francia y pocos elementos suntuarios escapan al nuevo credo estético. Los artífices castellanos y leoneses, dotados de excepcional espíritu progresivo, captaron rápidamente el sentido humano de este arte docecentista, que anteponiendo la expresión a la forma, inutilizó para siempre los rutinarios esquematismos bizantinos. La coexistencia de las fórmulas tradicionales románicas, todo rigidez, con los sistemas libres y ligeros franceses abiertos a toda audacia narrativa, creó en España mezclas híbridas de filiación cronológica difícilísima.

La pintura castellana y leonesa del siglo XIII sigue siendo uno de los capítulos más nebulosos del arte peninsular. La ausencia de datos documentales y de fechas relacionadas con las obras que se conservan, no viene compensada, como en Cataluña y Aragón, por una serie de pinturas murales que permitan atisbar relaciones mutuas y apuntar paralelismos, o por lo menos reflejos estilísticos. Hay que recurrir a los manuscritos iluminados que en Castilla y León se presentan ricos en arte y generosos en fechas. El estilo y la calidad artística de las miniaturas de las Cántigas de Alfonso el Sabio (1252-1284) y otros manuscritos iluminados de la segunda mitad del siglo XIII, nos inducen a filiar con anterioridad al 1300 ciertas pinturas sobre tabla, animadas ya con influjo gótico. También los frescos salmantinos del círculo de Antón Sánchez (pág. 174) obligan a considerar con escepticismo la filiación



Fig. 251. — FRONTAL DEDICADO A SANTA EUGENIA. (Museo de Artes Decorativas, Paris.)



Fig. 252. — RETABLO DEDICADO A SANTA ÚRSULA. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 253. — DETALLE DEL FRONTAL DE ARTETA CON ESCENAS DE LA VIDA DE LA VIRGEN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

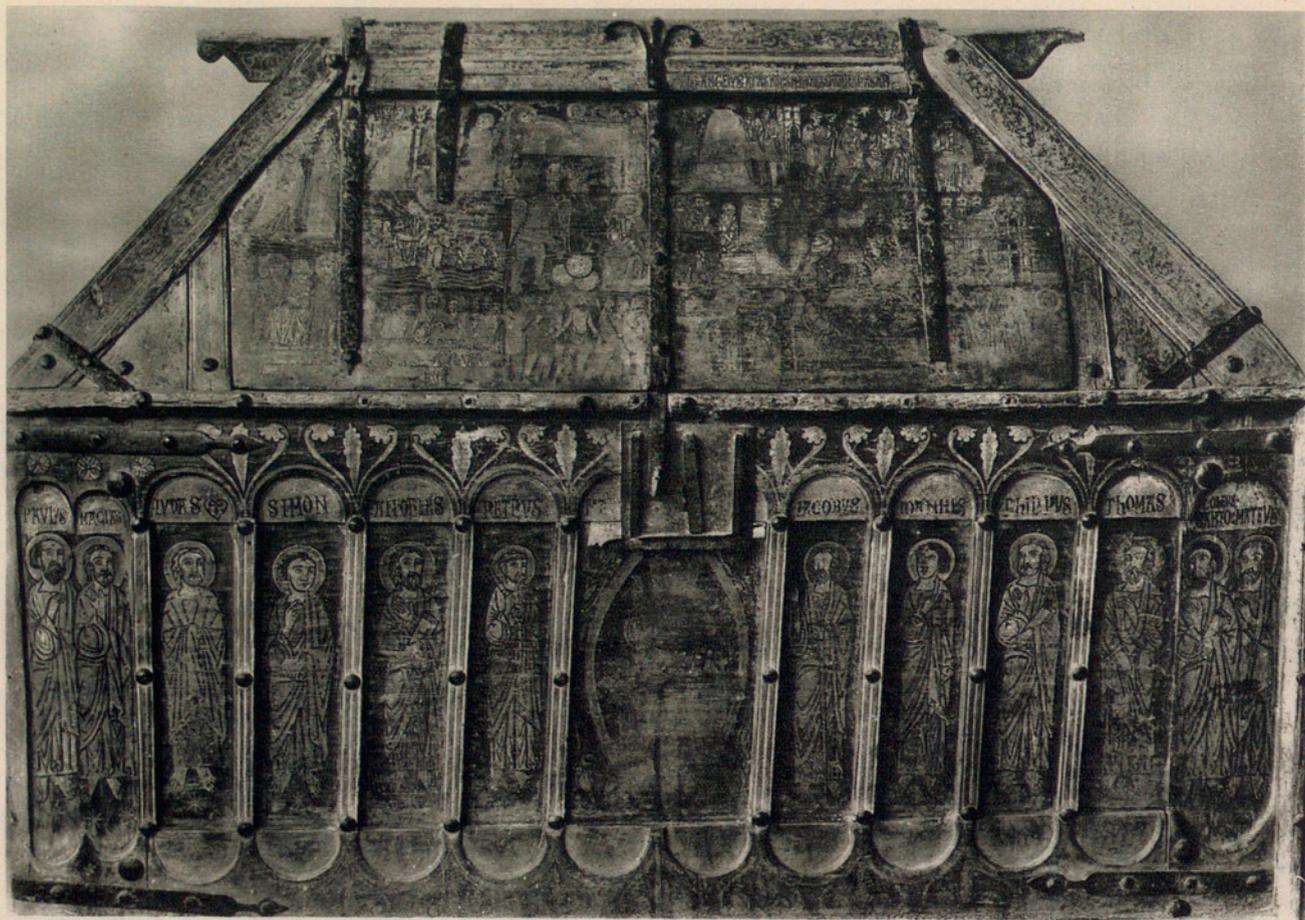


Fig. 254. — FRONTAL DEDICADO A SAN PEDRO. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 255. — EXPULSIÓN DEL PARAÍSO. DE UN RETABLO PROCEDENTE DE AÑASTRO (Museo Zuloaga, Zumaya.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 256 y 257. — ARCA CON ESCENAS DE LA VIDA DE CRISTO Y APÓSTOLES. EPIFANÍA, DETALLE DE LA MISMA.  
(Palacio Episcopal, Astorga.)

trecentista, propuesta por algunos críticos, al estudiar las pinturas sobre tabla que a continuación se describen. Bien es verdad que poco puede presentarse para ilustrar la historia de la pintura castellana y leonesa de la primera mitad del siglo XIV. No se conoce en realidad algo, cronológicamente indudable, que una los pocos paneles historiados, que presentamos como colofón de lo románico, con las escasas muestras del arte italo bizantino de la segunda mitad del siglo XIV, conservadas en el hinterland hispánico.

**El arca de Astorga.** — Procedente de una de las iglesias de la diócesis, el Seminario de Astorga guarda una gran arca, formada por tablas y piezas de madera labrada unidas por recios clavos y tiras de hierro forjado (fig. 256). Está completamente policromada, y a pesar de serios deterioros, es posible interpretar casi la totalidad de los temas iconográficos que cubren su frente y la delantera de su tapa, que es a cuatro vertientes. El frente está organizado como un antependio: el Pantocrátor aparece rodeado por el Tetramorfos y flanqueado por los doce apóstoles pintados en el fondo de alargados casetones. En la tapa se representan: la Anunciación, Visitación, una escena no identificada en la que intervienen dos figuras, Natividad, Anunciación a los Pastores, Epifanía (fig. 257), Purificación, Bautismo, Tentación, Resurrección de Lázaro, Entrada en Jerusalén, Última Cena, Beso de Judas, Crucifixión y Resurrección. El estilo, aunque parece cercano al 1300, conserva todas las características del arte románico sin trazas de influencia francogótica. Se relaciona con las pinturas murales de la capilla de los Quiñones, de San Isidoro de León (fig. 146), en la forma de modelar con trazo grueso sobre tonos uniformes, en la ausencia de veladuras y en ciertos detalles secundarios, como son la estructuración especialísima de bigotes y barbas.

**El San Pablo de Ávila.** — Reliquia atribuible al siglo XII, es un fragmento de tabla, casi una astilla, con la representación del santo de pie a dos tercios de tamaño natural (Museo de la Catedral). La pureza de su estilo hace más sensible la pérdida de otras obras coetáneas. La elegantísima figura del gran paladín del Cristianismo (fig. 258), identificado por su recio espadón, está dibujada con vigorosos trazos negros sobre modelado de gran riqueza cromática. Hallóse en el sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, de la iglesia de San Vicente de Ávila. Es pintura al temple de huevo sobre preparación de yeso, ejecutada a base de tonos vivos, con gama que nos recuerda la de los frontales de la escuela de Seo de Urgel (página 193). Los citamos como elemento comparativo auxiliar para la cronología, a pesar de la distancia que existe entre Ávila y el valle pirenaico de la Seo, porque en ambas obras se empleó con perfección la técnica que proporciona a las tablas románicas una calidad de esmalte, y con igual maestría se yuxtaponen los rojos, amarillos y anaranjados. María Elena Gómez-Moreno señala, con razón, el parentesco estilístico de este San Pablo y las figuras talladas por Maestro Fruchel en la portada de la famosa basilica abulense, en la segunda mitad del siglo XII, fecha que cuadra perfectamente a la tabla en cuestión.

**GRUPO ARCAIZANTE DEL SIGLO XIII.** — La decoración historiada del arca de San Isidro, preciada joya de la diócesis madrileña, es sin duda la mejor pintura castellana de su tiempo (figs. 260-261). Consta de diversas escenas referentes a la historia del santo, pintadas sobre pergamino aplicado a una gran arca de madera con cubierta a dos vertientes; cubren los testeros, el frente y la tapa, cobijadas bajo doseletes de arco apuntado y enmarcadas por amplias zonas con finísima decoración vegetal en relieve de pastillaje. Post con razón ha señalado su parentesco con las ilustraciones de las Cántigas: es evidente que el delicado

pintor de esta original iconografía no tuvo nada que envidiar a los miniaturistas del rey Sabio. Como ellos, saca de su propio ambiente los modelos de la poética narración de milagros: figuras y animales se perfilan y yuxtaponen con un ritmo metódico, subrayando el detalle anecdótico. La ambición del pintor fué, ante todo, narrativa y por ello sacrificó sus posibilidades naturalistas que se vislumbran a través de la graciosa plasticidad de las figuras femeninas, en el verismo documental de los enseres de un molino y en la minuciosa exactitud de los trajes. En esto se corrobora el paralelismo con las miniaturas de la segunda mitad del siglo XIII, coincidiendo asimismo punto por punto con las excepcionales piezas de indumentaria de este período descubiertas recientemente en el Panteón Real de las Huelgas de Burgos.

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

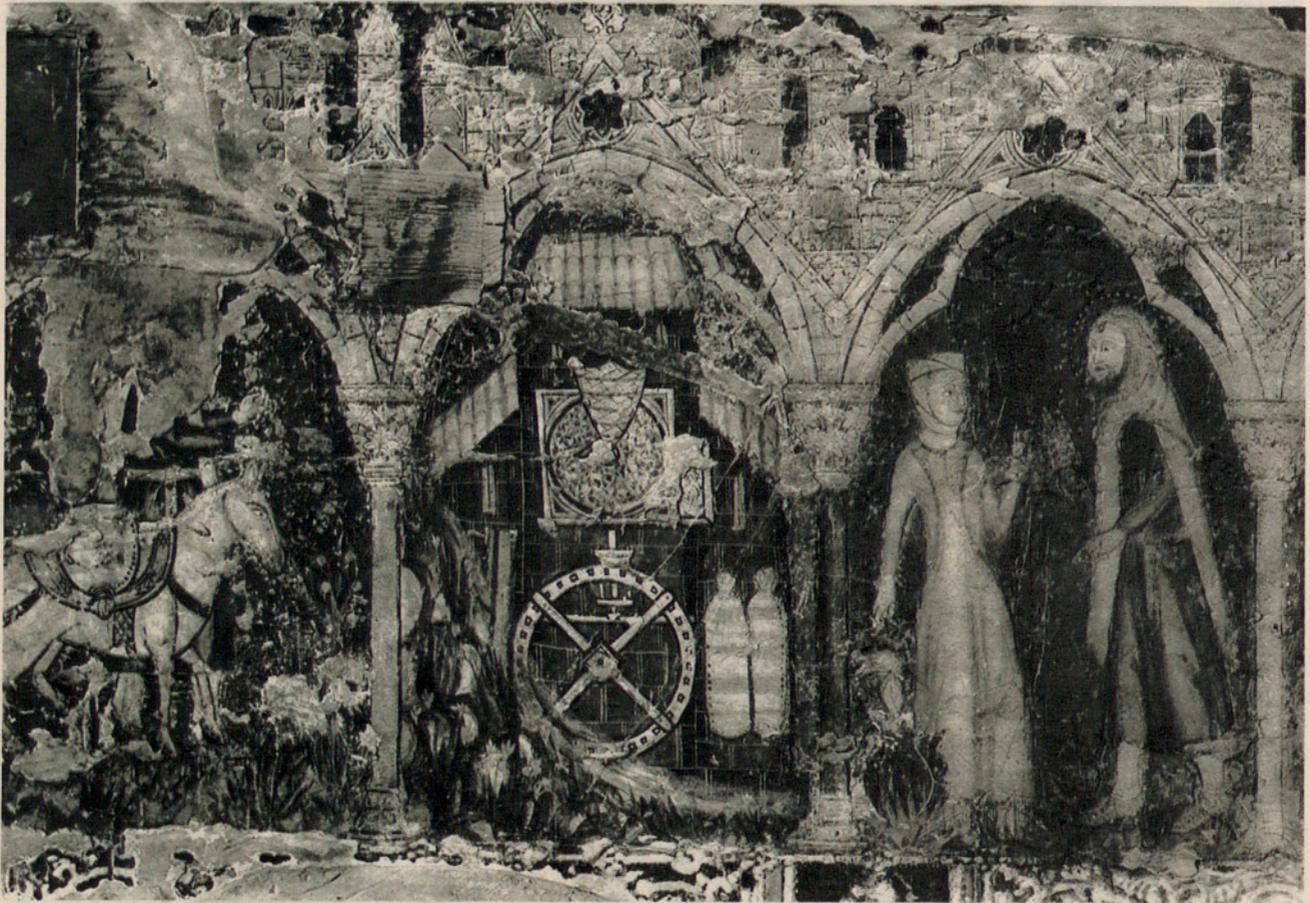
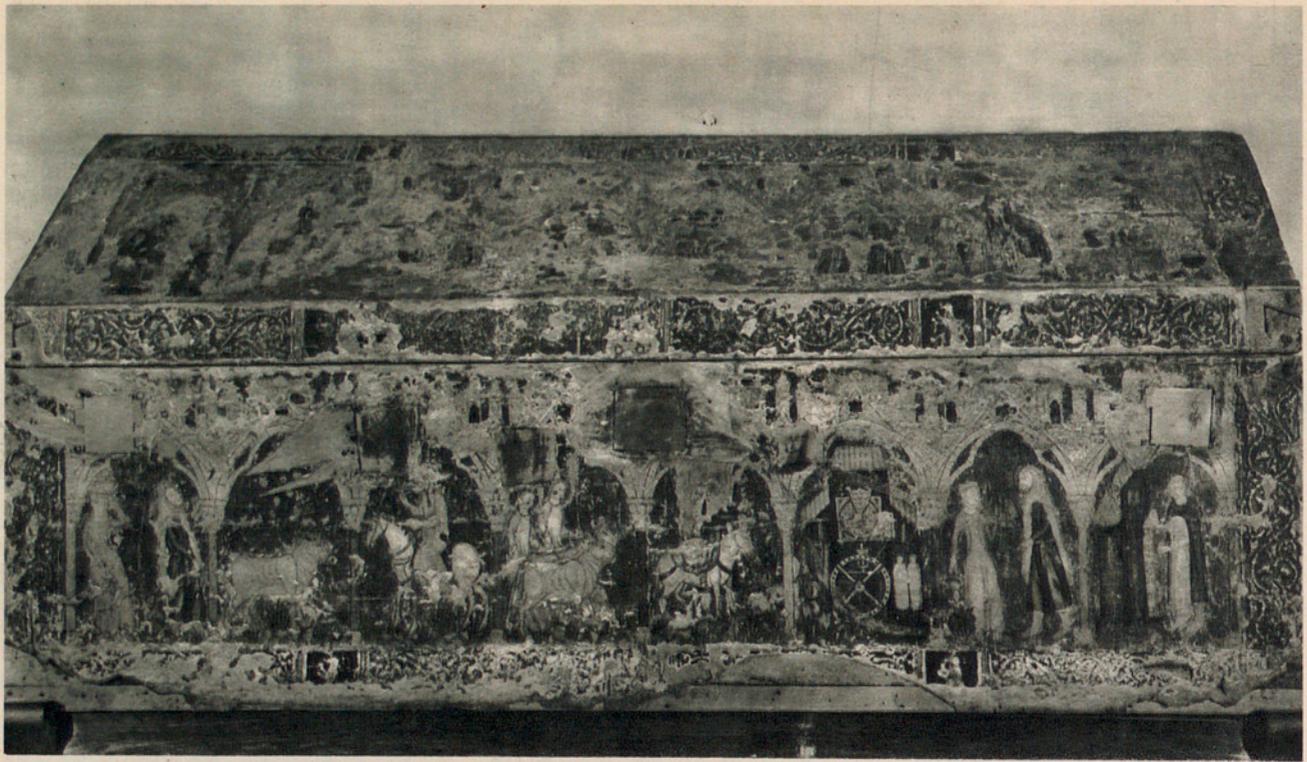
No desmerece del arte sutil del pintor de San Isidro la pequeña tabla, cumbreira de una de las puertas de un políptico dedicado a San Gil (Colecc. Gudiol, Barcelona), que se señala, sin precisión de lugar, procedente de Castilla (fig. 262). Representa la escena en la cueva del santo. El contraste entre el fondo de losanges, grabados y cubiertos con corladura, que determina el campo de la pareja de jinetes y el delicioso lirismo de los árboles rodeando la boca de la cueva, unido a la calidad vidriosa, como de esmalte, de los colores, revisten el delicioso arcaísmo de la pieza de un misterioso atractivo. Se apuntó ya (pág. 101) la semejanza estilística entre esta tabla y una pintura mural de la Seo de Urgel, lo que expresa la expansión de ciertas fórmulas pictóricas que no se limitan ciertamente al ámbito peninsular.

Es corriente el encontrar en el mundo artístico internacional obras huérfanas de procedencia, en las que los críticos especializados de cada país han colgado su tarjeta de reclamación a favor de su propia escuela. Esto nos sucedió en el caso de un magnífico frontal con escenas de la vida de Jesús, con las figuras perfiladas sobre un fondo de temas burilados bajo corladura dorada, que vimos hace pocos años en poder de un gran anticuario americano. Estaba clasificado como obra inglesa del siglo XIII; nosotros vimos en él todas las características de la pintura hispana de transición de lo románico a lo gótico.

GRUPO AVANZADO.— No hallamos denominación más exacta para la ordenación general de una serie de tablas castellanas donde el libre trazo del expresionismo gótico ha desplazado ya definitivamente los esquematismos bizantinos. Geometrías y tradiciones iconográficas no dejaron ni el recuerdo en estas composiciones, donde la idea narrativa es la única ambición. Arte nuevo, que moderó más tarde su ímpetu ante la gentil serenidad del estilo internacional, plagado de ingenuos desplantes que atraen y apasionan. Ante el ardor pictórico puesto en juego, henchido de rudo sentimentalismo, olvidamos fácilmente su arbitrariedad que el pintor de intuición certera transformó en geniales hallazgos de forma, color y ritmo. Véase la misteriosa atracción que producen el dramatismo de la escolta funeraria de Mahamud y la placidez de las místicas leyendas narradas en el retablo de San Millán de la Cogolla.



Figs. 258 y 259. — SAN PABLO, PROCEDENTE DE LA BASÍLICA DE SAN VICENTE DE AVILA. (Museo Diocesano, Avila.)  
 TABLA CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN BARTOLOMÉ (Museo Soler y Palet, Tarrasa.)



Figs. 260 y 261. — ARCA DE SAN ISIDRO CON ESCENAS DE LA VIDA DEL SANTO. DETALLE DE LA MISMA.  
(Palacio Episcopal, Madrid.)

Por su aspecto arcaizante daremos prioridad a la descripción de unas tablas con escenas de la Pasión, actualmente en Norteamérica. Son restos de un políptico que estuvo compuesto de paneles articulados de estructura alargada con cumbrera triangular, de forma parecida a la citada tabla del Museo Soler y Palet de Tarrasa (colección Wildenstein (figura 263) y colección Dean-Riverdale). La iconografía se presenta en recuadros superpuestos con inscripciones en las fajas divisorias. A la primera impresión se descubre su parentesco estructural con el precioso retablo escultórico castellano de la colección Hartmann, Barcelona (fig. 411); las semejanzas en la policromía se acusan especialmente en el trazado de las inscripciones, y ello nos ayuda a fechar las tablas hacia las últimas décadas del siglo XIII.

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

Procedentes también de la parroquial de Mahamud, el M.A.C., de Barcelona posee dos tablas historiadas que parecen obra del autor del sepulcro de don Sancho: se representan en ellas la Anunciación, el Nacimiento, la Coronación y Muerte de la Virgen, la Crucifixión y el Pantocrátor con el Tetramorfos en la forma tradicional. Al mérito de proporcionarnos un nuevo dato sobre la personalidad de este gran primitivo burgalés, estas dos tablitas, de factura menos libre que los tableros del sepulcro, constituyen un sólido puente hacia los antependios del último período navarro. Vemos además, gracias a ellos, que los pintores de transición del románico al gótico, sentían todavía sobre sus pinceles el lastre de la iconografía tradicional y que sólo ante un tema nuevo alcanzaron acuerdo armónico entre la nueva técnica y la libertad expresiva.

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

Los testimonios ilustrados del arte anterior al pleno goticismo son tan raros en Castilla, que es preciso aprovechar todos los elementos por insignificantes que parezcan. Por

esta razón citamos, además del tablero del museo barcelonés, un fragmento de tabla con tres medias figuras que se halla en el Museo de la Colegiata de Covarrubias (Burgos).

El retablo que, por su estilo avanzado, puede presentarse como colofón del presente grupo de pinturas sobre tabla castellanas, se conserva en su sitio original, en la iglesia alta de San Millán de Suso, del monasterio de San Millán de la Cogolla (Logroño). Se compone de dos grandes paramentos de madera pintados en ambos lados con escenas del Nuevo Testamento y pasos de la vida del Santo titular del famoso cenobio benedictino, según el texto escrito en el siglo XIII por Gonzalo de Berceo. Las escenas se suceden sobre fondo de oro sin separación arquitectónica en zonas de igual altura, cuatro en cada tabla. Amplios letreros en mayúsculas góticas describen, organizando la estructura general. Para definir las cualidades artísticas de su autor hay que observar ante todo que su audacia narrativa rebasa de mucho a su talento. En ciertas escenas llega a producir la impresión de que fué un retablista provincial y retrasado que conocía ya las composiciones italogóticas del siglo XIV.

El Museo Diocesano de Palencia posee, procedentes del convento de Santa Clara de Astudillo, varias tablas incompletas y maltratadas que pertenecieron a un retablo que, como los de Añastro y San Millán de Suso, estuvo pintado por ambos lados.

## MALLORCA

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

MAESTRO DE PALMA. — Parece seguro el origen barcelonés de un pintor de tablas autor de los retablos mallorquines de San Bernardo (Sociedad Arqueológica Luliana) y Santa Úrsula (Iglesia de San Francisco). El primero procedente de la iglesia de los Templarios conserva la estructura de los frontales, con el santo titular en el compartimiento central flanqueado por cuatro escenas de su vida (fig. 266). El segundo, roto e incompleto, contenía diversas escenas de la vida de Santa Úrsula (fig. 267), dispuestas en zonas, quizá con imagen central, en estructura semejante a la de los bellos retablos trecentistas de Santa Eulalia (Catedral de Palma) y Santa Quiteria (Museo Arqueológico de Mallorca). Acuñamos para este pintor cercano al 1300 el nombre de Maestro de Palma: no es difícil convencernos del paralelismo absoluto en técnica y concepto pictórico entre sus obras, el antependio de Santa Perpetua (fig. 222) y las pinturas del Palacio Real de Barcelona (figs. 75 y 76).

De las dos pinturas sobre tabla que acabamos de describir arranca una escuela pictórica radicada en la capital del archipiélago balear, cuya actividad durante los siglos XIV y XV queda brillantemente ilustrada por un gran número de obras conservadas.



Fig. 262. — TABLA CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN GIL. (Colección Gudiol, Barcelona.)



Fig. 263. — DETALLE DE UN RETABLO CON ESCENAS DE LA VIDA DE CRISTO. (Colecc. Wildenstein, Nueva York.)



Fig. 264. — CORTEJO FÚNEBRE. DEL SEPULCRO DE SANCHO SAIZ DE CARRILLO, DE MAHAMUD.  
(Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 265. — DETALLE DEL RETABLO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA DEDICADO A JESÚS, LA VIRGEN Y SAN MILLÁN.



Fig. 266. — RETABLO DEDICADO A SAN BERNARDO. (Sociedad Arqueológica Luliana, Palma de Mallorca.)

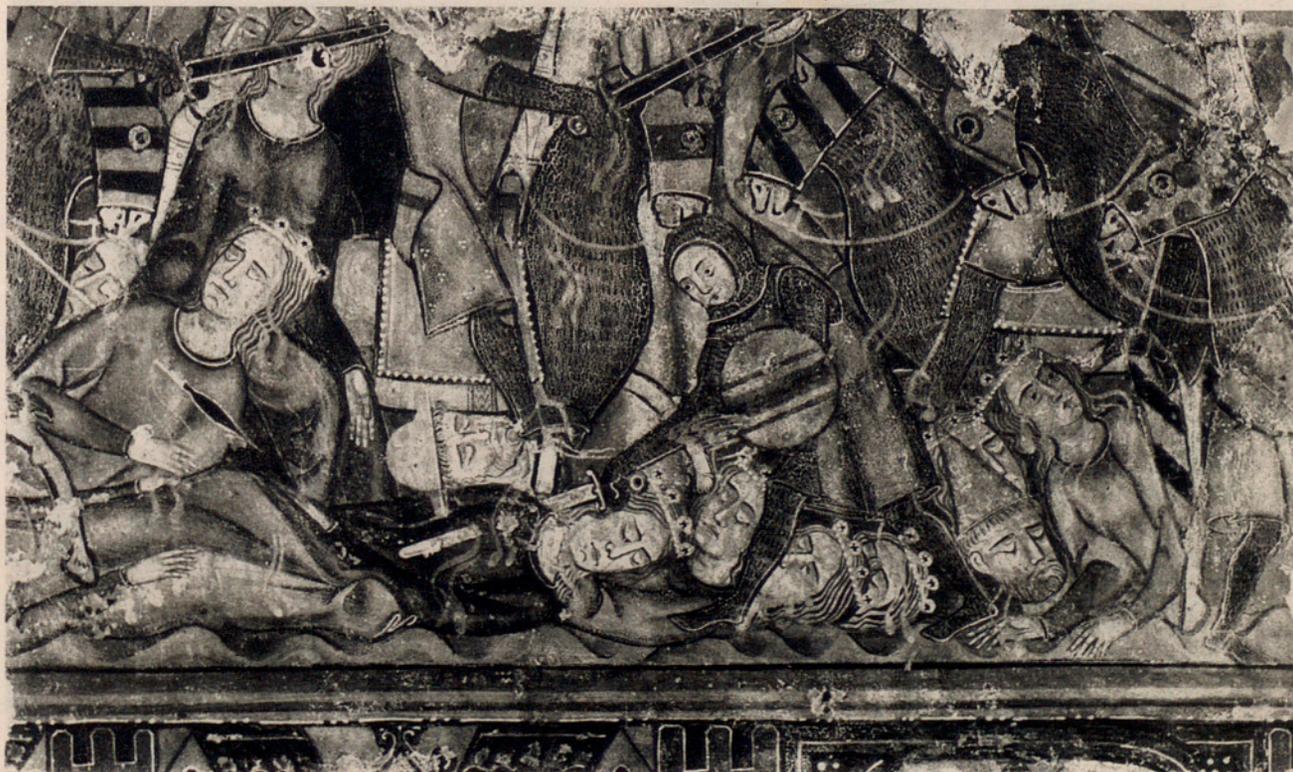
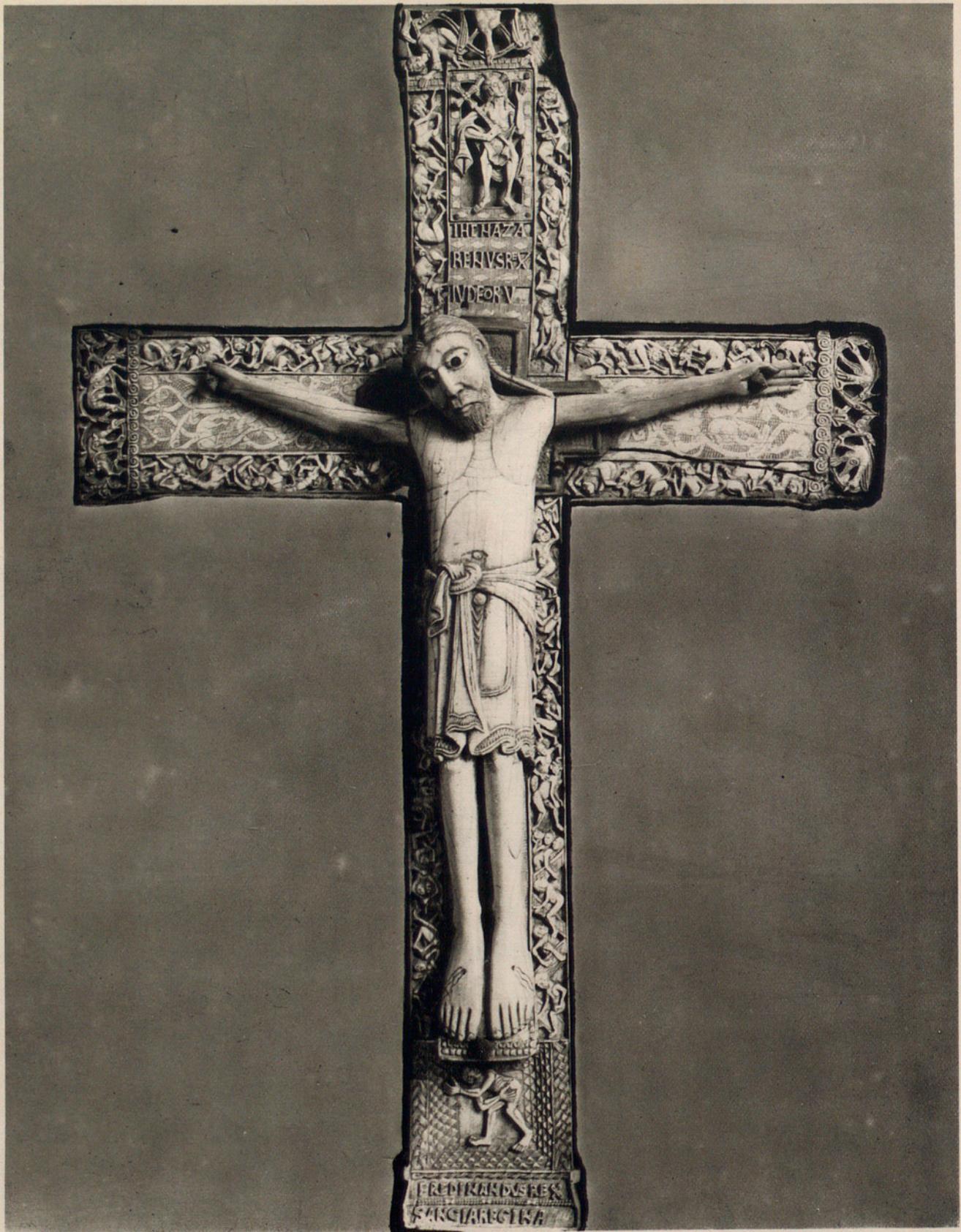


Fig. 267. — DETALLE DE UN ALTAR DEDICADO Á SANTA ÚRSULA. IGLESIA DE SAN FRANCISCO EN PALMA DE MALLORCA.



Figs. 268. — CRUZ DE FERNANDO I Y SANCHA, PROCEDENTE DE SAN ISIDORO DE LEÓN. (Museo Arqueológico Nacional.)

IMAGINERÍA

## PRELIMINARES

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

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

Las características regionales y aun nacionales son tan poco precisas, que queda siempre insegura la filiación de imágenes de procedencia desconocida. Las imágenes románicas de la Virgen y el Crucificado se encuentran en Alemania, Inglaterra, Francia, Italia, España y Portugal, sin variaciones notables en su iconografía. Aunque en realidad no hay monotonía en su estilo, tan vivamente humano, a veces las fórmulas estéticas y narrativas se desarrollan con tanta fidelidad a unas abstracciones de tipo internacional, que la palabra vicio viene de continuo a flor de labio cuando se intentan descripciones estilísticas. Siendo forzosamente limitadas sus posibilidades técnicas, esta sujeción a la fórmula es mucho más acentuada que en las demás artes plásticas.

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

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

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

## MARFILES

### GRUPO LEONÉS

El Crucifijo de marfil (fig. 268), obra capital de la eboraria europea, que los reyes Fernando I y Sancha donaron en 1063 a la iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo, hoy colegiata de San Isidoro de León, ilustra la unión entre el arte de los marfilistas árabes y el de los talleres cristianos nacidos, a mediados del siglo XI, a la sombra de los grandes cenobios. Los marfiles españoles del siglo XI, especialmente los que integran el grupo leonés, se caracterizan por una recia y misteriosa personalidad que reaparece esporádicamente en una serie de obras escultóricas de índole diversa. Son obras aparentemente inconexas, pero esencialmente unidas por un espíritu complejo, secreto todavía para la crítica: en vano hemos tratado de reconstruir el curso, el alcance y el sentido de la cadena que intuimos formando su círculo estilístico. Arranca de lo árabe, pero los eslabones que pertenecen al sector netamente musulmán son pocos, fragmentarios o escondidos tras el telón iconoclasta de los principios mahometanos: algunas, rarísimas, esculturas en piedra como la pila de Játiva, diminutos personajes de ciertas arquetas de marfil, y poca cosa más (véase tomo III). Pero como su espíritu se refleja también en el modelado de animales y monstruos y aun en la vibración casi humana de ciertos elementos abstractos, de pura decoración, uno llega a poseer una idea, más que una idea una impresión, de su esencia pura. No acertaríamos a expresarla con palabras, pero quizá el lector podrá tenerla también comparando los relieves de Santo Domingo de Silos (tomo V, pág. 236), los marfiles que constituyen el tema del presente capítulo, ciertos capiteles del pórtico de Saint Benoît sur Loire, las esculturas del claustro de Moissac, los modelos más antiguos de los marmolistas roselloneses, las imágenes de Tahull (figs. 338-342), todos ellos eslabones también de la misma cadena. Éste es en realidad el paso del espíritu oriental a través del estilo románico y la genial contribución del arte hispanoárabe en el complejísimo resurgimiento estético del occidente europeo. Las series españolas de imágenes y relieves tallados en marfil constituyen, pues, un capítulo fundamental en el estudio de la imaginería románica, no solamente por su interés artístico, sino también para la fijación de bases cronológicas, ya que de las piezas más importantes conocemos fecha de donación y procedencia.

No es sorprendente hallar, al amparo de algunos monasterios hispánicos, en pleno siglo XI, escuelas de marfilistas de la envergadura que sugieren los ejemplares conservados: la primorosa calidad de los marfiles hispanoárabes de los siglos X y XI (véase tomo III), explican sobradamente la existencia de buenos marfilistas cristianos. Además, los brazos de la bellísima cruz mozárabe de marfil, conservados en el Museo Arqueológico de Madrid y en

el Louvre, y el ara de San Millán de la Cogolla (vol. III), son testimonios de calidad para acreditar que la técnica fué heredada asimismo por los artistas mozárabes. Pero aunque la mayoría de marfiles románicos españoles entroncan directamente con los primorosos ejemplares de Córdoba y Cuenca, y con los mozárabes, algunos enlazan en estilo y técnica con la gran escuela de marfilistas desarrollada en el Rhin durante el siglo X. El contacto de los marfiles españoles del siglo XI con los otonianos del mismo período, es indiscutible, y a lo menos en uno de los casos, cabe afirmar que si bien la obra fué ejecutada en España, lo fué por artistas de nombre germánico.

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

**La Cruz de Fernando I y Sancha.** — Ya hemos dicho que estos reyes leoneses la donaron en 1063 a la iglesia preferida de la capital de su reino: se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional. El Crucifijo tiene los ojos tallados en relieve vigoroso, con las pupilas incrustadas de azabache; nariz y mejillas responden a una estructura rotunda, así como las masas de pelo del bigote y barba, que señalan ya la fórmula clásica de la imaginería románica. Pero lo más notable de esta obra única es la primorosa decoración de la cruz. En el anverso aparece un tema grabado a línea en el que se trenzan tallos con hojas trilobuladas, de sabor mozárabe, y una serie de cuadrúpedos, enmarcados por franjas talladas en las que se representa la Caída de los condenados y la Resurrección de los muertos; se alternan figuras humanas, monstruosas, mordidas por animales en lucha, de ritmo alocado y sorprendente, aun entre lo más fantástico de la temática románica. Se observan aquí escorzos sabiamente resueltos, sin parangón conocido entre lo coetáneo, que preludian lo más notable de los grutescos del estilo plateresco. De los extremos de los brazos surgen, entre tallos de hojas trilobuladas, parejas de aves cuya traza recuerda los temas de los marfiles mozárabes. Centra la parte alta, en relieve, el Cristo redentor con la cruz, acompañado de la inscripción *Iesu Nazareus Rex Judeorum*, y en la parte baja, la figura de Adán, redimida por la sangre de Cristo, y los nombres de *Ferdinandus* y *Sanctia Regina*. En el reverso aparece el Cordero Divino y los símbolos de los Evangelistas situados respectivamente en el centro y en los extremos de los brazos. Les une una decoración complejísima, cuyo esquema decorativo es a base de tallos con hojas polilobuladas formando rollos sucesivos y en ellos se entrelazan monstruos, figuras humanas, cuadrúpedos y pájaros con una riqueza de matiz y técnica incomparables (fig. 271). Todo ello con enmarcamiento de tradición clásica.

**El Arca de San Juan Bautista y San Pelayo.** — Fué también donada al Real Cenobio leonés por Fernando y Sancha, en 1050 (fig. 269). Es de madera, con chapas de marfil incrustadas, pero tuvo una decoración de oro, a base de arquerías, desaparecida cuando las guerras napoleónicas, cuya traza se conserva todavía en la superficie. Quedan intactas las doce chapas de marfil del apostolado colocadas en los paramentos laterales, y las trece de su cubierta: en la del centro se representa el *Agnus Dei* rodeado de los símbolos de los



Fig. 269. y 270 – CAJA DE LAS RELIQUIAS DE SAN JUAN BAUTISTA Y SAN PELAYO EN SAN ISIDORO DE LEÓN. AGNUS DEI Y SÍMBOLOS DE LOS EVANGELISTAS, PLACA CENTRAL DE LA TAPA.



Fig. 271. — DETALLE DEL REVERSO DE LA CRUZ DE FERNANDO I Y SANCHA. (Museo Arqueológico Nacional.)



Figs. 272 y 273. — PLACAS DE LA CAJITA DE LAS BIENAVENTURANZAS (Museo Arqueológico Nacional) Y CUBIERTA DE UN LIBRO (Museo del Louvre).

INSTITUTO  
DE ARTE HISPANICO



Fig. 274. — CRUCIFIJO PROCEDENTE DE CARRIZO. (Museo Arqueológico de León.)

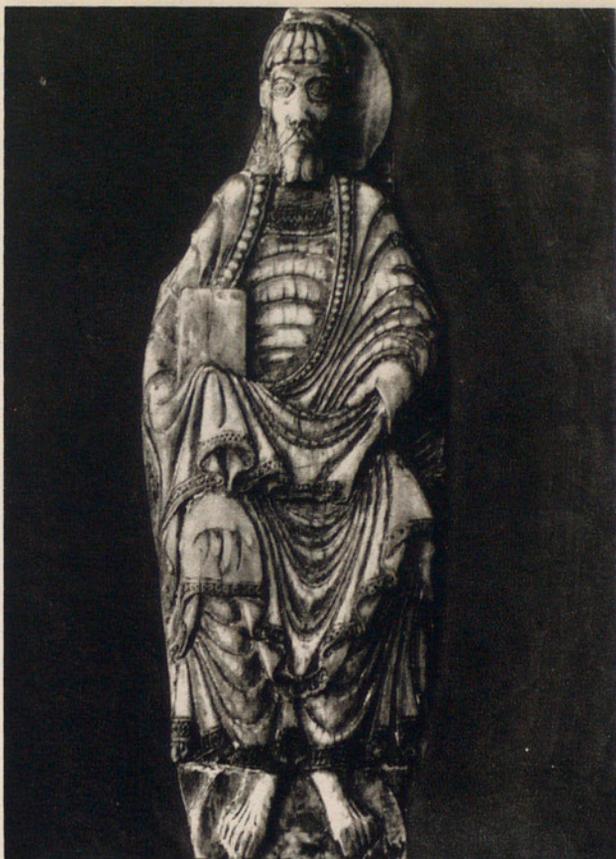
INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 275. — PLACAS CON ESCENAS DE LA PASIÓN Y RESURRECCIÓN DE CRISTO. (Museo Metropolitano de Nueva York, Colección particular en Oviedo y Museo del Ermitage de Leningrado.)



Fig. 276. — BÁCULO DE MADERA DE SAN PELAYO. CATEDRAL DE LEÓN.



Figs. 277 y 278. — PANTOCRÁTOR PROCEDENTE DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA. (Paradero desconocido.) PANTOCRÁTOR. (Museo Metropolitano de Nueva York.)



Fig. 279. — ESCENA DE LA VIDA DE SAN MILLÁN. DEL ARCA DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA.

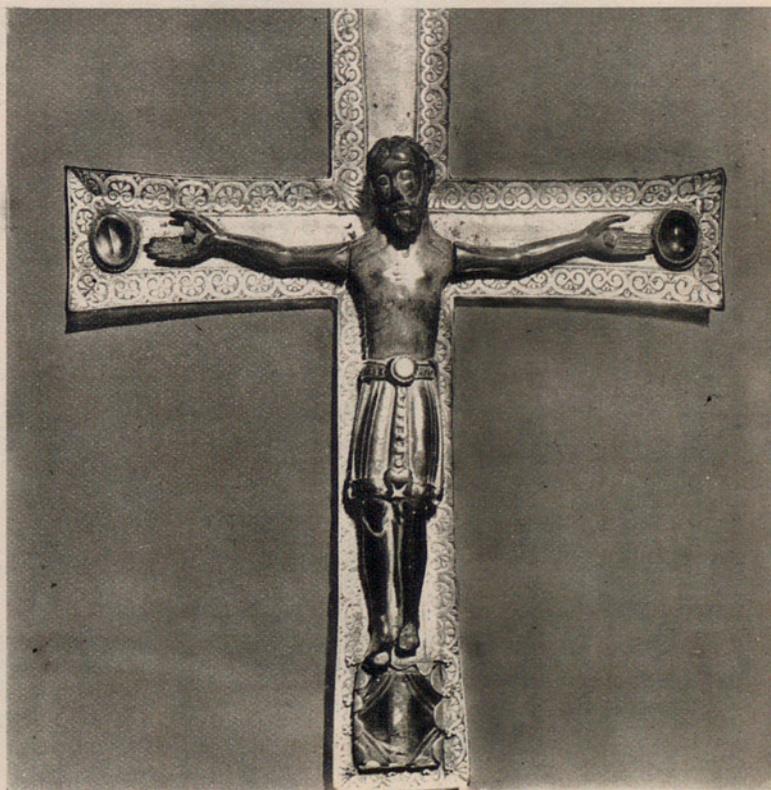


Fig. 280. — PLACA DEL ARCA DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA CON ESCENAS DE LA VIDA DEL SANTO.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 281.— LA ÚLTIMA CENA. DEL ARCA DE SAN FELICES EN SAN MILLÁN DE LA COGOLLA.



Figs. 282 y 283.— PLACA DEL EVANGELIARIO DE LA REINA FELICIA, DE LA CATEDRAL DE JACA. (Museo Metropolitano, Nueva York.) CRUCIFIXO DE LA CÁMARA SANTA, CATEDRAL DE OVIEDO.

LIBRANA ÚLTIMA  
 TOMÁS DE JACA

INSTITUTO AMATLLER  
 DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 284 y 285. — PORTAPAZ DE SAN ISIDORO DE LEÓN. CALVARIO, TAPA DE UN EVANGELIARIO DE LA CATEDRAL DE GERONA.

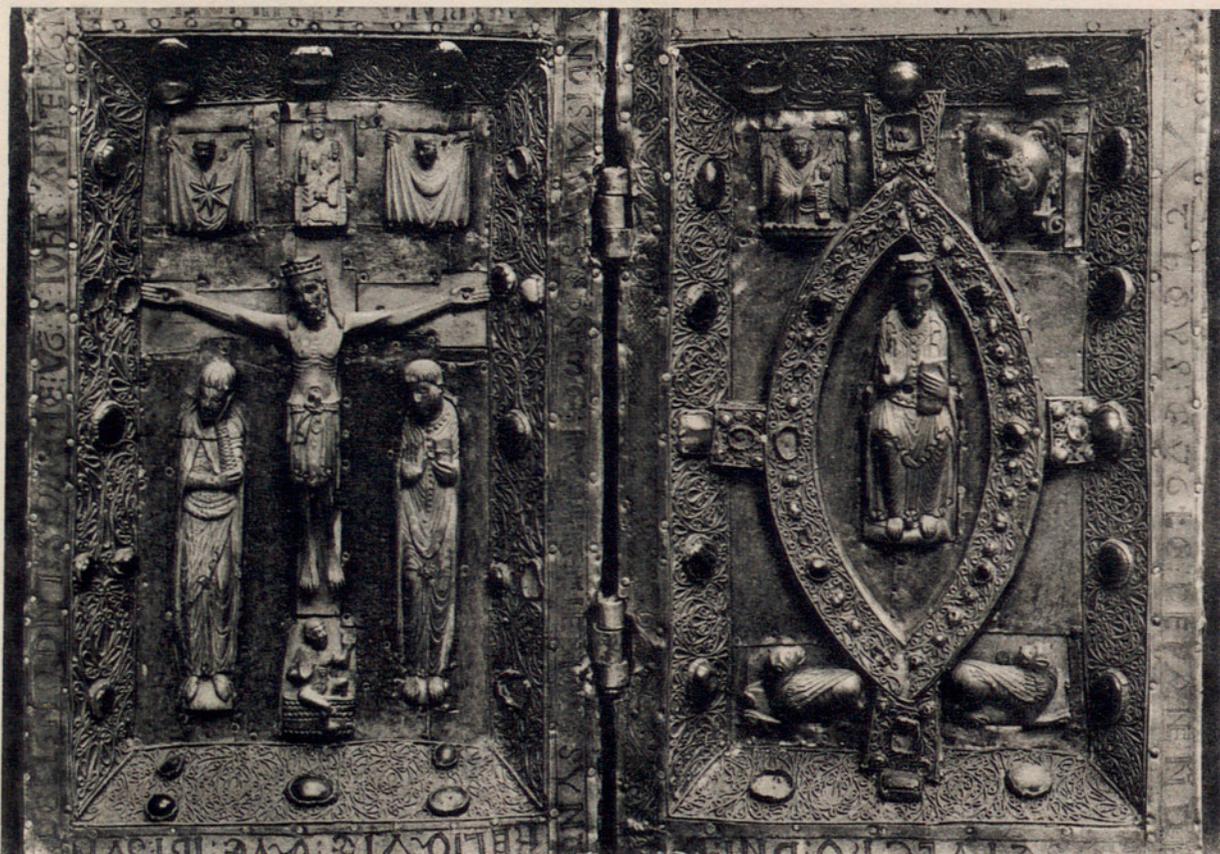


Fig. 286. — DÍPTICO RELICARIO DEL OBISPO DON GONZALO MENÉNDEZ. CÁMARA SANTA DE LA CATEDRAL DE OVIEDO.

Evangelistas (fig. 270); en la otra el arcángel San Miguel flanqueado por dos ángeles, y en las demás, ángeles, serafines y los cuatro ríos del Paraíso. Los apóstoles aparecen bajo arcos de herradura, algunos de ellos decorados con temas de origen árabe, otros con motivos que surgen en las miniaturas mozárabes, y con hileras de tacos los demás. Las figuras están modeladas con maestría, pero con cierto amaneramiento que no logra disimular lo variado de sus actitudes, enfrentándose los apóstoles que se incrustaron en un mismo paramento. El plegado de ropajes, sin apartarse de una fórmula única varía en cada caso la estructura de volúmenes y masas, enriqueciéndose con rayados paralelos que responden a la concepción realista del conjunto. Las placas de la tapa son, en general, de factura menos cuidada, aun siendo indudablemente del mismo autor; de todas maneras, hay que subrayar la gentil estilización de las figuras que simbolizan los ríos del Paraíso.

OTRAS OBRAS LEONESAS. — Gómez-Moreno atribuye, con razón, al mismo taller, aunque no al maestro de la cruz de Fernando y Sancha, las siete chapas de una arqueta, procedente también de San Isidoro de León, que se conservan en el Museo Arqueológico de Madrid (fig. 272). En ellas se representan las bienaventuranzas simbolizadas por parejas de figuras bajo arcos de herradura con columnillas, sobre los que surgen cupulines de elaborada estructura arquitectónica. Reaparecen aquí todas las fórmulas antes descritas, tanto en el modelado de las cabezas, manos y pies, como en la determinación de volúmenes y plegado de ropajes, aunque se observa una mano menos firme. Puede parangonarse con una placa de marfil del Louvre, cubierta de libro de procedencia desconocida, decorada con el Pantocrátor, el Cordero Divino, los símbolos de los cuatro Evangelistas, San Pedro y San Pablo, dos arcángeles y dos serafines (fig. 273).

El monumental Cristo procedente de Carrizo (Museo de León) es ya una verdadera escultura (fig. 274), y aunque la técnica con que fué trazado el pelo, el plegado de la toalla y la fórmula que define la anatomía, coinciden en esencia con lo visto en el Cristo de San Isidoro, se acentúan en él las exaltaciones volumétricas de la escultura románica, en su apogeo estilístico.

Son varios los marfiles que pueden catalogarse en el grupo leonés y su conjunto acredita la existencia de una verdadera escuela que forzosamente hubo de influir en la formación del primer románico castellano. Destacan entre ellos dos placas de marfil (fig. 275), la primera, partida, con el Descendimiento (Colección particular española) y las Marías ante el sepulcro (Museo de Leningrado); el Museo Metropolitano de Nueva York, conserva la segunda placa que muestra un grupo de tres apóstoles y el *Noli me tangere*. El rayado, que tuvo papel preponderante en los marfiles anteriormente descritos, se substituye aquí por una mejor valoración de planos. A técnica parecida pertenecen un Pantocrátor sentado, pieza suelta que, sin procedencia conocida, pasó por el mercado de Madrid hace algunos años (fig. 277), y una imagen suelta de San Pedro de la colección Pitcairn.

Entre los marfiles que Goldschmidt considera españoles hay que citar un Crucifijo de la Cámara Santa de Oviedo (fig. 283), una serie de placas con temas bíblicos, de los museos Victoria and Albert y Ermitage y de la colección Stoclet de Bruselas, y un báculo de marfil en forma de muleta, del Victoria and Albert de Londres. Corrobora la hispanidad de este último, otro báculo de la misma forma, hallado en la catedral de León, junto al cuerpo de San Pelayo, que acaso sea el obispo leonés fallecido en 1085 (fig. 276). Es de madera tallada,

con dos figuras humanas y un águila en relieve, dos cabezas de león en los extremos de la muleta y temas decorativos con hojas polilobuladas, en composición exacta a ciertas obras escultóricas españolas del siglo XI.

## GRUPO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

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

**Arca de San Millán.** — Labrada entre 1067 y 1070 por orden del rey de Navarra, Sancho el de Peñalén, para guardar los restos del Santo Patrón del monasterio de la Cogolla. La estructura de madera con su áurea decoración se perdió cuando las tropas napoleónicas saquearon el cenobio en 1808. Por la descripción de fray Prudencio de Sandoval, cronista de la orden benedictina, sabemos que fué un arca rectangular, de vara y media de largo, con tapa a dos vertientes. Los frentes lucían veintidós relieves de marfil ordenados en dos zonas y los testeros un gran tablero y otras placas de marfil más pequeñas con la representación de los personajes que intervinieron en la obra: los reyes Sancho y Plasencia de Navarra y Ramiro de Aragón, los abades Pedro y Blas, monjes y los artífices *Engelram Magistro et Rodolfo filio*. Las escenas narrativas (figs. 279 y 280) se basaron en la *Vita Sancti Emiliani*, escrita por San Braulio. Dieciséis placas se han engastado recientemente en un arca moderna de plata que se guarda en el monasterio de San Millán de Yuso (Logroño); el Cristo Majestad (fig. 278), que presidió el conjunto, pertenece a la colección Bliss de Washington; el retrato de Engelram, representado con barba junto a su hijo Rodolfo, pasó al Museo de Leningrado; otras piezas se conservan en el Arqueológico de Madrid y Bargello, de Florencia. Los autores de este impresionante conjunto siguieron en su talla, eminentemente expresiva, un camino opuesto al de la estilización metódica que caracteriza a los marfilistas leoneses. Todo lo que en ellos fué respeto a la fórmula, culto al ritmo normal de la plástica románica, es aquí improvisación y arbitrariedad: gesticulaciones violentas sustituyen a las actitudes impregnadas de lirismo.

**Arca de San Felices.** — Parece que fué construída a raíz de la llegada de las reliquias de San Félix, o Felices, al monasterio de San Millán de Yuso en 1090. Restaurada en 1451, Sandoval la describe con ocho relieves de marfil. Fué destruída a la par que la de San Millán y sólo se conservan cinco tableros de marfil con escenas de la vida de Cristo, uno de ellos en Viena y cuatro en dicho monasterio (fig. 281), decorando un arca moderna.

Aquí volvemos, en técnica y sentido estético, al redil de lo románico en sorprendente reacción al brutal expresionismo de los marfiles del arca de San Millán. Su autor, artista habilísimo, dotado de gran sensibilidad, enlaza directamente con los mejores escultores de las portadas de San Isidoro de León y con los maestros de la Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela (tomo V, pág. 216).

**Evangelionario de la Reina Felicia.** — Las palabras *Felicia Regina*, que aparecen repujadas en la lámina de plata que sostiene el Calvario de marfil, tema central de la cubierta de un evangelionario procedente de la catedral de Jaca (Museo Metropolitano, Nueva York), nos revelan que perteneció a la esposa de Sancho Ramírez (fig. 282). Como éste ciñó la corona de Aragón en 1063 y Felicia falleció en 1086, estas bellas y diminutas figuras son piezas perfectamente fechadas de la eboraria española. Gómez-Moreno ha señalado su relación con ciertos Calvarios castellanos de la gran imaginería policroma, en especial con el de Corullón (figs. 414 y 415).

Señalemos como obras sueltas el bello portapaz de San Isidoro de León, con el Pantocrátor sobre un fondo de filigrana de oro (fig. 284), obra ya cercana al 1100 que señala el desdoblamiento, hacia una mayor complejidad, de las estilizaciones leonesas. El relicario en forma de díptico, labrado en plata con cabujones de vidrio y figuras de marfil, que se conserva en la Cámara Santa de Oviedo. Fué donado por el obispo don Gonzalo Menéndez, que ocupó la sede ovetense entre 1162 y 1175: en la primera hoja se representa el Calvario sobre Adán saliendo del sepulcro y las personificaciones del Sol y la Luna flanqueando en lo alto a la Virgen Madre; en la segunda, el Pantocrátor con el Tetramorfos (fig. 286). Se acentúa en esta obra de la segunda mitad del siglo XII su parentesco con la gran imaginería coetánea: véase la semejanza del Cristo con la bellísima talla policromada procedente de Santa Clara de Palencia (fig. 394); obsérvese, asimismo, cómo el tipo iconográfico castellano de la Virgen con el Niño sentado en posición lateral sobre la rodilla izquierda, está perfectamente definido en este interesante díptico de don Gonzalo.

Un Crucifijo de marfil que, sin el brazo derecho, figura con razón como obra española en el Museo Metropolitano, de Nueva York, tiene más parentesco con ciertos Crucifijos palentinos y burgaleses del siglo XII avanzado, que con las piezas de eboraria. Su factura, ajena a la metódica estilización empleada por los marfilistas, tiene la contundente interpretación naturalista de las imágenes castellanas de la segunda mitad del siglo XII. Es, pues, elemento de enlace entre las pequeñas obras marfileñas y la imaginería de madera policromada.

Obra maestra del grupo de imagineros gerundenses, que se estudiarán en las páginas siguientes, son los relieves en boj que decoran las cubiertas de un evangelionario de la catedral de Gerona: ostenta el Pantocrátor sentado en el centro de una mandorla sostenida por cuatro ángeles, y la Crucifixión con la Virgen y San Juan (fig. 285), uno en cada cubierta, enmarcados por una orla formada por tallos ondulados con cogollos que reproducen fielmente los de las franjas decorativas de la silla episcopal; obra marmórea del segundo cuarto del siglo XI que preside el altar mayor de dicha catedral. Aun no siendo obra de marfil, la acoplamos por su virtuosismo técnico entre la eboraria española.

## CATALUÑA Y ROSELLÓN

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

Siendo tantos los ejemplares conocidos, es posible formar grupos estilísticos que, en general, responden a las divisiones comarcales, pero resulta todavía prematura la fijación de talleres. Señalaremos la existencia de ciertos núcleos artísticos rodeados de enormes zonas de expansión, aunque la falta absoluta de datos cronológicos y la persistencia de los modelos iconográficos en el transcurso de varias generaciones de artistas, dan poca consistencia a la presente clasificación. Cabe separar dos grandes sectores, el mediterráneo y el pirenaico: ambos tienen en realidad mucho de pirenaico, pero así como en el segundo sector las estribaciones orográficas señalan la división de pequeñas escuelas, el eje de la gran cordillera no logra romper en el primero la unidad estilística entre las obras rosellonesas y las que aparecieron en las comarcas de Gerona, Vich y Barcelona.

### SECTOR MEDITERRÁNEO

A falta de talleres conocidos, organizaremos la descripción de la imaginería románica conservada en este sector, señalando la existencia de tres tipos iconográficos, básicos en el siglo XII: las Majestades, los Crucifijos desnudos y las Vírgenes. La imaginería del siglo XIII adquiere un carácter menos definido ampliando al mismo tiempo su iconografía.

MAJESTADES Y CRUCIFIJOS. — Las primeras son representación plástica de Cristo clavado en cruz, como Rey de Reyes, vivo, vestido con túnica *manicata* y descalzo. Parece que este tipo iconográfico es de raigambre oriental, quizá alejandrino-palestina, nacido como reacción contra un simbolismo excesivo. A pesar de que los Crucifijos vestidos y desnudos coexisten en la iconografía desde los primeros tiempos cristianos, a partir del siglo VI surge una corriente a favor del Cristo tunicado que se desarrolló especialmente en Siria. Ya desde muy antiguo lo vemos implantado en Europa, apareciendo en una miniatura del códice de Rabbula del año 586. En Irlanda se conocen ejemplares del siglo VIII y es probable que la famosa Majestad de Lucca, llamada el *Volto Santo*, sea obra anterior al siglo X, aunque su gran popularidad floreció en el siglo XI. El Cristo-Majestad fué también popular en Fran-

cia, puesto que se reprodujo como tipo normal en el plan iconográfico de la esmaltería de Limoges.

Cataluña y Rosellón tuvieron desde muy antiguo predilección por el Cristo vestido, y puede asegurarse que en ningún otro rincón de Europa se ha conservado un grupo tan importante de Majestades con caracteres de gran arcaísmo. Se hallaron distribuidas en el Rosellón y en las comarcas de Gerona, Barcelona y Lérida, y cabe sospechar que casi todas las iglesias del primer período románico poseyeron su "Majestad". La de fecha más antigua no es escultura, sino pintura: la citamos al hablar de los frescos primitivos de San Quirce de Pedret (pág. 26), apareciendo pintada en un pilar de la nave, frente a la puerta de la iglesia. Éste fué, probablemente, el emplazamiento normal de las Majestades, ya que en época moderna se sigue la tradición, colocando un gran crucifijo cerca de la entrada de los templos. Es de creer que fueron imágenes procesionales, pues casi siempre en el reverso de la cruz aparecen los símbolos de los Evangelistas y el *Agnus Dei* unidos por elementos decorativos policromados. En la famosa epístola al abad Oliva, escrita por el monje García en 1042, se habla de una cruz presidiendo el altar de la iglesia de Cuxá. Es, pues, un dato importante para probar que los Crucifijos figuraban entre la imaginería de los altares.

Tiene primacía, por derecho propio indiscutible, la célebre Majestad de Caldas de Montbuy (fig. 287), de tamaño mayor que el natural, obra maestra de la imaginería románica europea, trágicamente mutilada en el fatídico 1936. La estructura de la cabeza, conservada, es mucho más compleja y más naturalista que la de las demás majestades de Cataluña y Rosellón. Se diferencia de todas ellas por llevar sobre la túnica manicata una *pallia* clásica, como las más antiguas representaciones iconográficas bizantinas. El pelo se dispone en rizos superpuestos de estructura especial que se aparta del esquema normal en el románico de Occidente: sus barbas parecen sacadas de los relieves mesopotámicos y es, entre las esculturas románicas de la Península Ibérica, la que presenta un aspecto más oriental. Conservó hasta 1936 su ennegrecida policromía y en su túnica se adivinaban los temas circulares de los tejidos de tipo bizantino, muy parecidos a los de la Majestad Batlló del M.A.C., de Barcelona (fig. 290). El enorme Crucifijo de la parroquial de Baget (Gerona), impresionante por su magnitud (fig. 298), que alcanza los dos metros de altura, y por la ruda expresión de su rostro, presenta muchos puntos de contacto con el *Volto Santo* de Lucca. Con barba sin irenazar, terminada en doble punta, y pelo largo que se posa sobre los hombros, formando tres bucles a cada lado; viste túnica simple ceñida y cinturón de doble nudo decorado con pequeños losanges en relieve imitando pedrería, que quizá fueron añadidos en una restauración del siglo XIII.

La citada Majestad Batlló (figs. 289 y 290), de procedencia desconocida (M.A.C., de Barcelona), encabeza un grupo que, de no proceder de lugares tan distanciados, diríase que es obra de un taller único: lo forman las de San Boy de Llussanés y Llussá (fig. 291) (Museo de Vich); las rosellonesas de Angustringa, Bellpuig y La Llagona (fig. 292) (M.A.C., de Barcelona) y la de la ermita cercana a Martinet, en la Cerdaña gerundense (M.A.C., de Barcelona). La Majestad Batlló, notable por su policromía, perfectamente conservada, nos revela el aspecto que tendrían estos impresionantes Crucifijos: su estructura facial deriva de la de Baget y se reproduce casi exactamente en las demás Majestades del grupo. Es curioso observar en ella que las trenzas que en la mayoría de Majestades cuelgan simétricamente en relieve sobre los hombros, están aquí simplemente pintadas. Muy parecida, aunque de

expresión más aguda, es la Majestad de Llussá, cuyo perfil revela un fuerte sabor oriental. Obsérvese en ella la suave calidad de los mechones de pelo, el ritmo sensible del modelado de las mejillas y su unión con las aletas de la nariz. La de Bellpuig, semejante a la Batlló, presenta un aspecto clásico poco común en las obras románicas: la ejecución es primorosísima, especialmente feliz la expresión de la boca y la fusión plástica de la piel y el pelo. La Majestad de La Llagona es versión más esquemática, pero no menos intensa, que se repite en la de Angustringa, obra secundaria del mismo taller y artísticamente negligible. La de la ermita cercana a Martinet no es más que una obra toscamente ejecutada tratando de imitar la fórmula de las anteriores.

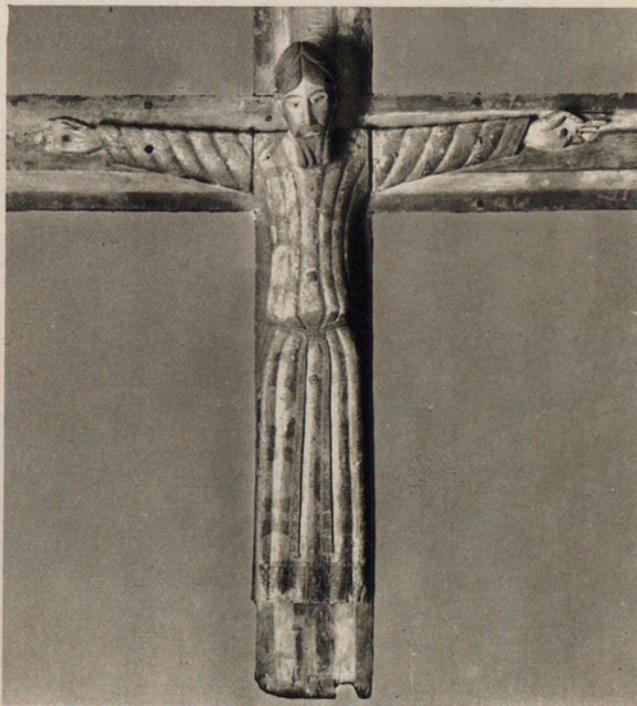
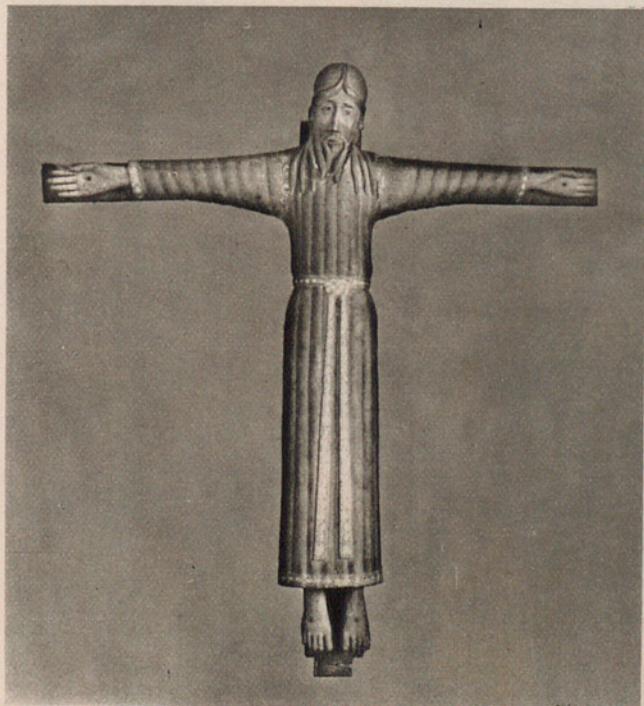
La Majestad de San Juan les Fonts pertenece a otra técnica y, aunque coincide con las anteriores en la estructura general, responde a un concepto hierático inferior en sensibilidad (fig. 293). Hay que señalar su parentesco con las esculturas monumentales de la escuela ripollense de mediados del siglo XII. Ello coincide con el carácter y la hipotética cronología de la decoración del reverso de su cruz (figs. 172 y 173). Otra corriente estilística nos viene indicada por la finísima Majestad de San Miguel de Cruillas (Gerona). Observando sus finas barbas y su elegante túnica lisa, se nota cuán lejos estamos del rudo vigor que anima a las obras del grupo antes estudiado. No conocemos ejemplares paralelos y debió de salir del taller gerundense que estudiaremos más adelante en relación posible con los escultores del claustro de la catedral de Gerona. Lleva corona y responde a la idea originaria del Crucifijo presentado como Rey de Reyes. La Majestad del Museo Diocesano de Barcelona nos señala probablemente el modelo más avanzado dentro del siglo XII. La figura perdió su rigidez y en el pelo se prescindió de la organización de mechones simétricamente escalonados que caracterizan el grupo de majestades arcaicas. Merecen citarse como complemento de tan interesante grupo iconográfico, otras Majestades de la misma zona conservadas en los museos de Barcelona y Vich; de factura tosca y pobre decoración, pertenecen ya al campo del arte folklórico. El modelo perdura, aunque sean raros los ejemplares conservados, hasta fines del siglo XIV.

¿Cuál es la fecha de estas Majestades? No poseemos ni en Cataluña ni en el Rosellón obras de escultura monumental que sean comparables a la de Caldas; no es posible hallarle precedentes estilísticos entre las obras del siglo XII y, por otra parte, las grandes esculturas de Ripoll le son indudablemente posteriores. Supera en calidad al *Volto Santo* de Lucca, pero el estilo es demasiado distinto, en fórmula y espíritu, para orientar la cronología en este sentido. Por el contrario, no puede negarse la semejanza iconográfica entre la famosa Majestad italiana y la de Baget y como ésta parece ser prototipo del grupo Batlló-Llussá-Rosellón, ello acentúa el carácter de pieza única que rodea de misterio al grandioso Crucifijo de Caldas. Esta talla vigorosa no desdice de las mejores esculturas pétreas conservadas en el occidente de Europa; para hallar obras comparables es preciso acudir a lo mejor de los marmolistas tolosanos del círculo del maestro Guilduino, el que firmó el ara de San Saturnino en 1092, a las esculturas de la Puerta de las Platerías de Santiago, o a la obra excepcional del claustro de Moissac, terminado en 1100. Todo ello nos lleva al período de transición entre los siglos XI y XII.

El reverso de la cruz de la Majestad de Llussá presenta un tema decorativo pintado, casi igual al que enmarca el frontal de San Martín procedente de Montgrony (pág. 204), obra ripollense probable, de la segunda mitad del siglo XII. El dato es importante para la



Fig. 287. — MAJESTAD DE CALDAS DE MONTBUY.

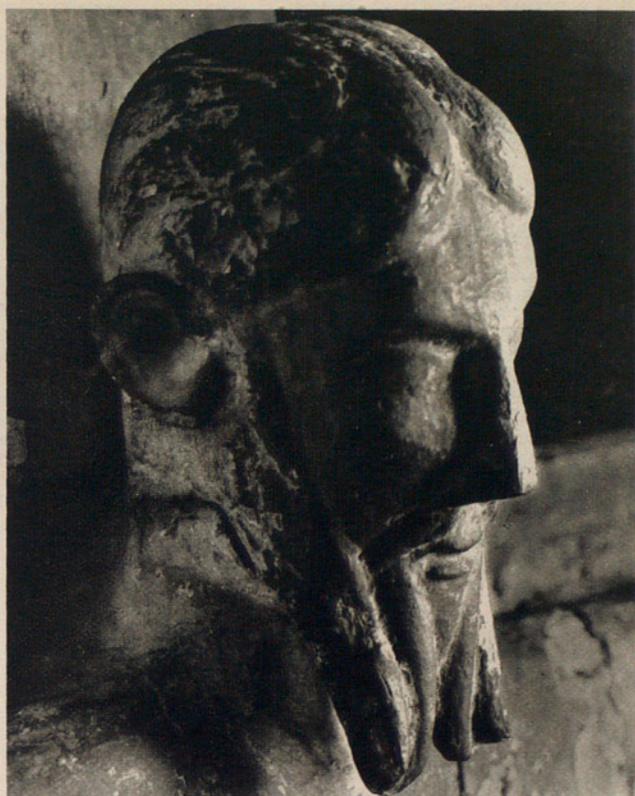
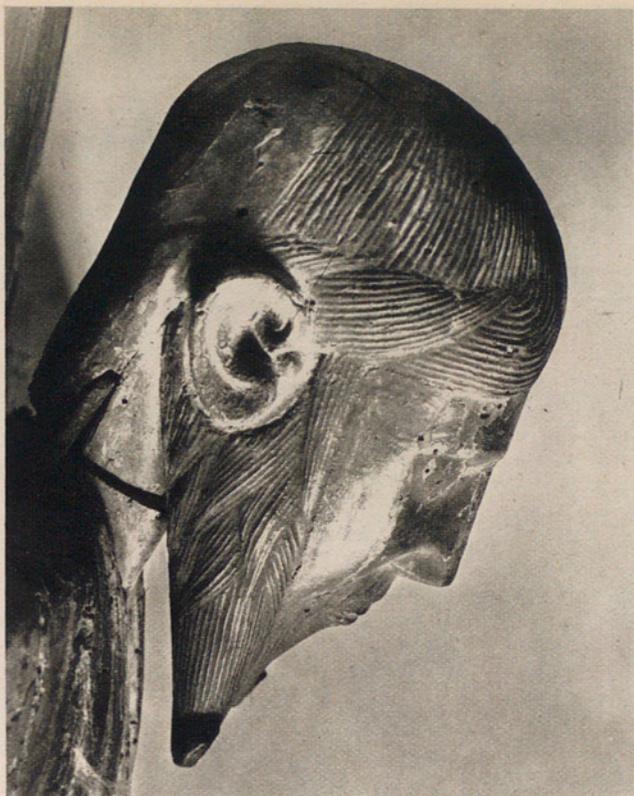


Figs. 288 y 289. — MAJESTAD DE BAGET. MAJESTAD BATLLÓ. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 290. — BUSTO DE LA MAJESTAD BATLLÓ. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 291 y 292.—MAJESTAD DE LLUSÀ. (Museo de Vich.) MAJESTAD DE LA LLAGONA (ROSELLÓN).



Figs. 293 y 294.—MAJESTAD. (Museo de Vich.) MAJESTAD DE CRUILLAS. (Museo Diocesano de Gerona.)

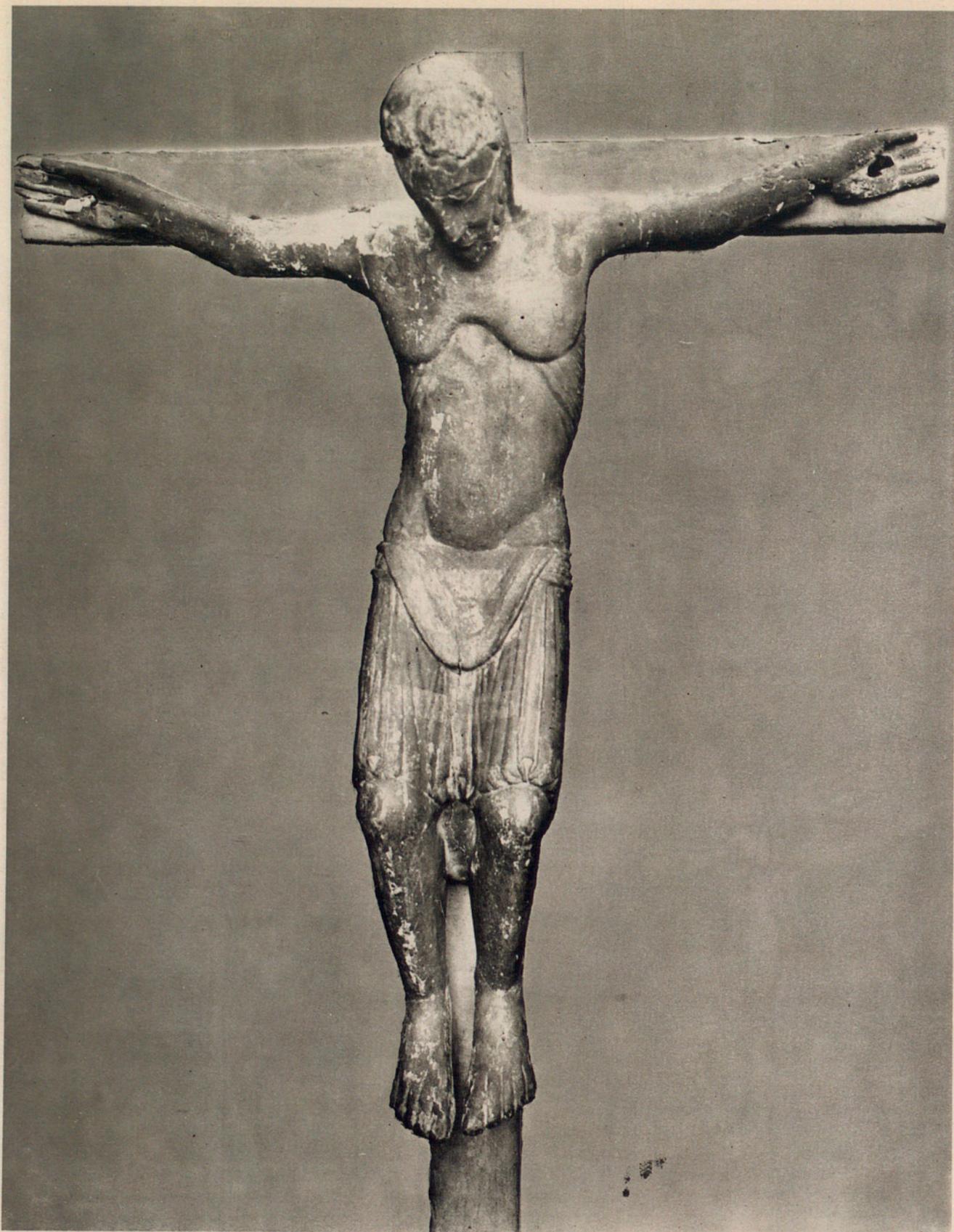
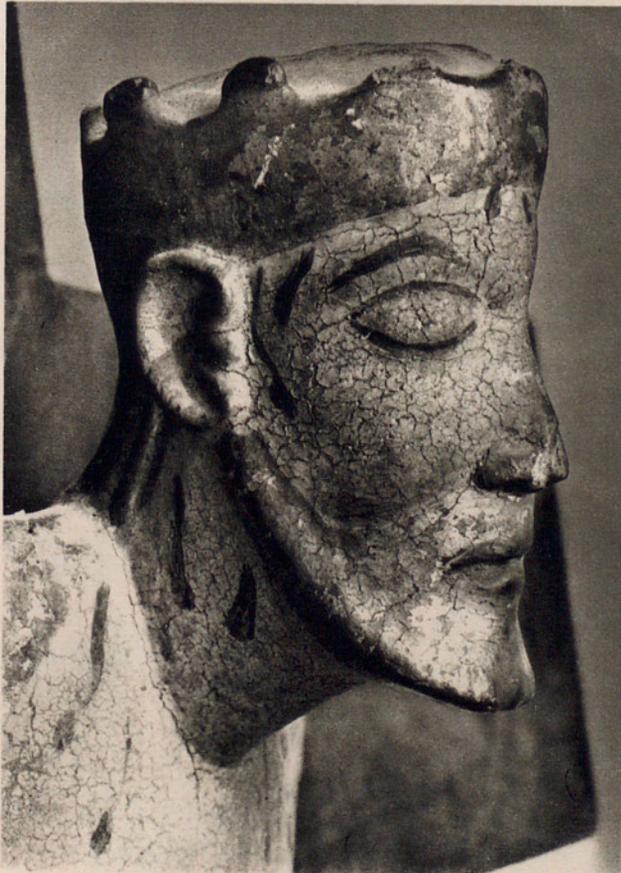
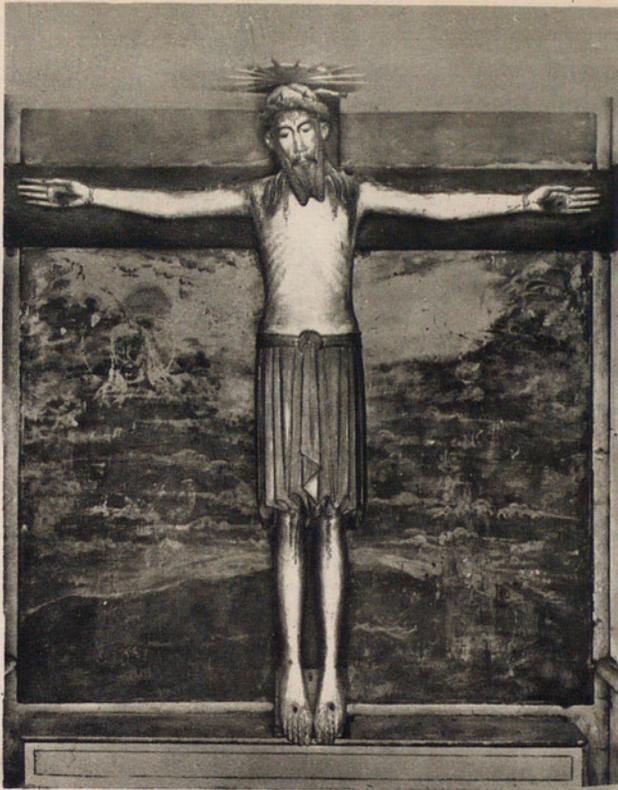


Fig. 295. — CRUCIFIXO DE LA SEO DE MANRESA.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 296, 297, 298 y 299. — CRUCIFIXO DE LA PORTELLA. CRUCIFIJOS. (Museo de Vich.)



Fig. 300. — VIRGEN DEL CLAUSTRO. ESCULTURA EN PIEDRA EN LA CATEDRAL DE SOLSONA.

INSTITUTO - MUSEO  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 301 y 302.—VIRGEN DE LA CATEDRAL DE GERONA. VIRGEN DE CORNELLÁ DE CONFLENT (ROSELLÓN).



Figs. 303 y 304. — SALVADOR. (Museo de Vich.) VIRGEN DE MONTSERRAT.



Figs. 305 y 306. — IMÁGENES DE LA VIRGEN. (Museo de Vich.)

filiación de la pieza y también del grupo de imágenes afines, ya que el monasterio de Llussá, como se vió en el estudio de la pintura sobre tabla, pertenece al círculo de influencia de Ripoll; ello viene ratificado por los elementos de escultura arquitectónica (tomo V, pág. 68). No es, pues, muy aventurado considerar la Majestad de Llussá como obra característica de un taller de imaginería activo en el gran cenobio catalán, paralelamente al obrador de pintura cuya existencia y cronología quedan ampliamente probadas. La aparición de una Majestad del tipo de la de Llussá en la iglesia de Angustringa, parroquia de la Cerdaña francesa que tuvo varias tablas pintadas de la escuela ripollense (véase pág. 222), confirma la hipótesis. Pero si consideramos el innegable parentesco entre la técnica de la Majestad de Llussá y las otras dos rosellonesas ya citadas de Bellpuig y La Llagona, nos resulta un campo demasiado extenso para la expansión del taller de imaginería activo en Ripoll. Quizá sería más lógico desdoblarse la hipótesis suponiendo la existencia de un taller gemelo en Cuxá: un intercambio de maestros justificaría la identidad de estilo en ambos monasterios. Esto no sería, en realidad, más que una repetición del fenómeno ocurrido con la expansión en Cataluña de la escuela de marmolistas pirenaicos a través del monasterio de Ripoll (véase volumen V, pág. 64). Con ello crece enormemente la importancia de Cuxá como centro de producción y expansión artística y se estrechan los lazos culturales que ya desde la época del gran abad Oliva (971-1046) unieron en espíritu y acción los dos grandes monasterios benedictinos de la vieja Cataluña. Hemos ya señalado (pág. 204) que la decoración de las cruces que sustentan las Majestades de San Juan les Fonts y Cruillas encaja bien en la pintura decorativa sobre tabla de la segunda mitad del siglo XII.

La tendencia del arte románico hacia lo realista a medida que avanzaba el siglo XII, fué substituyendo poco a poco en la iconografía la idea de Cristo-Rey, figura hierática y viva, por la del Crucificado víctima, desnudo y muerto. Corrobora esta hipótesis el hecho de que la majestad mural de Pedret fuera repintada en el siglo XII, reemplazándola por un Crucifijo sin túnica. Ya se dijo antes que el Cristo desnudo fué tema de la imaginería desde época muy antigua: poseemos un grupo muy importante de ejemplares indudablemente coetáneos a las Majestades más arcaicas. El del monasterio de La Portella (fig. 296) destruído en 1936, parece obra hermana de la Majestad de Baget: la cabeza presenta características estructurales muy parecidas, lo mismo que las manos y los pies; incluso la forma lisa del paño nos recuerda el plegado de la túnica de la grandiosa imagen pirenaica. El Crucifijo de la Seo de Manresa es obra de gran calidad que parece prototipo de los de aspecto más arcaico conservados en la región central de Cataluña (fig. 295). Tiene, como las Majestades, los pies clavados separadamente, y sus brazos tienden, como en ellas, a la horizontalidad. Sorprende el realismo de su anatomía y la profunda expresión de sus facciones; le caracteriza, además de sus formas redondeadas tan opuestas al interés por la definición por planos visto en el grupo de Majestades, la forma especial con que un gran pliegue de la toalla colgando sobre el cinturón, elimina el nudo que, ejecutado con sorprendente meticulosidad, no deja de aparecer jamás en el cíngulo de las Majestades y que se conserva en el Cristo de La Portella. Algunos ejemplares del Museo de Vich (fig. 297), el que recientemente se descubrió en San Pedro de Ripoll, en el del Museo Marés, de Barcelona, y otros, el tipo iconográfico de Manresa se repite con fidelidad. ¿Se trata de otro modelo producido en el taller de Ripoll a mediados del siglo XII? Es muy expuesto lanzarse a encuadrar bajo una clasificación esquemática las innumerables imágenes del Crucificado.

LA VIRGEN MADRE. — Constituye tema principalísimo de la imaginería medieval y aparece en todos los países del mundo cristiano, repitiendo con fidelidad unas pocas variantes de un modelo básico: la Virgen sentada en un trono presentando en su regazo, o sobre una de las rodillas, al Niño Jesús bendiciendo con la diestra. La Virgen viste túnica y manto, llevando a veces toca y corona; Jesús descalzo viste también túnica y manto, sosteniendo corrientemente con la mano izquierda una bola o un libro. Algunas de estas imágenes recibieron también el nombre de Majestades en honor a la Majestad de Dios sentado en el trono del regazo de su Madre. El tipo iconográfico es muy antiguo. El obispo Esteban de Clermont, en Auvernia, hizo donación a la nueva catedral, en 946, de una estatua de oro de la Virgen obrada por Aleaume, arquitecto y orfebre. Parece que esta imagen se conservó hasta el siglo XVII y es la que se representó en un códice del siglo XII del propio Clermont. Quizá nos proporcione una idea aproximada de las primeras imágenes la famosa figura áurea de Santa Fe de Conques, obrada al parecer bajo el episcopado del mencionado Esteban de Clermont, que fué asimismo abad del antiguo centro francés de peregrinación.

En España no se conservan imágenes de la Virgen que con seguridad puedan atribuirse a una fecha anterior al 1100, pero el número extraordinario de Vírgenes de talla policromada atribuibles al siglo XII permite suponer la existencia de imágenes muy antiguas que ocasionalmente nos vienen mencionadas por documentos y donaciones. Hay que tener en cuenta que Santa María fué la dedicación más corriente en las iglesias del primer período románico. El modelo de la Virgen amamantando a su hijo no aparece probablemente hasta el siglo XIII, convirtiéndose en motivo de gran fervor popular en el siglo XIV.

Antes de comenzar el estudio de las imágenes de la Madre de Dios conservadas en Cataluña y Rosellón, conviene presentar la bellísima Virgen del Claustro de Solsona, por ser pieza seguramente importada y obra capital de la escultura románica europea. Es de caliza blanca muy fina y tallada con extraordinario primor; según Kingsley Porter, puede atribuirse al famoso escultor Guilabertus, el que dejó su obra firmada en San Étienne de Tolosa, en cuyo caso la Virgen del Claustro sería obra de mediados del siglo XII. Parece que algunos historiadores aducen ahora pruebas, todavía no publicadas, que sitúan la talla de la bellísima imagen en pleno siglo XIII. Si bien es innegable que el escultor de la figura yacente del sepulcro del obispo Pons de Vilaró (1298-1306), conservado en el claustro de la catedral de Solsona, se inspiró en la técnica de la venerada Virgen, también lo es que algunas imágenes de aspecto arcaico, descubiertas en la comarca solsonense (el mejor ejemplo conocido se conserva en el Museo de Vich) imitan de manera tosca pero indudable las largas trenzas del pelo y la decoración de las franjas del traje de la Virgen del Claustro. Las Vírgenes, de procedencia catalana indudable, que presenten, como la de Solsona, el Niño colocado en forma ladeada sobre la rodilla izquierda son rarísimas. Como veremos, este tipo iconográfico tuvo mejor fortuna entre los imagineros castellanos y vasconavarros, más influídos por las corrientes artísticas de Francia.

Entre las múltiples imágenes de la Virgen Madre conservadas en el sector oriental de Cataluña, podemos señalar como prototipos la Virgen de Cornellá del Conflent (Rosellón) y la pequeña imagen de la catedral de Gerona. Ésta es de madera dura, sin policromía, primorosamente acabada, a pesar de que se hizo para cubrirla con planchas de plata (fig. 301). Su técnica y su estilo recuerdan lo más antiguo de la escultura del claustro de la propia catedral, especialmente los bellos relieves de los pilares; tenemos, pues, un dato que nos lleva

a la segunda mitad del siglo XII. Las facciones son correctas y la cara del Niño tiene un innegable sabor clásico como ciertas esculturas coetáneas del norte de Italia. La crítica artística está todavía demasiado en sus comienzos para lanzarse a reconstruir la personalidad de los imagineros medievales, pero cabe señalar el parentesco estilístico entre la virgen-cita de la Seo de Gerona y el Pantocrátor tallado en madera que se conserva en el Museo de Vich (fig. 303). La de Cornellá (fig. 302), soberbia escultura policromada, aunque iconográficamente paralela a la del tímpano de la famosa iglesia del Conflent (véase volumen V, figura 92), pertenece a otro estilo. Como en la Virgen gerundense es realista el plegado de los ropajes, y el mismo sabor clásico, más italiano que francés, ilumina el hieratismo de sus facciones, de excepcional belleza. Ambas imágenes encabezan un grupo numeroso, todas ellas de buena traza: la gloriosa Virgen de Montserrat, que conserva mucho de su primitiva prestancia a pesar de las restauraciones (fig. 304); la del santuario del Tura, en Olot; la de la colección Soler y Palet, de Tarrasa, interesantísima por su policromía, reproducción fiel de un tejido hispanoárabe; una de la catedral de Barcelona y otras varias en el M.A.C. de Barcelona y en el de Vich (fig. 305).

Responden quizá a una fase más avanzada del mismo modelo la Virgen procedente de All (fig. 307) (M.A.C., de Barcelona); otra del Museo de Vich (fig. 308) y otras de tipo menos estilizado, pero reteniendo mucho de su serenidad clásica, de la lógica de sus pliegues y de las bellas proporciones de su estructura. Característica común de ambos tipos es la forma del trono, decorado lateralmente con balaustres.

Cabe presentar otro tipo de imagen de la Virgen que se halla en la región meridional de la zona que estamos estudiando, adaptación rígida del modelo anterior, pero con más sentido de monumentalidad: el prototipo parece ser la patrona de San Martín Sarroca (figura 309), obra cercana al 1200, perdida en 1936, a la que sigue en calidad y en traza otra del Museo de Vich (fig. 306). Perdura en la región durante el siglo XIII y empalma con lo gótico sin alteraciones notables. Citemos como ejemplos del siglo XIII avanzado, una bella imagen policromada del Museo Diocesano de Barcelona; la de Lloret de la Montaña; la de La Selva de Mar, y otras de la provincia de Gerona.

FRONTALES EN RELIEVE. — Ya hemos dicho que los antependios pintados tienen como parientes próximos, cómplices más audaces en la función imitativa de orfebrería y metalistería, algunos frontales de altar en relieve de talla o pastillaje de yeso. Son raros y probablemente ya en época románica fueron más escasos que los pintados. En la comarca que estudiamos se descubrió el más importante de los conocidos en la iglesia de San Pedro de Ripoll (Museo de Vich). Sigue la fórmula clásica con el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos y el apostolado (fig. 311). Las figuras en altorrelieve, las columnitas que sostienen las arquerías y las bandas que subrayan la estructura, imitan con fidelidad un frontal metálico repujado guarnecido de cabujones. Es obra de buen escultor, digna de uno de los colaboradores de la gran portada del monasterio de Santa María: el estilo, y aun la fórmula ornamental, pertenecen al momento álgido de la escuela de escultores ripollenses que cabe señalar a mediados del siglo XII. Los relieves de pastillaje completaron con eficacia la labor del escultor y más todavía la habilísima decoración con corladura de tonos traslúcidos sobre plata, que debieron de producir en su tiempo una perfecta impresión de obra metálica decorada en esmalte. Con la técnica de pastillaje de yeso se modelaron los relieves del frontal

procedente de la parroquial de Planés (M.A.C., de Barcelona). Su iconografía incluye el Tetramorfos rodeando el Pantocrátor y las figuras de ocho obispos con báculo y sin mitra, ocupando doble hilera de casetones (fig. 312). La ejecución de los bajorrelieves está realizada con maestría, sobre un bosquejo previo en negro, visible en los descascarillados. La pasta fué vertida y dejada sin retoques, con el método todavía empleado en las decoraciones de pastelería, utilizando como único instrumento una bolsa, en forma de cucurucho, con la punta perforada. El papel del pintor fué en este caso tan importante como el del escultor, pues la policromía, casi sin corladura, contribuye mucho al brillante aspecto de la pieza. Debe ser obra de comienzos del siglo XIII y no le conocemos parentesco estilístico ni entre los frontales pintados, estudiados en el capítulo precedente, ni con los de pastillaje, hermanos de técnica, que veremos al tratar de la imaginería ilerdense.

A falta de mejor sitio, cabe aquí la publicación de un frontal de altar dedicado a la Virgen desaparecido hace años, sin que se sepa su actual paradero, del monasterio de San Cugat del Vallés (Barcelona). Lo conocemos solamente a través de un tosco vaciado del M.A.C., de Barcelona (fig. 314) y parece obra tallada en madera, recubierta en parte con planchas de metal repujado. Es más de lamentar tal pérdida, ya que la inscripción, de difícil lectura en el vaciado, permitía fechar la obra en el siglo XIII. Representó la Virgen rodeada del Tetramorfos acompañada de las siguientes escenas: Anunciación, Natividad, Anunciación a los Pastores, Presentación, los Magos ante Herodes y otras tres referentes a la leyenda de los Reyes Magos, Huída a Egipto, Degollación de los Inocentes y Muerte de la Virgen. Estas escenas aparecen en recuadros bajo arquerías trilobuladas del tipo de los frontales pintados barceloneses del siglo XIII de Santa Perpetua (fig. 222) y San Cipriano de Cabañas (fig. 223). La Virgen Madre del compartimiento central, perteneciente al tipo frontal arcaico con el Niño sentado en su regazo, es buen testimonio para observar la persistencia de los modelos en el románico avanzado.

Simplemente por analogía técnica incluimos el arca labrada para contener las reliquias de San Cándido, halladas en 1292, totalmente decorada con relieves alusivos a la vida del santo, obra primorosa de relieve en yeso sobre tabla (fig. 317).

IMÁGENES DEL SIGLO XIII. — La etapa final de la imaginería románica de la región catalana viene definida por una serie incontable de Vírgenes de talla policromada. Ni de intento ha sido bosquejada la evolución cronológica de las imágenes de la Virgen Madre que con tan pocas variaciones pasa del siglo XII al XIII. El arte popular se apodera de ellas y las reproduce a centenares sin variar sus elementos esenciales hasta el final de la época gótica. Publicamos como muestra de arte tardío en lo románico, la Virgen de la Leche, de Poble de Claramunt (fig. 310); es del siglo XIII y señala el inicio de este tipo iconográfico, al parecer de origen italiano, que se hizo tan popular durante el siglo XIV. Es obra notable del período que estamos estudiando el grupo del Descendimiento de la Cruz con María y San Juan, Nicodemus y José de Arimatea, flanqueado por los dos ladrones en cruz, conocido con el nombre de Santísimo Misterio de San Juan de las Abadesas (fig. 313). Aparte de su interés artístico, es documento capital en la historia de la imaginería por constar documentalmente que fué tallado en 1250. Observando su parentesco estilístico con los crucifijos del siglo XII presentados antes, se observa la persistencia del estilo y de la técnica a través de los años. Un cierto espíritu de modernidad anima ya las imágenes de Juan y la Virgen, pero



Figs. 307 y 308. — VIRGEN DE ALL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.) VIRGEN. (Museo de Vich.)



Figs. 309 y 310. — VIRGEN DE SAN MARTÍN SARROCA. VIRGEN DE POBLA DE CLARAMUNT.

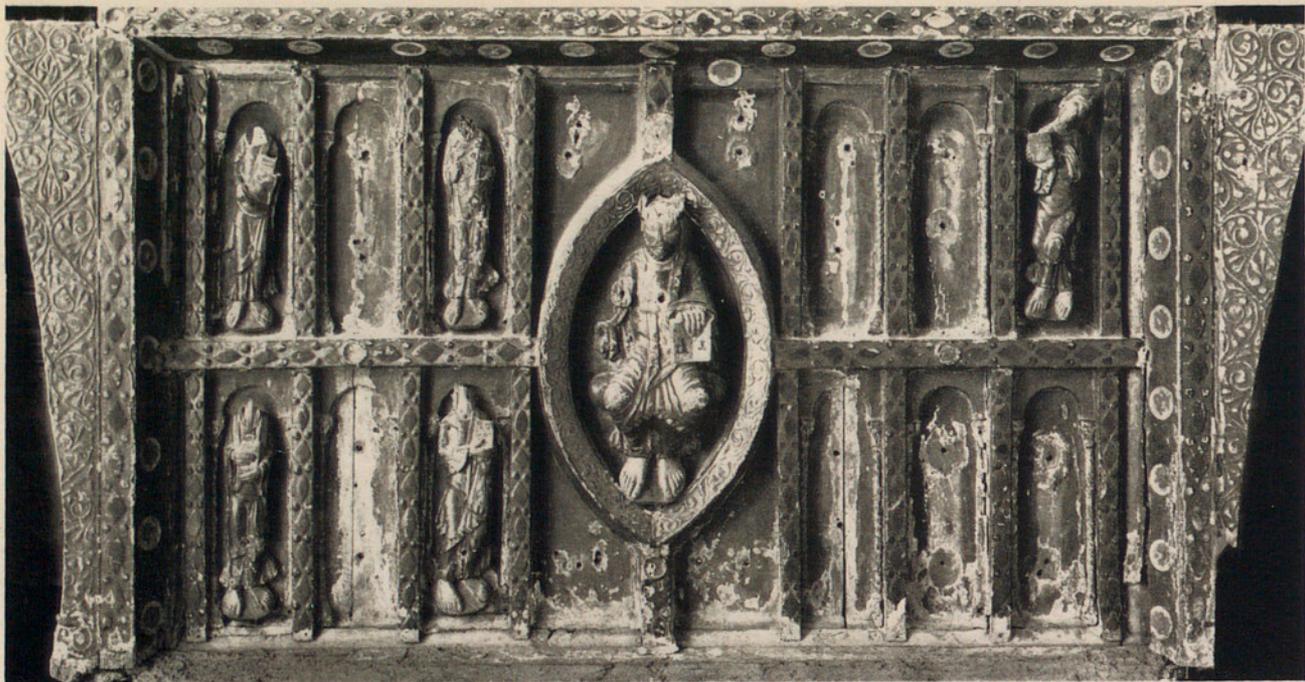


Fig. 311. — FRONTAL POLICROMADO DE TALLA Y ESTUCO PROCEDENTE DE SAN PEDRO DE RIPOLL. (Museo de Vich.)



Fig. 312. — FRONTAL DE ESTUCO POLICROMADO PROCEDENTE DE PLANÉS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO MATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

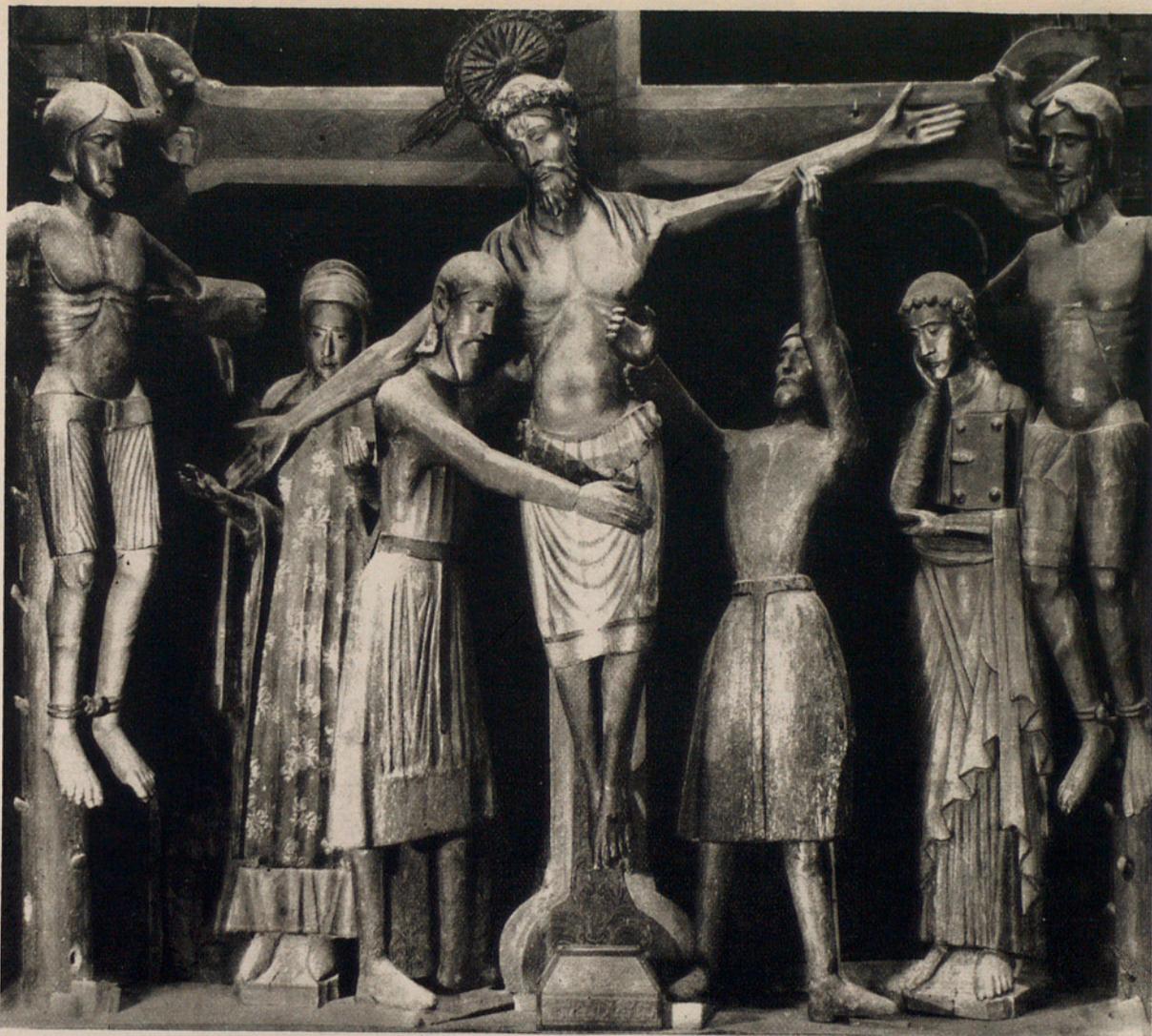


Fig. 313. — DESCENDIMIENTO. DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS.



Fig. 314. — VACIADO DE UN FRONTAL DEDICADO A LA VIRGEN, PROCEDENTE DE SAN CUGAT DEL VALLÉS.  
(Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 315 y 316.— PUERTA DE UN TRÍPTICO PROCEDENTE DE SAN MARTÍN SARROCA. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)  
SALVADOR. (Museo de Vich.)



Fig. 317.— MARTIRIO DE SAN CÁNDIDO. DEL ARCA PROCEDENTE DE SAN CUGAT DEL VALLÉS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

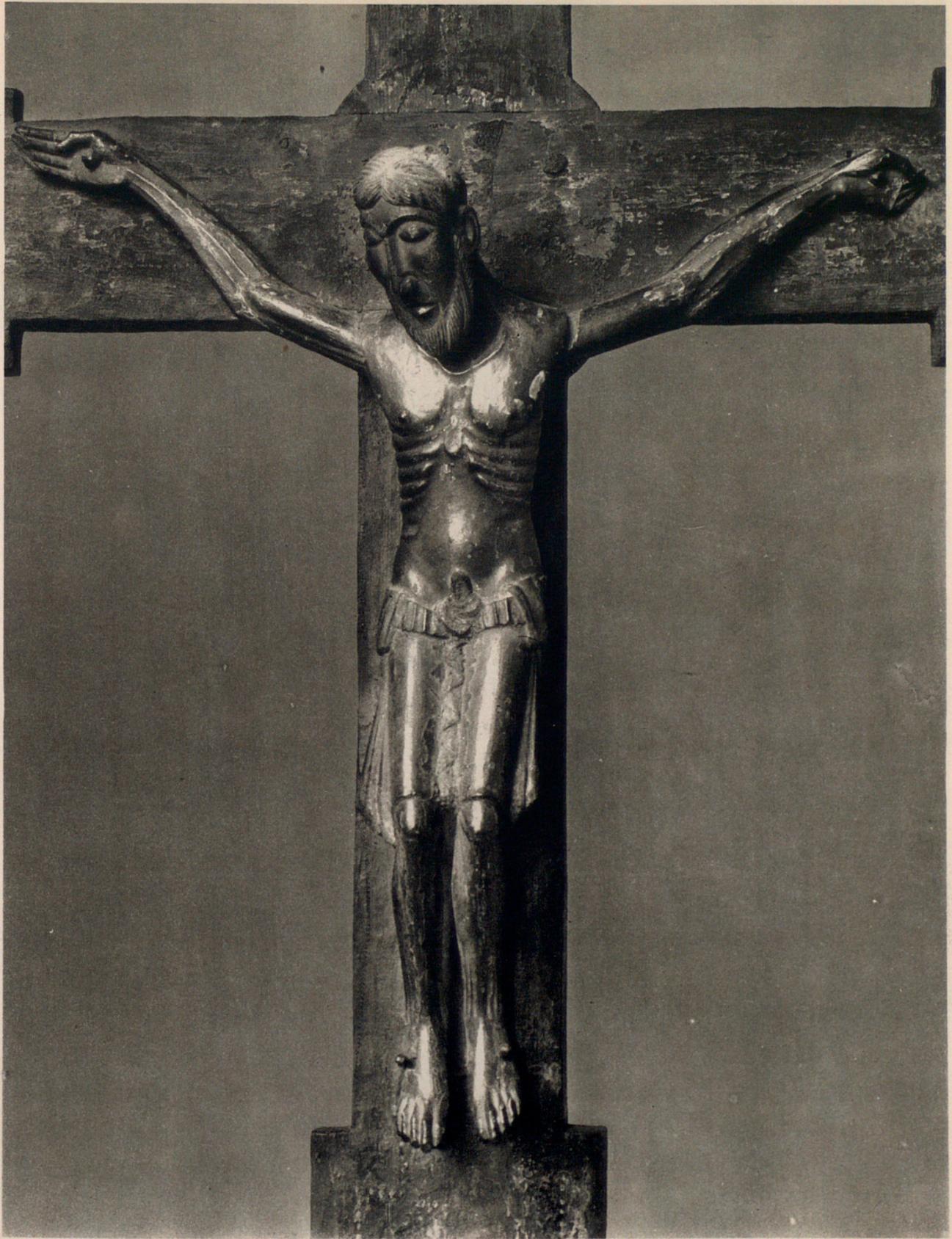


Fig. 318. — CRUCIFIJO. IGLESIA PARROQUIAL DE SALARDÚ.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

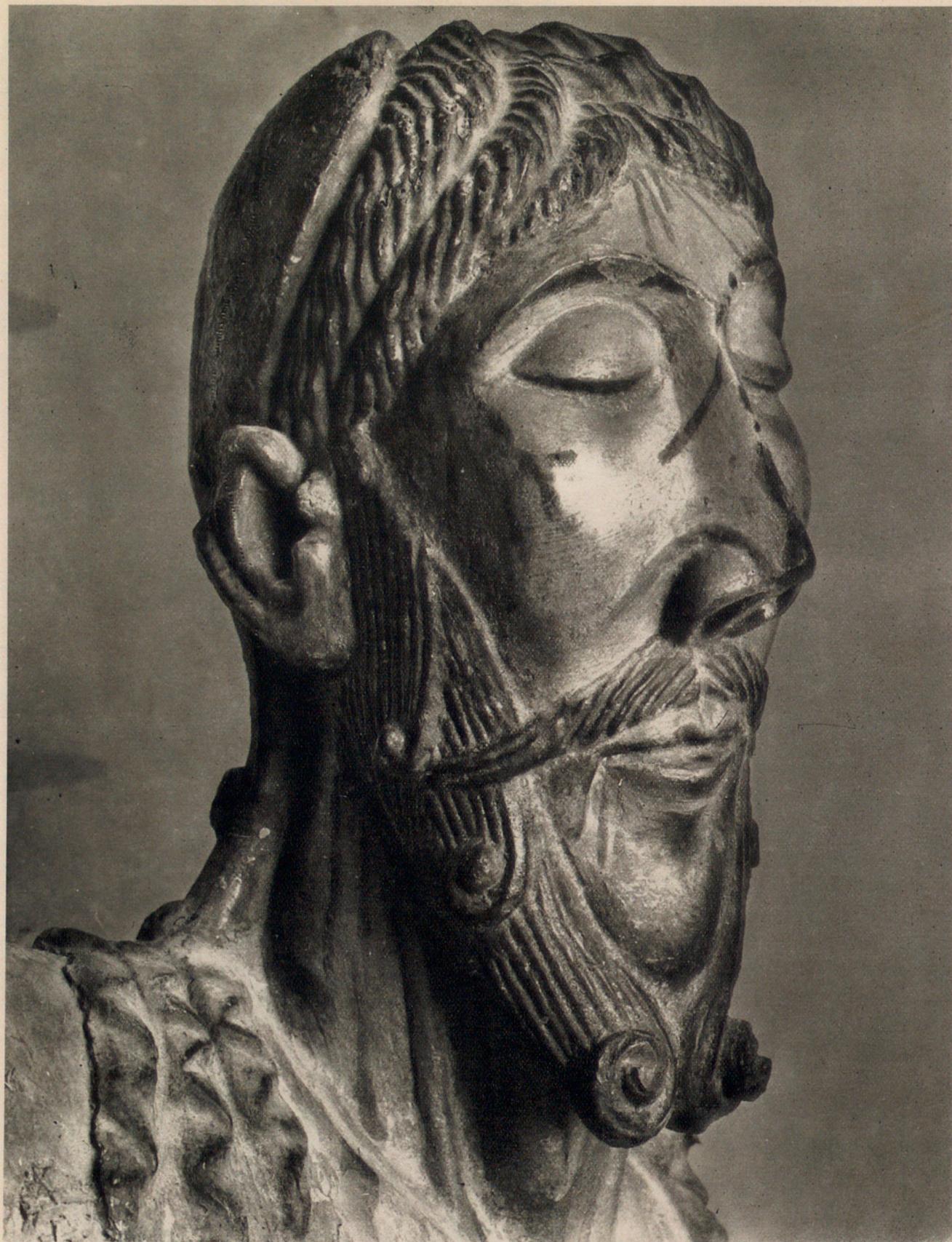
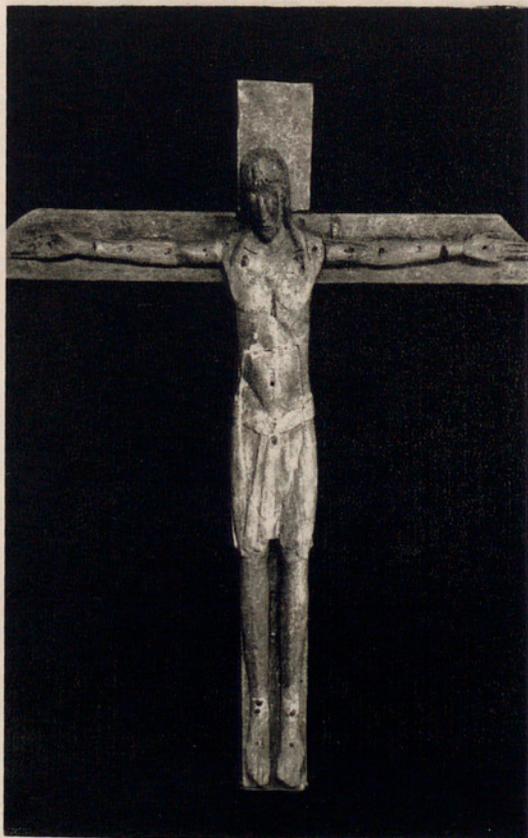


Fig. 319. — CABEZA DEL CRUCIFIXO DE LA IGLESIA DE MITGARÁN.

INSTITUTO M. MATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

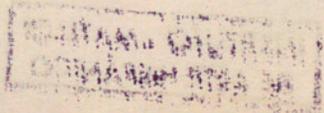


Fig. 320. — CRISTO DE UN DESCENDIMIENTO.  
(Colecc. Gardner, Boston.)



Figs. 321 y 322. — CRUCIFIXO PROCEDENTE DE CAPDELLA.  
CALVARIO, PROCEDENTE DE TRAGÓ DE NOGUERA.  
(Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO





Figs. 323 y 324. — VIRGEN PROCEDENTE DE GER. (Colecc. Espona, Barcelona.) VIRGEN DEL SANTUARIO DE BASTANIST.

la bellísima cabeza de Jesús, con sus barbas de rizos simétricamente escalonados y sus largas trenzas caídas sobre los hombros, conserva toda la fuerza arcaica de las Majestades del XII. Podemos presentar entre las obras de traza parecida y naturalmente coetánea una bella imagen del Crucificado del Museo de Vich.

La iconografía se enriquece en este período con nuevas aportaciones: señalemos las imágenes de San Joaquín (fig. 315) y Santa Ana, aplicadas en altorrelieve en las puertas de un tríptico procedentes de San Martín Sarroca (M.A.C., de Barcelona). Los reversos de dichas puertas conservan en mal estado las imágenes pintadas de San Pedro y San Pablo, que por su estilo y técnica corroboran la fijación cronológica de la obra dentro de la segunda mitad del siglo XIII. Ya de fines de siglo serán las cuatro puertas de un políptico de la misma procedencia, ejecutadas con la intervención de talla, pastillaje y pintura que nos señalan el hito terminal de lo románico en la región barcelonesa (M.A.C., de Barcelona). Podemos presentar como obra importante dentro de esta fase una gran imagen del Salvador del Museo de Vich (fig. 316), procedente de Igualada.

## SECTOR DE LÉRIDA

CRUCIFIJOS Y VÍRGENES. — Con las tallas del valle de Arán encabezamos la presentación de la imaginería ilerdense. Ésta no tiene estilísticamente un carácter unitario: en realidad, existen diferencias innegables entre las esculturas policromadas de su zona pirenaica, y las que se han descubierto en los pueblos vecinos a la ciudad de Lérida. Características comarcales se observan también en las imágenes de la región de la Seo de Urgel y del valle de Andorra, pero se adivina un común denominador estilístico que permite distinguir las obras de este sector de las del grupo anteriormente estudiado y de las del valle del Noguera Ribagorzana, que forman el núcleo subsiguiente.

El valle de Arán conserva todavía piezas capitales para la historia de la imaginería románica: destacan por su carácter y por su gran calidad artística el pequeño Cristo de Salardú (fig. 318) y el busto de un monumental Crucifijo de Mitgarán (fig. 319). La fórmula peculiarísima del esquematismo de ambas figuras prueba que fueron talladas por el mismo artista, genial escultor que representa dentro de la imaginería románica lo que el Maestro de Tahull dentro de la pintura. Obsérvese la agudeza de la estructura anatómica en el Cristo de Salardú y la profunda expresión del de Mitgarán. El arte y el espíritu de los dos Crucifijos justifican la atribución, casi universalmente aceptada, de que el elegantísimo Cristo Courajod, del Museo del Louvre, es obra hispánica. En realidad, puede asegurarse que éste es pieza cumbre de la imaginería francesa del siglo XII, coetánea de las dos tallas del valle de Arán. En cambio, creemos aceptable el atribuir origen pirenaico al pequeño Crucifijo de la colección Gardner, de Boston (fig. 320): perteneció a un grupo del Descendimiento y es obra fina, aunque menos aguda que el Cristo de Salardú, con el que presenta no pocos puntos de contacto. Coincidentes en época, pero no en estilo, con los anteriores, son dos Crucifijos descubiertos en las regiones vecinas, uno en Cápella (M.A.C., de Barcelona) y otro en Olp. El primero (fig. 321) responde al tipo de pies clavados separadamente y es interesante por su estructura tan simple y por la suavidad de su modelado. El Cristo de Olp representa en la comarca de Lérida la fórmula que caracteriza a la imaginería en

el valle vecino del Noguera Ribagorzana, con sus famosos grupos escultóricos de Tahull y Erill, que estudiaremos en las páginas siguientes. Presentamos como muestra importante de imaginería popular del siglo XII el Crucifijo procedente de Tragó de Noguera (M.A.C., de Barcelona), realización escultórica del modelo normal en las cruces pintadas y en las obras de orfebrería, con las imágenes de María y San Juan en relieve de talla clavadas a los extremos del travesaño de la cruz (fig. 322). La colección Espona posee un ejemplar semejante, ya del siglo XIII, que añade a las figuras anteriores un pequeño Adán surgiendo del sepulcro a los pies de Cristo.

Las imágenes de la Virgen del siglo XII presentan cierta uniformidad en las distintas comarcas ilderenses. Obsérvese el parentesco iconográfico y aun estilístico que existe entre la Virgen de Ger en la colección Espona (fig. 323), y la de Bastanist (Cerdaña) (fig. 324) que presentamos como piezas capitales de la imaginería ilderense. La sensibilidad extraordinaria con que se tallaron sus facciones y se concibió su estructura alcanza el mérito de la Virgen de Gerona y de las que iremos citando como piezas capitales de las diversas escuelas hispánicas. La gracia pastoril, ingenuamente dulce de la primera, completa la serena belleza de la de Bastanist. El modelo hizo fortuna, repitiéndose en diversas imágenes conservadas en la Cerdaña y en otras regiones del obispado de la Seo de Urgel, con supervivencias en las obras avanzadas del siglo XIII. Presentan como detalle característico la forma ceñida del plegado bajo la falda que deja salientes los pies de la Virgen en esquematismo gracioso, que se repite en otras imágenes de la misma comarca, incluso en las de tipo iconográficamente distinto.

La grandiosa Virgen de la catedral de la Seo de Urgel (fig. 325), coronada como patrona de Andorra, ejemplar de raigambre no catalana que presenta sorprendentes contactos con ciertas obras italianas del siglo XII, es otro modelo que se copió en diversos ejemplares de la región: citemos entre las más importantes la Virgen de Gualter (Lérida) y la de Santa Coloma de Andorra. La Virgen de Covet (M.A.C., de Barcelona), tipo iconográfico de aspecto rústico (fig. 326), encabeza una serie de esculturas estilísticamente hermanas, que salieron probablemente de un mismo taller cuyo interés folklórico rebasa a su valor artístico; le pertenecen la Virgen de Vilanova de Meyá y una serie de imágenes del Museo Diocesano de Lérida, entre las que destacan un grupo de figuras, hieráticas y fuertemente estilizadas, que formaron parte de un frontal de altar con imágenes en relieve. La Virgen de Talló (figura 327) y otra de procedencia desconocida (fig. 328), hoy en el M.A.C., de Barcelona, constituyen modelos más avanzados, quizá de comienzos del siglo XIII, donde la vieja tradición se conserva con dignidad y buen arte, viniendo valorada la segunda por su jugosa policromía, que se conserva intacta.

FRONTALES EN RELIEVE. — Por razones de cronología insertamos aquí los frontales de altar con imaginería en relieve, hallados en la comarca que estamos estudiando. Tres de ellos pertenecen a la técnica ya descrita del pastillaje o estuco policromado; el cuarto es de talla. A primera vista se descubre la hermandad de los dos procedentes de Ginestarre <sup>Espeu y</sup> de Cardós: uno (fig. 329) con el apostolado acompañando a Jesús rodeado por el Tetramorfos (M.A.C., de Barcelona); otro (fig. 330), con la Virgen María acompañada de ocho figuras de bienaventurados formando parejas (Metropolitan Museum, New York). Su arte es rudo y pobre y la ejecución, adocenada, como realizada en un taller productor de piezas en serie.



Figs. 325 y 326.— LA VIRGEN DE ANDORRA EN LA CATEDRAL DE SEO DE URGEL. VIRGEN, PROCEDENTE DE COVET.  
(Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 327 y 328.—VIRGEN DEL SANTUARIO DE TALLÓ. VIRGEN (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

Tuvieron policromía sobre corladura de estaño que con su oxidación se llevó los colores, convirtiendo la superficie total en una masa gris. En el bisel del marco del primer frontal quedan restos de una inscripción que nos fecha la obra en el año 1225. Son, pues, piezas capitales para la fijación de la cronología de la imaginería románica y de la pintura sobre tabla.

Es en todos conceptos obra inferior, el frontal procedente de Alós (Lérida) (M.A.C., de Barcelona). En él se representa a la Virgen, dentro de aureola sostenida por ángeles, con acompañamiento de ocho santos y parece obra de otro taller rural desprovisto de la ambiciosa agudeza que anima casi siempre la imaginería románica (fig. 331). Más rústico resulta todavía el frontal de Benavent de Tremp (M.A.C., de Barcelona), curiosa pieza de imaginería popular, quizá de fines del siglo XIII, sin otro mérito que la habilidad de ser tallado de una sola pieza de madera: presenta el Pantocrátor rodeado del apostolado (figura 332).

Por no hallar mejor sitio, publicamos aquí el frontal de mármol del altar mayor de la catedral de Tarragona (figs. 333 y 334). Es obra indudable de uno de los mejores escultores del claustro. De pertenecer, como publican algunos autores, al altar que en 1230 consagró el obispo Aspargo de la Barca, tendríamos un buen apoyo en la cronología de la escuela de escultores tarraconenses, pero, en opinión de otros, dicho altar fué consagrado por el obispo Rodrigo Tello, que tomó posesión de la mitra en 1287. Parece más verosímil la primera fecha dado el arcaísmo de la obra, pero no hay que olvidar que el arte románico arraigó profundamente en la escuela de Tarragona.

**OBRAS TARDÍAS.** — En pleno siglo XIII siguieron activos en las comarcas ilerdenses los talleres de imaginería. Las obras conservadas no acusan ni la más ligera influencia de la escuela de escultores de origen tolosano, que llevó a término la soberbia decoración de la catedral de Lérida y que tantas muestras de buen arte dejó en Cataluña, Huesca y Valencia. Al parecer, los imagineros rurales cerraron los ojos a toda innovación y siguieron tallando y policromando, sin nervio y sin arte, imágenes de la Virgen y del Crucificado, según los modelos del XII. La técnica de pastillaje que tuvo, como hemos visto, su gran papel en la decoración de los fondos de frontales de altar y aun en la imaginería de los del grupo que acabamos de ver, fué asimismo empleada en la decoración de imágenes de talla: sirvan de ejemplo algunas Vírgenes de los Museos de Vich, Solsona y Lérida, y algunos Crucifijos de este último Museo (fig. 335). Dicha técnica participó también como complemento decorativo de un grupo de esculturas de buen arte, que aparecen en la comarca de Lérida en las postrimerías del siglo XIII, reflejando un potente y renovador influjo francés, independiente de la corriente tolosana, antes mencionada. Son tipos señeros de este grupo las Vírgenes de Cubells (fig. 336) y Cervera y el San Miguel del Museo Diocesano de Lérida, procedente de Montmagastre (fig. 337).

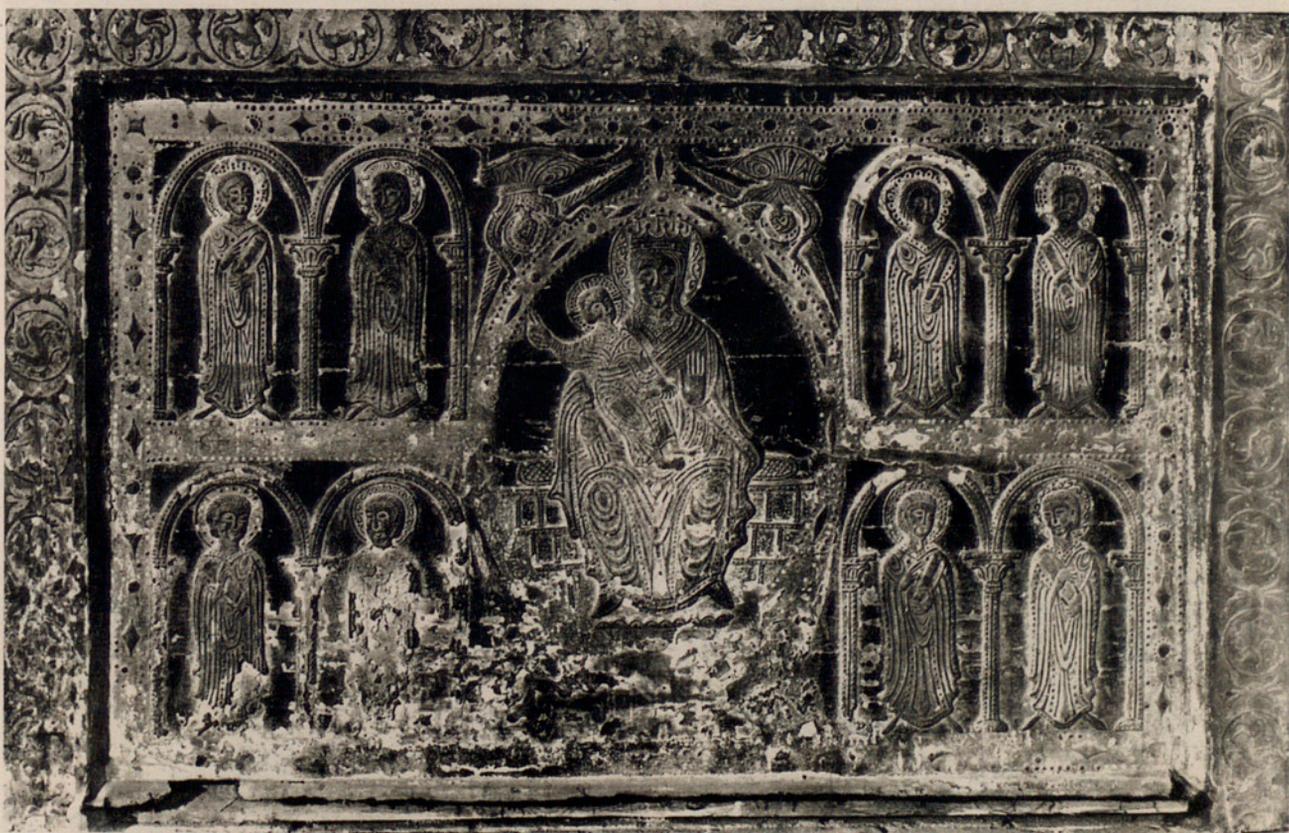
La comarca de Tarragona es pobre en imaginería anterior al 1300. Citemos como piezas tipológicas arcaicas la Virgen de la Poble de Mafumet y la del santuario de la Sierra de Montblanch.

## ESCUELA DE IMAGINEROS EN EL RIBAGORZA

Los pueblos de la cuenca alta del Noguera Ribagorzana, antigua baronía de Erill, que con sus iglesias de Tahull, Erill, Bohí y Durro desempeña un papel tan importante en la historia de la arquitectura románica pirenaica (tomo V, pág. 34) y que, según se vió en el primer capítulo del presente libro, se decoraron con las mejores pinturas románicas hispanas de la primera mitad del siglo XII, tienen también su brillante participación en la historia de la imaginería.

La misión artística enviada en 1903 por el "Institut d'Estudis Catalans" a la entonces ignota región del obispado de Lérida, que une Cataluña con la provincia de Huesca, dió a conocer al mundo del arte, además de las iglesias y frescos mencionados, una escuela escultórica absolutamente inédita. En olvidada trastera de la iglesia de Erill surgió un montón informe de tallas, a las que la humedad desposeyó de su policromía, entre las cuales estaban las figuras del monumental Descendimiento guardadas actualmente en los Museos de Vich (fig. 338) y Barcelona (figs. 341 y 342). También se halló en Santa María de Tahull otro grupo del Descendimiento y, todavía en su emplazamiento original, el frontal de talla del M.A.C., de Barcelona (fig. 346) y en el monasterio de Ovarra el altar que sigue siendo pieza única en su género (fig. 356). La maravillosa expedición terminó con el inventario de la catedral de Roda, abandonada entonces con todos sus tesoros en el más desolado de los valles pirenaicos. Los anticuarios, lanzados rápidamente a la dispersión de los hallazgos, completaron la búsqueda, descubriendo más testimonios de la desconocida escuela artística del Ribagorza. Las obras escultóricas halladas, en los que hasta hace pocos años fueron solitarios e incommunicados parajes, se caracterizan por la sorprendente calidad artística y por su carácter unitario y recio; en pocos casos se puede hablar de una serie artística, agrupándola con más propiedad bajo la denominación global de la escuela. No puede caber duda alguna atribuyendo a un taller, activo en Tahull o en Erill la Vall, las dos villas más importantes de la baronía, los diversos grupos del Descendimiento, Crucifijos, Vírgenes, antipendios y otras imágenes de talla policromada que en los últimos decenios pasaron de las olvidadas iglesias del rincón filial del obispado de Roda, a museos y colecciones de Europa y América.

Reaparecen en ellas, con nitidez y franqueza absoluta, los principios metódicos de lo románico, cuyo proceso nos es dado estudiar con toda su pureza en tan contadas ocasiones. Como en las escuelas de fresquistas pirenaicos, podemos observar en estas esculturas la cristalización de una fórmula, inflexible en su esencia estructural pero ávida de matices. La estructura básica arranca de un esquematismo que resuelve con justeza y sobriedad todos los problemas de proporción, actitud y acoplamiento; a primera vista estas grandes imágenes parecen modelos articulados, como los que modernamente se utilizan en talleres y escuelas, tal es la impresión de exactitud en la proporción de sus miembros y en el acorde de ángulos y líneas de resistencia. Si de las líneas generales pasamos al detalle anatómico, desaparece de nuestra mente la frialdad de la impresión inicial, y surgen perfectos los músculos esenciales de los brazos, los volúmenes de las manos, las masas densas de los cuerpos, la tensión de las piernas, con tal diferenciación entre lo vivo y lo muerto, entre lo humano y la indumentaria, que hay que recurrir a las obras más agudas del arte de Extremo Oriente para hallarles parangón en sensibilidad y agudeza. Es inútil buscarles ele-



Figs. 329 y 330. — FRONTALES DE ESTUCO POLICROMADO PROCEDENTES DE GINESTARRE DE CARDÓS. (Mus. Arte Cat., Barcelona y Museo Metropolitano de Nueva York.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

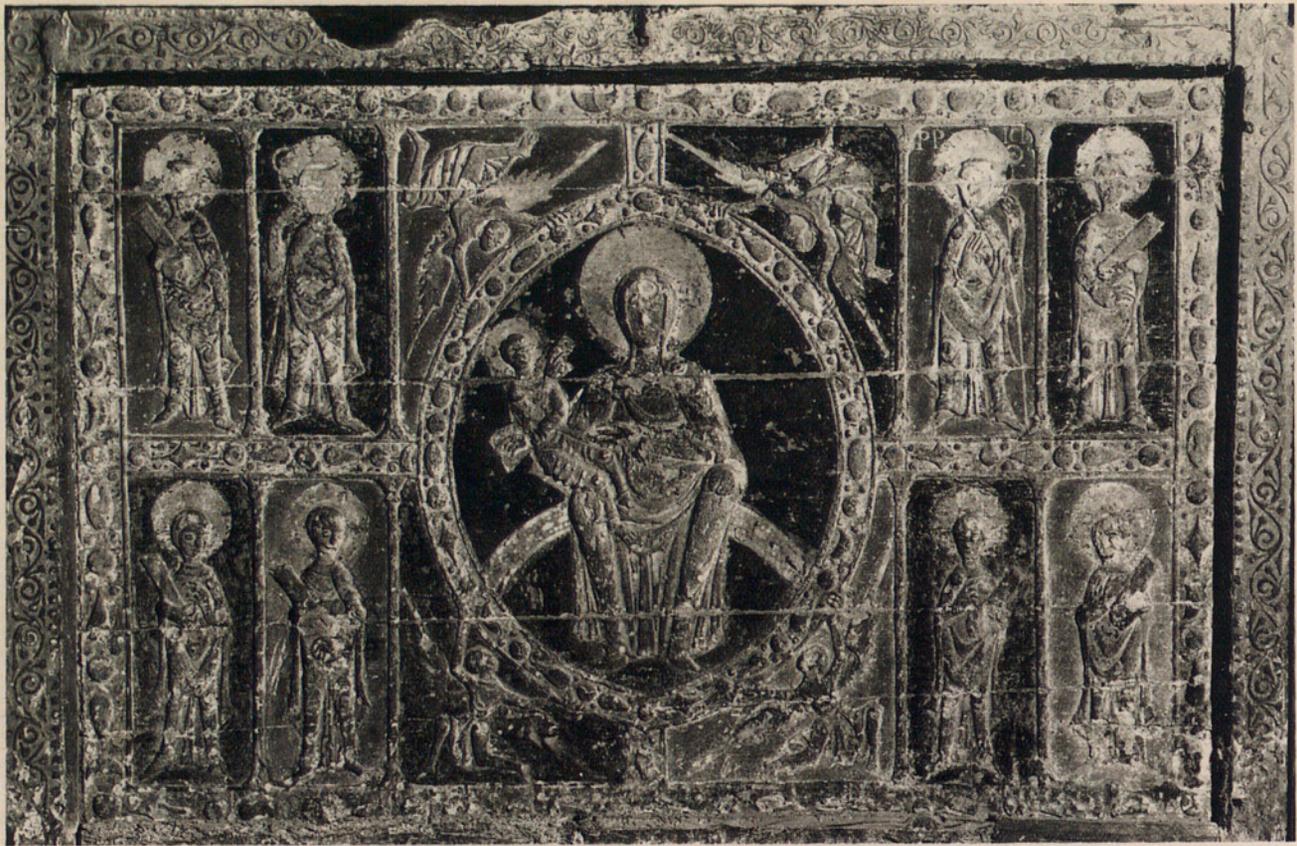


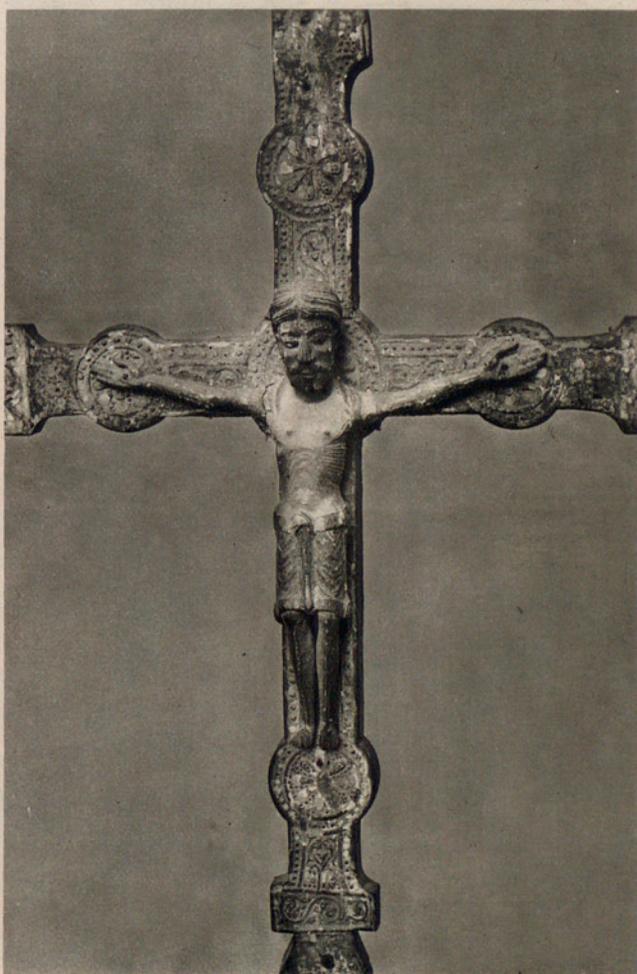
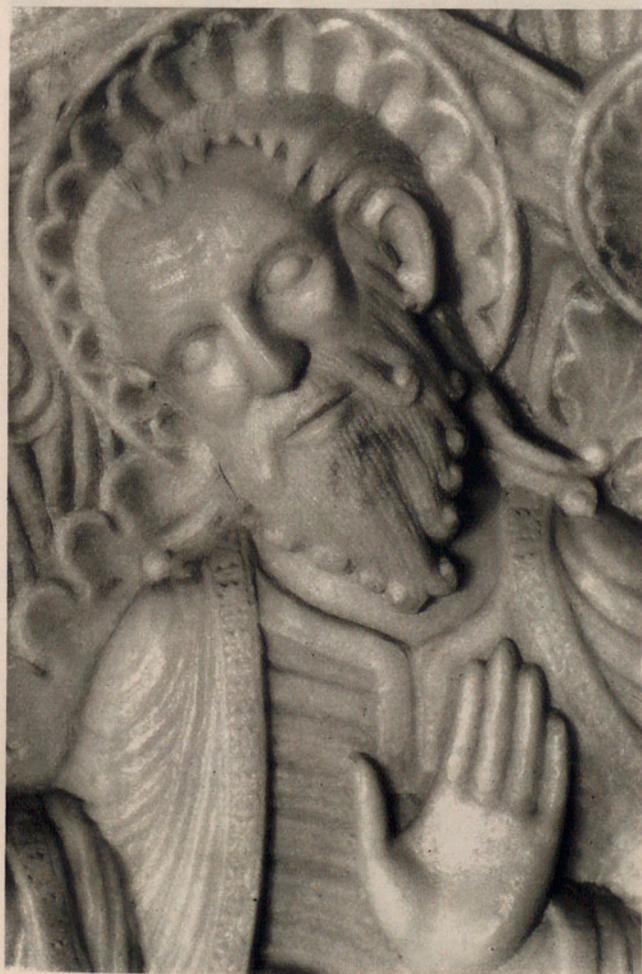
Fig. 331. — FRONTAL DE ESTUCO POLICROMADO PROCEDENTE DE ALÓS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 332. — FRONTAL DE TALLA POLICROMADA PROCEDENTE DE BENAVENT DE TREMP. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

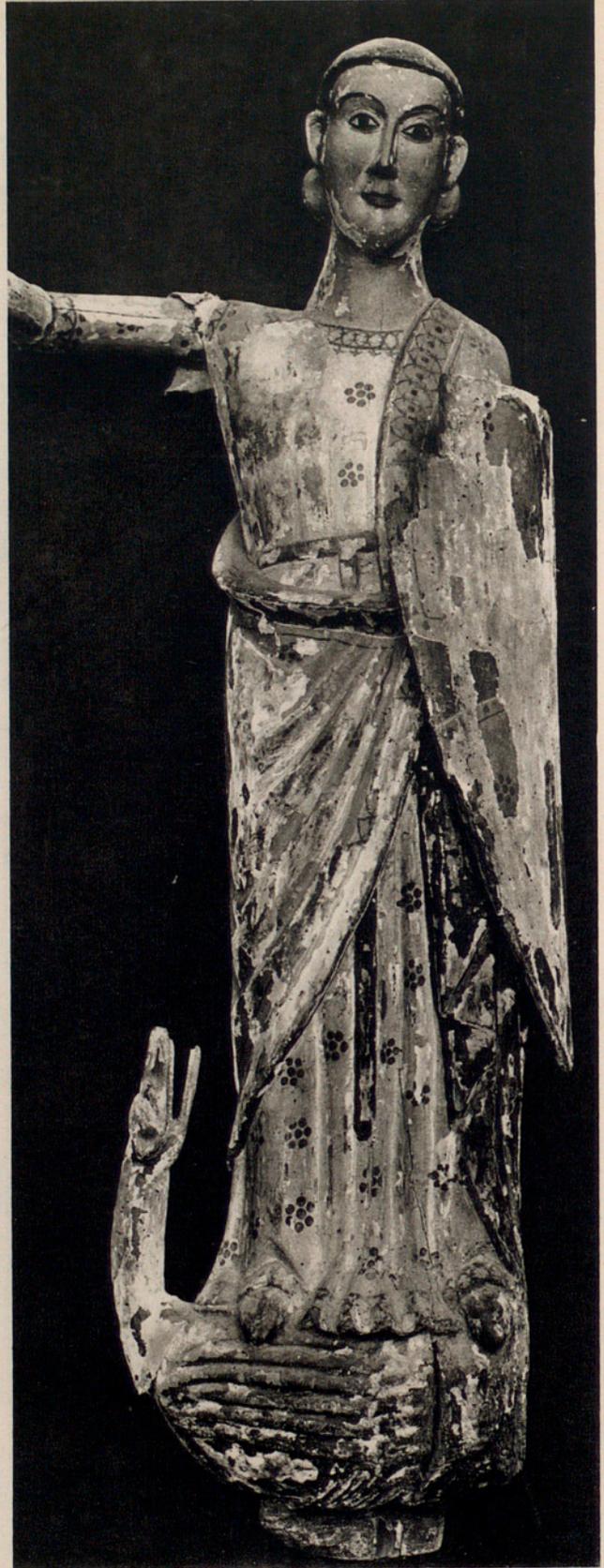


Fig. 333. — FRONTAL DE MÁRMOL DEDICADO A SANTA TECLA. ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.



Figs. 334 y 335. — DETALLE DEL FRONTAL DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA. CRUCIFIXO CON RELIEVES DE ESTUCO.  
(Museo Diocesano, Lérida.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 336 y 337. — VIRGEN DE CUBELLS. SAN MIGUEL, PROCEDENTE DE MONTMAGASTRE. (Museo Diocesano, Lérida.)

mentos superfluos pero nada les falta a estas imágenes que saben combinar el hieratismo de las mejores obras arcaicas con el sentimiento realista de la imaginería de los tiempos floridos. Su expresión, profunda y contenida, las convierte en piezas capitales del arte de todos los tiempos.

Observemos que este taller originalísimo de imaginería, nace precisamente en un sector totalmente desnudo de escultura monumental e incomunicado con las regiones ricas en edificios pétreos donde el escultor halló campo abonado para sus fantasías. Las semillas no pudieron ser indígenas, sino que fueron llevadas como complemento del sorprendente programa litúrgico desarrollado en aquel grupo de pueblos que componen un panorama único jalonado por las elegantes torres de sus iglesias. El escultor o escultores que fundaron el taller no fueron de raigambre italo bizantina como los fresquistas de Tahull, sino de origen netamente hispánico. No les hallamos precedentes entre los imagineros catalanes, ni en Aragón ni en Castilla se conservan obras que expliquen el origen de su arte. Quede, pues, sin hipótesis el arranque de la escuela del Ribagorza y contentémonos con admirar su arte excepcional que conservó gran parte de su encanto y de su fuerza desde el segundo cuarto del siglo XII hasta las primeras décadas del 1200. Quizá gracias al forzado aislamiento de su región y a lo reducido de su área de influencia, una escuela nacida de una manera circunstancial vivió años sin alterar su esencia.

Por puro instinto salió aludido el arte escultórico de Extremo Oriente al relatar sus características esenciales. Pero ¿es que puede pedirse más semejanza externa y mayor impresión de afinidad espiritual que las que existen entre ciertas figuras chinas de madera policromada y el San Juan del Descendimiento de Erill (fig. 342) y la Virgen de Durro (figura 340)? Suponemos que la misteriosa cadena que une obras en todos conceptos tan alejadas, permanecerá para siempre en su calidad de incógnita nebulosa. El arte de los escultores de la baronía de Erill forma un círculo demasiado cerrado; la civilización que milagrosamente respetó un grupo de sus obras, se llevó las que podrían indicarnos el paso de dicha cadena y la forma de sus eslabones. Conviene insistir en el análisis de lo que nos queda de la escultura hispanoárabe; urge reunir sus elementos dispersos, volver con mayor agudeza, afinando la sensibilidad y el tacto, hacia aquellas obras de escultura monumental románica que presenten sabor oriental que a veces se esconde de un modo insospechado. El orientalismo de ciertos escultores hispánicos y aun franceses de los siglos XI y XII es problema que no ha sido todavía esbozado y que puede proporcionarnos puntos de vista inéditos; en él debe desempeñar un papel decisivo la imaginería del taller de Tahull-Erill.

La escultura española puede presentar pocas imágenes tan importantes como el Cristo muerto de Erill, ni figuras más originales que el San Juan y la Virgen y las de José de Arimatea y Nicodemus en actitud de descender el cuerpo de Jesús. La labor del tallista es contundente, apasionada y desprovista de toda vacilación. Como el autor del Pantocrátor pintado en el ábside de San Clemente de Tahull, el escultor de Erill, coetáneo suyo, tenía su fórmula de gran fuerza narrativa estilizando con patético sintetismo. Kingsley Porter, el primero en conceder la importancia que merecen las esculturas de Erill, hizo notar su parentesco con la obra del Maestro de Tahull; la curiosa cofia, que forma como un halo blanco alrededor de la cabeza de la Virgen, pintada en el ábside de San Clemente (lám. I), reaparece esculpida en la Virgen del grupo de Erill y en otras imágenes de otros Descendimientos semejantes, evidentemente hermanas de las anteriores, como son la de la Virgen, de

la parroquia de Durro y la que se guarda en el Fogg Museum de Harvard (EE. UU.). El M.A.C. de Barcelona posee el Descendimiento incompleto, de tamaño más pequeño, procedente de Santa María de Tahull. Las imágenes de los ladrones, la de la Virgen y la de José de Arimatea se apartan muy poco del hieratismo del grupo de Erill; en cambio, en el Crucificado se dibuja una expresión más vivaz que hizo sospechar a Kingsley Porter que la obra fué retocada en tiempos más avanzados. Además de estos grupos, que ya de por sí consagran una escuela, conservamos del taller del valle de Bohí otras esculturas: citemos como piezas notables tres Crucifijos desnudos, de pequeño tamaño (M.A.C., de Barcelona), uno de ellos atribuible al maestro del grupo de Erill (fig. 347), y la imagen de Cristo bendiciendo (figura 348) perteneciente al momento arcaico del siglo XII con trazos característicos del gran maestro (M.A.C., de Barcelona).

Para completar la idea de escuela, unitaria y bien organizada, basta observar la persistencia de las características esenciales del estilo en obras de pequeño tamaño tal como son las preciosas figurillas que animaron un día los casetones de un antependio tallado en madera de la ermita de Castarné de Noals, región vecina al valle de Bohí, ya en la provincia de Huesca; se conservan el Pantocrátor y algunos apóstoles. Sírvanos el San Pablo (fig. 345) para mostrar que una reducción a veinticinco centímetros de altura no alteró ni la contenida expresión de los volúmenes faciales, ni la dicción precisa del esquema humano. El aspecto de conjunto de esta pieza excepcional de mobiliario litúrgico lo tenemos en el frontal descubierto en la mencionada expedición de 1903 en el altar de Santa María de Tahull (figura 346). Muestra un arte más avanzado, probablemente hacia 1200, y su estructura sigue el modelo de arquerías cobijando figuritas de apóstoles que flanquean la aureola elíptica del Pantocrátor. Ilustra la transformación estilística del taller desaparecido ya el gran Maestro de Erill: las figuras dulcificaron su expresión con cierto aire de vulgaridad; la contundencia del tallado de las masas se transformó en un esquematismo fino, pero mediocre; de la simplicidad volumétrica se pasó a una meticulosa descomposición en planos que conservan cierta lógica dentro de su espíritu decorativista. En realidad, los maestros herederos del genial escultor no fueron sino buenos operarios que, sin grandes arresos, mantuvieron la actividad del taller con dignidad profesional. El mismo carácter mediocre y decadente puede observarse en la pequeña imagen de la Virgen (fig. 343) cuyo paradero ignoramos, que puede atribuirse al autor del frontal de Santa María. La Virgen, patrona de Durro (fig. 344), conserva con más fidelidad el sintetismo estructural arcaico dando una versión posterior al 1200 del profundo humanismo que vibra bajo las tallas que componen el núcleo básico de la imaginería del valle de Bohí. La Virgen que estuvo hasta 1936 como titular de la iglesia de Santa María de Tahull, es obra tosca de mediados del siglo XIII, que citamos aquí como dato que demuestra que en estas fechas la tradición de la escuela había desaparecido totalmente. Puede agruparse con los más decadentes y tardíos ejemplares de la escuela de Lérida, lo mismo que algunos Crucifijos y un pequeño Cristo bendiciendo conservado todavía en San Clemente de Tahull. Parece pues que si la labor producida por los escultores de la baronía de Erill durante la primera mitad del siglo XII influyó no poco, como se dijo, en las obras arcaicas de imaginería talladas en los obradores ilerenses, la permanencia y crecimiento de éstos durante el siglo XIII acabó por ceder sus modestos avances estilísticos a los seguidores de los primeros.

No conocemos la procedencia de un frontal de talla, emigrado hace años a los Esta-



Fig. 338. — DESCENDIMIENTO, PROCEDENTE DE ERILL LA VALL. (Museo de Vich.)



Figs. 339 y 340. — DETALLE DEL CRISTO DEL DESCENDIMIENTO DE ERILL LA VALL. (Museo de Vich.) DETALLE DE LA VIRGEN DE DURRO. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 341 y 342. — VIRGEN Y SAN JUAN DEL DESCENDIMIENTO DE ERILL LA VALL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 343, 344 y 345. — VIRGEN. (Colecc. particular, Barcelona.) VIRGEN DE DURRO. SAN PABLO, DE UN FRONTAL DE CASTARNÉ DE NOALS. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

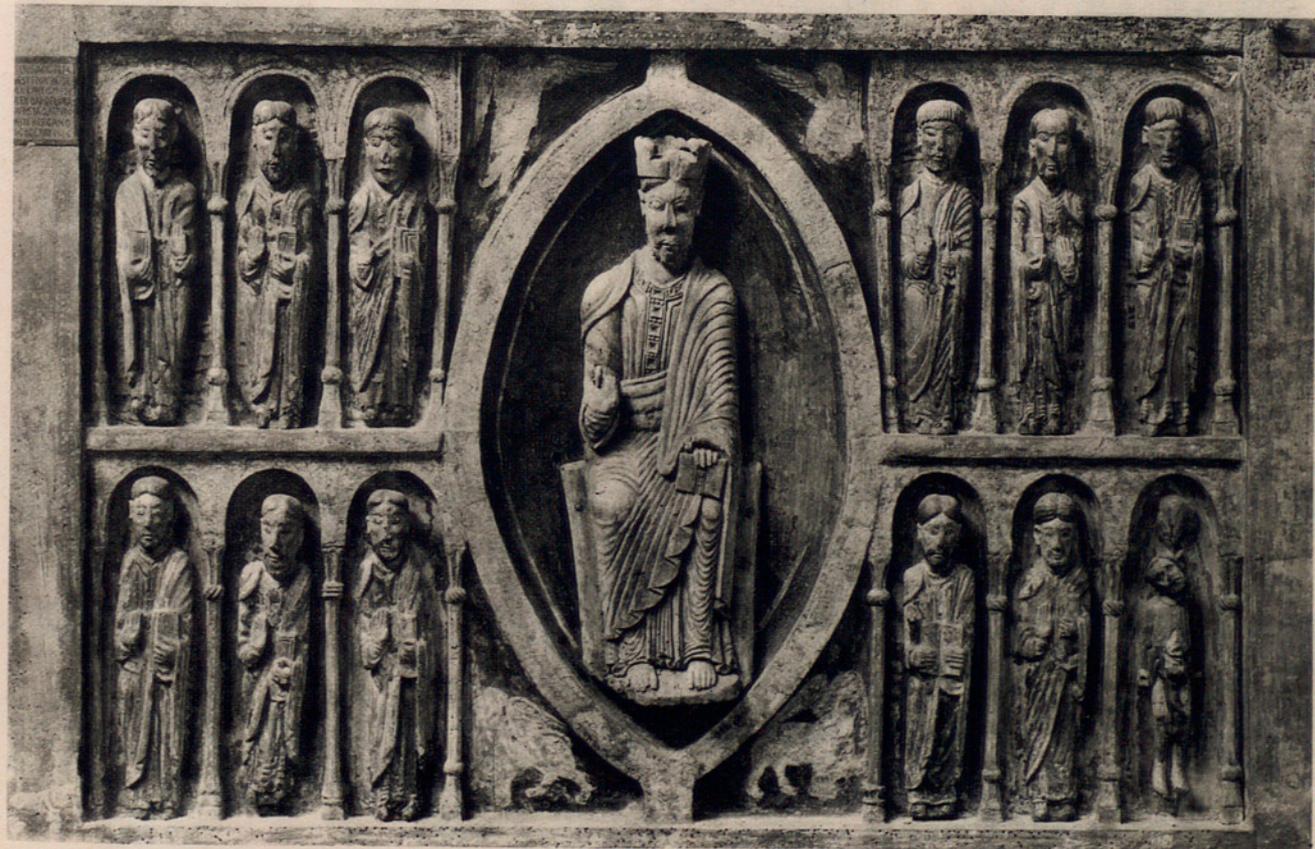


Fig. 346. — FRONTAL DE TALLA PROCEDENTE DE SANTA MARÍA DE TAHULL. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 347 y 348. — CRUCIFIXO Y PANTOCRÁTOR. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 349. — FRONTAL DE TALLA POLICROMADA. (En los Estados Unidos.)

dos Unidos, que reproduce la fórmula corriente del Pantocrátor rodeado de los Evangelistas y del apostolado (fig. 349). Las figuras, talladas independientemente y aplicadas en las arquerías que componen la estructura general de la pieza, son obra de un escultor poco dotado imitador de los maestros del Ribagorza.

## LEVANTE Y BALEARES

En las comarcas que integran la provincia de Castellón de la Plana existen algunas imágenes de talla policromada que conviene citar, aunque no añaden ningún modelo nuevo a la tipología catalana. Nuestra Señora de la Naranja, en Olocau del Rey, conserva algo de las fórmulas arcaicas, pero es obra del siglo XIII; Nuestra Señora de la Costa, en Cervera del Maestre; Nuestra Señora de las Nieves, en La Mata, y Nuestra Señora de Gracia, en Vallibona, las tres destruidas en 1936, serían interpretaciones populares de lo románico, quizá posteriores al 1300.

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

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

(X)

p. 370

## ARAGÓN, NAVARRA Y VASCONGADAS

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

### ARAGÓN

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

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

ESCUELA DE RODA. — Es lógico que la villa de Roda de Isábena, sede de San Ramón, el obispo que presidió la sorprendente floración artística de los pueblos del Ribagorza, tuviera sus talleres propios de imaginería y aun de otras artes aplicadas que subsistirían muchos años después bajo la comunidad de canónigos que sustituyó al obispado. El burgo actual,

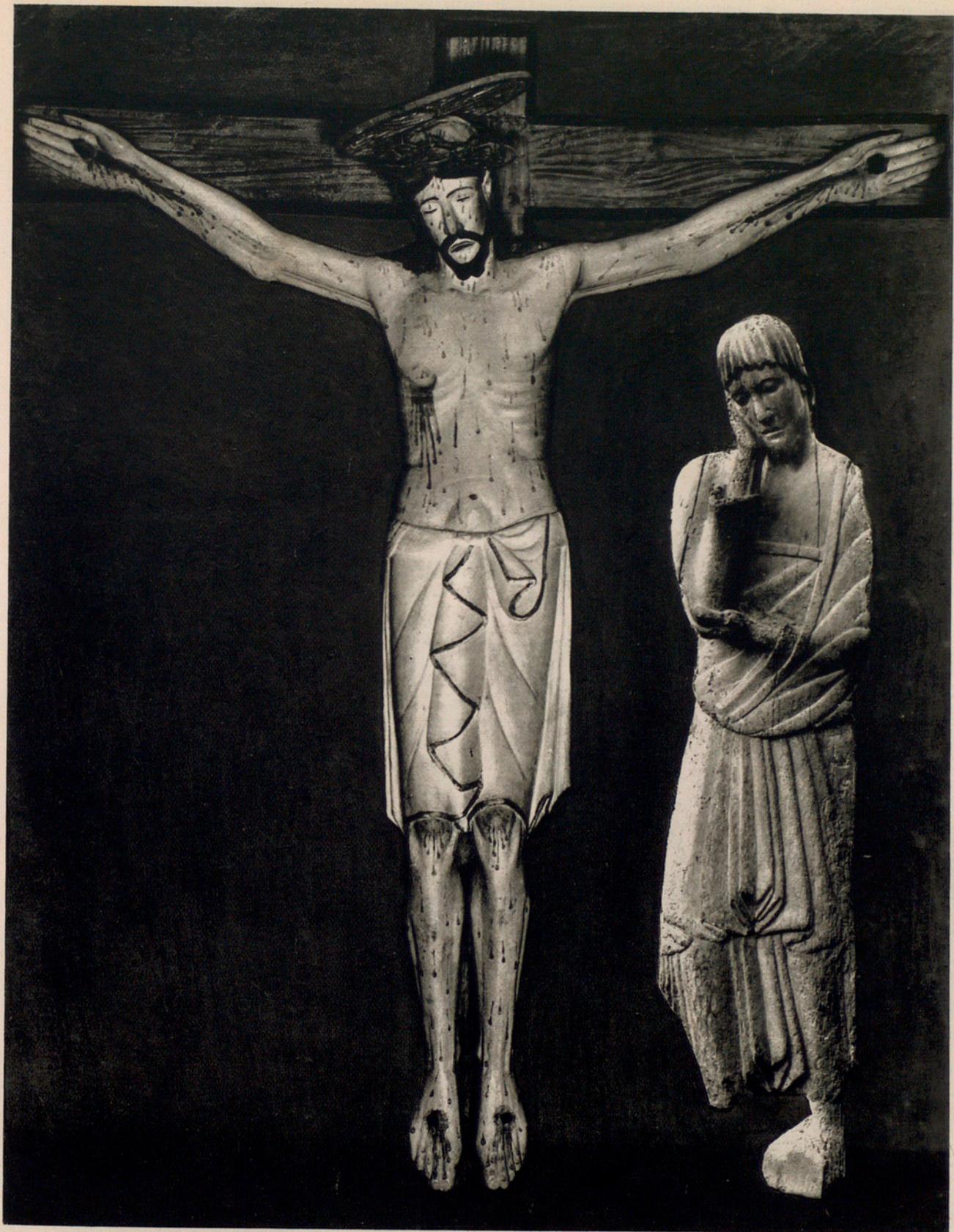
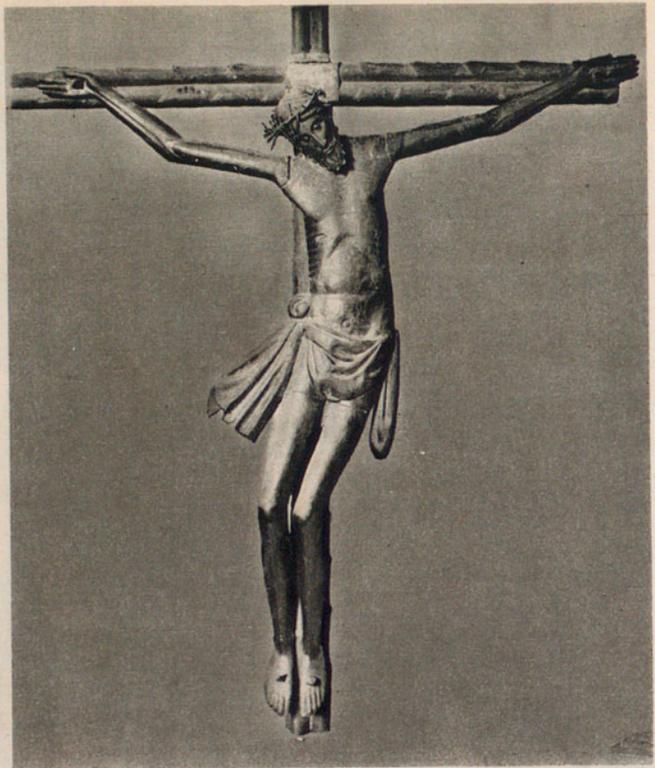
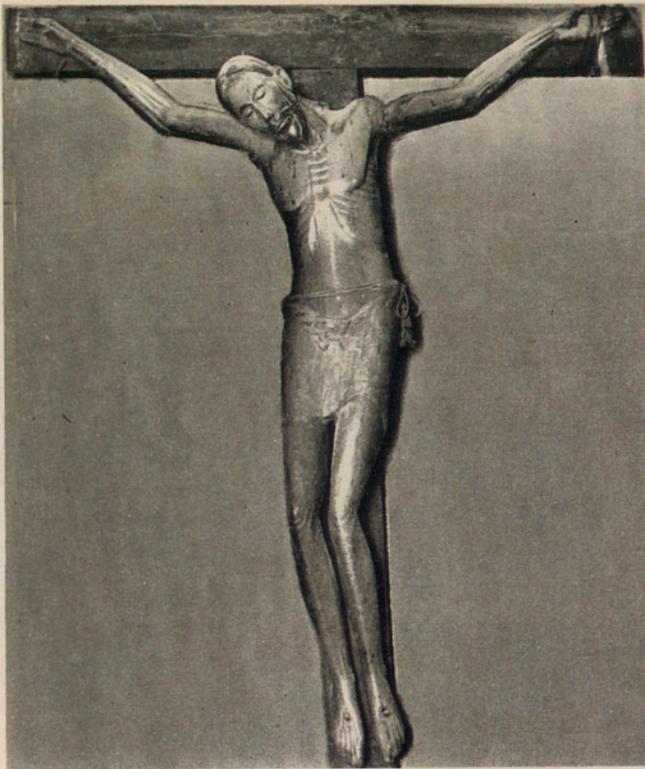


Fig. 350. — CRUCIFIXO Y SAN JUAN. DE LA CATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 351 y 352. — CRUCIFIJOS DE BENASQUE Y ALQUÉZAR.



Figs. 353, 354 y 355. — VIRGEN DE UNA ERMITA DE GRAUS. VIRGEN DE LA CATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA. SAN MARTÍN DE BENASQUE.



Fig. 356. — ALTAR DE TALLA PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE OVARRA. (Museo Diocesano de Barbastro.)



Fig. 357. — SEPULCRO DE SAN RAMÓN, OBISPO DE RODA. CRIPTA DE LA CATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA.



Figs. 358 y 359. — VIRGEN DEL SANTUARIO DE SAN MARTÍN DE LA VAL DE ONSERA. VIRGEN DE LA IGLESIA DE PANZANO.

INSTITUTO MATTLER  
DE ARTE HISPÁNICO

a pesar de su aspecto decadente, luce testimonios que acreditan una vida próspera y cierto poderío mantenidos hasta comienzos del siglo XVI: sus edificios civiles presentan restos de nobleza constructiva, sus murallas se reedificaron a fines del medioevo, y la riqueza conservada en su vieja catedral demuestra que a la copiosa herencia del período episcopal le fueron añadidos ricos legados posteriores. En este museo catedralicio, junto a la preciosa silla de San Ramón, <sup>(A.H., vol. XX)</sup> joya del mobiliario románico, hallamos las primeras imágenes del grupo rodense. Un Crucifijo mayor que tamaño natural, al que los bárbaros repintes no han logrado borrar la nobleza y elegancia de su talla, es una figura de bellas proporciones, de la que no desdice un San Juan, seguramente compañero suyo; ~~así lo presentamos en nuestra figura 350, reconstruyendo un grupo del Calvario, del que se perdió la imagen de la Virgen.~~ A

El concepto plástico de estas esculturas se acerca al del taller ribagorzano; les une su canon humano, la justeza del gesto y el realismo incisivo de sus miembros modelados con sobriedad, pero no reflejan aquel sentido exótico que tan profundamente modifica el espíritu, sin alterar apenas su fórmula técnica. El Descendimiento de Erill la Vall y el Calvario de Roda son obras superficialmente semejantes, pero dispares en su carácter: oriental en el primero; mediterráneo y clásico en el segundo. formando

Pertencen probablemente al taller de Roda y a un mismo momento, aunque no acusan la misma mano, los Crucifijos de Alquézar y de Benasque. Su postura es menos hierática, pero no es difícil hallar semejanzas con el Cristo de Roda en la forma de resolver la estructura de los volúmenes del cuerpo y la tensión de las extremidades. El de Benasque (fig. 352), que tiene una apariencia más arcaica, <sup>avanzado del siglo XII</sup> debido a la forma del pelo y de la barba fiel a las fórmulas de la primera mitad del siglo XII, fué retocado para adaptarlo al tipo iconográfico renacentista, pero brazos y piernas conservan intacta la aguda estilización original que se reproduce exactamente en el Cristo de Alquézar (fig. 351). El Calvario de Roda se une estilísticamente con la obra escultórica de la tumba de San Ramón, altar de la cripta de la catedral, obra fechada, probablemente, puesto que el traslado del cuerpo del venerado obispo tuvo lugar en 1170. Es una arca de piedra (fig. 357), de tamaño normal, en cuyo frente se representan en relieve policromado la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y la Epifanía, sobre fondo liso sin acompañamiento de frisos, molduraje ni elementos decorativos. La sostienen cuatro pilares con sendos ángeles, en alto relieve, mostrando los atributos de los Evangelistas. Estas cuatro bellas imágenes, que no parecen obra de la misma mano que los relieves del sarcófago, reproducen punto por punto los elementos característicos de dicho Calvario: la misma corrección y regularidad en las facciones, composición exacta en la lógica estructura del plegado, todo ello dentro de una contenida tendencia realista de sentimiento clásico. Este sentido imponderable de serenidad, tan vivo como las fórmulas generadoras de las diversas escuelas románicas, no aparece en las ingenuas narraciones del sarcófago, que pertenecen, a pesar de su buena calidad, al mundo de los imagineros de oficio, fieles a una tradición y sujetos a los modelos que transmitieron su aspecto arcaico a las obras del siglo XIII avanzado. De aquí su sorprendente semejanza con las figuras en relieve de los antependios de pastillaje (figs. 329 y 330), que sabemos fechados hacia 1250 <sup>1225</sup> y aun con las figuras pintadas en el grupo de frontales llamados de la escuela de Lérida (figuras 227 a 232), justificándose así las viejas dudas sobre el origen de los mismos. El ya citado altar de Ovarra (fig. 356), contribuye a definir el carácter del taller de Roda, por su parentesco con los relieves del sarcófago de San Ramón. Es una tabla alargada en forma de E

C  
predela, enmarcada, como los antependios, con una tira plana decorada con huecos hemisféricos. Presenta en bajo relieve la Anunciación en el centro y, a los lados, seis santos, los dos primeros con báculo, cobijados bajo arcos trilobulados con grandes capiteles de hojas apoyados sobre columnillas gemelas decoradas con trazos helicoidales. Es obra tallada en madera, en bajo relieve, enriquecido con pastillaje de yeso. La decoración pictórica se perdió, lo mismo que las caras de los personajes, pero lo que queda del plegado de vestiduras acusa el influjo del clásico escultor del Calvario y de los ángeles del monumento sepulcral sobre la imaginería tradicional esencialmente narrativa. >

Buiva  
Al mismo círculo y hacia el mismo período podemos filiar el interesante antependio (Museo Diocesano de Lérida) con la imagen de San Martín de pontifical, asumiendo la postura característica del Pantocrátor en el centro de una aureola elíptica flanqueada por el Tetramorfos. Los espacios de las dobles arquerías laterales, de estructura pareja a la de los frontales del Ribagorza (fig. 346), están ocupados por doce obispos con mitra y báculo. Se dice que procede de Sigüera, aunque sorprende una obra tan arcaica en un cenobio de fundación relativamente tardía.

D  
Las imágenes de la Virgen que por razones geográficas pueden atribuirse al taller de Roda, pertenecen a la serie iconográfica catalana. En algunos casos, como en la que se conserva en una ermita cercana a Graus (fig. 353), se evidencia el influjo de los maestros del Ribagorza; véanse en sus vestiduras los rígidos acanalados que caracterizan las figurillas del frontal de la figura 349. Otra Virgen del mismo tipo apareció en el pequeño santuario de Santa Liestra, de la misma comarca. La Virgen que se conserva en la catedral de Roda (figura 354) pertenece al círculo estilístico del sepulcro de San Ramón, reflejando, mezcladas, la lógica clasicista del escultor de los ángeles de los pilares y la minuciosidad de los relieves del arca. El M.A.C., de Barcelona posee una talla policromada con idénticas características. El tosco San Martín de Benasque (fig. 355) puede mostrarse como heredero tardío y depauperado de ambas tendencias y señala el enlace de las técnicas arcaicas con el espíritu renovador del siglo XIII.

F  
ESCUELA DE HUESCA-JACA. — Es de creer que existieran talleres en las dos ciudades cabeza de obispado, ambas ricas en tradición escultórica. Nos resistimos a seguir a Kingsley Porter en su filiación de la modesta patrona de Iguácel (fig. 360) al círculo de los grandes escultores jaqueses del siglo XI: no vemos parentesco con las esculturas fechadas de la decoración pétreo de la propia ermita. En realidad, no podemos señalar relación alguna entre la imaginería oscense y la escultura decorativa monumental tan importante en esta región pirenaica durante la segunda mitad del siglo XI y comienzos del XII. Ello es una prueba más de la independencia existente entre los grupos de escultores canteros desarraigados en absoluto del espíritu indígena y los modestos artífices establecidos en el país. Los primeros eran artistas de paso, a menudo extranjeros, cuyos movimientos dependían siempre de un patrón que reclamaba sus servicios. Los imagineros fueron probablemente gente del pueblo que legaban sus fórmulas de padres a hijos; por ello las tallas policromas conservaron invariable su aspecto a través de varias generaciones, resultando así tarea tan difícil el fijar su cronología. Las obras más arcaicas tienden a traducir modestamente sus facciones y actitudes: son figuras de poco cuerpo, con los pliegues expresados con gran simplicidad de líneas suaves y volúmenes poco acusados; el gracioso ritmo de ciertas tallas poli-



Figs. 360 y 361. — VIRGEN DEL MONASTERIO DE IGUÁCEL. VIRGEN DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE AGÜERO. (Museo Provincial de Huesca.)



Figs. 362 y 363.— VIRGEN DE LA IGLESIA DE LA MAGDALENA, HUESCA. (Museo Diocesano, Huesca.) VIRGEN DE LA IGLESIA DE FANLO.



Figs. 364 y 365.— VÍRGENES DE CARCAVILLA Y DEL MALLO, EN RIGLOS.

cromadas de la región comprendida entre Jaca y Huesca, que con toda seguridad podemos atribuir al siglo XII, acusan una escuela conceptualmente opuesta a la que produjo los impresionantes grupos escultóricos de Tanull, Erill y Durro. Ejemplares característicos, quizá de la primera mitad del siglo XII, son, además de la de Iguácel, <sup>(ya citada)</sup> ~~ya citada~~ las vírgenes de Panzano (fig. 359) y Ayerbe, que parecen de un mismo taller. <sup>una muy próxima al concepto general de la anterior que, procedente de Agüero, se conserva en el Museo de Huesca</sup> Otra ~~bella imagen~~ <sup>bella</sup> De este sector es la ~~paírona~~ <sup>paírona</sup> del santuario de San Martín de la Val de Onsera, de plegado elegante (fig. 358). Otra Virgen similar hallada en el mismo santuario se encuentra actualmente en el Museo de Huesca.

En la comarca de la ciudad de Huesca surge un nuevo tipo de la imagen de la Virgen sentada en elaborado trono, con balaustres torneados, pero conservando la simplicidad del plegado que caracteriza al grupo anterior. A este modelo, probablemente de la segunda mitad del siglo XII, pertenecen la Virgen de la iglesia de la Magdalena, de la ciudad de Huesca (Museo <sup>de Huesca</sup> ~~Diocesano~~) (fig. 362) y la de Labata. En Riglos se veneran dos Vírgenes sedentes, típicas de la imaginería oscense de comienzos del siglo XIII: salieron probablemente del mismo taller (figs. 364 y 365). Es obra de semejante estilo una imagen de la Virgen de la colección Rochel de Madrid: puede presentarse como uno de los más bellos ejemplares del segundo período de la imaginería de Huesca. Las imágenes de la Virgen, abundantes en iglesias y santuarios de esta provincia pertenecen en su mayoría al siglo XIII avanzado: en algunas aparecen ya reflejos de goticismo. Entre los ejemplares mejor conservados hay que citar las de Benabarre, Selgua, Còscojuela de Fantova, Nuevo y Sopeira, pero la obra maestra del grupo es la Virgen que preside el altar mayor del santuario de Salas (fig. 368).

< Hay que hacer mención especial de las tallas del pueblo de Fanlo, que parecen señalar un taller local: una Virgen sedente (fig. 363) y un grupo de la Crucifixión, cuyas imágenes laterales pasaron al <sup>Museo</sup> ~~M.A.C.~~, de Barcelona (fig. 366), con su modelado contundente y su minucioso plegado naturalista acusan el influjo de la citada Virgen de Salas. La elegante imagen de San Bartolomé <sup>(Museo de Huesca)</sup> (fig. 367) puede presentarse como muestra del estilo pirenaico, de la mejor calidad, en el período de transición. Era asimismo obra tardía muy notable la Virgen bellamente policromada del monasterio de Sigena (fig. 369), desgraciadamente perdida en el incendio de 1936. Su naturalismo abre el camino seguido por la iconografía mariana en el curso del siglo XIV. >

REGIÓN CENTRAL. — El arte románico tuvo penetración tardía y poco eficiente en la ~~región central aragonesa~~. Es lógico, pues, que escaseen en ella las imágenes en madera policromada que con cierta probabilidad pueden atribuirse a los siglos XII y XIII. Parecen obra arcaica la Virgen de Trasobares (Zaragoza), que presenta, como Santa María la Real, de Nájera, el Niño Jesús sentado en posición lateral sobre la rodilla izquierda (fig. 370), y la Virgen de la Peña, en Calatayud, muy restauradas. No se apartan mucho de la iconografía que veremos en Castilla: pliegues tubulares organizados; estilización un tanto arbitraria con respecto a las proporciones del cuerpo humano y la posición de sus miembros. Pero conservan su monumentalidad y nobleza. Quizá sea obra de fines del XII un grupo de la Crucifixión de Castiliscar (Zaragoza), del que se perdió la imagen de San Juan. El Cristo (fig. 372) recuerda a los de la provincia de Huesca, especialmente al de Roda, aunque es menos hierático y animado de un aspecto más naturalista. La factura de músculos y facciones acusa un escultor sensible, original en su concepto plástico especialmente en la

minuciosa organización de los pliegues de las telas: la Virgen (fig. 374) es una buena muestra de ello y contrasta extraordinariamente con la sobria rudeza de los escultores pirenaicos. Las imágenes del Crucifijo y San Juan (fig. 373), pertenecientes a un pequeño Calvario de procedencia desconocida (M.A.C., de Barcelona), reproducen toscamente las figuras de Castiliscar. Como veremos más adelante, la técnica del Calvario de Castiliscar se une íntimamente con la de la imaginería navarra.

Obra cumbre de la imaginería románica del centro de Aragón es la monumental imagen de la Virgen que se conserva en la sacristía de la colegiata de Santa María de Daroca (figura 371). Su sabor clásico y las incontestables relaciones que presenta con ciertas esculturas oncecentistas italianas, obligan a creer en una corriente artística de origen mediterráneo paralela a la pintura de la sala capitular de Sigüenza (pág. 127). El Niño Jesús conserva el recuerdo de las figuras togadas romanas. Fué prototipo y modelo de una serie de imágenes rústicas que surgieron de los talleres locales aragoneses en pleno siglo XIII. Si analizamos el plegado minucioso de las figuras de Castiliscar, no es difícil descubrir bajo su apariencia más arcaica el esquema fundamental de los pliegues de la gran Virgen de Daroca.

La imaginería centroaragonesa del siglo XIII es continuadora de los modelos tradicionales con reflejos intensos de goticismo y sin abandonar ni complicar con nuevas creaciones la iconografía tradicional. Sirvan como ejemplo el gran Calvario de la iglesia parroquial de Torralba de Ribota y el Cristo de Sos del Rey Católico, este último evidentemente influido por los escultores navarros.

## NAVARRA Y PAÍS VASCO

La imaginería navarra conserva en culto, en su lugar de origen, algunas de sus obras señeras de buen arte y un nutrido grupo de esculturas de tipo popular, anteriores al 1300, en su mayoría figuras de la Virgen sentada con el Niño en su regazo. Los modelos iconográficos coinciden en esencia con los del Pirineo oriental, por lo cual resulta útil, en líneas generales, la clasificación cronológica establecida al estudiar la serie catalana. El modelo más arcaico, o sea la Virgen Madre convertida en trono de la Majestad de Dios, con su Hijo sentado en el centro del regazo, tiene aquí las más bellas representaciones. Citemos como ejemplos notables y típicos las de Yarnoz, Echalaz y Urdanoz, tres modelos distintos dentro de su unidad tipológica: la primera (fig. 377) representa el influjo netamente bizantino; la segunda (fig. 379) un arte más popular, de minuciosos pliegues realistas; la tercera (fig. 378), un buen ejemplar de la simplificación de la escultura navarra del siglo XII. Ninguna de las tres refleja la tipología de las vírgenes francesas coetáneas, confirmando el hecho de que el gran influjo artístico francés en Navarra comienza en el siglo XIV.

Pieza importante de la escultura románica española y obra cumbre de la imaginería románica navarra, es la graciosa Virgen sedente del santuario de Ujué (fig. 375). Coincide en absoluto con las imágenes del grupo gerundense, aunque la bella estructura de su plegado pierde mucho por el tosco chapeado de plata que se le aplicó, al parecer en el siglo XIV, dejando únicamente al descubierto la talla policromada en las cabezas y manos, que confirman su calidad y su arcaísmo. La cabeza del Niño, mejor conservada que la de la Virgen, revela la obra de un buen escultor sin conexión estilística con las obras del círculo de

*La Virgen de Oriz puede ser incluida dentro del mismo grupo tipológico que la de Urdanoz.*



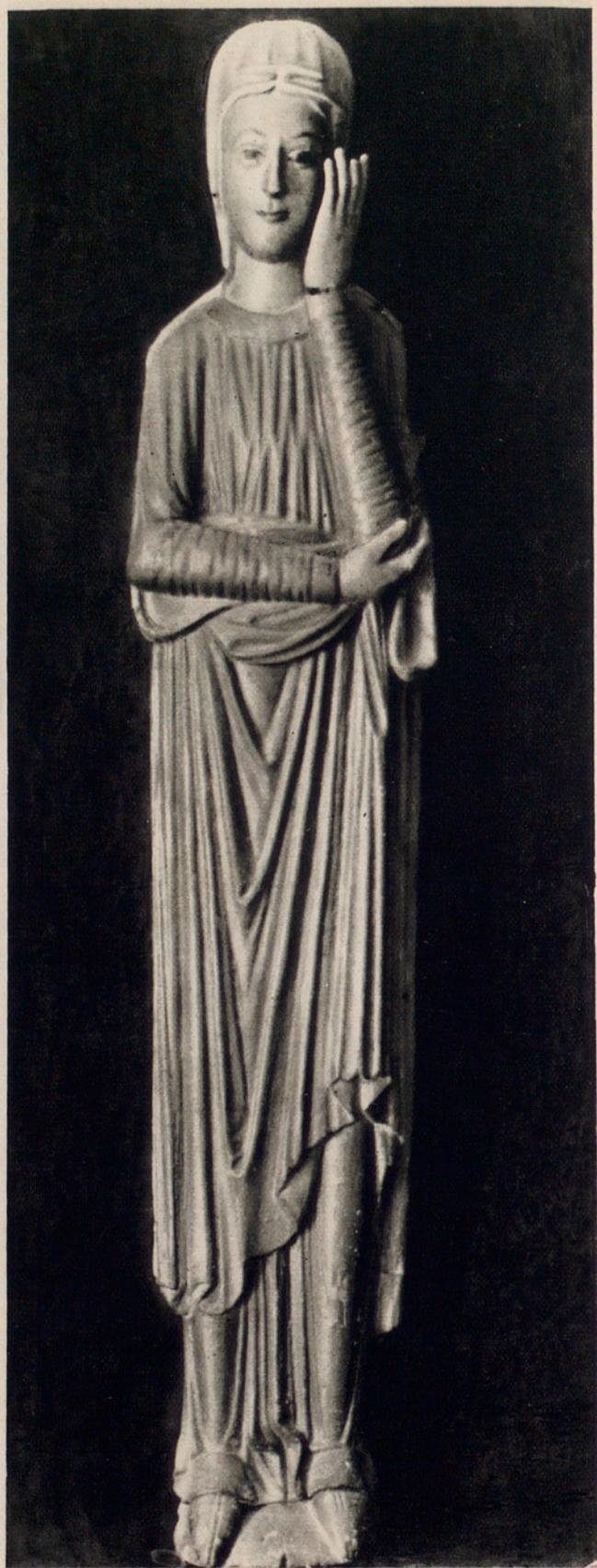
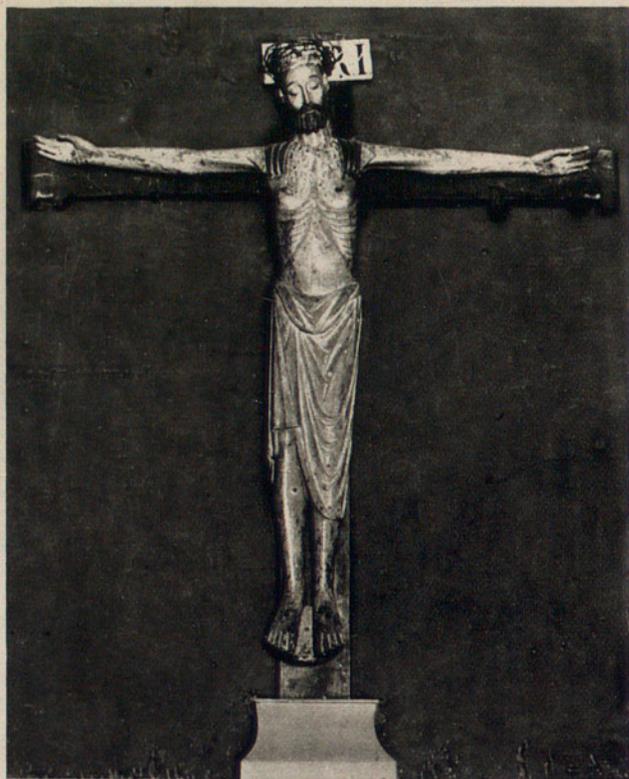
Figs. 366 y 367. — SAN JUAN, PROCEDENTE DE FANLO. (Mus. Arte Cat., Barcelona.) SAN BARTOLOMÉ. (Museo Provincial, Huesca.)



Figs. 368 y 369. — VIRGEN DEL SANTUARIO DE SALAS, HUESCA. VIRGEN DEL MONASTERIO DE SIGENA.



Figs. 370 y 371. — VIRGEN DE TRASOBARES. VIRGEN DE LA COLEGIATA DE DAROCA.



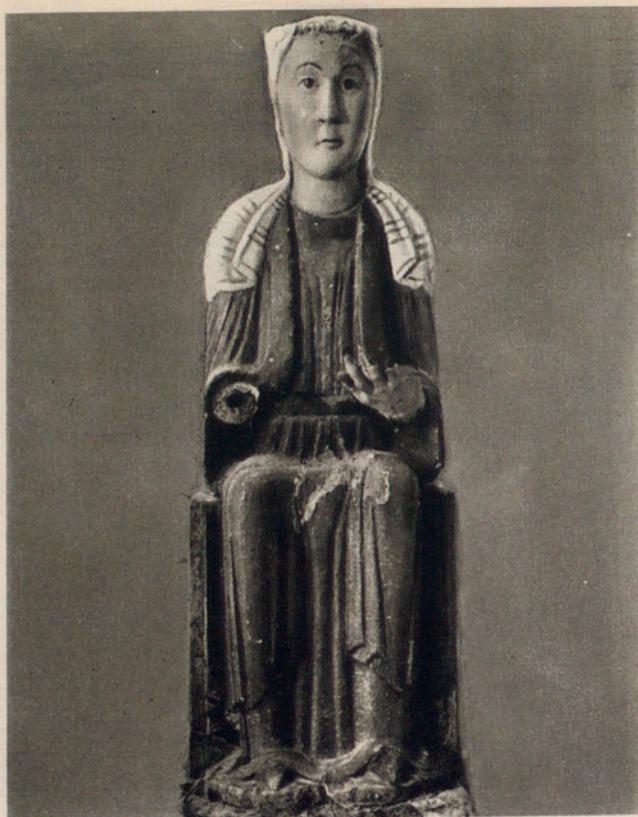
Figs. 372, 373 y 374.—CRUCIFIXO DE UN CALVARIO DE CASTILISCAR. CRISTO Y LA VIRGEN DE UN CALVARIO. (Museo Arte Cat., Barcelona.) VIRGEN DEL CALVARIO DE CASTILISCAR.



Figs. 375 y 376. — VIRGEN DE UJUÉ. VIRGEN DE IRACHE.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 377 y 378. — VIRGEN DE YARNOZ, VIRGEN DE URDANOZ.



Figs. 379 y 380. — VIRGEN DE ECHALAZ, VIRGEN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

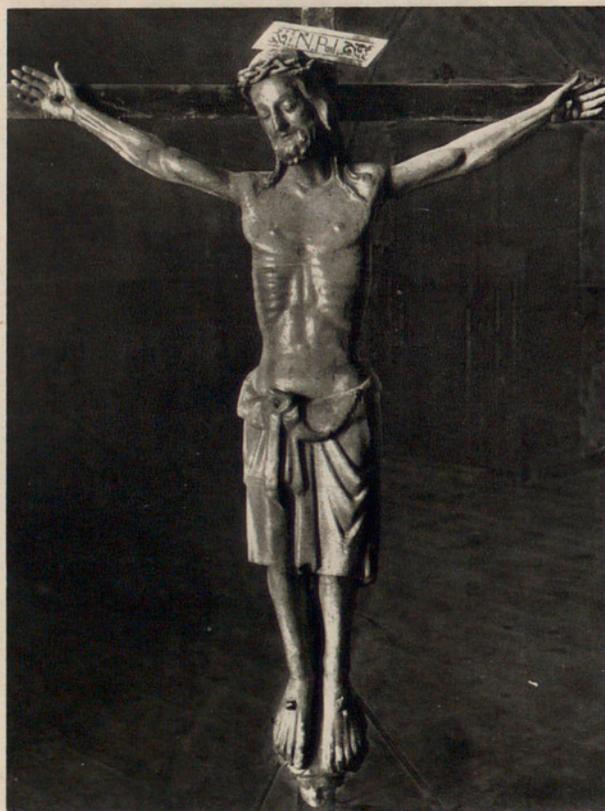


Figs. 381 y 382. — VIRGEN DEL SAGRARIO EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA. ESCULTURA EN PIEDRA DE LA VIRGEN, COLEGIATA DE TUDELA.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 383 y 384. — VIRGEN DE LA COLEGIATA DE TUDÉLA. VIRGEN DE LA ERMITA DEL PUY EN ESTELLA.



Figs. 385 y 386. — CRUCIFIXO DE LA IGLESIA DE CIZUR MAYOR. CRUCIFIXO DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO EN TORRES DEL RÍO.

Esteban, el maestro compostelano autor entre 1101 y 1127 de la gran portada de la catedral de Pamplona, cuyos restos se guardan en el Museo de la Diputación Foral de Navarra (~~tomos V, pág. 142~~). (A.H., vol. V)

En la colegiata de Tudela existe una imagen pétreo de la Virgen, hierática y de aspecto bizantino, obra segura de los escultores del claustro (~~fig. 382~~); en consecuencia puede fecharse hacia 1200. Es importante por su buena calidad artística y como elemento de referencia para fijar la cronología de la imaginería románica navarra tan falta de datos seguros. Conserva todavía, a pesar de su época avanzada, la forma iconográfica arcaica. La estructura de sus pliegues nos lleva a compararla con la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona (~~fig. 381~~), magnífica escultura de madera cubierta de plata que conserva su grandiosidad a pesar de las reformas que la alteraron en ocasiones diversas. El Niño parece totalmente renovado, pues su aspecto barroco no responde a la serena belleza de la Virgen. Puede ser obra de comienzos del siglo XIII, presentando como característica particular la extensión de los pliegues de su manto sobre los costados del trono.

La Virgen de Irache, en Dicastillo, es también de talla bajo chapeado de plata, pero en este caso la cubierta metálica fué prevista y ejecutada cuando la producción de la obra (~~figura 376~~). Las chapas de plata están primorosamente repujadas y se adaptan perfectamente a la escultura, aumentando la riqueza de su decoración por el minucioso y bellísimo trazado de pliegues. Como en la Virgen de Ujué, las caras y manos fueron dejadas en madera policromada, aunque han sido tantas veces renovadas y repintadas, que poco podemos juzgar de la apariencia originaria de sus facciones. Parece que en su origen el Niño estuvo sentado en el centro del regazo, siguiendo el tipo iconográfico más arcaico.

Las imágenes navarras recubiertas de plata continúan su serie iconográfica en la segunda mitad del siglo XIII, y más aún en el siglo XIV, adaptándose a la evolución de la imaginería. Citemos como ejemplo tardío la preciosa Virgen de la ermita del Puy, de Estella (~~fig. 384~~), que puede presentarse como prototipo de la Virgen con el Niño sentado sobre la rodilla izquierda, tan abundante y tan característica de la imaginería románica vasconavarra. Este modelo es el que cristalizó definitivamente y siguió privando sin alteración notable hasta finales del siglo XV.

Otras imágenes de madera tallada y policromada completan la tipología mariana navarra del siglo XII. Cabe citar entre ellas la Virgen de Badostain, la de Arizaleta, la del Buensuceso de la colegiata de Tudela (~~fig. 383~~), y una muy interesante del Museo Arqueológico Nacional de Madrid; la de Olóriz y la de la iglesia del Cerco de Artajona, que ya se mueve dentro de un ambiente netamente gótico.

No conocemos en Navarra ninguna imagen del Crucificado que presente características muy arcaicas. Los más antiguos parecen ser el de la iglesia de San Andrés de Cizur Mayor (~~fig. 385~~) y el de los Templarios de Torres del Río (~~fig. 386~~). Hemos apuntado ya antes su parentesco estilístico con <sup>Los Cristos de Castiñiscar</sup> el Cristo de Sos del Rey Católico. >

La virgencita de Colindres (Museo Arqueológico de Bilbao), aun siendo obra cercana al 1200, es el ejemplo más arcaico de la imaginería vasca: es de pequeño tamaño, casi un altorrelieve, ya que los costados de su trono, unidos a los pliegues laterales del manto, la encuadran con reverso absolutamente plano. El Niño, de aspecto más naturalista que la Virgen, bendice, sentado en el centro del regazo: los pliegues son más lógicos de lo que cabría esperar del hieratismo y simetría del conjunto. >

También será del siglo XII la Virgen de Estíbaliz, patrona de Álava, muy alterada por una restauración excesiva: pertenece también al modelo bizantino organizado según un eje de simetría único, con pliegues muy simples que acusan las líneas generales. Ya del siglo XIII, a pesar de mantenerse en ella el tipo hierático arcaico, es la Virgen procedente de Sendadiano, en el Museo de Vitoria (fig. 390), algo influida por la gran Virgen pétreo de Silos (fig. 403).

De intento hemos reservado para final del presente capítulo el estudio de una gran serie de imágenes de la Virgen que, dentro de una sorprendente unidad tipológica, aparecen en ciudades, pueblos y ermitas de Navarra y País Vasco. Sedente en una banqueta de modesto molduraje, viste túnica ceñida, cuyo escote apuntado deja ver una camisa cerrada en el cuello por un florón, y amplio manto, que se cruza sobre las rodillas; lleva la cabeza cubierta por una toca y sobre ella una simple corona; ostenta una flor o fruta en la mano derecha, apoyando la otra mano en el hombro del Niño Jesús que, sentado a la izquierda, viste idéntica indumentaria. Con la cabeza descubierta y descalzo, sostiene un libro y bendice con la diestra. Es una imagen solemne y profundamente humana. La Madre conserva el porte regio de los modelos bizantinos y el Niño adopta la posición del de la Patrona de Nájera, pero acentuado su naturalismo y su sonrisa.

No sorprende el enorme éxito que tal imagen despertó, ya que reúne en proporción perfecta los conceptos de Majestad Divina y de Madre de los hombres. Tan maravilloso modelo iconográfico define el carácter de la escultura hispánica del siglo XIII: unión del hieratismo románico con la vida desbordante del arte gótico; esquema arcaico dotado de la alegre sonrisa del pueblo y vestido con ropajes de plegado naturalista. Son incontables las imágenes navarras y vascas talladas según este modelo y la fidelidad al primer patrón es tal, que en la mayoría de ellas se repiten los rasgos faciales, la forma del plegado de ropajes y las delicadas asimetrías de pies y manos, *incluso en las de factura más popular como la de Aguillo.* Uno de los ejemplares más primitivos será, sin duda, Nuestra Señora de la Esclavitud, magnífica escultura de la catedral de Vitoria (fig. 389). La más famosa es la Virgen de Begoña, patrona de Vizcaya. Pero el modelo toma carta de naturaleza en toda Castilla, donde tendremos ocasión de mencionar ejemplos bellísimos, extendiéndose su popularidad hasta cristalizar en la egregia Virgen de la Sede de la catedral de Sevilla.

Otras imágenes del siglo XIII completan el ciclo vasconavarro. Buenos ejemplares poseen el Museo de Vitoria (fig. 391), el <sup>Museo</sup> M.A.C., de Barcelona, y el Arqueológico Nacional de Madrid. Citemos, para completar la tipología de las imágenes vasconavarras del siglo XIII, el Calvario del <sup>Museo</sup> M.A.C., de Barcelona (fig. 387), magnífica talla que conserva íntegra su primitiva policromía; un santo obispo del mismo Museo (fig. 388); una imagen de Santa Ana (fig. 392), y un Crucifijo, del Museo de Vitoria (fig. 393). *Las figuras de Cristo y Nicodemo que formaron parte de un grupo del Descenso al Infierno de la ermita del Santo Cristo de Labastida.*

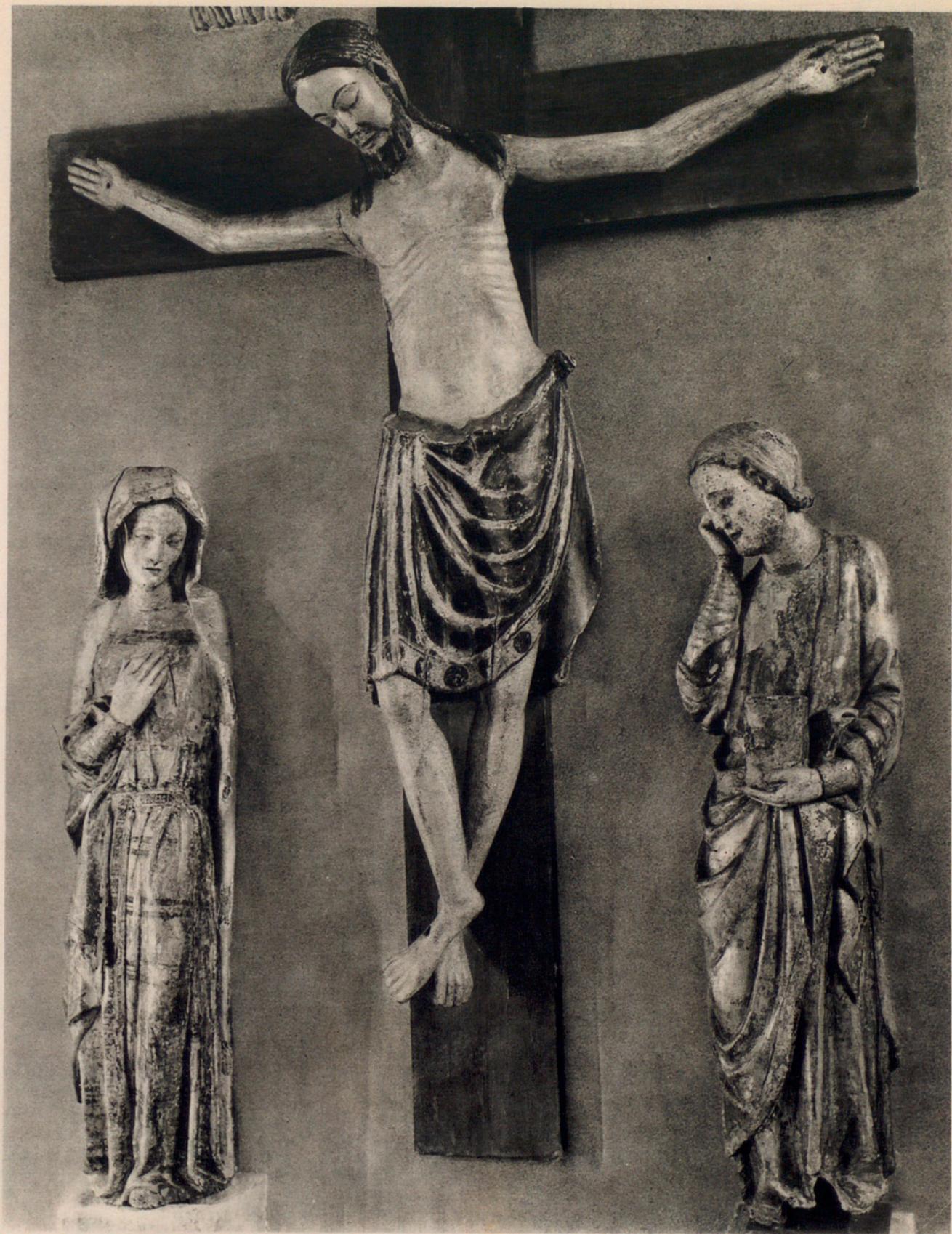


Fig. 387.—CALVARIO. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 388 y 389. — SANTO OBISPO (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona). NUESTRA SEÑORA DE LA ESCLAVITUD, DE LA CATEDRAL DE VITORIA.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

## CASTILLA, LEÓN Y GALICIA

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

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

El análisis de las obras conservadas nos revela que en un mismo momento y en la misma región ciertos tallistas seguían con sus modelos arcaicos de tipo románico y otros trataban de captar el espíritu del gótico francés. Observemos en las ilustraciones siguientes que la mutación de valores plásticos, al pasar de los marfiles del siglo XI a los relieves de talla policromada del siglo XIII viene condicionada por su proporción de goticismo. El influjo del nuevo arte penetró muy pronto y en ciertos sectores se extendió rápidamente. En las esculturas y relieves de la portada occidental de la catedral de Tuy, terminada hacia 1225, el dominio del espíritu francés es ya rotundo y definitivo, a pesar de que en todos sus elementos persiste el recuerdo del Maestro Mateo. Pero en la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, obrada por dos maestros de Amiens antes del 1243, el estilo gótico campea libre de resabios arcaicos, sin concesiones a la tradición indígena. Nuestra Señora la Blanca, que preside la fachada principal de la catedral de León, representa, en nuestro concepto, la fusión definitiva de la corriente del Norte con el arte nacional: es en realidad el más sublime ejemplo de la Virgen vasconavarra que se presentó aquí de pie, por única vez, en apoteósico despedido al estilo románico, rodeada por infinitas escul-

turas de lo más florido del arte gótico. Estos ejemplos nos sirven para explicar la transformación estilística de la escultura leonesa y castellana bajo el influjo de artistas extranjeros.

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

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

La pujanza espiritual y temporal que siguió en Castilla y León a las primeras victorias de la Reconquista y, sobre todo, la indecible riqueza puesta al servicio de los centros eclesiásticos durante los siglos XV y XVI sacrificaron la modesta imaginería románica. El fastuoso sentido narrativo de las nuevas corrientes artísticas exigía fórmulas iconográficas más complejas y solemnes. A ello es debido probablemente el que sean tan escasas las imágenes románicas en culto vivo en los grandes centros religiosos del occidente de España. Son muchas más las que patronizan pequeñas ermitas y apartadas parroquias, pero en ellas raras veces se encuentran la traza y la gubia de los maestros geniales: muestran tan sólo un reflejo lejano y pálido de las vigorosas corrientes estilísticas latentes en los grandes centros urbanos.

En Galicia, las peregrinaciones empujaban sin descanso nuevas modas y las imágenes envejecieron pronto. No sucedió como en Cataluña y norte de Aragón, donde la decadencia artística postmedieval, acompañada de unos siglos de miseria, anuló todo deseo de seguir la moda, dejando intactas las viejas imágenes. >

**IMÁGENES DE PROCEDENCIA INSEGURA.** — Son muchas, pues ya se dijo cómo llegaron a los museos y colecciones la mayor parte de tallas policromadas. Es cosa corriente que no conste su procedencia, y cuando ésta figura en inventario, no siempre el estilo de la imagen coincide con el de las obras seguras del mismo origen. Por ello hay que mostrarse escéptico ante ciertas filiaciones.

Antes de enumerar otras obras ~~más conocidas~~, conviene presentar por su inconfundible espíritu francés el grandioso Crucifijo que se dice procedente del monasterio de Santa Clara, cercano a Palencia (Museo de los Claustros, Nueva York). Nada recuerda de los Cristos catalanes, ni de los que figuran en los Descendimientos de la baronía de Erill, ni de los que ~~veremos en las páginas que siguen~~, conservados en ~~Castilla~~, León y ~~Galicia~~. Surge como pieza única, con su cabeza alargada de ojos ligeramente oblicuos y barba de rizos metódicamente escalonados (fig. 394); el cuerpo, más correcto que en los ejemplares hispánicos coetáneos, recuerda al del famoso Cristo Courajod, del Museo del Louvre. Su más

El alto grado de humedad climática ha sido uno de los factores que más han contribuido al reducido porcentaje de supervivencia en la imaginaria gallega.

(Las regiones pirenaicas de)

Galicia

Castilla

N



Figs. 390 y 391. — VIRGEN PROCEDENTE DE SENDADIANO. VIRGEN. (Museo de Vitoria.)



Figs. 392 y 393. — SANTA ANA. CRUCIFIJO. (Museo de Vitoria.)

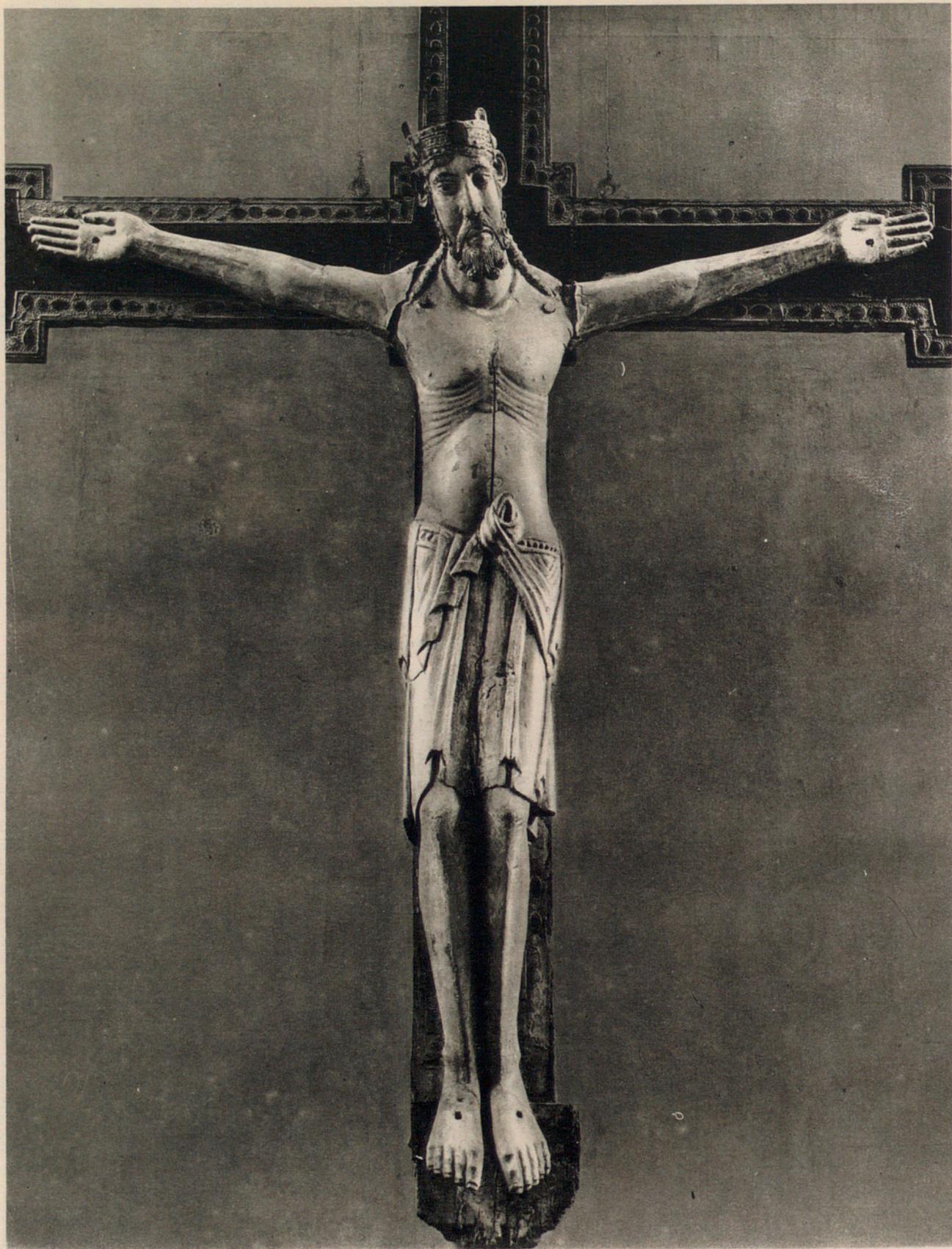
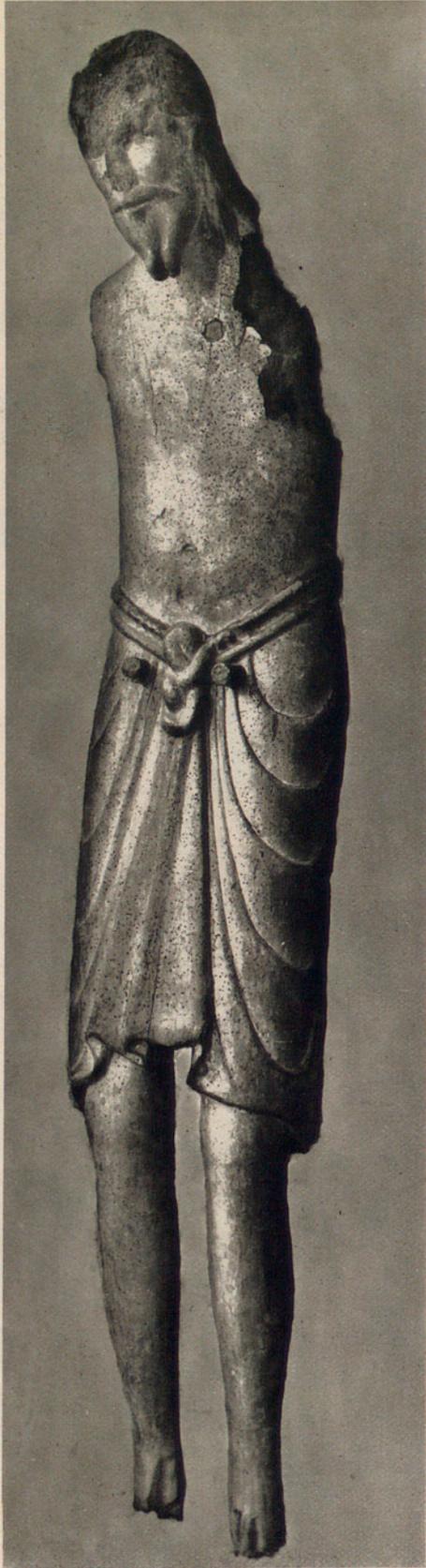


Fig. 394.—CRUCIFIJO PROCEDENTE DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA CLARA EN PALENCIA. (Museo de Los Claustros, Nueva York.)

INSTITUTO AMATLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 395 y 396. — VIRGEN. (Museo Arqueológico Nacional.) VIRGEN DE SANTA MARÍA LA REAL DE NÁJERA.



Figs. 397 y 398. — CRUCIFIXO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA. NUESTRA SEÑORA DEL PALACIO, LOGROÑO.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

próximo pariente peninsular es, según Rorimer, el que aparece en el díptico del obispo don Gonzalo Menéndez (fig. 286), acompañado de una serie de figuraciones del formulario de los tallistas románicos. Este díptico ovetense está fechado entre 1162 y 1175, y por ser obra de un escultor excepcional nos ayuda a definir con cierta seguridad el concepto plástico de la imaginería castellana del tercer cuarto del siglo XII. En la estructuración de dicho concepto participan infinidad de elementos: el canon humano y su interpretación anatómica; la posición y actitud de los personajes que integran el repertorio; la moda, que cambia más rápidamente los accesorios que las líneas generales; el sentido emotivo de la intención narrativa; la técnica, y otros cuya preponderancia varía con el tiempo y aun con la formación intelectual del artista. >

La Virgen Madre del Museo Arqueológico Nacional (fig. 395) podría fácilmente pasar por obra francesa de mediados del siglo XII, ya que reproduce con fidelidad absoluta uno de los modelos más populares de la región de Auvernia. ¿Será obra importada? El arte español no concibió jamás una escultura ajustada a tan meticulosa organización, cubierta de pliegues cuyo ritmo excluye toda improvisación: es obra deshumanizada, pero bella por su lógica, por la cadencia perfecta de volúmenes; porque en ella cada elemento está de acuerdo con su jerarquía plástica, aun sacrificándolo todo al aparato externo. La figura humana altera su canon bajo el peso de un refinamiento espectacular, según las exigencias de una fórmula profundamente sofisticada.

< El grandioso Crucifijo (fig. 405), de indudable origen español, que sin cruz y sin policromía emigró a los Estados Unidos (School of Design, Providence, Rhode Island), presenta un carácter racial hispánico incontrovertible. Pocas esculturas de mediados del siglo XII, pues ésta parece ser su filiación cronológica, le alcanzan en belleza y sensibilidad. Su modelado es recio y preciso, con incomparable acorde entre el esquematismo que conduce a lo monumental y el naturalismo que su misión humana exige. Algo tiene del Pantocrátor de Carrión (A.H., vol. V) (tomo V, fig. 401) y quizá más todavía de los relieves más avanzados del claustro de Silos (A.H., vol. V) (tomo V, fig. 402), pero ello no basta para considerarlo como eslabón de la misma cadena, si bien justifica su inclusión entre las imágenes castellanas. >

< LOGROÑO Y SORIA. — Se unen por vecindad geográfica y para reforzar la pobreza soriana con las bellas obras de la imaginería de Logroño. En efecto, los centros religiosos de esta región han conservado obras preciosas en sí y esenciales para el diseño del esquema del presente capítulo. Con la capital rivalizan los tantas veces citados San Millán de la Cogolla y <sup>Valvanera</sup> Nájera. Nuestra Señora de Nájera (fig. 396) unánimemente atribuída al siglo XII, a pesar de la piadosa leyenda que la lleva a los tiempos de García de Nájera, puede que sea el prototipo, o al menos uno de los ejemplos más antiguos, de la que podríamos llamar versión naturalista de la Virgen. Desaparecieron en ella el hieratismo y las simetrías solemnes, aunque naturalmente no pudieron eludirse la rigidez y la arbitrariedad de proporciones de la plástica románica. Jesús bendice a los fieles con gesto sencillo, sentado de perfil sobre la rodilla izquierda de la Virgen, cuya mano cierra amorosamente sobre su brazo, como sosteniéndolo. En todos los detalles muéstrase una tendencia a reemplazar los formalismos de realeza por la dulce afabilidad del que da protección sin pedir vasallaje: en escaño de simple molduraje, inclina la Madre su cabeza hacia los orantes y el Niño cruza sus piernas; túnicas y mantos contribuyen con su simplicidad a que la atención de los fieles se concentre en la belleza de las caras totalmente exentas de bizantinismos. No necesita

Q para imponer su egregia personalidad ni de la estilización tradicional, ni de la misteriosa sonrisa oriental de la iconografía románica. La seriedad profunda de la raza hispánica tiene en esta extraordinaria escultura uno de sus más fieles reflejos. Recordemos que el modelo iconográfico de la Virgen con el Niño sentado en posición lateral sobre su rodilla izquierda, es el que vimos en el díptico de don Gonzalo Menéndez, en Oviedo. >

R < En San Millán de la Cogolla (Logroño) se conserva un Crucifijo de talla, incompleto, de muy buena mano (fig. 397), cuyo arte supera al de los marfiles del arca de San Felices del propio monasterio (fig. 281). Dentro de lo inseguro de una comparación entre piezas de tan distinto tamaño, puede observarse que, como en las figuras que integran los bellísimos relieves del arca, en el paño del Cristo se alternan el plegado rectilíneo y la gradación de curvas en ritmo especial que sólo existe en las obras maestras del siglo XII.

Algo existe en la meticolosa estilización de Nuestra Señora del Palacio, de Logroño (figura 398), que nos recuerda a las esculturas del soberbio sepulcro de doña Blanca, madre de Alfonso VIII, erigido hacia 1158, en Santa María la Real de Nájera. No dudamos en atribuir la talla de este sarcófago al misterioso Leodegarius, que firmó la portada de la colegiata de Sangüesa (A. H. vol. V, pág. 156) y que continuó su labor en Sos del Rey Católico y otros edificios aragoneses. En esta grandiosa imagen de la Virgen Madre reaparecen las facciones abultadas, como hinchadas de vida, en contraste con el aplastamiento de los pliegues y la apariencia pastosa de los volúmenes. Es posible que nos hallemos ante el caso único de un escultor de nombre conocido del que se conservan varias obras de escultura monumental, un buen ejemplo de imaginería policroma y un sepulcro fechado. Los pliegues donde la geometría domina y desborda la gradación volumétrica que caracterizan la obra de Leodegarius, nos llevan de nuevo a la técnica de los marfiles del arca de San Felices y aun, guardando las distancias, a la plástica sublime del primer maestro del claustro de Santo Domingo de Silos. Podemos añadir a la lista de tallas logroñesas la Virgen de Sajazarra, ya del siglo XIII, y, por su parentesco con la Real de Nájera, una bella imagen de la colección Ricart, de Barcelona (fig. 399).

Tan corta es la lista de las imágenes arcaicas conservadas en la región de Soria, que ni alcanzamos con ella a definir las corrientes que pudieron influir en su formación. Sería ya de comienzos del siglo XIII la graciosa Virgen del santuario de la Peña, en Agreda (figura 402). La más bella imagen soriana es sin duda Nuestra Señora del Espino, de la catedral de Burgo de Osma, obra probable de los escultores que intervinieron en la decoración de la nueva seo en la segunda mitad del siglo XIII. Es una adaptación de la Virgen vasconavarra.

S La pobreza actual de la imaginería soriana, ampliamente compensada por la abundancia de escultura monumental, tiene interesante complemento en un grupo de antependios tallados en piedra. Uno de ellos, con la representación de la Entrada de Jesús en Jerusalén, se conserva en San Nicolás, de Soria; otro, con el martirio de Santo Tomás de Canterbury, en San Miguel de Almazán, y el tercero, con pájaros y monstruos rellenando una retícula enmarcada por elegante arquería, en la ermita de los Mártires de Garray. No desdican, ni en arte ni en estilo, de lo visto en la escultura de portadas y capiteles de la segunda mitad del siglo XII (A. H. vol. V, pág. 310) y aun es posible señalar una evidente hermandad entre el antependio de San Nicolás y las esculturas de la portada de la misma iglesia (A. H. vol. V, figura 471). La iconografía del de Almazán es otro ejemplo de la increíble rapidez con que se generalizó en España la devoción al obispo inglés, martirizado en 1170. >



Figs. 399 y 400. — VIRGEN. (Colecc. Ricart, Barcelona.) CRUCIFIJO DEL MONASTERIO DE RODILLA.



Figs. 401 y 402. — VIRGEN DE LA COLEGIATA DE CERVATOS. VIRGEN DEL SANTUARIO DE LA PEÑA, ÁGRED A.

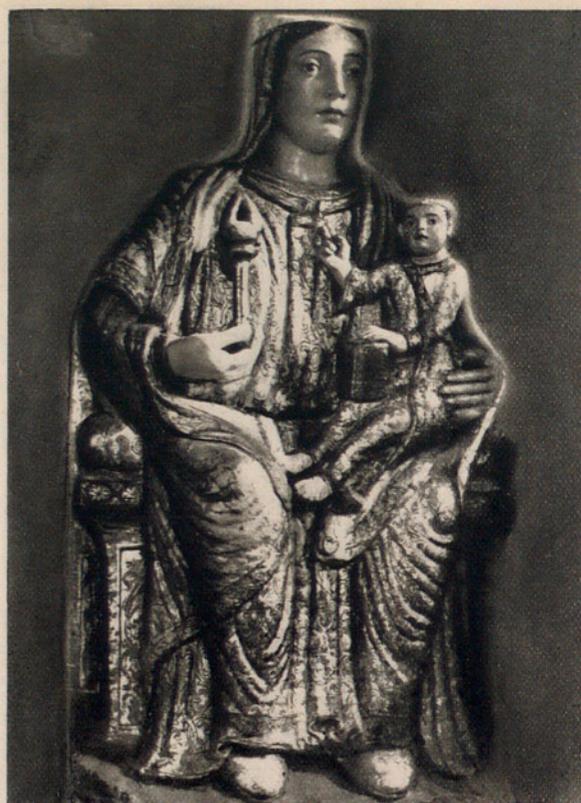


Figs. 403 y 404. — ESCULTURA EN PIEDRA DE LA VIRGEN, EN EL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS. VIRGEN.  
(Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Fig. 405. — CRUCIFIXO DE PROCEDENCIA ESPAÑOLA. (School of Design, Providence, Rhode Island, EE. UU.)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 406 y 407. — VIRGEN PROCEDENTE DE VALLADOLID. (Colecc. Gudiol, Barcelona.) VIRGEN DE ROCAMADOR, PALENCIA.



Figs. 408 y 409. — VIRGEN. (Museo Arqueológico, Valladolid.) VIRGEN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)

SANTANDER, BURGOS. PALENCIA, < La pobreza del románico santanderino se refleja en la imaginería, representada únicamente por un corto número de imágenes del Crucificado y de la Virgen, ya del siglo XIII. ~~Publicamos como~~ Ejemplo típico de los modestos obradores montañeses, <sup>es</sup> la Virgen de la colegiata de Cervatos (fig. 402), que conserva algo de las fórmulas arcaicas. Coetánea será la Virgen de la Leche que se conserva en Piasca. >

< Muy poco se ha investigado sobre imaginería burgalesa abundante en Vírgenes y Cristos de sabor popular, pero sin obras de fecha segura. Véanse <sup>el Crucificado de Espinosa de Cervera</sup> el bello Cristo de Salas de Bureba, parejo al ~~últimamente~~ ingresado, sin procedencia, en el Museo Marés, Barcelona, y el de Oña, mal restaurado; el del monasterio de Rodilla (fig. 400) muestra la persistencia de la tradición a fines del siglo XIII. La iconografía mariana está representada en sus diversos modelos. El hierático, con el Niño en el centro del regazo, se conserva en la popular imagen burgalesa de Nuestra Señora del Ebro, <sup>(y en la de Gumiel de Izegui)</sup> aunque la ejecución de <sup>estas obras</sup> la obra corresponde probablemente al siglo XIII. Al mismo círculo pertenecen las Vírgenes de Leciñana y La Vid. >

El modelo de la patrona de Nájera, con el Niño Jesús sentado de lado sobre la rodilla izquierda, reaparece en una Virgen de piedra, que estaba hace unos años en el pueblo de Padilla. Cabe citar aquí la bellísima imagen pétreo de la Virgen del gran monasterio de Santo Domingo de Silos (fig. 403), de gran ascendencia italiana, que sigue la corriente observada al estudiar la imagen de la colegiata de Daroca (fig. 371). Podemos señalar otro ejemplar de procedencia desconocida, influido por la misma corriente <sup>Museo</sup> (M.A.C., de Barcelona). A pesar de que las cabezas tienen trazas de retoques posteriores, es un elegante ejemplo de la imaginería de hacia 1200 (fig. 404). En el propio monasterio de Silos se venera otra Virgen románica incompleta, obra de arte popular. <sup>precedente de la desaparecida ermita</sup> Entre los ejemplares de imaginería burgalesa del siglo XIII merecen citarse las Vírgenes de Hornes, Siones, Cornudilla, Sotos Cueva y Aguilar de Campoo, <sup>y monasterio de Vileña</sup> caracterizadas por sus paños holgados, ya reflejando lo gótico, y con el Niño Jesús sentado sobre la rodilla izquierda. >

< Palencia es comarca más rica en imaginería de madera policromada, aunque la mayor parte son obras avanzadas. Tienen apariencia arcaica las Vírgenes de Brañosa y Villoldo, con el Niño sentado en el centro del regazo, plegado rígido y factura angulosa. Más finas <sup>parecen</sup> parece la de Castrillo de Onielo, <sup>(y la de Abarca de Campos)</sup> con el Niño sentado sobre la rodilla izquierda. La de Grigera debe probablemente su apariencia de gran arcaísmo a su factura eminentemente popular y tosca. Es una pena que esté tan incompleta y destrozada la Virgen del Moral, pues fué seguramente una de las mejores imágenes palentinas de mediados del siglo XII. La Virgen de Rocamador (fig. 407) es la más famosa de la provincia: tiene, como la de Nájera y las del grupo burgalés, el Niño sentado, en posición ladeada sobre la rodilla izquierda, con cierto naturalismo que nos induce a fechar la obra hacia 1200. De todas maneras, es difícil juzgar su belleza originaria, debido a una desdichada restauración del siglo XVI. >

Es obra de procedencia palentina de fines del XII, muy fina por su factura tan simple y por la elegancia de sus proporciones, una imagen de talla que se conserva en una colección particular barcelonesa (fig. 406). El M.A.C., de Barcelona posee una Virgen de talla, sin procedencia (fig. 409) < pieza excepcional en todos conceptos, cuya técnica recuerda la de las mejores esculturas monumentales de Burgos y Palencia. El maestro de la segunda etapa silense y el de Carrión de los Condes parecen derivar de una escuela arcaica a la que podría unirse la bellísima talla que estudiamos. Su técnica no parece tampoco ajena a la del Maestro de la Cámara Santa de Oviedo y por todo ello queda tan nebuloso su origen. >

J  
O  
La imagen de Adrada de Haza mantiene todavía la simetría estructural si bien la mano izquierda de la Virgen, apoyada sobre el hombro de su Hijo, anuncia ya nuevos esquemas

del Paraíso

K

I

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

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

X Es dudosa la misión original de una serie de figuras policromadas descubiertas hace pocos años en la trastera de una iglesia palentina (Colección Ricart, Barcelona). Son tallas de cuerpo entero, dispuestas para ser vistas de todos lados, al modo de las que integran corrientemente los pasos de procesión; sayones en actitudes violentas, como formando parte de una Flagelación; imágenes femeninas no siempre identificadas (fig. 413); ángeles; dos personajes lujosamente ataviados, quizá actores de un Descendimiento (fig. 412); el Cristo de un *Noli me tangere*, etc. Las consideramos obradas a mediados del siglo XIII, ya que la fórmula de sus pliegues y la decoración, que se conserva en algunas admirablemente, coincide con la de las esculturas funerarias fechadas que más adelante se citan.

M < Abundan los Crucifijos palentinos anteriores al 1300, aunque ninguno de ellos puede presentarse como pieza excepcional. El de Baltanás corresponde a la tendencia naturalista con acentuación de asimetrías; más hierático, pero dentro del mismo tipo, es el de Palenzuela, que conserva la Virgen y el San Juan, que formaron con él un grupo del Calvario; el Crucifijo de Valoria de Alcor, también del XIII, es uno de los más notables de la comarca. Al mismo arte pertenecen gran número de grupos del Calvario que figuran en museos y colecciones: citemos los del Museo Marés y colección Ricart, de Barcelona, los del Museo Arqueológico Nacional y los del Museo de Cleveland (EE. UU.). >

RETABLOS DE TALLA POLICROMADA. — Teniendo en cuenta la escasez de imaginería castellana, podemos considerar como abundantes en ella las representaciones en relieve en forma de antependio o de retablo. Los ejemplares completos son raros, pero es corriente el hallar en colecciones españolas y extranjeras relieves sueltos o paneles tallados, cuyo aspecto enlaza con las piezas de mobiliario litúrgico que a continuación se estudian.

Una de las obras señeras del grupo es el altar procedente de Santa María la Real de Mave (Palencia) (Museo Diocesano de Burgos), importante como escultura y único ejemplo completo de un altar del siglo XIII, compuesto de retablo y antependio tallados por el mismo maestro (fig. 410). El primero estuvo dedicado a la Virgen, que ocupó el espacio central, bajo la Crucifixión, flanqueada por escenas de su vida y seis santos; todo ello tallado en figurillas exentas colocadas en compartimientos bajo arcos trilobulados. Es de estructura pentagonal con amplio guardapolvo, constituyendo un curiosísimo precursor de lo que serán los retablos góticos. En el frontal se repite la fórmula románica con el Pantocrátor, el Tetramorfos y el apostolado, siguiendo en todo al antependio pintado de Góngora (figura 250), lo que prueba la extensión y la popularidad alcanzada por el modelo.

La decoración arquitectónica tiene aquí tanta importancia como la imaginería, con lo cual se logra equilibrio entre figuras de distintos tamaños que inevitablemente aparecen al incluir escenas historiadas. Dentro del mismo círculo estilístico podemos filiar dos para-

① El de Aguilar de Campos pertenece aun a la tipología más arcaica, clavado a la cruz con cuatro clavos y en posición frontal, siendo únicamente la cabeza, ligeramente ladeada, lo que rompe la perfecta disposición simétrica.



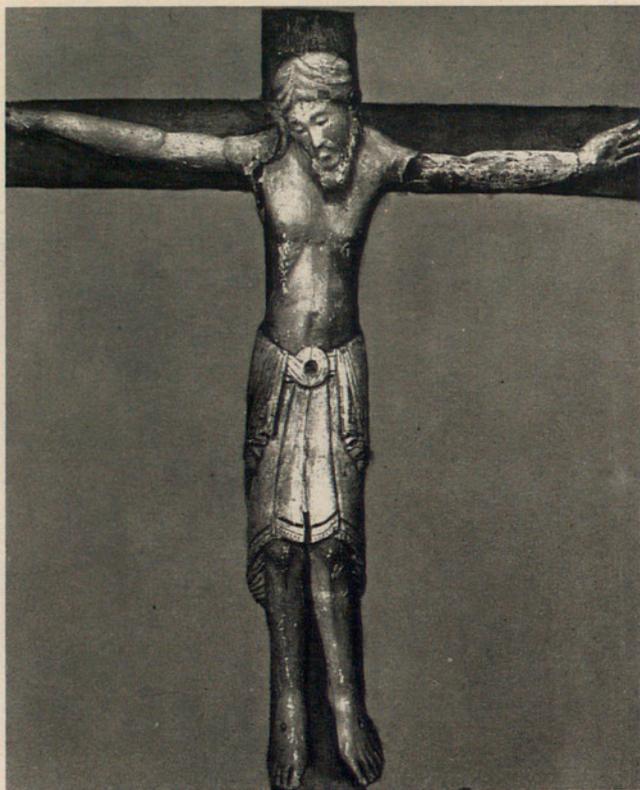
Fig. 410. — RETABLO PROCEDENTE DE SANTA MARÍA LA REAL DE MAVE. (Museo Diocesano, Burgos.)



Fig. 411. — TABLAS DE UN ALTAR CON ESCENAS DE LA VIDA DE JESÚS. (Colecc. Hartmann, Barcelona.)



Figs. 412 y 413. — FIGURA. LA SINAGOGA. DE UNOS PASOS DE PROCESIÓN. (Colecc. Ricart, Barcelona.)



Figs. 414 y 415. — CRUCIFIXO. VIRGEN Y SAN JUAN. DEL CALVARIO DE CORULLÓN. (Museo Arqueológico, León.)



Figs. 416 y 417. — VIRGEN DE SAN MIGUEL DE ESCALADA. VIRGEN. (Museo del Prado, Madrid.)

mentos de un gran retablo, sin procedencia conocida (Colección Hartmann, Barcelona), con diversas escenas de la vida de Jesús en altorrelieve encuadradas en casetones almenados de un gran efecto decorativo, al que contribuyen, alternándose en las zonas de separación, leones y castillos pintados (fig. 411). La talla es delicadísima dentro de su sobriedad y no le desmerece la policromía que está perfectamente conservada.

El retablo de Mave tiene en León su cumplido reflejo, en el que, procedente de la iglesia de San Marcelo, se conserva en el Museo Arqueológico (fig. 420). Tiene también estructura pentagonal, pero más alargada que en el de Mave: la conservación es perfecta, lo que permite estudiar su policromía realzada con paramentos y frisos decorativos en relieve de yeso y corladura. Como procedente de Castilla se tiene un tosco frontal, organizado según la iconografía más corriente, conservado en una colección particular de Barcelona (figura 421).

El ciclo puede considerarse cerrado por otro frontal que figura desde hace muchos años en el Museo Balaguer, de Villanueva y Geltrú, como procedente de Santa María la Blanca, de Toledo (fig. 439). Lo preside la Virgen Madre bajo arco trilobulado sobre capiteles de grandes hojas, con el coronamiento arquitectónico que caracteriza a este grupo de tallas en relieve; en ambos lados, como en los antependios escultóricos de Cataluña, se representan los doce apóstoles en casetones que repiten la decoración del compartimiento central. Es de labor tosca que sorprende en una obra de tan noble origen: su amaneramiento no señala ensayo frustrado, sino rutina de taller que repite cansadamente, año tras año, los mismos modelos. Es, pues, una muestra de lo que fué el arte popular en Castilla durante el siglo XIII. A ninguno de los retablos y frontales de talla, que sin variaciones notables aparecen dentro de una enorme área geográfica, puede atribuírsele una fecha anterior al 1200.

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

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

LEÓN, ZAMORA Y SALAMANCA. — Gómez-Moreno <sup>señaló ya</sup> ha señalado la semejanza entre las figurillas talladas en marfil de la cubierta del evangelionario de la reina Felicia (fig. 282) y el Calvario en madera policromada, procedente de la villa leonesa de Corullón (figuras 414 y 415). Ambas piezas pertenecen a un concepto plástico basado en la acentuación volumétrica, con predominio de la estructura sobre el detalle superficial. Técnica arcaica directamente derivada de lo clásico, que puede seguirse en su camino hacia la antigüedad a través de una verdadera genealogía de obras maestras. Si estas imágenes, dos de ellas conservadas en el Museo de San Marcos de León, no son coetáneas al evangelionario de la esposa de Sancho Ramírez de Aragón (1063-1094), ilustran la persistencia en el siglo XII de la sobriedad expresiva del románico occidental, algo reaccionario frente al detallismo decorativo bizantino. Pocas son las imágenes de la región que siguen esta trayectoria. Una de ellas es la Virgen Madre, de San Miguel de Escalada (fig. 416), de bellas proporciones y pliegues regulares que por la forma de su modelado acusa una fecha avanzada del siglo XII. Algo más arcaica será, pero posterior al Calvario de Corullón, una Virgen <sup>(de fina policromía)</sup> colocada en el Museo del Prado (fig. 417) para completar el ambiente de la capilla de Maderuelo: se señala como de procedencia leonesa, y puede presentarse como obra maestra dentro de la técnica que, sin desdeñar el formulario bizantino, no dejó ni un momento de apoyarse en la observación de modelos vivos.

Los crucifijos de tierras orensanas

Pero es la Majestad de la catedral de Astorga <sup>Gran similitud de carácter presenta una talla de la Madre de Dios de origen desconocido y conservada en colección privada. El minucioso estudio de los pliegues del manto, dispuestos de forma lógica y ordenada, acentúa la serena contención de esta imagen.</sup> la que ostenta sin regateos el título de obra cumbre de los imagineros leoneses del siglo XII (figs. 418-419). Es de talla policromada, pero fué, ya de muy antiguo, recubierta con planchas de plata adaptadas cuidadosamente sobre el minucioso modelado de la indumentaria. Es el más acabado modelo español de la Virgen sedente con el Niño Dios sentado en el centro del regazo. Sus bellas proporciones juegan admirablemente con la gracia de su arcaísmo, inspirado en uno de los modelos clásicos bizantinos.

La imaginería leonesa del siglo XIII cuenta, <sup>con una serie de obras de notable interés entre las que se encuentran</sup> aparte de las obras citadas al describir los retablos y relieves de talla policromada, con una segunda Virgen de la catedral de Astorga, <sup>otra en el</sup> otras dos <sup>más</sup> en culto en la colegiata de San Isidoro de León, <sup>en el</sup> la del claustro de la catedral de la misma ciudad, versión local muy notable del modelo vasconavarro, el Cristo de Ponferrada y otras piezas de menos interés.

En la diócesis de Zamora se desarrolló un arte imaginero intermedio entre el leonés y el de Salamanca. En el grandioso Cristo de San Lorenzo de Toro (fig. 422), el influjo del preciosismo naturalista de las mejores tallas de León reaparece dentro del esquema esencial de los Crucifijos salmantinos. Por otro lado, corta es la lista de las imágenes zamoranas anteriores al 1300 que se conservan en su lugar de origen: una de ellas es la Virgen de Santa María del Azoque, en Benavente, testimonio tardío de un arte de poco empuje (figura 425).

Salamanca es comarca relativamente rica en imágenes primitivas. Por ser obra totalmente metálica, no incluimos en el presente repertorio a la famosa Virgen de la Vega, joya de la orfebrería española de fines del siglo XII, pero nos sirve de elemento básico para estudiar la tipología mariana española. El Niño se sienta sobre la rodilla izquierda, pero la Madre conserva la rigurosa simetría de las obras más antiguas. El cotejo de pormenores nos revela que el proceso de simplificación ha sido muy drástico con respecto a Nuestra Señora de Astorga (fig. 418). Entre las Vírgenes de talla policromada hay que citar la

① Ya del siglo XIII son los Cristos de la Trinidad de Toro, de San Juan del Mercado de Benavente y de San Francisco de Fermoselle. En los tres se pone de manifiesto la afinidad con las obras salmantinas en cuanto a la técnica, pero la ondulación de sus cuerpos, particularmente acentuada en el último de ellos.



Figs. 418 y 419. — CONJUNTO Y DETALLE DE LA MAJESTAD. CATEDRAL DE ASTORGA.

INSTITUTO  
DE ARTE HISPÁNICO

denota ya la influencia de los nuevos criterios expresivos del espíritu gótico.

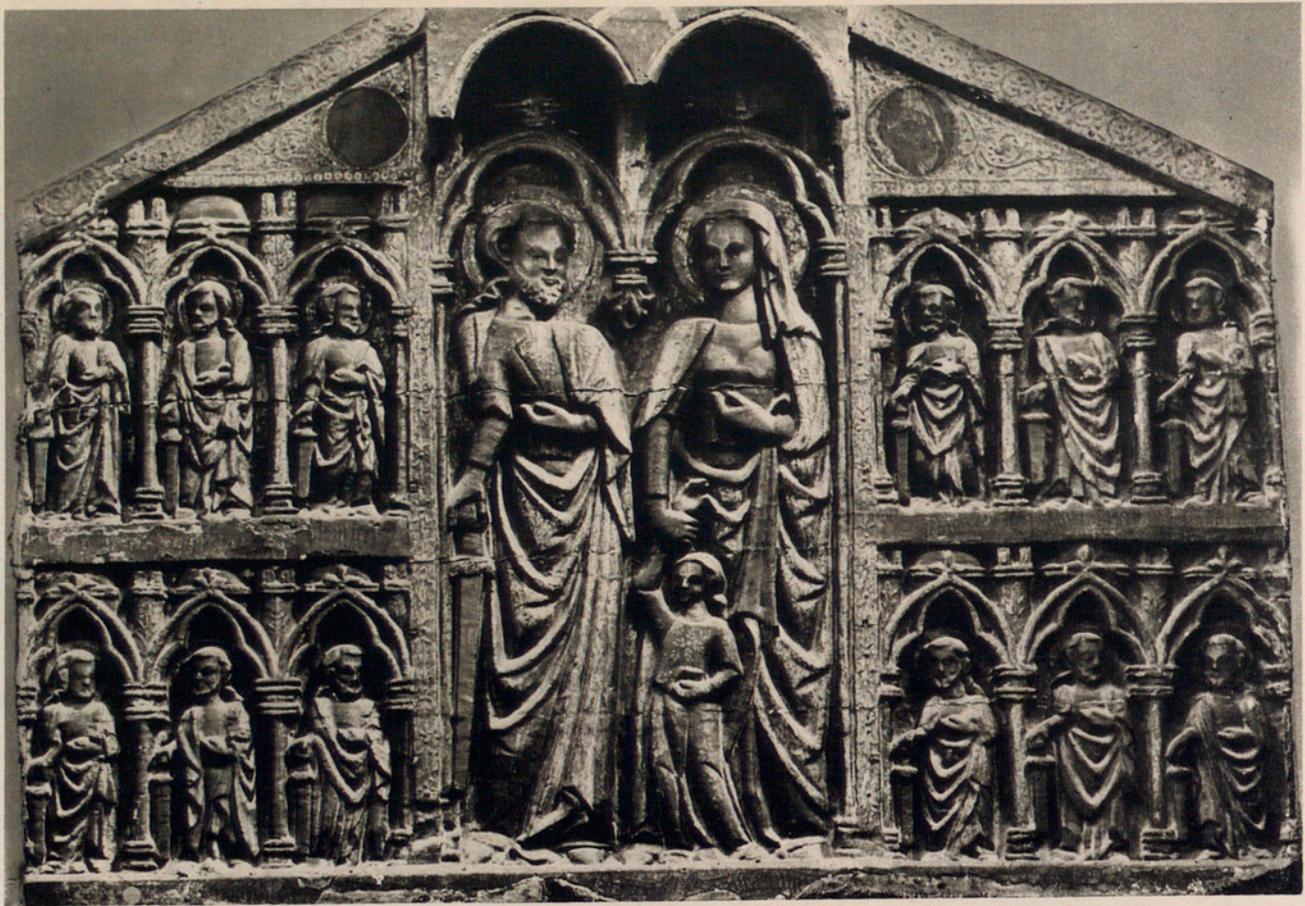


Fig. 420. — RETABLO PROCEDENTE DE SAN MARCELO, LEÓN. (Museo Arqueológico, León.)



Fig. 421. — FRONTAL DE TALLA POLICROMADA. (Colección particular, Barcelona.)

del claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo, probablemente coetánea, aunque, según otro modelo, de la patrona de Salamanca. En la propia capital la iglesia del Sancti Spiritus conserva dos bellas Vírgenes sedentes de mediados del siglo XIII.

También de esa época debe ser la imagen de la Virgen de la catedral nueva de Salamanca.

Pero el prestigio de la imaginería de esta región se origina, con razón, en el grupo notabilísimo de crucifijos que por sus especiales características, merecen filiación bajo el título común de Cristos Salmantinos. Puede presentarse como prototipo el de San Cristóbal, de Salamanca. Sorprende la tendencia a reducir la proporción de la cabeza con relación al cuerpo, que responde al canon clásico: el tórax se modeló esquemáticamente, siguiendo con cierta fidelidad la realidad anatómica. La supresión de la técnica a planos se acusa especialmente en los brazos, que buscan naturalismo, aun a costa de la tensión de nervios y tendones. Hay algo de musulmán en este Cristo: en la rotunda placidez del gesto, y mucho más en el esquema facial.

Otro ejemplar notable es el que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (figura 423). En él se acentúa el naturalismo, la blandura muscular y la exuberancia de pliegues en el paño. El venerado Cristo de las Batallas (fig. 424) de la catedral nueva es una reducción del modelo y en él se confirma la persistencia de los mismos rasgos en todos los ejemplares del grupo. La serie salmantina se completa con el Crucifijo de la iglesia de Sancti Spiritus y el de San Juan de Bárbalos (Museo Provincial de Salamanca), todos ellos del siglo siguiente, uniformándose tipológicamente con los que se conservan en las regiones vecinas; citemos el de San Julián y el de la catedral vieja, cercanos ya al 1300.

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

Segovia conserva también algunas imágenes románicas de la Virgen. La de Santa María de Nieva es la más arcaica, aunque no muy alejada del 1200. Otra de fines del siglo XIII, según el modelo burgalés, se conserva en el Museo Episcopal de la capital. Mucho más importantes son las imágenes de María y San Juan de un Calvario de la catedral que puede presentarse entre lo mejor que produjo la imaginería española de la segunda mitad del siglo XIII. Cuéllar posee también tallas policromadas docecentistas: un Calvario completo arcaizante y una Virgen de hacia 1300 que refleja todavía el modelo vasconavarro. De Ávila cabe citar la Virgen de Fuente Santa del santuario de Medinilla.

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

Citamos, como colofón, dos Vírgenes de notable talla que, sin procedencia, se conservan en Barcelona: en una colección particular (fig. 426) y en el M.A.C. (fig. 427). La primera será obra del siglo XII y recuerda el Calvario de San Esteban de Corullón; en la segunda se reproduce la técnica de las mejores esculturas de la región del Tormes, siendo extraordinaria la semejanza con la Virgen en altorrelieve de piedra que preside la portada meridional de la catedral de Ciudad Rodrigo.

GALICIA Y ASTURIAS. — Los soberbios Crucifijos de Villanueva de las Infantas (Orense), (figura 428) y de la catedral de Orense (fig. 429) bastan para acreditar la recia personalidad de la imaginería gallega en la primera mitad del siglo XII. Desgraciadamente, no tienen paralelos estilísticos conocidos en la región y un capítulo tan brillantemente iniciado se interrumpe ante la ausencia de obras herederas de su pujanza plástica. Pertenecen al tipo hierático dentro de la técnica sobria del Calvario de Corullón, pero su estilización es más aguda; son obras de nervio, comparables con las mejores tallas del Ribagorza e igualando en pujanza a la estatuaria de la Puerta de las Platerías en la catedral de Santiago.

(B) <Es una pena que no les sigan en calidad ni en época otras imágenes gallegas del siglo XII. Si existieron, cosa muy probable, no dejaron rastro, pues hay que dar un salto más que regular para unirlos, técnica y artísticamente, al Calvario del monasterio de San Antolín de Toques (fig. 432). Es obra de sabor popular, de mucho carácter y gran belleza, pero aun siendo, al parecer, labor de fines del siglo XII, su plástica se pierde en ingenuidad y rutina. Será también obra cercana al 1200 la gran imagen de piedra con revestimiento de plata del apóstol patrón de España, que se venera en la catedral compostelana.

En este ensayo sobre imaginería románica española, el primero que de carácter general se ha escrito, siempre hay que contar con obras desconocidas, Vírgenes, Cristos y Santos, que lógicamente deben existir en altares de modestas y apartadas iglesias escondiendo su vieja talla bajo copiosas vestiduras. En ellas confiamos para reconstruir algún día la historia de la imaginería gallega. Ahora sólo nos es posible presentar Vírgenes, imágenes de Santiago y del Salvador (figs. 430, 431 y 433 a 436), talladas en piedra, que siendo piezas de estatuaria exenta no se citaron al hablar de la escultura románica monumental (tomo V). Como la mayoría de esculturas gallegas, pertenecen a la órbita del gran Maestro Mateo, cuya supervivencia artística alcanza al 1300.

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

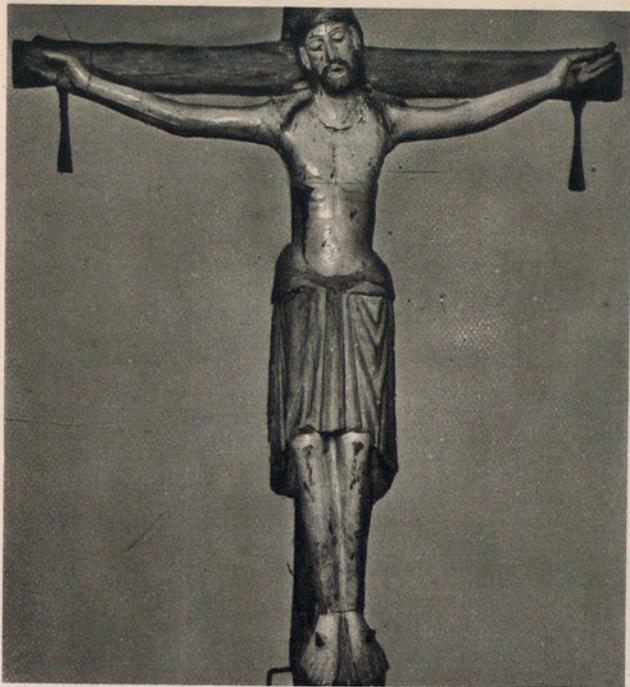
página nueva

(T) ~~SECTOR MERIDIONAL~~ CASTILLA LA NUEVA, EXTREMADURA Y ANDALUCÍA

El arte románico languidece al alcanzar la línea de Madrid y con él la imaginería, pues en las regiones meridionales sólo existen ejemplares del siglo XIII avanzado, que caben en el presente estudio acogiéndose a la amplitud de nuestro esquema cronológico y estilístico. Sólo dos imágenes madrileñas, las Vírgenes de Atocha (fig. 437) y Buensuceso (fig. 438) pueden sumarse a la lista interminable de representaciones populares de la Madre de Dios de los tallistas españoles del 1300.

(U) p. 379 — Extremadura posee un menguado número de imágenes de la segunda mitad del siglo XIII, Vírgenes y Crucifijos pertenecientes a este momento de vacilación artística en que los imagineros del viejo estilo incorporan torpemente las innovaciones góticas.

La Virgen de la iglesia de Santiago, en Trujillo, es una ingenua interpretación del modelo de Nájera, que llegaría a región tan apartada a través de infinitas copias y adapta-



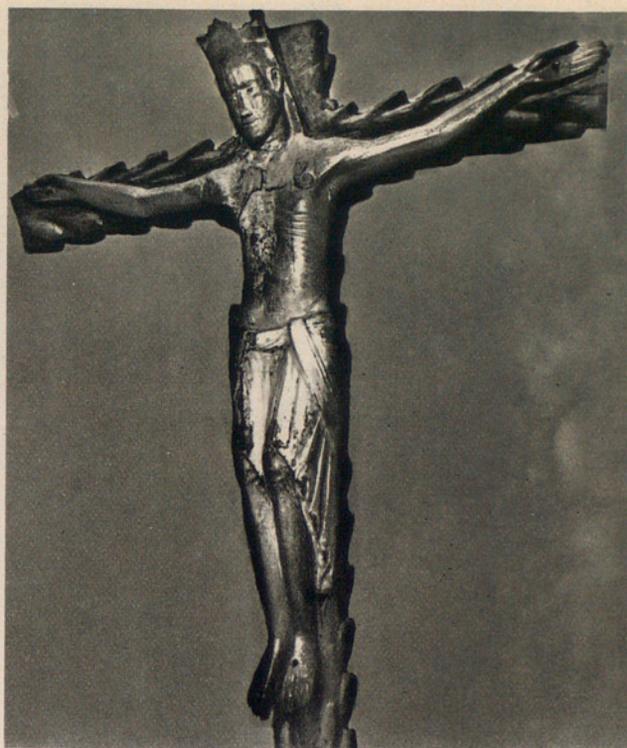
Figs. 422 y 423. — CRUCIFIXO DE SAN LORENZO, TORO. CRUCIFIXO. (Museo Arqueológico Nacional.)



Figs. 424 y 425. — CRUCIFIXO DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA. VIRGEN DE SANTA MARÍA DEL AZOQUE BENAVENTE.



Figs. 426 y 427. — VIRGEN. (Colecc. particular, Barcelona.) VIRGEN. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 428 y 429. — CRUCIFIXO DE VILLANUEVA DE LAS INFANTAS. CRUCIFIXO DE LA CATEDRAL DE ORENSE.



Figs. 430 y 431. — VIRGEN. (Colecc. particular, Cambre.) VIRGEN DE PONTELLAS.

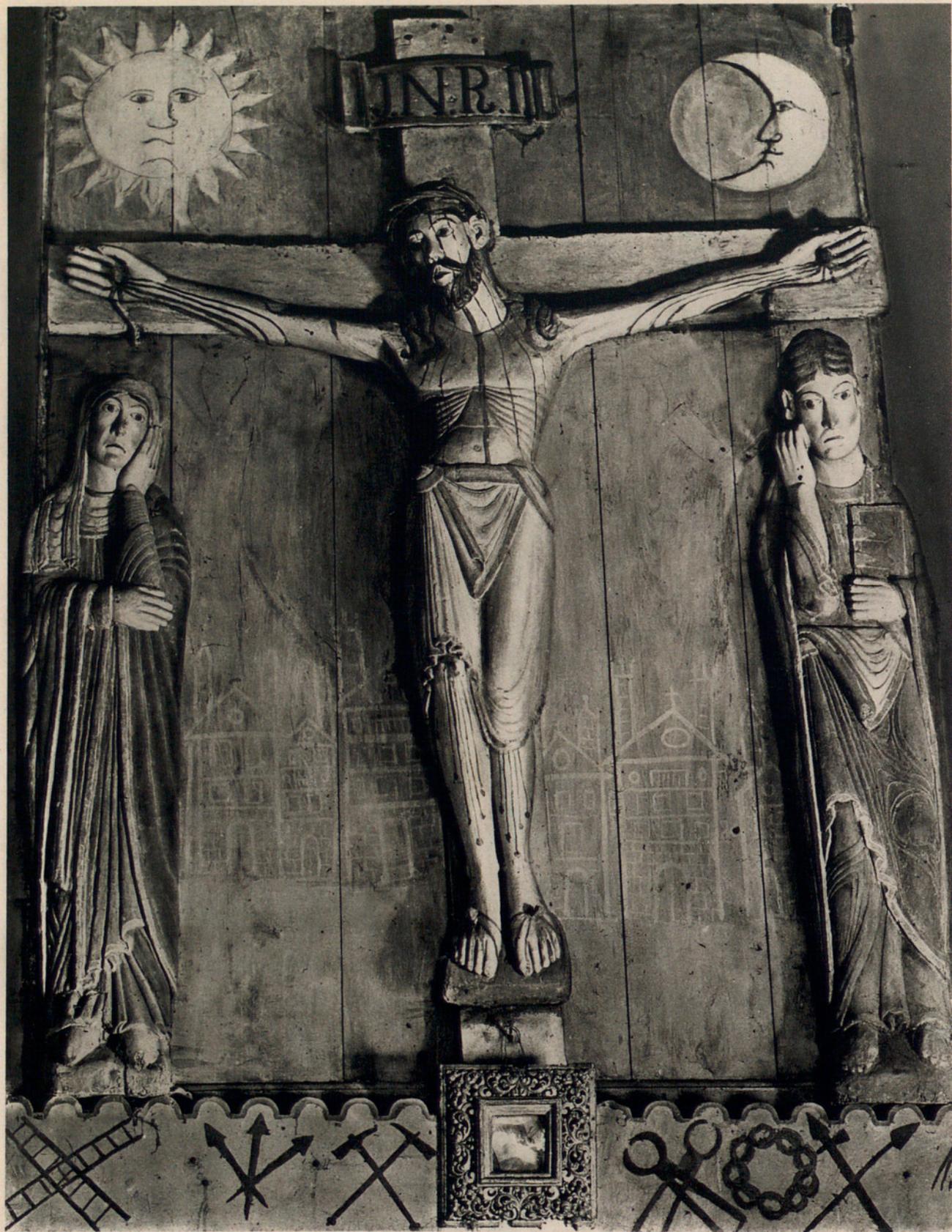


Fig. 432. — CALVARIO DEL MONASTERIO DE SAN ANTOLÍN DE TOQUES.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 433 y 434. — ESCULTURA EN PIEDRA DE LA VIRGEN EN EL MONASTERIO DE SOBRADO DE LOS MONJES. ESCULTURA EN PIEDRA DE SANTIAGO, PROCEDENTE DE PONTEVEDRA. (Mus. Arte Cat., Barcelona.)



Figs. 435 y 436. — PROFETA. SALVADOR. CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.



Figs. 437 y 438. — VIRGENES DE ATOCHA Y DEL BUENSUCESO, MADRID.



Fig. 439. — FRONTAL DE TALLA PROCEDENTE DE SANTA MARÍA LA BLANCA, TOLEDO. (Museo Balaguer, Villanueva y Geltrú.)



Figs. 440 y 441. — VIRGEN, EN EL TESORO. VIRGEN DEL SAGRARIO. CATEDRAL DE TOLEDO.

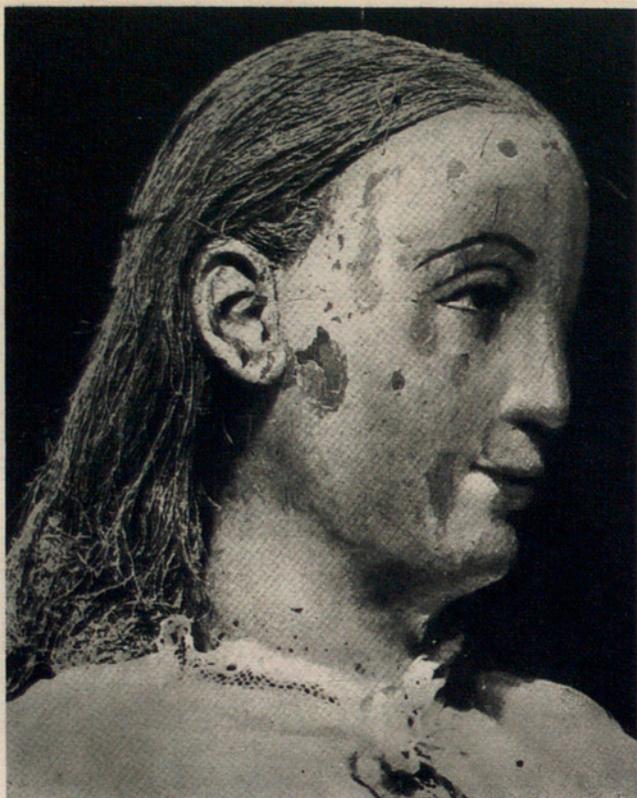


Fig. 442. — DETALLE DE LA VIRGEN DE LOS REYES.  
CATEDRAL DE SEVILLA.



Figs. 443 y 444. — DETALLE DEL NIÑO DE LA VIRGEN DE LOS REYES. LA VIRGEN DE LA SEDE EN EL ALTAR MAYOR.  
CATEDRAL DE SEVILLA.



INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

ciones. En cambio, la elegante imagen de la catedral de Plasencia es, probablemente, una de las mejores réplicas de la Virgen de la Sede, de la catedral de Sevilla, que estudiaremos <sup>a continuación</sup> en las páginas que siguen. Sirva el Cristo de Plasencia para testificar la extensión hacia el sur del modelo salmantino más tardío.

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

Es interesante cotejar las dos Vírgenes primitivas de la catedral de Toledo, únicos ejemplos de imaginería románica conservados en la vieja ciudad castellana, ambas talladas en madera y recubiertas de chapa de plata repujada. La Virgen del Tesoro (fig. 441) corresponde al modelo hierático netamente románico y de clara estirpe bizantina. En ella todo tiende a lo simétrico: posición frontal con las dos piernas inclinadas hacia adentro; el Niño, sentado en el centro del regazo y sostenido con ambas manos por su Madre, bendiciendo con la diestra sin ostentación; facciones dulces, como sonriendo; pliegues meticulosos y simétricamente regulares. La Virgen del Sagrario (fig. 440) es muy humana: mantiene su porte hierático, pero el Niño bendice con gesto solemne, algo declamatorio, rompiendo la simetría. Las facciones son de lo más clásico, alcanzándose en ellas un realismo de aspecto grecorromano. Los pliegues siguen con esmero modelos naturales; en suma, podemos considerarla como representación del arte occidental frente al bizantinismo de la Virgen del Tesoro.

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

La iconografía mariana medieval cuenta en Sevilla con esculturas famosas, aun prescindiendo de la preciosísima Virgen de las Batallas, obra francesa tallada en marfil. La Virgen de los Reyes (figs. 442 y 443), patrona de la ciudad y de la archidiócesis, que Hernández Díaz sitúa en el segundo cuarto del siglo XIII, exaltada en las Cántigas del Rey Sabio, corresponde al tipo Majestad. Tallada en madera de alerce, dispuesta como un maniquí, para recibir vestiduras, y con cabellera de hilos de seda dorada, tuvo un dispositivo mecánico merced al cual la Virgen y el Niño movían las cabezas. A juzgar por las fotografías, ya que la imagen no es visible, su autor fué artífice poco dotado.

Por el contrario, la Virgen de la Sede que preside el monumental retablo de la catedral hispalense, es una gran obra de arte (fig. 444). Su delicada talla está recubierta totalmente, a excepción de cabezas y manos, con planchas de plata repujada, imitando temas textiles, cinceladas *in situ*. La Virgen, erguida con porte de realeza, tiene sentado al Niño Jesús sobre su rodilla izquierda. Sigue punto por punto el modelo vasconavarro de la segunda mitad del siglo XIII, pero ante la majestuosa belleza de esta imagen sevillana, cumbre gloriosa de las vírgenes españolas, cabe proponer, como coronamiento del presente estudio que esta bellísima interpretación iconográfica que ha sabido fundir las mejores cualidades de los prototipos bizantinos con la grácil majestad de la raza ibérica, sea reconocida como la imagen Hispánica de la Virgen Madre.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS GENERALES

- AINAUD, J., GUDIOL, J., y VERRIÉ, F. P. "Catálogo monumental de la ciudad de Barcelona" (C.S.I.C.). Madrid, 1947.
- ANÓNIMO. "Catálogo general de la Exposición de arte antiguo". Barcelona, 1902.
- "La colección Muntadas". Barcelona, 1931.
- ARCO R. del "Catálogo monumental de España. Huesca". Madrid, 1942.
- BRUTAILS, J. A. "L'art religiós en el Rosselló". Barcelona, 1901.
- CAMPS CAZORLA, E. "El arte románico en España". Ed. Labor, Barcelona, 1935.
- "Catálogo del Museo Episcopal de Vich". Vich, 1893.
- FOLCH Y TORRES, J. "Museo de la Ciudadela. Catálogo de la sección de Arte románico". Barcelona, 1926.
- GÓMEZ-MORENO, M. "Catálogo monumental de España. Provincia de León". 1925.
- "El arte románico español: esquema de un libro". Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena. "Mil joyas de Arte Español" (tomo I). Barcelona, 1947.
- GUDIOL I CUNILL, J. "El Museu Arqueològic Artístic Episcopal de Vich". Vich, 1918.
- "Nocions d'arqueologia sagrada catalana" (2 vols., 2.ª edición). Barcelona, 1931-33.
- LOZOYA, Marqués de. "Historia del Arte Hispánico" (tomo I). Barcelona, 1931.
- MÂLE, Émile. "L'art religieux du XII siècle en France". París, 1922.
- MONTSALVATJE, Francisco. "Nomenclátor histórico de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia y diócesis de Gerona". Olot, 1909.
- "El obispado de Elna". Olot, 1911.
- NAVARRO GARCÍA, Rafael. "Catálogo monumental de la provincia de Palencia" (tres tomos). Palencia, 1930-1939.
- PANO Y RUATA, Mariano de. "El monasterio de Sigüenza, su historia y descripción". Lérida, 1883.
- PIJOAN, J. "El arte románico. Siglos XI y XII" (Summa Artis, Historia General del Arte, vol. IX). Espasa-Calpe, Madrid, 1944.
- PUIGGARÍ, José. "Álbum de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal". Barcelona, 1888.
- QUADRADO, José M.ª "España, sus monumentos y artes; Aragón". Barcelona, 1886.
- TORRES BALBÁS, L. "El arte en la Alta Edad Media y del período románico en España" (en Max Hauptmann, "Arte de la Alta Edad Media"). Ed. Labor, Barcelona, 1934.
- TRENS, Manuel. "Catálogo del Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona". Barcelona, 1916.
- "María. Iconografía de la Virgen en el arte español". Ed. Plus Ultra, Madrid, 1947.

### PINTURA

- ABADAL I VINYALS, Ramon d'. "Les pintures murals de Campdevàrol" (R.A.A.B., VI, 1909, pág. 203).
- ÁLVAREZ, Manuel A. y MÉLIDA, José R. "Un monumento desconocido. La ermita de San Baudelio en término de Casillas de Berlanga (Soria)" (B.S.E.E., XV, 1907, págs. 144-155).
- AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo. "Las ruinas del monasterio de San Pedro de Arlanza". Madrid, 1896.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. "Pinturas murales nuevamente descubiertas en la ermita del Santo Cristo de la Luz, en Toledo" (Mus. Esp. de Antigüedades, I, 1872).
- ANÓNIMO. "Exposició d'antigues pintures espanyoles a Londres" (Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, V, 1913-1914, pàgines 883-884).
- "Frontales románicos" (Publicaciones de la Junta de Museos). Barcelona, 1944.
- ARCO, R. del. "La pintura de primitivos en el Alto Aragón" (Arte Español, noviembre 1915, pág. 406).
- "La pintura en el Alto Aragón" (Vell i Nou, 1919).
- "La pintura mural en Aragón" (B.S.E.E. 1924, XXXII, pág. 221).
- "Pinturas murales inéditas en el Alto Aragón" (Arte Español, 1944, pág. 68).
- BERTAUX, Émile. "La peinture du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle en Espagne" (en "Histoire de l'Art" dirigida por André Michel, volumen II, parte 1, pág. 414). París, 1906.

- BRASSÓ, Miquel. "Pintures murals romàniques a Sant Iscle de les Feixes" (Mai Enrera). Barcelona, 1934.
- "Pinturas murales románicas en San Iscle de les Feixes" (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1945, pág. 169).
- BROCKWELL, Maurice. "Illustrated Catalogue of the Exhibition of Spanish Old Masters" (Grafton Galleries). London, 1913-1914.
- BRUTAILS, J. A. "L'église de Saint-Martin de Fenouillar". 1886.
- CAMÓN AZNAR, José. "Pinturas murales de San Román de Toledo" (Archivo Español de Arte, núm. 49, 1942, págs. 50-58).
- CARDERERA, V. "Prólogo a la edición de la Real Academia de San Fernando de los "Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura" de Jusepe Martínez. (Tiene referencias a pinturas murales aragonesas.) 1866.
- COOK, Walter W. S. "The Earliest Painted Panels of Catalonia" (Art Bulletin, vol. V, núm. 4; vol. VI, núm. 2; vol. VIII, núms. 2 y 4; vol. X, núms. 2 y 4).
- "Early Spanish Paintings in the Plandiura Collection" (tirada aparte de The Art Bulletin, XI, núm. 2, 1929).
- "A Romanesque Fresco in the Plandiura Collection" (Art Bulletin, vol. X, núm. 3, pág. 266).
- "Romanesque Spanish Mural Painting" (The Art Bulletin, XI, núm. 4, 1929).
- "A Spanish Altar Frontal in the Gualino Collection" (tirada aparte de Art Studies, 1929).
- "Romanesque Spanish Mural Paintings. II. San Baudelio de Berlanga" (Art Bulletin, vol. XII, núm. 1, 1930).
- "The Saint Martin altar frontal in The Walters Art Gallery" (The Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore, vol. XI, 1948).
- DIEULAFUY, M. "Les premières peintures de l'école catalane" (Compte-rendue de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 1910, págs. 324-330).
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. "La miniatura española". Barcelona, 1930.
- "Manuscritos con pinturas". Madrid, 1933.
- DURÁN Y SANPERE, A. "Pinturas del siglo XIII en el Tinell" (Divulgación histórica, Barcelona, 1945, pág. 86).
- FOCILLON, H. y DEVINOY, P. "Peintures romanes des églises de France". Paris, 1938.
- FOLCH I TORRES, J. "Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutadella: Com s'han arrencat i transportat els frescos romànics" (Gasetta de les Arts, 1 juliol 1924, any I, núm. 4).
- "La doctrina de la conservació de les pintures murals" (Gasetta de les Arts, 15 juliol 1925, any II, núm. 29).
- "La mesa romànica d'Encamp" (Gasetta de les Arts, 15 gener 1927, any IV, núm. 65).
- "El tresor artístic de Catalunya, Les pintures murals romàniques de Santa Maria de Tahull". Barcelona, 1931.
- "Les pintures murals de San Miquel de Cruïlles i els grafitis de les pintures murals catalanes" (Butlletí Museus d'Art de Barcelona, pág. 146, 1932).
- GARNELO, J. "Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio, en Casillas de Berlanga" (B.S.E.E., XXXII, 1924).
- GODAY, J. "Una iglesia románica policromada (Sta. María de Mur)" (Museum, IV, pág. 45).
- GÓMEZ-MORENO, M. "Pinturas murales en San Pedro de Arlanza" (Bol. Real Acad. de la Historia, LXXXVI, 1925).
- GRABAR, A. "Une fresque visigothique et l'iconographie du silence" (Cahiers Archéologiques... publiés par André Grabar, I Vanoest. Editions d'Art et d'Histoire, págs. 124-128). Paris, 1945.
- GUDIOL I CUNILL, J. "Les pintures de Santa Ana de Montral" (La Veu de Montserrat, núms. 18, 20 y 21, 1900).
- "Las pinturas románicas del Museo de Vich" (Forma, vol. I). Barcelona, 1904.
- "La iglesia del Brull i les seves pintures" (Estudis Universitaris Catalans, vol. III, juliol-agost 1909, págs. 325-330).
- "Un Calvari de finals del segle XII" (R.A.A.A.B., vol. VII, 1909, págs. 202-204).
- "Descobriments de pintures romàniques en el bisbat de Vich" (R.A.A.A.B., VI, 1909, págs. 142-143).
- "El frontal de Santa Perpètua de la Moguda" (La Veu de Catalunya, 4 setembre 1913).
- "Excursió a Granera" (Butlletí del Centre Excursionista de Vich, any I, vol. I, 1913, págs. 74-78).
- "La decoració pictòrica de l'absis de Sant Sadurní d'Osormort" (Butlletí del Centre Excursionista de Vich, vol. II, págs. 23-26).
- "Les pintures murals de Sant Sadurní d'Osormort" (La Veu de Catalunya, 27 setembre 1915).
- "Pintures murals a Terrassa (les de Sant Tomàs de Canterbury a Santa Maria)" (La Veu de Catalunya, 1 y 29 d'octubre 1917).
- "Les pintures de Polinyà" (Pàgina artística de La Veu de Catalunya, núm. 492, 15 setembre 1919).
- "La pintura migeval catalana. Els Primitius". Barcelona, vol. I 1927; vol. II, 1929.
- GUDIOL RICART, Josep. "Pedret" (Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, vol. XLVII, 1937, págs. 107-113).
- "Spanish Painting" (The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio, EE. UU.), 1941).
- HAWES, Ch. H. "A Cathalonian fresco of the Twelfth Century". Boston, 1923.
- "Two Twelfth Century frescoes from the ermitage Church of San Baudelio de Berlanga, Spain" (Bulletin of the Museum of Fine Arts, XXVI, Boston 1928).
- HUBERT, Jean. "Les peintures murales de Vic et la tradition géométrique" (Cahiers Archéologiques... publiés par André Grabar, I, Vanoest - Editions d'Art et d'Histoire, Paris, 1945, págs. 77-88).
- HUIDOBRO, L. "El monasterio de San Pedro de Arlanza y su primer compendio historial" (Bol. Comisión Monumentos Históricos y Artísticos, Burgos, 1924).
- KUHN, Ch. L. "Notes on Some Spanish Frescos" (Art Studies, vol. VI, 1928).
- "Romanesque Mural Painting of Catalonia" (Cambridge, Harvard University Press, 1930).
- LAFUENTE FERRARI, E. "Breve historia de la pintura española" (3.ª edición). Madrid, 1946.
- "Las primeras pinturas románicas en el Museo del Prado" (Clavileño, año I, 1950, págs. 52-59).
- MASÓ I VALENTÍ, Rafael. "Les pintures murals de Buada" (Pàgina artística de La Veu de Catalunya, núm. 495, Barcelona, 10 de octubre de 1919).
- "Les pintures romàniques de Sant Miquel de Cruïlles" (Butlletí Museus d'Art de Barcelona, 1932, pág. 23).
- MAS, J. "Notes sobre antics pintors a Catalunya (1151-1738)" (Bol. Acad. Buenas Letras de Barcelona, VI, 1911-1912, págs. 216, 250, 307 y 430).
- MATA Y ÁLVARO, P. "Pinturas murales en Maderuelo" (B.S.E.E., XV, 1907, págs. 135-137).
- MAYER, A. L. "Historia de la Pintura Española". Madrid, 1942.
- MILLER, Doris C. "The Romanesque Mural Paintings of Pedret" (Parnassus, New York, marzo 15, 1929, vol. I, núm. 3).
- MONREAL Y TEJADA, L. "La primitiva iglesia de Montmeló y sus pinturas románicas". Barcelona, 1948.

- MUNS, Francisco. "Sant Quirse de Pedret" (Certamen Catalanista de la Joventut Catòlica, Barcelona, 1887, págs. 305-327).
- MUÑOZ, Antonio. "I paliotti dipinti dei Musei di Vich e di Barcelona" (Anuari Institut d'Estudis Catalans, 1907).
- NEUSS, Wilhelm. "Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei". Bonn, Leipzig, 1922.
- PÉREZ LLAMAZARES, J. "Iconografía de la Real Colegiata de San Isidro en León". León, 1923.
- PERKINS, Harley. "Boston's XIIIth Century Fresco" (The Arts, III, 1923).
- PIJOAN, Josep. "La taula de Sant Sadurní de Tabèrnoles" (La Il·lustració Catalana, 9 desembre 1906).
- "Noves adquisicions del Museu de Barcelona" (Il·lustració Catalana, 1907).
- "Noves pintures murals catalanes (Fenollar)". (Recensió en la crònica del "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", 1911-1912, pàgines 686-690).
- "A Re-discovered School of Romanesque Frescos" (Burlington Magazine, XIX, 1911, pág. 67).
- "Aragonese Primitives" (The Burlington Magazine, 1913, págs. 74-85).
- "Les pintures murals catalanes" (Pedret, Sant Martí de Fenollar, Sant Miquel de la Seo, Tahull y Bohí, Esterri y el Burgal, Vall de Cardós, Santa María de Mur, Sant Pere d'Ager, Comarca de Vich) (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1907-1921).
- "A Catalanian fresco for Boston" (Burlington Magazine, XLI, 1922).
- "De com es varen descobrir i publicar les pintures murals catalanes" (Gasete de les Arts, 1924, any I, núm. 11).
- "Les pintures murals romàniques de Pedret" (Gasete de les Arts, 1925).
- PIJOAN, Josep y GUDIOL I RICART, Josep. "Les pintures murals romàniques de Catalunya" (Monumenta Cataloniae, vol. IV, Barcelona, 1948).
- POST, Charles R. "History of Spanish Painting" (Cambridge, Mass., vols. I-IX, 1930-1947).
- PUIG I CADAFALCH, J. "Les pintures del segle VI<sup>e</sup> de la catedral d'Egara (Terrassa)" (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, 1932, pág. 97).
- "De la pintura romana a la romànica catalana" (Orientalia Christiana Periodica, vol XI, núms 3-4, págs. 636-647, Roma, 1947).
- "Noves descobertes a la catedral d'Egara" (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1948).
- PUIGGARÍ, Josep. "Pintures murals de Pedret" (L'Avenç, Barcelona, 25 juliol 1889).
- RICHERT, Gertrude. "La pintura medieval en España: pinturas murales y tablas catalanas". Barcelona, 1926.
- SALGADO, R. "Las pinturas murales de San Martín de Mondoñedo" (Boletín de la Academia Gallega, 1927).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Los pintores de los Reyes de Castilla" (B.S.E.E., XXII, 1914, pág. 62).
- SERRA I VILARÓ, J. "Taula romànica de Sant Jaume de Frontanyá" (Butlletí del Centre Excursionista de Lleida, 1909).
- SOLER Y PALET, J. "Descubrimiento de pinturas murales románicas en Santa María de Tarrasa" (Museum, 1917, vol. V, núm. 8, pàgines 295-298).
- "De les pintures murals romàniques i especialment de les recentment descobertes a Santa Maria de Terrassa" (Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, 1918, págs. 24-36 y 45-52).
- SYDOW, Eckart von. "Die Entwicklung des figuralen Schmucks der Christlichen Altar-Antependia und Retabula bis zum XIV Jahrhundert". Strassburg, 1912.
- TORMO, Elías. "Nuevos descubrimientos de pinturas murales en Castilla" (Arte Español, 1929, pág. 494).
- "Santa María de Barbará". Madrid, 1929.
- TRENS, Manuel. "Les pintures murals romàniques de Barbarà" (Gasete de les Arts, vol. II, núm. 29, 15 juliol 1925).
- VENTURI, Lionello. "Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino". Milán, 1928.
- VINTRÓ, Juli. "Pintures murals a Sant Pere de Terrassa" (Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, 1895, págs. 108-110).

## IMAGINERÍA

- ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón. "Crucifijos de marfil existentes en los Museos Arqueológicos de León y Madrid" (Revista de Archivos, 3.<sup>a</sup> época, III, pág. 641, noviembre y diciembre 1899).
- "Crucifijos románicos de marfil existentes en los Museos Arqueológicos de León y Madrid" (Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, t. II, 1905-1906, pág. 147).
- ANÓNIMO. "Iconografía históricomariana regional en el arzobispado de Burgos". Burgos, 1921.
- ARCO, Ricardo del. "Iconología mariana de la provincia de Huesca" (Museum, Barcelona, 1913).
- "El santuario de Nuestra Señora de Salas (Huesca)" (Archivo Español de Arte, XVIII, 1946, pág. 110).
- BALSA DE LA VEGA, R. "A Capela. Exmonasterio de San Antolín de Toques" (B.S.E.E., vol. XVIII, 1910, pág. 109).
- BARÓN DE LAS CUATRO TORRES. "Frontal de la catedral de Tarragona" (Butlletí Arqueològic de Tarragona, época III, 1922, núm. 5, pág. 123 y núm. 6, pág. 149).
- BERTAUX, E. "Exposición retrospectiva de arte. Zaragoza 1908". Madrid, 1910.
- "La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV siècle" (A. Michel, "Histoire de l'Art").
- BRECK, J. "Spanish Ivories in the Morgan Collection" (American Journal of Archeology, XXIV, 1920, pág. 224).
- CASTRO, Cristóbal de. "Catálogo monumental de España: Álava". Madrid, 1915.
- COOK, Walter W. S. "The Stucco Altar-Frontals of Catalonia" (Art Studies, vol. II, 1924).
- "A Catalan Wooden Altar Frontal from Farrera" (Mediaeval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, Harvard University Press, 1939).
- DACHS Y SABATÉS, J. "Monografía de la imagen de Nuestra Señora del Claustro de la catedral de Solsona". Tarragona, 1880.
- DEBENGA, Álvaro. "Los marfiles de San Millán de la Cogolla" (Arte Español, III, 1916-1917, págs. 243, 296 y 328).
- DIEULAFOY, J. M. "Sculpture polychrome espagnole".
- DOMÍNGUEZ FONTELA, J. "Cristo en majestad: su iconografía en la catedral de Orense" (Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense, 1929).

- FERRANDIS, José. "Marfiles y azabaches españoles". Ed. Labor, Barcelona, 1928. (Lleva amplia bibliografía.)
- FOLCH I TORRES, J. "La tècnica del pastillatge en els frontals romànics catalans" (Gasetta de les Arts, 1924, any I, núm. 10).  
— "De com eren disposades les imatges escultòriques en l'altar romànic" (Gasetta de les Arts, 1925, any II, núm. 21).  
— "Nota al treball del Professor Kingsley Porter sobre "la Verge" de Tahull" (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, 1932, pàgina 136).
- GISPERT, Joaquim de. "La Magestat de Sant Romà de Clusa" (Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, III, 1901-1902, pág. 542).
- GOLDSCHMIDT, A. "Frühmittelalterliche Elfenbeinsculpturen". 1903.
- GÓMEZ-MORENO, M. "Catálogo monumental de España: Provincia de Zamora" (Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1927).
- GUDIOL CUNILL, J. "El Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses" (1.ª edició: Vich, 1916; 2.ª edició: Vich, 1926).  
— "La pintura mitg-eval catalana. I. Els Primitius". Barcelona, vol. II, 1929.
- GUERRERO LOVILLO, José. "Las Cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas" (C.S.I.C., Madrid, 1949).
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de la archidiócesis". Sevilla, 1949.  
— "Estudio de la iconografía mariana hispalense en la época fernandina" (Archivo Hispalense, núms. 27-32). Sevilla, 1948.
- HUICI, Serapio. "Marfiles de San Millán de la Cogolla y las esculturas de Silos" (Conferencia en la Residencia de Estudiantes). Calpe, Madrid, 1925.
- LAFOND, P. "La sculpture espagnole". París, 1908.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. "La imagen de Santa María la Real de Hirache" (B.S.E.E., XI, núm. 123, mayo 1903, pág. 106).
- MARTÍ SANJAUME, Jaime. "Las Vírgenes de Cerdaña". Lérida, 1927.
- MAYER, A. L. "Mittelalterliche Plastik in Spanien". Munich, 1922.
- ORUETA, R. "La escultura funeraria en España". Madrid, 1919.
- PORTER, A. Kingsley. "Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads" (diez volúmenes). Boston, Marshall Jones and Co., 1923.  
— "La escultura románica en España" (Pantheon, Barcelona, 1928).  
— "Spanish Romanesque Sculpture" (Pegasus, París, 1928).  
— "The Tahull Virgin" (Fogg Art Museum Harvard University, vol. II, núm. 6, junio 1931, pág. 246; Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, 1932, pág. 129).
- RIU Y CABANES, R. "Efigie de Nuestra Señora del Claustro de la catedral de Solsona" (B.S.E.E., III, 1895).
- RORIMER, James J. "The Metropolitan Museum of Art - The Cloisters - The Building and the Collection of Mediaeval Art - In Fort Tryan Park". New York, 1939.
- SÁNCHEZ GOZALBO, A. "Imágenes de Madona Santa María (Notas para un inventario en las comarcas de Morella, el Maestrazgo, la Plana y Segorbe)". (Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Tomo XXV, 1949, págs. 448-492).
- SÁNCHEZ PÉREZ, José Augusto. "El culto mariano en España" (C.S.I.C., Madrid, 1943).
- SARTHOU CARRERES, C. "La iconografía mariana en España" (B.S.E.E., XXXVII, 1929, págs. 60 y 112).
- SENTENACH, N. "Crucifijos románicos españoles" (B.S.E.E., XI, 1903, pág. 245).
- SERRA VILARÓ, J. "Nostra Dona de la Claustre, de Solsona" (Estudis Universitaris Catalans, Barcelona, 1910).  
— "La Mare de Déu del Claustre, de Solsona (contesta a don Adolfo Mas)" (La Veu de Catalunya, 5 juny 1913).
- SCHNÜRER, G. y RITZ, Joseph. "Sankt Kümmernis und Volto Santo". Düsseldorf, 1934.
- TORMO, E. "La escultura en Galicia (siglo XII)" (Cultura Española, I, 1906).  
— "Resumen histórico del estudio de la escultura española. Tomo II: La escultura española en la Edad Media" (BRAH, LXXXVIII, 1926).
- TRENS, Manuel. Las "Majestades" catalanas y su filiación iconográfica". Barcelona, 1923.
- WEISE, G. "Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten". 2 vols., Reutlingen, 1927.

## ÍNDICE DE MATERIAS

- Abel, representaciones de. Págs. 13, 44, 53, 54, 57, 92, 105, 124, 140, 153.
- Adán, representaciones de. Págs. 282, 293, 318. (V. Creación de Adán y Eva. Expulsión del Paraíso.)
- Agnus Dei, representaciones del. Páginas 44, 54, 58, 70, 88, 96, 140, 153, 159, 282, 291, 295.
- Albigenses. Págs. 105, 233.
- Altars. Págs. 222, 322, 339.
- Ancianos del Apocalipsis, representaciones de los. Págs. 13, 54, 79, 80, 88, 102.
- Ángeles, representaciones de. Págs. 13, 22, 26, 32, 43, 44, 47, 54, 57, 70, 79, 88, 92, 96, 101, 108, 113, 117, 118, 124, 128, 137, 140, 150, 153, 154, 159, 171, 172, 183, 194, 203, 204, 209, 210, 221, 262, 291, 293, 321, 339, 370. (v. Ángeles turiferarios.)
- turiferarios. Págs. 54, 57, 96, 108, 174, 194, 261.
- Animales, representaciones de. Págs. 25, 26, 31, 44, 47, 54, 65, 70, 92, 124, 140, 153, 154, 171, 173, 204, 209, 216, 248, 268, 281, 282, 292. (V. Aves, Caballos, Cacerías, Camellos, Elefantes, Lobos, Osos, Perros.)
- Antipendios. (V. Frontales.)
- Anunciación, representaciones de la. Páginas 48, 66, 80, 113, 123, 124, 128, 159, 221, 233, 267, 271, 308, 339, 340.
- a los Pastores, representaciones de la. Páginas 53, 80, 91, 92, 113, 118, 124, 154, 267, 308.
- a Zacarías, representaciones de la. Págs. 47, 105.
- Apóstoles, representaciones de los. Páginas 13, 32, 43, 44, 48, 53, 58, 66, 69, 70, 88, 91, 96, 101, 102, 105, 108, 137, 150, 153, 171, 183, 189, 190, 193, 194, 203, 216, 233, 253, 257, 258, 262, 267, 282, 291, 307, 318, 321, 328, 333, 370, 375, 379.
- Arca de Noé, representaciones del. Páginas 124, 233.
- Arcángeles, representaciones de. Páginas 13, 58, 137, 150, 203, 204, 291. (V. San Gabriel, San Miguel, San Rafael.)
- Arcas. Págs. 247, 254, 262, 267, 282, 292, 308, 364.
- Arcos de herradura. Págs. 54, 139, 172, 291.
- lobulados. Págs. 118, 222, 243, 244, 248, 253, 254, 257, 258, 261, 272, 308, 340, 370, 375.
- Arquerías decorativas. Págs. 31, 32, 43, 44, 70, 96, 107, 118, 124, 140, 150, 153, 154, 159, 183, 189, 210, 215, 258, 261, 282, 308, 328, 333, 340, 364.
- Arquetas. Págs. 189, 281, 291.
- Artesonados. Págs. 124, 127, 128.
- Ascensión del alma, representaciones de la. Págs. 113, 137, 375.
- Ascensión del Señor, representaciones de la. Págs. 22, 183, 194.
- Asunción de la Virgen, representaciones de la. Págs. 102, 233.
- Atauriques. Págs. 127, 171, 172, 247, 254.
- Atlantes, representación de. Pág. 53.
- Aves, representación de. Págs. 25, 26, 31, 47, 54, 172-174, 221, 282, 292, 364. (V. Pavos.)
- Báculos. Págs. 291, 340.
- Baldaquinos. Págs. 54, 189, 193, 194, 203, 204, 209, 222, 234, 243. (V. Vigas de baldaquino.)
- Bautismo de Cristo, representaciones del. Págs. 65, 113, 267.
- Beatos. Pág. 209.
- Benedictinos, monasterios. Págs. 65, 203, 272, 292, 305.
- Beso de Judas, representación del. Páginas 105, 267.
- Bienaventuranzas, representaciones de las. Pág. 291.
- Bodas de Caná, representaciones de las. Págs. 105, 140.
- Caballos, representaciones de. Págs. 26, 57, 140, 268.
- Cacerías, representaciones de. Págs. 140, 149.
- Caín, representaciones de. Págs. 13, 44, 53, 54, 92, 105, 124, 140, 153.
- Calvarios. Págs. 293, 339, 344, 354, 370, 376, 379, 380.
- Camellos, representaciones de. Pág. 140.
- Candelabros apocalípticos. Págs. 54, 87, 91, 159.
- Cántigas. Págs. 262, 267, 333, 389.
- Clérigos, representaciones de. Págs. 25, 58, 173, 234.
- Colección Amatller, Barcelona. Fig. 160.
- Bliss, Washington. Pág. 292. Fig. 278.
- R. Bosch, Barcelona. Pág. 105. Fig. 81.
- Barón de Cassel, Cannes. Figs. 50, 51.
- Dean-Riverdale. Pág. 271.
- Dereppe, Nueva York. Pág. 140. Figuras 113-118.
- Espona, Barcelona. Págs. 193, 203, 204, 318. Figs. 77, 162.
- Gardner, Boston. Pág. 317. Fig. 320.
- Gualino, Turín. Págs. 258, 261.
- Gudíol, Barcelona. Pág. 268. Figs. 262, 406.
- Colección Hartmann, Barcelona. Páginas 271, 375. Fig. 411.
- Mateu, Barcelona. Pág. 101. Figs. 72, 73.
- Muntadas, Barcelona. Pág. 194.
- Pitcairn. Pág. 291.
- Plandiura, Barcelona. Págs. 101, 222, 243. Figs. 74, 204, 215.
- Prats, Barcelona. Pág. 87. Lám. III.
- Ricart, Barcelona. Págs. 364, 370. Figuras 399, 412, 413.
- Rochel, Madrid. Pág. 343.
- Stoclet, Bruselas. Pág. 291.
- Suntag, Barcelona. Pág. 216.
- Marqués de Urquijo, Madrid. Pág. 262.
- Wildenstein, Nueva York. Pág. 271. Fig. 263.
- Color en la pintura románica, el. Páginas 14-16, 21, 22, 25, 31, 43, 44, 47, 53, 57, 58, 66, 69, 70, 80, 88, 91, 96, 101, 105, 107, 108, 113, 117, 118, 123, 124, 137, 150, 154, 155, 159, 171, 173, 188, 189, 193, 203, 209, 210, 215, 216, 222, 233, 253, 254, 257, 261, 267, 271.
- Constantino, representaciones de. Página 88.
- Cordero apocalíptico, representaciones del. Págs. 13, 32, 43, 87.
- Divino. (V. Agnus Dei.)
- Corladura, empleo de. Págs. 123, 189, 204, 209, 210, 221, 243, 248, 253, 254, 257, 258, 261, 268, 307, 308, 321, 375.
- Coronación de la Virgen, representaciones de la. Págs. 102, 113, 137, 183, 221, 271.
- Cortinajes decorativos. Págs. 22, 44, 47, 54, 57, 65, 66, 70, 79, 80, 105, 153.
- Corrientes estilísticas en la pintura románica. Págs. 16, 17. (V. Francobizantina, Italobizantina, Neobizantina.)
- Costados de altar. Págs. 189, 190, 194, 204, 209, 210, 221, 234, 243, 257.
- Creación de Adán y Eva, representaciones de la. Págs. 88, 123, 124, 153.
- de los ángeles, representaciones de la. Págs. 123.
- Crismón, representaciones del. Pág. 48.
- Cristo Juez, representaciones de. Págs. 44, 96, 108, 154, 174.
- Cruces, representaciones de. Págs. 21, 25, 26, 44, 88, 140, 153.
- gamadas, representaciones de. Página 233.
- Crucifijos. Págs. 189, 216, 279, 281, 282, 291, 294, 305, 308, 317, 318, 321, 322, 328, 333, 339, 343, 344, 353, 354, 358, 363, 364, 369, 370, 376, 379, 380, 389.
- pintados. Págs. 26, 189, 204, 216, 221, 233, 234.

- Crucifixión, representaciones de la. Páginas 13, 48, 66, 91, 96, 108, 113, 117, 123, 124, 137, 159, 174, 267, 271, 272, 293, 343, 370. (V. Calvarios.)
- de San Pedro, representaciones de la. Pág. 88.
- Cruzadas. Pág. 26.
- Curación del Ciego, representaciones de la. Pág. 140.
- David, representaciones de. Págs. 47, 124.
- Decapitación de San Pablo, representación de la. Pág. 88.
- Degollación de los Inocentes, representaciones de la. Págs. 113, 159, 261, 308.
- Descendimiento, representaciones del. Págs. 123, 233, 280, 291, 308, 317, 322, 327, 328, 339, 370.
- Desnudo en la pintura románica, el. Páginas 88, 124.
- Diluvio universal, representaciones del. Pág. 124.
- Dios mostrando a Adán y Eva el árbol prohibido, representaciones de. Páginas 123, 124, 172.
- Discos en los marcos de los frontales. Págs. 209, 254, 340.
- Donantes, representaciones de. Págs. 48, 65, 88.
- Dormición de la Virgen, representaciones de la. Págs. 102, 233, 271, 308.
- Duda de San José, representaciones de la. Pág. 80.
- Elefantes, representaciones de. Pág. 140.
- Elías, representaciones del profeta. Página 58.
- Embarcaciones, representación de. Páginas 47, 48.
- Entierro de Cristo, representaciones del. Pág. 128.
- Entrada en Jerusalén, representaciones de la. Págs. 92, 101, 140, 215, 267, 364.
- Epifanía, representaciones de la. Páginas 13, 79, 80, 91, 92, 110, 118, 123, 128, 137, 140, 153, 183, 193, 221, 233, 261, 267, 339.
- Escudos decorativos. Págs. 108, 113, 114, 271, 375.
- Espíritu Santo, representaciones del. Páginas 13, 70, 79, 107, 140, 153, 221.
- Etimasia, representaciones de la. Página 183.
- Eucarísticos, temas. Pág. 54.
- Eva, representaciones de. Págs. 124, 153. (Véase Creación de Adán y Eva; Tentación de Eva.)
- Evangelistas, representaciones de los. Pág. 13. (V. San Juan; San Lucas; San Marcos; San Mateo.)
- representaciones de los símbolos de los. Págs. 13, 22, 32, 44, 48, 53, 54, 69, 70, 79, 80, 91, 92, 95, 101, 102, 105, 107, 113, 117, 123, 137, 150, 154, 172, 173, 189, 193, 194, 203, 204, 210, 215, 216, 221, 233, 234, 244, 253, 258, 267, 271, 282, 291, 293, 295, 307, 308, 318, 333, 339, 340, 370.
- Exaltación de la Santa Cruz, representaciones de la. Pág. 88.
- Expulsión del Paraíso, representaciones de la. Págs. 22, 91, 123, 124.
- Ezequiel, representaciones de. Pág. 13.
- Flagelación, representaciones de la. Páginas 105, 370.
- Florales, decoración con temas. Páginas 21, 22, 25, 54, 57, 65, 66, 70, 114, 128, 137, 140, 153, 209, 216, 221, 248, 253.
- Fogg Museum, Harvard. Pág. 328.
- Fondos de bandas horizontales. Págs. 31, 47, 66, 80, 87, 91, 153, 173, 174, 188, 189, 203, 209.
- en relieve de pastillaje. Págs. 188, 204, 221, 222, 233, 244, 247, 248, 339.
- uniformes. Págs. 53, 113, 114, 149, 159, 171, 209, 234.
- Francobizantina, corriente. Págs. 16, 17, 53, 79, 80, 101, 139, 160, 171, 234, 247.
- Francogótico, estilo. Págs. 18, 69, 123, 137, 139, 174, 189, 222, 234, 247, 248, 253, 254, 258, 262, 267.
- Fresco, pinturas al. Págs. 14-16, 18, 22, 25, 26, 31, 44, 48, 53, 69, 79, 80, 87, 88, 91, 92, 96, 102, 105, 113, 114, 117, 139, 149, 150, 154, 160, 183.
- Frontales de altar. Págs. 18, 69, 70, 91, 92, 96, 101, 102, 105, 117, 118, 127, 128, 187, 189, 193, 194, 203, 204, 209, 210, 215, 216, 221, 222, 233, 234, 243, 244, 248, 254, 257, 258, 261, 267, 268, 272, 296, 307, 308, 318, 321, 340, 364, 370, 375.
- metálicos. Págs. 188, 190, 234, 307.
- de pastillaje de yeso. Págs. 188, 204, 209, 210, 307, 308, 318.
- de talla. Págs. 307, 318, 321, 322, 328, 333.
- Galería Walters, Baltimore. Págs. 96, 193, 221. Fig. 192.
- Gallos, representaciones de. Págs. 31, 159.
- Gárgano, escenas del monte. Págs. 96, 117, 234.
- Genealogía de San José, representaciones de la. Págs. 124, 127.
- Génesis, representación de escenas del. Págs. 88, 123, 153, 261.
- Geométricos, decoración con temas. Páginas 21, 22, 25, 44, 48, 53, 54, 58, 65, 66, 69, 105, 107, 113, 124, 140, 150, 171, 172, 190, 194.
- Goliath, representaciones de. Pág. 47.
- Grecas decorativas. Págs. 69, 124, 128, 171, 172.
- Guadamecías. Pág. 216.
- Guerreros, representaciones de. Pág. 54. (V. Militares, Soldados.)
- Heráldicos, decoración con motivos. Página 375. (V. Escudos.)
- Herodes, representaciones de. Págs. 47, 92, 113, 159, 308.
- Huída a Egipto, representaciones de la. Págs. 113, 123, 159, 221, 308.
- Iconografía de las pinturas románicas. Págs. 13, 95, 96, 189.
- Iglesia, representaciones de la. Págs. 13, 57.
- Imaginería románica. Págs. 279-389.
- Indumentaria. Págs. 26, 31, 32, 48, 57, 66, 69, 114, 268, 271.
- Infierno, representaciones del. Págs. 31, 44, 174, 234.
- Inscripciones decorativas. Págs. 31, 44, 79, 171-173, 190, 193, 210, 221, 234.
- Isaías, representaciones del profeta. Páginas 13, 58.
- Italobizantina, corriente. Págs. 16, 17, 53, 66, 80, 95, 107, 108, 123, 139, 149, 160, 171, 204, 215, 222, 247.
- Jacob, representaciones de. Págs. 32, 43.
- Jeremías, representaciones de. Pág. 13.
- Jesús en el Limbo, representaciones de. Págs. 96, 124.
- ante Pilatos, representaciones de. Página 87.
- Jinetes, representaciones de. Págs. 25, 26, 102, 137, 140, 268.
- del Apocalipsis, representación de los. Págs. 26, 54, 57, 87.
- Judas, representaciones de. Págs. 159. (V. Beso de Judas.)
- Juglares, representaciones de. Pág. 31.
- Juicio Final, representaciones del. Páginas 44, 96, 117, 174.
- de Salomón, representaciones del. Página 92.
- Lámparas, representación de. Pág. 53. (V. Candelabros.)
- Lapidación de San Esteban, representaciones de la. Págs. 31, 91.
- Lavatorio, representaciones del. Páginas 101, 105.
- Lázaro, representaciones del pobre. Páginas 32, 43.
- Lobos, representación de. Págs. 47, 57, 65.
- Longinos, representaciones de. Págs. 66, 159.
- Losanges, decoración con. Págs. 233, 261, 268, 295.
- Luna, representaciones de la. Págs. 101, 293.
- Magdalena, representaciones de la. Página 153.
- Majestades. Págs. 26, 203, 204, 279, 294-296, 305, 317.
- Mano Divina, representaciones de la. Págs. 13, 32, 54, 117, 153.
- Marfiles. Págs. 149, 281, 282, 291-293, 364, 376, 389.
- Mariás ante el sepulcro, representaciones de las. Págs. 140, 291.
- Meandros decorativos. Págs. 54, 140.
- Mesas de altar. Págs. 189, 204, 210, 221, 233.
- Meses del año, representación de los. Págs. 13, 123, 137, 159, 258.
- Militares, decoración con temas. Págs. 18, 102, 137.
- Miniaturas. Págs. 26, 48, 88, 95, 160, 171, 174, 188, 190, 203, 209, 210, 262, 268, 291, 294, 306. (V. Cántigas.)
- Moisés, representación de. Pág. 124.
- Monstruos, representación de. Págs. 31, 44, 54, 69, 70, 96, 124, 127, 128, 140, 172, 173, 174, 194, 210, 248, 281, 282, 364.
- Mozárabes, iglesias. Págs. 25, 53, 101, 139.
- en los marfiles románicos, influencias. Págs. 282, 291.
- Mudéjares, iglesias. Págs. 18, 172, 173, 183.
- Museo Arqueológico de Mallorca. Página 272.
- Arqueológico Nacional, Madrid. Páginas 233, 281, 282, 291, 292, 353, 354, 363, 370, 379. Fig. 207.
- de Arte de Cataluña, Barcelona. Páginas 31, 32, 44, 48, 54, 57, 58, 66, 69, 70, 105, 173, 193, 194, 216, 222, 233, 234, 243, 244, 248, 253, 254, 257, 258, 271, 294, 295, 307, 308, 317, 318, 321.

- 322, 328, 340, 354, 369. Figs. 9-25, 34-36, 38-46, 48, 52, 156-158, 163-166, 168, 170, 182, 189, 190, 197, 199, 200, 206, 208-211, 213, 216-218, 220, 225, 227-229, 231, 232, 234, 236, 240, 242-244, 246, 249, 250, 252-254, 264.
- Artes Decorativas, París. Págs. 248, 257. Figs. 235, 251.
- Balaguer, Villanueva y Geltrú. Página 375. Fig. 439.
- del Bargello, Florencia. Pág. 292.
- de Bellas Artes, Boston (EE. UU.). Páginas 53, 140. Figs. 26-28.
- del Cincuentenario, Bruselas. Página 254. Fig. 247.
- "Los Claustros", Nueva York. Páginas 261, 358. Fig. 394.
- de Cleveland (EE. UU.). Pág. 370.
- de la colegiata de Covarrubias (Burgos). Pág. 272.
- Diocesano de Ávila. Págs. 18, 267. Fig. 258.
- de Barcelona. Págs. 87, 296, 307.
- de Burgos. Pág. 370.
- de Gerona. Págs. 91, 101. Figs. 59, 62, 63.
- de Lérida. Págs. 244, 253, 318, 321, 340. Figs. 230, 237, 238.
- de Palencia. Pág. 272.
- de Solsona. Págs. 25, 54, 96, 244, 321. Figs. 7, 8, 29-33, 69, 70, 221.
- Episcopal, Segovia. Pág. 379.
- de Huesca. Pág. 343. Fig. 362.
- de Ibiza. Pág. 333.
- de Leningrado. Págs. 291, 292.
- de León. Págs. 291, 375, 376. Figs. 414, 415, 420.
- del Louvre, París. Págs. 282, 291, 317, 358.
- Marés, Barcelona. Págs. 305, 369, 370.
- Metropolitano, Nueva York. Págs. 173, 261, 291, 293, 318. Figs. 143, 144.
- de Pamplona. Págs. 137, 353.
- del Prado, Madrid. Págs. 43, 149, 150, 376. Fig. 417.
- de Salamanca. Pág. 379.
- Soler y Palet, Tarrasa. Págs. 262, 271, 307. Fig. 259.
- de Vich. Págs. 87, 88, 91, 96, 194, 203, 204, 209, 210, 215, 221, 222, 243, 244, 295, 305-307, 317, 321, 322. Figs. 58, 60, 61, 71, 161, 167, 174-181, 183, 187, 188, 193-196, 198, 202, 212, 219, 223, 224, 226.
- de Vitoria. Pág. 354. Figs. 390-393.
- Victoria and Albert, Londres. Pág. 291.
- de Worcester (EE. UU.). Págs. 70, 194. Fig. 169.
- Zuloaga, Zumaya. Pág. 261. Fig. 255.
- Músicos, representaciones de instrumentos. Págs. 31, 54, 79, 96, 108, 173, 183.
- Musulmanas en la pintura románica, influencias. Págs. 18, 44, 48, 65, 102, 127, 128, 139, 149, 171-173, 247, 248, 254.
- Nacimiento de la Virgen, representaciones del. Págs. 113, 271.
- Natividad del Señor, representaciones de la. Págs. 53, 80, 87, 91, 92, 113, 123, 124, 127, 159, 267, 308, 339.
- Neobizantina, corriente. Págs. 17, 18, 95, 123, 127, 203, 215, 216, 222, 233, 247, 253, 257, 267, 334, 344, 369.
- Noé, representaciones de. Pág. 124.
- Noli me tangere, representaciones del. Págs. 140, 291, 370.
- Óleo, pinturas al. Págs. 15, 22, 102, 113, 137.
- Osos, representaciones de. Pág. 140.
- Palimpsestos. Pág. 253.
- Palmetas decorativas. Págs. 54, 140.
- Pantocrátor, representaciones del. Páginas 13, 21, 26, 32, 43, 48, 53, 54, 58, 65, 69, 70, 79, 80, 87, 88, 91, 92, 96, 101, 102, 105, 107, 108, 113, 117, 118, 123, 128, 137, 150, 154, 172-174, 189, 190, 193, 194, 203, 204, 209, 210, 216, 221, 233, 243, 244, 253, 254, 258, 267, 271, 291-293, 307, 308, 318, 321, 328, 333, 363, 370.
- Paraíso, representaciones del. Pág. 172.
- Pasión de Jesús, escenas de la. Págs. 22, 174, 189, 244, 248, 271, 272.
- Paso del Mar Rojo, representaciones del. Págs. 22, 124.
- Pastillaje de yeso, decoración con. Páginas 209, 210, 221, 222, 233, 243, 244, 267, 268, 307, 308, 317, 318, 321, 339, 340, 375.
- Pavos, representaciones de. Págs. 14, 25, 26, 47, 57.
- Pecado de Adán y Eva, representaciones del. Págs. 22, 92, 96, 123, 124, 153.
- Pentecostés, representación del. Págs. 57, 91.
- Peregrinación a Compostela. Pág. 244.
- Perspectiva en la pintura románica. Página 15.
- Perros, representaciones de. Págs. 25, 26, 65, 140, 153.
- Pesca milagrosa, representaciones de la. Pág. 48.
- Pez simbólico, representación del. Página 96.
- Pilatos, representaciones de. Págs. 87, 159.
- Polípticos. Págs. 261, 262, 268, 271, 317.
- Portapaces. Pág. 293.
- Prendimiento, representaciones del. Páginas 105, 159. (V. Beso de Judas.)
- Presentación al Templo, representaciones de la. Págs. 113, 124, 159, 261, 308.
- Profetas, representaciones de. Págs. 22, 47, 159, 172, 183, 215.
- Purificación de la Virgen, representaciones de la. Págs. 233, 267.
- Querubines, representaciones de. Página 13.
- "Quo Vadis", representaciones del. Página 128.
- Relicarios. Pág. 293.
- Resurrección de Cristo, representaciones de la. Págs. 124, 267.
- de Lázaro, representaciones de la. Páginas 124, 140, 267.
- de los muertos, representaciones de la. Págs. 96, 97, 117, 123, 172, 282.
- Retablos de altar. Págs. 22, 25, 123, 137, 183, 189, 248, 253, 254, 257, 261, 262, 271, 272, 370, 375.
- Retratos. Págs. 65, 159, 160.
- Reyes Magos, representaciones de los. Págs. 13, 44, 47, 57, 58, 80, 113, 159, 215, 261, 308.
- Ríos del Paraíso, representación de los. Pág. 291.
- Rodados, decoración con temas. Págs. 43, 44, 54.
- Rosetas decorativas. Págs. 216, 253.
- Sacrificio de Abraham, representaciones del. Págs. 54, 57, 124.
- Sagitario. Pág. 54.
- San Agustín, representaciones de. Páginas 107, 140, 174.
- San Ambrosio, representaciones de. Páginas 48, 107.
- San Andrés, representaciones de. Páginas 48, 69, 95, 118, 159, 209, 216, 248, 261.
- San Bartolomé, representaciones de. Páginas 159, 253, 262, 343.
- San Baudelio, representaciones de. Página 140.
- San Bernabé, representaciones de. Página 96.
- San Bernardo, representaciones de. Páginas 172, 272.
- San Cándido, representaciones de. Página 308.
- San Cipriano, representaciones de. Página 243.
- San Clemente, representaciones de. Página 244.
- San Cristóbal, representaciones de. Páginas 96, 117, 254.
- San Ermengol. Pág. 101.
- San Esteban, representaciones de. Páginas 87, 95, 172, 204. (V. Lapidación de San Esteban.)
- San Felipe, representaciones de. Página 159.
- San Francisco, representaciones de. Páginas 108, 272.
- San Gabriel, representaciones del arcángel. Págs. 13, 21, 22, 44, 48, 57, 58, 66, 96, 159.
- San Gervasio, representaciones de. Páginas 48, 58, 70.
- San Gil, representaciones de. Págs. 101, 268.
- San Gregorio, representaciones de. Página 57.
- San Hilario, representaciones de. Página 222.
- San Iñigo, representaciones de. Págs. 65, 66.
- San Isidoro, representaciones de. Páginas 172, 174.
- San Isidro, representaciones de. Página 267.
- San Joaquín, representaciones de. Páginas 113, 317.
- San Juan Bautista, representaciones de. Págs. 13, 47, 105, 108, 113, 248.
- San Juan Evangelista, representaciones de. Págs. 44, 58, 66, 69, 102, 113, 117, 118, 154, 159, 221, 293, 308, 318, 327, 339, 343, 344, 370, 379.
- San Lorenzo, representaciones de. Páginas 172, 193, 209, 210, 222.
- San Lucas, representaciones de. (V. Evangelistas.)
- San Marcos, representaciones de. (V. Evangelistas.)
- San Martín, representaciones de. Páginas 47, 87, 95, 96, 172, 193, 204, 221, 244, 248, 296, 340, 379.
- San Mateo, representaciones de. Páginas 113, 159. (V. Evangelistas.)
- San Matías, representaciones de. Página 159.

- San Miguel, representaciones del arcángel. Págs. 13, 21, 22, 44, 48, 57, 58, 70, 96, 117, 150, 159, 234, 248, 257, 258, 261, 291, 321.
- San Millán, representaciones de. Páginas 272, 292.
- San Nicolás, representaciones de. Páginas 117, 172, 253.
- San Pablo, representaciones de. Págs. 21, 44, 58, 66, 69, 70, 88, 113, 137, 253, 262, 267, 291, 317, 328.
- San Pablo de Narbona, representaciones de. Pág. 96.
- San Pedro, representaciones de. Págs. 21, 22, 44, 48, 58, 69, 70, 88, 107, 113, 137, 159, 174, 244, 253, 254, 257, 258, 261, 262, 291, 317. (V. Crucifixión de San Pedro, "Quo Vadis".)
- San Pedro Mártir, representaciones de. Pág. 254.
- San Protasio, representaciones de. Páginas 48, 58, 70.
- San Quirce y Santa Julita, representaciones de. Págs. 54, 194.
- San Rafael, representaciones del arcángel. Pág. 58.
- San Saturnino, representaciones de. Página 101, 137, 222.
- San Simón, representaciones de. Pág. 159.
- San Tadeo, representaciones de. Pág. 96.
- San Valeriano, representaciones de. Página 243.
- San Vicente, representaciones de. Páginas 118, 244, 248.
- Santa Ana, representaciones de. Páginas 113, 317, 354.
- Santa Catalina, representaciones de. Páginas 96, 101, 108, 118, 174.
- Santa Cecilia, representaciones de. Página 243.
- Santa Coloma, representaciones de. Página 70.
- Santa Cristina, representaciones de. Página 244.
- Santa Elena, representaciones de. Página 88.
- Santa Eugenia, representaciones de. Página 257.
- Santa Eulalia, representaciones de. Páginas 65, 248.
- Santa Inés, representaciones de. Pág. 65.
- Santa Julita, representaciones de. Página 57. (V. San Quirce.)
- Santa Lucía, representaciones de. Página 65.
- Santa Margarita, representaciones de. Págs. 108, 193, 209, 210.
- Santa Perpetua, representaciones de. Página 243.
- Santa Quiteria, representaciones de. Página 272.
- Santa Tecla, representaciones de. Página 321.
- Santa Úrsula, representaciones de. Páginas 257, 272.
- Santiago, representaciones de. Págs. 70, 107, 159, 244, 380.
- Santo Domingo, representaciones de. Página 253.
- Santo Tomás, representaciones de. Páginas 102, 159.
- Santo Tomás de Canterbury, representaciones de. Págs. 79, 91, 92, 215, 364.
- Sarcófagos pintados. Págs. 262, 271.
- Scriptorium, representación de un. Página 108.
- School of Design, Providence. Pág. 363. Fig. 405.
- Seno de Abraham, representaciones de. Págs. 31, 117.
- Sepulcros. Págs. 96, 108, 174, 183, 306, 339, 364, 375.
- Serafines, representaciones de. Págs. 13, 22, 32, 43, 44, 48, 54, 57, 91, 117, 150, 254, 291.
- Serpientes, representaciones de. Págs. 44, 47, 128, 173.
- Sillas. Pág. 339.
- Sirenas, representación de. Págs. 14, 54, 194.
- Sociedad Arqueológica Luliana, Palma de Mallorca. Pág. 272. Fig. 266.
- Sol, representaciones de. Págs. 101, 293.
- Soldados, representaciones de. Págs. 57, 102, 137, 140, 159.
- Tabla, pintura románica sobre. Págs. 18, 69, 92, 95, 101, 187 a 272, 321.
- Talleres de la pintura sobre tabla. Página 190.
- Técnica de la pintura románica. Páginas 14, 15, 26, 31, 32, 44, 47, 53, 58, 66, 88, 95, 96, 101, 108, 113, 114, 118, 149, 159, 171, 187, 188, 189, 193, 203, 209, 234, 243.
- Tejidos hispanoárabes. Pág. 307.
- Temple, pinturas al. Págs. 15, 22, 80, 88, 91, 92, 101, 105, 108, 117, 118, 124, 137, 159, 171, 173, 174, 233, 248.
- de huevo, pinturas al. Págs. 248, 267.
- Tentación de Eva, representaciones de la. Pág. 124.
- Tentaciones de Jesús en el desierto, representaciones de las. Págs. 124, 140, 267.
- Tetramorfos. (V. Evangelistas, representaciones de los símbolos de los.)
- Trinidad, representaciones de la. Página 91.
- Última Cena, representaciones de la. Páginas 96, 123, 140, 159, 194, 234, 267.
- Vegetales, decoración con motivos. Páginas 22, 31, 48, 54, 58, 69, 113, 124, 140, 153, 154, 171, 173, 174, 183, 204, 209, 244, 248, 254, 258, 267, 268, 282, 292, 293. (V. Florales, decoración con temas.)
- Verdugos, representaciones de. Págs. 54, 57, 118, 159.
- Vigas de baldaquino. Págs. 189, 204, 234, 248.
- Virgen, imágenes de la. Págs. 189, 279, 280, 293, 294, 306-308, 322, 328, 333, 340, 343, 344, 353, 354, 357, 363, 364, 369, 370, 375, 376, 379, 380, 389.
- Virgen, representaciones de la. Págs. 13, 21, 26, 32, 43, 44, 47, 48, 53, 57, 58, 65, 66, 69, 70, 79, 87, 91, 102, 108, 127, 140, 150, 153, 189, 194, 209, 210, 215, 216, 221, 222, 244, 257, 261, 279, 280, 308, 318, 321, 327.
- Virgen de la Leche, representaciones de la. Págs. 306, 308, 369.
- Virgenes fatuas, representaciones de las. Pág. 57.
- prudentes, representaciones de las. Pág. 57.
- Visitación, representaciones de la. Páginas 53, 91, 92, 113, 123, 124, 159, 221, 233, 267, 339.
- Zacarías, representación de. Pág. 47. (V. Anunciación a Zacarías.)
- Zigzags decorativos. Págs. 26, 31, 113, 114, 140, 171, 172.

## ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Áger (Lérida). Pág. 53.  
 Agreda (Soria). Pág. 364. Fig. 402.  
 Agüero (Huesca). Fig. 361.  
 Aguilar de Campoo (Palencia). Pág. 369.  
 Aguilar de Campos (Valladolid). Pág. 375.  
 Alba de Tormes (Salamanca). Pág. 379.  
 Alcañiz (Teruel). Pág. 137. Figs. 109, 110.  
 Alemania. Pág. 279.  
 Almazán (Soria). Pág. 364.  
 Almunia de Doña Godina (Zaragoza). Pág. 137. Fig. 111.  
 Alós (Lérida). Pág. 321. Fig. 331.  
 Alquézar (Huesca). Págs. 334, 339. Figura 351.  
 All (Gerona). Pág. 307. Fig. 307.  
 América. Pág. 140.  
 Amiens (Francia). Pág. 357.  
 Ampudia (Palencia). Pág. 370.  
 Andorra, valle de. Págs. 17, 53, 70, 105, 193, 233, 317, 318.  
 Andorra la Vieja. Págs. 65, 105, 233. Figura 81.  
 Angustringa (Cerdeña francesa). Páginas 189, 221, 222, 295, 296, 305. Figuras 159, 160, 203.  
 Añastro (Burgos). Págs. 261, 272. Fig. 255.  
 Añós (Andorra). Pág. 70. Fig. 49.  
 Aragón. Págs. 18, 107-128, 247-254, 334-343.  
 Arán, valle de (Lérida). Págs. 17, 53, 317, 318.  
 Arbanjés (Huesca). Págs. 108, 118, 123.  
 Argolell (Lérida). Págs. 53, 65, 66, 69. Lámina II.  
 Arizaleta (Navarra). Pág. 353.  
 Arlanza. (V. San Pedro de Arlanza.)  
 Artajona (Navarra). Págs. 18, 128, 137, 353. Figs. 104-106.  
 Arteta (Navarra). Págs. 257, 258, 261. Fig. 253.  
 Astorga (León). Págs. 262, 267, 280, 376. Figs. 256, 257, 418, 419.  
 Astudillo (Palencia). Pág. 272.  
 Asturias. Pág. 380.  
 Auvernia (Francia). Pág. 363.  
 Aviá (Barcelona). Pág. 222. Figs. 199, 200.  
 Ávila. Págs. 18, 262, 379. Fig. 258.  
 Aviñón (Francia). Pág. 113.  
 Ayerbe (Huesca). Pág. 343.  
  
 Badostain (Navarra). Pág. 353.  
 Baget (Gerona). Págs. 295, 296, 305. Figura 288.  
 Baltanás (Palencia). Pág. 370.  
 Baltimore (EE. UU.). Págs. 96, 221, 222. Fig. 192.  
 Barbastro (Huesca). Págs. 26, 254, 334.  
 Barbará (Barcelona). (V. Santa María de Barbará.)  
  
 Barcelona. Págs. 18, 91, 92, 101, 102, 215, 243, 272, 294, 295, 307. Figs. 75-77.  
 Bárcena de Campos (Palencia). Pág. 370.  
 Barluenga (Huesca). Págs. 18, 108, 117, 118, 123, 234. Figs. 85, 86.  
 Bastanist, santuario de (Lérida). Páginas 280, 318. Fig. 324.  
 Begoña, santuario de (Vizcaya). Pág. 354.  
 Bellcaire (Gerona). Págs. 88, 91. Fig. 59.  
 Bellpuig (Rosellón). Págs. 295, 296, 305.  
 Benabarre (Huesca). Pág. 343.  
 Benasque (Huesca). Págs. 339, 340. Figuras 352, 355.  
 Benavent de Tremp (Lérida). Págs. 222, 321. Figs. 197, 332.  
 Benavente (Zamora). Pág. 376. Fig. 425.  
 Berbegal (Huesca). Págs. 253, 254. Figuras 237, 238.  
 Berga (Barcelona). Págs. 17, 53, 203, 204.  
 Berlanga. V. San Baudel de Berlanga.  
 Betesa (Lérida). Pág. 244. Fig. 229.  
 Bierge (Huesca). Págs. 108, 117, 118, 234. Fig. 87.  
 Boada. V. San Feliu de Boada.  
 Bohí (Lérida). Págs. 244, 322, 328. Figura 231. (V. San Juan de Bohí.)  
 Bolvir (Gerona). Págs. 243, 244. Fig. 220.  
 Boston (EE. UU.). Págs. 53, 140. Figs. 27, 28.  
 Brañosera (Palencia). Pág. 369.  
 Brull. (V. San Martín del Brull.)  
 Bruselas (Bélgica). Pág. 254. Fig. 247.  
 Burgo de Osa (Soria). Pág. 364.  
 Burgos. Págs. 357, 369.  
  
 Caldas de Montbuy (Barcelona). Páginas 280, 295, 296. Fig. 287.  
 Cambre (Coruña). Fig. 430.  
 Campdevánol (Gerona). Págs. 21, 22, 26. Fig. 1.  
 Capadocia (Asia Menor). Pág. 13.  
 Capdella (Lérida). Pág. 317. Fig. 321.  
 Cardet (Lérida). Fig. 228.  
 Carrión de los Condes (Palencia). Páginas 363, 369, 370.  
 Carrizo (León). Págs. 282, 291. Fig. 274.  
 Casillas de Berlanga (Soria). Págs. 17, 139, 140.  
 Casserras. (V. San Pablo de Casserras.)  
 Castarné de Noals (Huesca). Pág. 328. Fig. 345.  
 Castellón de la Plana. Pág. 333.  
 Castiliscar (Zaragoza). Págs. 343, 344. Figs. 372, 374.  
 Castilla. Págs. 18, 43, 101, 114, 123, 128, 139-183, 262-268, 281-293, 357-376.  
 Castillejo de Robledo (Soria). Págs. 21, 26.  
 Castrillo de Onielo (Palencia). Pág. 369.  
  
 Cataluña. Págs. 18-105, 187-244, 294-333.  
 Cerdeña. Págs. 18, 105, 203.  
 Cervatos (Santander). Pág. 369. Fig. 401.  
 Cervera (Lérida). Pág. 321.  
 Cervera del Maestre (Castellón). Página 333.  
 Ciudad Rodrigo (Salamanca). Pág. 379.  
 Cizur Mayor (Navarra). Pág. 353. Figura 385.  
 Clermont Ferrant (Francia). Págs. 174, 306.  
 Clusa, La. (V. La Clusa).  
 Colindres (Santander). Pág. 353.  
 Compostela. (V. Santiago de Compostela.)  
 Corbera (Barcelona). Pág. 92.  
 Córdoba. Pág. 282.  
 Cornellá de Conflent (Rosellón). Páginas 280, 306, 307. Fig. 302.  
 Cornudilla (Burgos). Pág. 369.  
 Corullón (León). Págs. 293, 376, 379, 380. Figs. 414, 415.  
 Coscojuela de Fantova (Huesca). Página 343.  
 Covarrubias (Burgos). Pág. 272.  
 Covet (Lérida). Pág. 318. Fig. 326.  
 Cruillas. (V. San Miguel de Cruillas.)  
 Cubells (Lérida). Pág. 321. Fig. 336.  
 Cuéllar (Segovia). Pág. 379.  
 Cuenca. Págs. 282, 379.  
 Cuxá, monasterio de (Rosellón) Páginas 295, 305.  
  
 Chía (Huesca). Pág. 244. Fig. 227. Lámina V.  
  
 Daroca (Zaragoza). Págs. 247, 254, 257, 334, 344, 369. Figs. 248, 371.  
 Dicastillo (Navarra). Pág. 353.  
 Durro (Lérida). Págs. 43, 190, 194, 322, 327, 328, 343. Figs. 170, 340, 344.  
  
 Echalaz (Navarra). Pág. 344. Fig. 379.  
 Egara. (V. Tarrasa.)  
 Eguillor (Navarra). Págs. 221, 257. Figura 249.  
 Encamp (Andorra). Págs. 70, 193, 233. Figs. 158, 208, 209.  
 Erill, baronía de (Lérida). Págs. 43, 149, 358.  
 Erill la Vall (Lérida). Págs. 43, 318, 322, 327, 328, 339, 343. Figs. 338, 339, 341, 342.  
 Escaló (Lérida). Págs. 53, 65.  
 Espinervas (Gerona). Págs. 79, 91, 215. Figs. 187, 188.  
 Espoleto (Italia). Pág. 216.  
 Esquius (Barcelona). Págs. 203, 204. Figura 162.

- Estahón (Lérida). Págs. 48, 65, 66. Figuras 40, 41.
- Estella (Navarra). Pág. 353. Fig. 384.
- Esterra de Aneu (Lérida). Págs. 48, 53, 57, 58, 65. Figs. 35, 36.
- Esterra de Cardós (Lérida). Págs. 48, 53, 65. Fig. 25.
- Estet (Lérida). Pág. 244.
- Estfbaliz, santuario de (Álava). Págs. 280, 354.
- Extremadura. Pág. 380.
- Extremo Oriente. Págs. 322, 327.
- Fanlo (Huesca). Pág. 343. Figs. 363, 366.
- Ferrera (Lérida). Págs. 193, 233. Fig. 206.
- Foces (Huesca). Págs. 18, 108, 113, 114, 117, 123, 234, 254. Figs. 94, 95.
- Fonollar (Rosellón). (V. San Martín de Fonollar.)
- Fontclara (Gerona). Pág. 101.
- Francia. Págs. 17, 160, 215, 263, 279, 295, 306.
- Galicia. Págs. 139, 380.
- Garray (Soria) Pág. 364.
- Ger (Gerona). Pág. 318. Fig. 323.
- Gerona. Págs. 17, 91, 101, 234, 293-296, 306, 318. Figs. 285, 301.
- Ginestare de Cardós (Lérida). Págs. 53, 70, 194, 318. Figs. 329, 330.
- Góngora (Navarra). Págs. 257, 258, 261, 370. Fig. 250.
- Granera (Barcelona). Págs. 21, 26.
- Graus (Huesca). Pág. 340. Fig. 353.
- Greixa (Barcelona). Págs. 193, 243. Figura 215.
- Grigera (Palencia). Pág. 369.
- Guadalupe, monasterio de (Cáceres). Página 389.
- Gualter (Lérida). Pág. 318.
- Güel (Huesca). Pág. 253. Fig. 156.
- Guils (Gerona). Págs. 193, 222, 243. Figura 204.
- Hix (Rosellón). Págs. 69, 190, 193. Figuras 163, 164.
- Hornos (Burgos). Pág. 369.
- Huelgas, monasterio de Las (Burgos). (V. Las Huelgas.)
- Huesca. Págs. 18, 107, 108, 114, 117, 247, 248, 254, 321, 322, 334, 340, 343. Figura 362.
- Ibieca (Huesca). Pág. 108.
- Iguácel, monasterio de (Huesca). Página 343. Fig. 360.
- Igualada (Barcelona). Pág. 317. Fig. 316.
- Inglaterra. Pág. 279.
- Irache (Navarra). Págs. 280, 353. Figura 376.
- Irlanda. Pág. 294.
- Isabarre (Lérida). Pág. 95.
- Italia. Págs. 16, 17, 149, 160, 215, 216, 272, 279, 307.
- Jaca (Huesca). Págs. 293, 334, 343. Figura 282.
- Játiva (Valencia). Pág. 281.
- Javierre (Huesca). Pág. 248. Fig. 239.
- La Clusa, monasterio de (Rosellón). Página 79. Fig. 56.
- La Llagona (Rosellón). Págs. 295, 296, 305. Fig. 292.
- La Mata (Castellón). Pág. 333.
- La Portella (Lérida). Pág. 305. Fig. 296.
- La Vid (Burgos). Pág. 369.
- Las Huelgas, monasterio de (Burgos). Páginas 268, 375.
- Labata (Huesca). Pág. 343.
- Leciñana (Burgos). Pág. 369.
- León. Págs. 17, 18, 53, 114, 139, 154, 159, 160, 174, 267, 281, 282, 291-293, 357, 375, 376. Figs. 124-135, 145-149, 268-271, 276, 284, 420.
- Lérida. Págs. 108, 244, 247, 294, 295, 317, 321, 322, 328, 334.
- Liesa (Huesca). Págs. 18, 108, 114, 117, 118, 248. Figs. 88, 89, 233.
- Limoges (Francia). Pág. 295.
- Logroño. Págs. 363, 364. Fig. 398.
- Lucca (Italia). Págs. 294-296.
- Llagona, La. (V. La Llagona).
- Llanás (Gerona). Págs. 204, 221, 222, 243. Fig. 205.
- Lloret de la Montaña (Gerona). Pág. 307.
- Llussá (Barcelona). (V. Santa María de Llussá.)
- Maderuelo (Segovia). Págs. 17, 18, 43, 44, 139, 149, 150, 153, 154, 160, 171, 376. Figs. 119-123.
- Madrid. Págs. 123, 263, 267, 268, 380. Figs. 260, 261, 437, 438.
- Mahamud (Burgos). Págs. 262, 268, 271. Fig. 264.
- Manresa (Barcelona). Pág. 305. Fig. 295.
- Marcévol, monasterio de (Rosellón). Página 80. Fig. 57.
- Marenyá (Gerona). Pág. 91.
- Marsella (Francia). Pág. 53.
- Martinet (Lérida). Págs. 70, 190, 194, 295, 296. Fig. 169.
- Masquefa (Barcelona). Pág. 105.
- Mata, La. (V. La Mata.)
- Mataplana. (V. San Juan de Mataplana.)
- Mave, monasterio de (Palencia). Páginas 370, 375. Fig. 410.
- Medinilla, santuario de (Ávila). Pág. 379.
- Mediterráneo, mar. Pág. 128.
- Mitgarán (Lérida). Pág. 317. Fig. 319.
- Moissac (Francia). Págs. 80, 281, 296.
- Mondoñedo (Lugo). Pág. 139.
- Montblanch (Tarragona). Pág. 321.
- Montgrony (Gerona). Págs. 204, 209, 210, 243, 297. Figs. 174, 176.
- Montmagastre (Lérida). Pág. 321. Figura 337.
- Montmeló (Barcelona). Pág. 92.
- Montserrat, monasterio de (Barcelona). Págs. 280, 307. Fig. 304.
- Moral (Palencia). Pág. 369.
- Mosoll (Gerona). Págs. 105, 233. Fig. 213.
- Mur (Lérida). Págs. 53, 80, 87. Figuras 26-28.
- Murcia. Pág. 333.
- Nájera (Logroño). Págs. 280, 343, 354, 363, 364, 369, 380. Fig. 396.
- Navarra. Págs. 128, 137, 221, 257-262, 344-354.
- Navata (Gerona). Pág. 101.
- Nieva. (V. Santa María de Nieva.)
- Noguera Pallaresa, río. Págs. 48, 53, 65, 194.
- Noguera Ribagorzana, río. Págs. 244, 317, 318, 322.
- Nueno (Huesca). Pág. 343.
- Nueva York (EE. UU.). Págs. 140, 173, 261, 271, 293.
- Nuria, santuario de (Gerona). Pág. 280.
- Olite (Navarra). Págs. 18, 128, 137. Figuras 107, 108.
- Olocau del Rey (Castellón). Pág. 333.
- Oloriz (Navarra). Pág. 353.
- Olot (Gerona). Págs. 203, 244, 307.
- Olp (Lérida). Pág. 317.
- Olleros (Palencia). Pág. 370.
- Oña, monasterio de (Burgos). Págs. 65, 369.
- Orcau (Lérida). Págs. 53, 65, 66. Fig. 44.
- Orellá (Rosellón). Pág. 18, 216. Fig. 191.
- Orense. Pág. 380. Fig. 429.
- Os de Tremp (Lérida). Fig. 211.
- Osormort (Barcelona). (V. San Saturnino de Osormort.)
- Ovarra, monasterio de (Huesca). Páginas 322, 339. Fig. 356.
- Oviedo. Págs. 190, 291, 293, 363, 365, 369. Figs. 283, 286.
- Padilla (Burgos). Pág. 369.
- Palencia. Págs. 273, 293, 358, 369, 370. Fig. 394.
- Palenzuela (Palencia). Pág. 370.
- Palma de Mallorca. Págs. 272, 333. Figuras 266, 267.
- Pamplona. Págs. 113, 183, 258, 280, 353. Fig. 381.
- Panzano (Huesca). Pág. 343. Fig. 359.
- París. Págs. 248, 257. Figs. 235, 251.
- Pedret. (V. San Quirce de Pedret.)
- Pedriñá (Gerona). Págs. 79, 91. Figs. 62, 63.
- Perazancas. (V. San Pelayo de Perazancas.)
- Perpiñán (Francia). Págs. 222, 294. Figura 201.
- Piasca (Santander). Pág. 369.
- Planés (Gerona). Pág. 308. Fig. 312.
- Plasencia (Cáceres). Pág. 389.
- Pobla de Claramunt (Barcelona). Página 308. Fig. 310.
- Pobla de Mafumet (Tarragona). Pág. 321.
- Poitiers (Francia). Págs. 17, 79, 88.
- Pola de Allende (Asturias). Pág. 380.
- Poliñá (Barcelona). Págs. 79, 80, 87, 88. Lám. III.
- Pompién (Huesca). Págs. 18, 123. Fig. 93.
- Ponferrada (León). Pág. 376.
- Pontellas (La Coruña). Fig. 431.
- Portella, La. (V. La Portella.)
- Portugal. Pág. 279.
- Providence (R. I., EE. UU.). Pág. 363. Figura 405.
- Puebla de Castro (Huesca). Pág. 253. Figura 245.
- Puigcerdá (Gerona). Págs. 222, 234.
- Quejana (Álava). Pág. 261.
- Rabós de Terri (Gerona). Pág. 101. Figura 78.
- Rhin, río. Pág. 282.
- Ribagorza. Págs. 327, 333, 334, 340, 380.
- Ribas (Gerona). Págs. 193, 203, 204, 209. Fig. 161.
- Riglos (Huesca). Págs. 108, 118, 343. Figuras 364, 365.
- Ripoll (Gerona). Págs. 18, 96, 190, 193, 203, 204, 209, 210, 215, 216, 221, 222, 233, 243, 305, 307. Fig. 311.
- Rocamadour (Palencia). Pág. 369. Fig. 407.
- Roda de Isábena (Huesca). Págs. 17, 18, 43, 107, 108, 118, 244, 247, 248, 322, 334, 339, 340, 343. Figs. 82, 90-92, 350, 354, 357.

- Rodilla, monasterio de (Burgos). Página 369. Fig. 400.
- Rosellón, Págs. 79, 80, 187-244, 294-308.
- Rotgés. Págs. 193, 222. Fig. 198.
- Sabadell (Barcelona). Pág. 87.
- Sagars (Barcelona). Págs. 188, 193, 204, 209, 210, 216, 233, 243. Figs. 183-186.
- Saint Benoît sur Loire (Francia). Pág. 281.
- Saint Plancard (Francia). Pág. 80.
- Saint Savin-sur-Gartempe (Francia). Páginas 88, 171.
- Sajazarra (Logroño). Pág. 364.
- Salamanca. Págs. 18, 123, 139, 174, 183, 234, 375, 376, 379. Figs. 150-155, 424.
- Salardú (Lérida). Pág. 317. Fig. 318.
- Salas, santuario de (Huesca). Págs. 280, 343. Fig. 368.
- Salas de Bureda (Burgos). Pág. 369.
- San Antolín de Toques (La Coruña). Página 380. Fig. 432.
- San Baudel de Berlanga (Soria). Págs. 43, 139, 149. Figs. 112-118.
- San Boy de Llusanés (Barcelona). Página 295.
- San Cebrían de Cabanyes (Barcelona). Págs. 243, 309. Figs. 223, 224.
- San Cugat del Vallés (Barcelona). Páginas 19, 308. Figs. 314, 317.
- San Feliu de Boada (Gerona). Pág. 101.
- San Feliu de Guíxols (Gerona). Pág. 22.
- San Iscle de las Feixes (Barcelona). Página 92. Fig. 79.
- San Jaime de Frontanyá (Barcelona). Páginas 101, 244. Fig. 221.
- San Juan de las Abadesas (Gerona). Páginas 280, 308. Fig. 313.
- San Juan de Bellcaire (Gerona). (V. Bellcaire.)
- San Juan de Bohí (Lérida). Págs. 31, 32, 43, 244. Figs. 9, 10, 231.
- San Juan les Fonts (Gerona). Págs. 204, 296, 305. Figs. 172, 173, 293.
- San Juan de Mataplana. Págs. 204, 209, 210, 216. Figs. 181, 182.
- San Lorenzo dels Munts (Barcelona). Páginas 188, 210, 215, 233. Fig. 180.
- San Martín del Brull (Barcelona). Páginas 88, 91.
- San Martín de Fonollar (Rosellón). Páginas 53, 79, 80. Figs. 53-55.
- San Martín Sarroca (Barcelona). Páginas 307, 317. Figs. 309, 315.
- San Martín Sescorts (Barcelona). Páginas 80, 87. Fig. 58.
- San Martín de la Val de Onsera (Huesca). Págs. 248, 343. Figs. 241, 358.
- San Miguel de Cruillas (Gerona). Páginas 79, 234, 296, 305. Figs. 47, 171, 214, 294.
- San Miguel de Engolasters (Andorra). Página 70. Fig. 48.
- San Miguel de Escalada (León). Pág. 376. Fig. 416.
- San Miguel de Foces. (V. Foces.)
- San Miguel de Lillo (Asturias). Págs. 21, 26.
- San Miguel de Villatuerta (Navarra). Página 26.
- San Millán de la Cogolla, monasterio de (Logroño). Págs. 262, 268, 272, 282, 292, 363, 364. Figs. 265, 277, 279-281, 397.
- San Pablo de Casserras (Barcelona). Páginas 18, 96, 101. Figs. 69, 70.
- San Pedro de Alcazarén (Valladolid). Pág. 183.
- San Pedro de Arlanza, monasterio de (Burgos). Págs. 18, 127, 128, 139, 173, 174. Figs. 143, 144.
- San Pedro del Bural (Lérida). Págs. 58, 65, 70. Figs. 38, 39.
- San Pedro del Olmo (Valladolid). Página 183.
- San Pelayo de Perazancas (Palencia). Páginas 139, 171. Fig. 136.
- San Quirce de Pedret (Barcelona). Páginas 7, 8, 29-34.
- San Román dels Bons (Andorra). Páginas 17, 70, 79. Fig. 52.
- San Saturnino de Osormort (Barcelona). Págs. 79, 88, 91. Figs. 60, 61.
- San Saturnino de Tabérnolas (Lérida). Págs. 194, 222. Figs. 156, 166, 216.
- Sangüesa (Navarra). Pág. 364.
- Santa Ana de Montral (Barcelona). Página 96.
- Santa Cecilia de Granera. (V. Granera.)
- Santa Coloma de Andorra. Págs. 70, 318. Figs. 50, 51.
- Santa Eulalia de Estahón. (V. Estahón.)
- Santa Fe de Conques (Francia). Página 306.
- Santa Liestra, santuario de (Huesca). Pág. 340.
- Santa Lucía de Mur (Lérida). Fig. 225.
- Santa María de Barbará (Barcelona). Págs. 79, 80, 87, 92. Figs. 66-68.
- Santa María de Llussá, monasterio de (Barcelona). Págs. 96, 204, 221, 222, 295, 296, 305. Figs. 193, 194, 196, 291.
- Santa María de Nieva (Segovia). Página 379.
- Santa Perpetua de la Moguda (Barcelona). Págs. 243, 272, 309. Fig. 222.
- Santander. Pág. 369.
- Santiago de Compostela (La Coruña). Págs. 244, 292, 296, 380. Figs. 435, 436.
- Santo Domingo de Silos, monasterio de (Burgos). (V. Silos.)
- Segovia. Págs. 183, 379.
- Selgua (Huesca). Pág. 343.
- Selva de Mar (Gerona). Pág. 307.
- Sendadiano (Álava). Pág. 354. Fig. 390.
- Seo de Urgel (Lérida). Págs. 17, 18, 66, 69, 70, 87, 96, 101, 105, 190, 193, 194, 215, 222, 267, 268, 294, 317, 318. Figuras 45, 46, 71-74, 165, 325. Lám. IV.
- Sevilla. Págs. 280, 354, 389. Figs. 442-444.
- Sigena, monasterio de (Huesca). Páginas 18, 114, 123, 124, 127, 128, 137, 139, 173, 216, 247, 253, 254, 340, 343, 344. Figs. 96-103, 244, 369.
- Sigüenza (Guadalajara). Pág. 379.
- Silos, monasterio de. Págs. 281, 354, 363, 364, 369, 370. Fig. 403.
- Siones (Burgos). Pág. 369.
- Siria. Pág. 294.
- Sobrado de los Monjes (La Coruña). Figura 433.
- Solanllong (Gerona). Pág. 221.
- Solsona (Lérida). Págs. 25, 294, 306. Figura 300.
- Sopeira (Huesca). Pág. 343.
- Soria. Pág. 364.
- Sorpe (Lérida). Págs. 48, 53, 58, 65, 66. Figs. 42, 43.
- Sos del Rey Católico (Zaragoza). Páginas 108, 344, 353, 364.
- Sotos Cueva (Burgos). Pág. 369.
- Suriguerola (Gerona). Págs. 234, 243. Figuras 217, 218.
- Tabérnolas. (V. San Saturnino de Tabérnolas.)
- Tahull (Lérida). Págs. 17, 32, 43, 44, 47, 48, 58, 65, 66, 69, 70, 79, 87, 102, 107, 149, 160, 194, 203, 244, 281, 318, 322, 327, 328, 343. Figs. 11-24, 232, 346. Lámina I.
- Talló, santuario de (Lérida). Pág. 318. Fig. 327.
- Tamarite de Litera (Huesca). Pág. 253. Figs. 242, 243.
- Tarragona. Pág. 321. Figs. 333, 334.
- Tarrosa (Barcelona). Págs. 21, 22, 25, 26, 79, 91, 102, 123, 215, 262, 271. Figs. 2-6, 64, 65, 80, 259.
- Toledo. Págs. 18, 91, 139, 171-173, 280, 375, 389. Figs. 137-142, 439-441.
- Tolosa (Francia). Pág. 306.
- Torelló (Barcelona). Págs. 203, 210.
- Tormes, río. Pág. 379.
- Toro (Zamora). Págs. 183, 376. Fig. 422.
- Torralba de Ribota (Zaragoza). Pág. 344.
- Torres del Río (Navarra). Pág. 353. Figura 386.
- Tosas (Gerona). Págs. 105, 222, 243. Figuras 157, 195, 210.
- Tost (Lérida). Págs. 194, 243. Figs. 167, 168.
- Tragó de Noguera (Lérida). Pág. 318. Fig. 322.
- Trasobares (Zaragoza). Pág. 343. Figura 370.
- Tredós (Lérida). Págs. 53, 58, 65. Figura 37.
- Tresserra (Huesca). Pág. 244. Fig. 230.
- Treviño, condado de (Burgos). Pág. 261.
- Trujillo (Cáceres). Pág. 380.
- Tubilla del Agua (Burgos). Págs. 139, 171.
- Tudela (Navarra). Pág. 353. Figs. 382, 383.
- Tura, santuario del (Gerona). Págs. 280, 307.
- Turín (Italia). Pág. 258.
- Tuy (Pontevedra). Pág. 357.
- Ujué (Navarra). Págs. 280, 344, 353. Figura 375.
- Uncastillo (Zaragoza). Págs. 18, 107, 108. Figs. 83, 84.
- Urdanoz (Navarra). Pág. 344. Fig. 378.
- Valencia. Pág. 321.
- Valencia de Aneu (Lérida). Págs. 53, 194.
- Valoria de Alcor (Palencia). Pág. 370.
- Valladolid. Fig. 406.
- Valle de Cerrato (Palencia). Pág. 370.
- Vallés, comarca del. Págs. 17, 80, 87.
- Vallibona (Castellón). Pág. 333.
- Valltarga (Rosellón). Págs. 18, 127, 216. Figs. 189, 190.
- Vich (Barcelona). Págs. 17, 80, 87, 88, 91, 92, 96, 190, 193, 209, 210, 233, 234, 295. Figs. 175, 177-179.
- Vicq (Francia). Pág. 32.
- Vid, La. (V. La Vid).
- Vidrá (Gerona). Pág. 222. Fig. 202.
- Viena. Pág. 292.
- Vilafranca del Panadés (Barcelona). Página 92.
- Vilanova de Meyá (Lérida). Pág. 318.
- Vilanova de la Muga (Gerona). Pág. 101.
- Vileña (Burgos). Pág. 183.
- Villalcázar de Sirga (Palencia). Pág. 375.

Villaluenga (Palencia). Pág. 370.  
Villanueva y Geltrú (Barcelona). Página 375. Fig. 439.  
Villanueva de las Infantas (Orense). Página 380. Fig. 428.  
Villatuerta. (V. San Miguel de Villatuerta.)

Villoldo (Palencia). Pág. 369.  
Viñolas de Portavella (Gerona). Página 204.  
Vitoria. Pág. 354. Fig. 389.  
Worcester (EE. UU.). Pág. 70, 194. Figura 169.

Yarnoz (Navarra). Pág. 344. Fig. 377.  
Yaso (Huesca). Págs. 108, 118.

Zamora. Pág. 376.  
Zuazo de Cuartango (Álava). Pág. 260.  
Zumaya (Guipúzcoa). Pág. 261. Figura 255.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abadal, Ramón de. Pág. 22.  
 Abdalá, pintor. Pág. 19.  
 Abenhazam de Córdoba. Página 21.  
 Aleaume, arquitecto y orfebre. Pág. 306.  
 Alejandro II, papa. Pág. 26.  
 Alfonso I, de Aragón. Páginas 43, 149.  
 Alfonso VI, de Castilla. Página 171.  
 Alfonso VIII, de Castilla. Página 364.  
 Alfonso X el Sabio. Páginas 262, 268, 333, 357, 389.  
 Alfonso de Bruges, pintor. Página 19.  
 Alfonso Esteban, pintor. Pág. 19.  
 Almanzor. Pág. 25.  
 Alonso Vidal. Pág. 183.  
 Antón Sánchez de Segovia, pintor. Págs. 18, 19, 123, 139, 174, 183, 234, 262.  
 Arnau de Perpiñán, pintor. Pág. 19.  
 Asín, Manuel. Pág. 21.  
 Aspargo de la Barca, obispo. Pág. 321.  
 Atón de Foces. Págs. 18, 108, 113, 114.  
 Berceo, Gonzalo de. Página 272.  
 Bernardo pintor. Pág. 19.  
 Bernardo, conde de Pallars. Pág. 65.  
 Blanca, reina de Castilla. Pág. 364.  
 Blas, abad de San Millán. Pág. 292.  
 Blasio, obispo de Pamplona. Pág. 26.  
 Cavallini, Pietro, pintor. Página 127.  
 Destorrent, Ramón, pintor. Pág. 95.  
 Domingo García, pintor. Página 19.  
 Duccio di Buoninsegna, pintor. Pág. 272.  
 Engelram, marfilista. Página 292.  
 Esteban, obispo de Clermont. Pág. 306.  
 Felicia, reina de Aragón. Págs. 293, 376.  
 Felipe, infante de Castilla. Pág. 375.  
 Fernández de Añastro, Sancho. Pág. 261.  
 Fernando I de Castilla y León. Págs. 154, 281, 282.  
 Fernando II de León. Página 160.  
 Fernando Alfonso. Pág. 375.  
 Ferrer Bassa, pintor. Página 95.  
 García, monje. Pág. 295.  
 García de Nájera. Pág. 363.  
 Gil, pintor. Pág. 19.  
 Goldschmidt, A. Pág. 291.  
 Gómez-Moreno, Manuel. Páginas 160, 183, 282, 291, 293, 376.  
 Gómez-Moreno, María Elena. Págs. 267, 375.  
 Gonzalo Menéndez, obispo de Oviedo. Págs. 293, 363, 364.  
 Gonzalo Pérez. Pág. 172.  
 Greco, Dominico Theothocópuli, El. Pág. 128.  
 Gudiol y Cunill, José. Páginas 19, 22, 193, 210.  
 Gudisteo, pintor. Pág. 174.  
 Guilabertus, escultor. Página 306.  
 Guilduino, escultor. Página 296.  
 Guillerma, condesa de Pallars. Pág. 65.  
 Guisla, condesa de Gerona. Pág. 234.  
 Haly, pintor. Pág. 19.  
 Hernández Díaz, José. Página 389.  
 Jaime I, de Aragón. Pág. 19.  
 Juan Oliverio, pintor. Página 113.  
 Kuhn, Charles L. Págs. 88, 91.  
 Lecdegarius, escultor. Página 364.  
 Leonor, infanta de Castilla. Pág. 375.  
 Maestro Alejandro. Pág. 19.  
 Maestro de Andorra. Páginas 18, 105, 233.  
 Maestro de Argozell. Páginas 66, 69.  
 Maestro de Artajona. Páginas 18, 128, 137, 257.  
 Maestro de Avidá. Págs. 222, 243.  
 Maestro de Barbará. Páginas 17, 79, 87, 92.  
 Maestro de Barluenga. Páginas 18, 117, 118, 123.  
 Maestro de Bohí. Págs. 31, 32, 43, 194.  
 Maestro de Cardós. Págs. 17, 48, 65, 66.  
 Maestro de Espinelvas. Páginas 17, 79, 91, 215.  
 Maestro de Estahón. Páginas 17, 65.  
 Maestro Esteban. Págs. 344, 353.  
 Maestro de Foces. Págs. 18, 108, 113, 114, 117, 118, 123, 183, 234, 247, 254.  
 Maestro Fruchel. Pág. 267.  
 Maestro de Ginestarre. Página 70.  
 Maestro de Jaca. Pág. 107.  
 Maestro Juan. Págs. 19, 244.  
 Maestro Juan, de Teruel. Página 19.  
 Maestro del Juicio Final. Páginas 44, 47, 66, 194.  
 Maestro de León. Págs. 17, 18, 154, 159, 160.  
 Maestro de Liesa. Págs. 18, 117, 118.  
 Maestro del Llussanés. Páginas 18, 96, 101, 221, 222, 257.  
 Maestro de Maderuelo. Páginas 17, 18, 43, 44, 140, 149, 150, 153, 154, 171.  
 Maestro Mateo. Págs. 357, 380.  
 Maestro de Mur. Págs. 17, 53, 80, 87.  
 Maestro de Orcau. Págs. 17, 66.  
 Maestro de Osormort. Páginas 17, 79, 88, 91.  
 Maestro de Palma. Página 272.  
 Maestro de Pedret. Págs. 17, 48, 53, 54, 57, 58, 65, 66, 69, 95, 215.  
 Maestro de Pedriñá. Páginas 17, 79, 91.  
 Maestro Pérez de Carrión. Pág. 375.  
 Maestro de Poliñá. Págs. 17, 79, 80, 87, 88, 92.  
 Maestro de Pompién. Páginas 18, 123.  
 Maestro de Roda. Págs. 18, 118.  
 Maestro del Rosellón. Páginas 17, 79, 80, 87.  
 Maestro de San Baudel. Páginas 140, 149.  
 Maestro de Santa Coloma. Págs. 17, 70, 105, 233.  
 Maestro de la sala capitular de Sigena. Págs. 18, 114, 123, 124, 127, 128, 139, 173, 174, 247.  
 Maestro de Suriguerola. Páginas 18, 123, 234, 243, 247.  
 Maestro de Tahull. Págs. 17, 32, 43, 44, 47, 48, 53, 65, 69, 95, 107, 118, 149, 160, 194, 203, 317, 327.  
 Maestro de Tarrasa. Páginas 22, 26, 91.  
 Maestro de Toledo. Págs. 18, 139, 171, 172, 173.  
 Maestro de Uncastillo. Páginas 18, 107, 108, 117.  
 Maestro de Urgel. Págs. 17, 65, 69, 70, 87, 95, 193, 194, 203, 210, 215.  
 Maestro de Valltarga. Páginas 18, 127, 216, 221, 222.  
 Maestro de Vicq. Pág. 32.  
 Martín, obispo. Pág. 375.  
 Mecelmos, pintor. Pág. 19.  
 Oliva, abad. Páginas 295, 305.  
 Pedro, abad de San Millán. Pág. 292.  
 Pedro II, de Aragón. Página 19.  
 Pedro IV, de Aragón. Página 102.  
 Pedro de Burgos, pintor. Página 19.  
 Pedro Pérez. Pág. 183.  
 Peris de Añastro, Martín. Pág. 261.  
 Pijoán, José. Pág. 65.  
 Plasencia, reina de Navarra. Pág. 292.  
 Pons de Vilaró, obispo. Página 306.  
 Porter, A. Kingsley. Páginas 306, 327, 328, 340.

Post, Charles R. Págs. 53, 66, 96, 108, 123, 124, 127, 139, 154, 160, 183, 193, 204, 210, 221, 234, 257, 262, 267, 272.

Ramiro de Aragón. Página 292.

Ramón Frener, pintor. Página 19.

Rodrigo Esteban, pintor. Página 19.

Rodolfo, marfilista. Pág. 292.

Rodrigo Tello, obispo. Página 321.

Rorimer, James, J. Página 363.

Saíz de Carrillo, Sancho. Página 271.

San Braulio. Pág. 292.

San Ramón de Roda. Páginas 17, 43, 102, 107, 139, 149, 334.

Sancha, reina de Aragón. Pág. 127.

Sancha, reina de Castilla. Págs. 281, 282.

Sancho el de Peñalén. Página 292.

Sancho Ramírez, rey de Aragón. Págs. 293, 376.

Sandoval, Fr. Prudencio de. Pág. 292.

Sedulius. Págs. 53, 79.

Serra, Pedro y Jaime, pintores. Pág. 95.

Simón de Beziars, pintor. Pág. 19.

Teodoros, pintor (?). Página 31.

Torres Balbás, Leopoldo. Página 173.

Urraca, López. Pág. 160.

Urraca de Portugal. Página 160.

Ximénez de Rada, Rodrigo. Pág. 172.

Ximeno de Foces. Página 108.

## FE DE ERRATAS

Página	Dice	Debe decir
230	Figs. 211 y 212. — San Pedro y San Pablo. Tabla lateral de un altar (Museo de Vich). San Pablo y ángeles. Tabla lateral del altar de Os de Tremp (Mus. Arte Cat., Barcelona).	Figs. 211 y 212. — San Pablo y ángeles. Tabla lateral del altar de Os de Tremp (Mus. Arte Cat., Barcelona). San Pedro y San Pablo. Tabla lateral de un altar (Museo de Vich).
287	Figs. 277 y 278. — Pantocrátor procedente de San Millán de la Cogolla (Paradero desconocido). Pantocrátor (Museo Metropolitano de Nueva York).	Figs. 277 y 278. — Pantocrátor (Paradero desconocido). Pantocrátor procedente de San Millán de la Cogolla (Colección Bliss, Washington).
299	Figs. 293 y 294. — Majestad (Museo de Vich) . . . . .	Figs. 293 y 294. — Majestad de San Juan les Fonts . . . . .
336	Figs. 351 y 352. — Crucifijos de Benasque y Alquézar.	Figs. 351 y 352. — Crucifijos de Alquézar y Benasque.
381	Figs. 424 y 425. — Crucifijo de la catedral vieja de Salamanca . . . . .	Figs. 424 y 425. — Crucifijo de la catedral nueva de Salamanca . . . . .
387	Figs. 440 y 441. — Virgen, en el Tesoro. Virgen del Sagrario. Catedral de Toledo.	Figs. 440 y 441. — Virgen del Sagrario. Virgen, en el Tesoro. Catedral de Toledo.

Este sexto volumen de  
**ARS HISPANIAE**  
ha sido grabado por  
**HUECOCOLOR**  
y acabó de imprimirse en los talleres de la  
**SOCIEDAD ALIANZA DE ARTES GRÁFICAS (S.A.D.A.G.)**,  
ambas de Barcelona,  
con papel expresamente fabricado por  
**S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.**,  
el día 20 de mayo de 1950.

ARS  
HISPANIAE

1<sup>o</sup> ed.

VI

PINTURA  
ROMÁNICA  
IMAGINERÍA  
ROMÁNICA

COOK  
GUDIOL RICART

PLUS



ULTRA

EDITORIA  
PLUS.