

El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos

Manuel Antonio Castiñeiras González y Gemma Ylla-Català Passola

“És molt versemblant, doncs, que aquest interès per l’art romànic que se segueix manifestant en el gust actual s’expliqui millor en el context general de voluntat per tornar a la puresa dels “orígens” que s’experimenta en tants camps”. (“Es muy creíble, pues, que este interés por el arte románico que se sigue manifestando en el gusto actual se explique mejor en el contexto de la voluntad por volver a la pureza de los “orígenes” que se experimenta en todos los campos”).

(Antoni TÀPIES, *L’arrel romànica, Valor de l’art*, Barcelona, 1993, p. 159)

Como sucedió en otras partes de Europa, la valoración del arte románico en Cataluña fue un singular apartado de la herencia del Romanticismo que, en su afán de nostalgia histórica, recuperación de las raíces identitarias y búsqueda de valores de cohesión comunitaria, miró con especial entusiasmo al arte medieval. Dicho fenómeno, que irrumpe con especial fuerza a lo largo del siglo XIX, se caracterizaba, sin embargo, en los distintos lugares de Europa, por una recuperación del arte gótico.¹ No obstante, muy pronto, esa visión omnipresente de lo medieval deja entrever también la curiosidad por lo que nosotros ahora denominamos “románico” y que inicialmente se llamaba “arte de estilo bizantino”, y posteriormente “romano bizantino” o “latino-bizantino”, en una mirada más apropiada al marco geográfico del abanico mediterráneo. En este sentido, cabe recordar que Pau Piferrer, en *Recuerdos y Bellezas de España* (1839), calificaba de bizantinos, por ejemplo, Sant Pau del Camp, en Barcelona, así como la portada de Santa Maria de Ripoll, la cripta de Sant Vicenç de Cardona o el campanario de la catedral de Vic.²

No obstante, es en 1857, en un discurso pronunciado en una sesión celebrada en la *Acadèmia de Belles Arts* de la provincia de Barcelona, cuando el arquitecto Elies Rogent usa el término romano-bizantino para diferenciar perfectamente el estilo de esa nueva arquitectura, tanto de la “romana” como de la “ogival”. Para él, sus fábricas, severas en la masa pero ricas y risueñas en detalles, se distinguen por un afán de cierta grandiosidad que se caracteriza por el empleo de cúpulas, bóvedas, contrafuertes, columnas así como un rico lenguaje iconográfico y decoración vegetal, cuyos mejores ejemplos estarían en Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Ripoll, Sant Joan de les Abadesses, Sant Pere y Santa Maria de Besalú y Sant Joan les Fonts.³ De la mano del propio Elies Rogent el estudio de la arquitectura románica entra, además, en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona en el curso 1873-74. En sus clases de *Teoría e Historia de la Arquitectura* se hace eco, por primera vez, en Cataluña, del término “estilo románico”,⁴ una nomenclatura entonces ya habitual en Francia gracias a las obras de Arcisse de Caumont a partir de la palabra acuñada en 1818 por su amigo, el anticuario Charles de Gerville.

En este mismo efervescente contexto de la Cataluña de la *Renaixença* se habían igualmente fraguado los ideales del incansable y vehemente, Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), que dedicó una buena parte de su vida a la preparación de una monumental *Història de l’Art romànic a Catalunya*, la cual, sin embargo, nunca llegó a terminar y cuyo material ha permanecido inédito hasta el año 2006. No obstante, su valor reside en que se trataba, en muchos casos, de la primera documentación científica existente sobre los monumentos románicos conservados a inicios del siglo XX, tanto en plantas como fotografías así como en el estudio documental, constructivo y decorativo de los edificios.⁵

Cabe subrayar, sin embargo, que Domènech se había formado en la Escuela de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, donde estudió entre los años 1871 y 1873, bajo la dirección del profesor D. Antonio de Zabaleta. Este, que le daba mucha importancia a la enseñanza de la historia y a su aplicación en la nueva era industrial, fue maestro de una generación de arquitectos que, con el tiempo, se convirtieron en los restauradores más importantes de los monumentos medievales de España y Cataluña: Juan de Madrazo (catedral de León), Elies Rogent (monasterio de Ripoll) y Demetrio de los Ríos (catedral de León, San Miguel de Escalada, Santa Cristina de Lena).⁶ D. Antonio de Zabaleta era, sobre todo, un seguidor de las teorías del arquitecto y teórico francés Viollet-le-Duc. En la escuela explicaba la asignatura de *Historia de la Arquitectura y Teoría de la Composición* y, para ayudar a sus alumnos a profundizar en su conocimiento, creó las denominadas "Expediciones Artísticas", que consistían en la visita de ciudades monumentales (Ávila, Toledo, Segovia) con el objetivo de que sus estudiantes pudiesen dibujar. Años después, Lluís Domènech hará lo mismo con sus alumnos de la Escuela de Arquitectura en Barcelona, llevándolos a tomar apuntes y acuarelas de monumentos romanos (Centelles) y medievales (Fenollar, Sigena). Igualmente habría que llamar la atención sobre el hecho de que Domènech se licenció el mismo año que Manuel Aníbal Álvarez (1850-1930), el célebre restaurador de la iglesia palentina de San Martín de Frómista (1895-1901) y de la colegiata cántabra de Cervatos (1900).⁷

No obstante, sería un alumno del propio Montaner, Josep Puig i Cadafalch, el que, con una visión más amplia y moderna que la de su maestro, sabría hábilmente llevar a término el primer gran estudio monumental del Románico en Cataluña en una obra de cuatro volúmenes: *L'Arquitectura romànica a Catalunya* (1909-1919). Como es bien sabido, su publicación fue en detrimento de las aspiraciones de su antiguo mentor por editar la suya y supuso el inicio de una agria rivalidad intelectual y política.

EL PAPEL DE LAS INSTITUCIONES: DE LOS PIONEROS A LOS MUSEOS⁸

La labor emprendida por estos estudiosos del arte románico conllevó importantes avances de la compleja historia de la cultura de finales del siglo XIX e inicios del XX, que con el tiempo se iba a concretar en el firme establecimiento de instituciones propiamente dedicadas a preservar el patrimonio: el *Museu Episcopal* de Vic (1891), la *Junta de Museus* de Barcelona (1902, remodelada en 1906), el *Institut d'Estudis Catalans* (1907), el *Servei Català de Catalogació de Monuments* (1914) o el *Museu d'Arts Decoratives i Arqueològic de Barcelona* (1915).

En Cataluña, el contexto en el que se revalora el patrimonio medieval catalán se debe al interés de recuperación cultural que protagonizan, a grandes rasgos, por una parte la burguesía industrial y por otra la Iglesia, dentro del marco de la *Renaixença*. Al iniciarse el siglo XX habían sido múltiples y distintas las instituciones e iniciativas que habían contribuido al inventario del patrimonio artístico de Cataluña y a la colección de lo que fue posible, compartiendo, en muchos casos, sus protagonistas. La Desamortización de Mendizábal y el abandono de muchos edificios religiosos habían despertado la inquietud conservadora de algunos y la oportunidad coleccionista de asociaciones y particulares, iniciativas que muy pronto alimentan tanto el estudio arqueológico como la necesidad de la creación de grandes instituciones museísticas que puedan conservar el arte del pasado para uso y disfrute públicos. En este sentido, se deben enmarcar las exposiciones retrospectivas de arte e industrias organizadas por la *Acadèmia de Belles Arts* en Barcelona, en 1867 y por el *Círcol Literari* en Vic, en 1868,⁹ que marcaron un hito en la recopilación y valoración del arte del pasado y, en cierto modo, encarrilaban también la revaloración del patrimonio de la Iglesia.

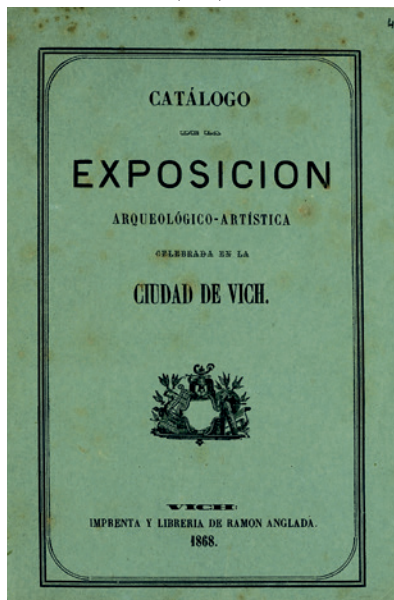
Pero el arte románico, tanto en las colecciones públicas de la ciudad de Barcelona, como en las de la Iglesia catalana, adquiere una importancia imparable a partir de la entusiástica acogida que tuvieron las tablas románicas pintadas del obispado de Vic en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y de la que Josep Puiggarí deja buen testimonio en catálogo de dicha exposición. En él se incluye, por primera vez, una minuciosa descripción iconográfica de estos frontales acompañada de interesantes precisiones de tipo cronológico.¹⁰ Dichas obras fueron el núcleo del *Museu Episcopal* de Vic que el obispo Morgades inauguró en 1891,¹¹ recopilando antiguas colecciones de esta ciudad y reforzando así el proyecto de recuperación cultural y religiosa que ya había impulsado con la

celebración del milenario de Montserrat (1880) o la reconstrucción, por parte de Elies Rogent, del monasterio de Santa Maria de Ripoll (1886-1893).¹² En 1898, bajo el obispado de Josep Torras i Bages, con el nombramiento de mosén Gudiol i Cunill como conservador titular del *Museu Episcopal* de Vic, esta institución se consolida como referente y contribuye a la creación de otros museos de arte diocesanos fundamentales para la conservación del patrimonio románico catalán como el *Museu* de Solsona (1896) o el *Museu Diocesà* de Lleida (1893). En 1902, Josep Gudiol i Cunill contribuye, además, decisivamente al estudio de los objetos artísticos con la publicación del que se considera el primer manual científico de la historia del arte catalán, las *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*.¹³ Su estudio se sirvió de los importantísimos fondos documentales que conserva el Archivo Episcopal de Vic, y se entronca con una tradición clerical de investigación documental histórico-artística que había dado importantísimos frutos a finales del siglo XVIII en el monasterio de Bellpuig de les Avellanes con el grupo encabezado por el erudito Jaime Pascual.¹⁴

En Barcelona fue la burguesía industrial la que capitalizó los esfuerzos de corporaciones, asociaciones, entidades y particulares para recopilar y exponer obras de arte del pasado con el fin de mejorar por un lado el valor artístico de la industria catalana, y por otro la formación artística del público en general. En este aspecto, es notoria la labor emprendida por las asociaciones excursionistas quienes, inspiradas por la recuperación de la lengua catalana, pusieron en valor no solo el conocimiento del territorio sino también la catalogación y conservación de los testimonios del pasado –las tradiciones, la arqueología y el arte–, tal y como recordaba Josep Gudiol i Cunill en una conferencia titulada “L'excursionisme i l'arqueologia”, leída en 1902 en el *Centre Excursionista de Catalunya*. Es, pues, en el seno de dichas instituciones, concretamente, de la *Associació Catalanista d'Excursions Científiques* que se publicaron, por ejemplo, el *Album pintoresch-monumental de Catalunya* (Barcelona, 1978) o *Notes arquitectòniques sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa* de Josep Puig i Cadafalch (Barcelona 1889). A este respecto, cabe recordar que este fue el marco en el que Lluís Domènech i Montaner realizó sus primeros viajes para la elaboración de una monografía sobre el arte románico en Cataluña que, aunque no llegó a publicar, sí dio a conocer su contenido tanto en conferencias como en sus clases como profesor en la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

Con la creación de la *Junta Municipal de Museus i Belles Arts* (1902), que contaba con representantes del Ayuntamiento y de las asociaciones artísticas e industriales de la ciudad, Barcelona se aseguraba una entidad con funcionamiento autónomo que, bajo la presidencia del alcalde, tenía a su cargo la “conservación, desarrollo y administración de los Museos, celebración de exposiciones, cursos y fiestas de carácter artístico, conservación de monumentos públicos y todo cuanto

Catálogo de la Exposición
Arqueológica-Artística celebrada
en la Ciudad de Vich, Vic, 1868



Domènech i Montaner i la Descoberta del Romànic,
exposició celebrada en el MNAC, 18 de mayo-17 de setembre de 2006



se relacione con los diversos conceptos del arte y de la cultura artística". Reformada en 1906 con la incorporación de la Diputación de Barcelona pasa a denominarse *Junta de Museus de Barcelona* y se convierte en el organismo responsable de la creación y ordenación de las colecciones públicas medievales de la ciudad que hoy se conservan en el actual *Museu Nacional d'Art de Catalunya*.¹⁵

El actual *Museu Nacional d'Art de Catalunya* es heredero directo del *Museu d'Arts Decoratives i Arqueològic*, que abrió sus puertas en 1915, en el antiguo arsenal del Parque de la Ciudadela. Desde sus inicios conservaba algunos objetos románicos de piedra procedentes de la colección de la Real Academia de Buenas Letras y del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona (abierto en 1880, en la Capilla de Santa Àgata).¹⁶ Del Museo Municipal de Bellas Artes (Palacio de Bellas Artes de la Exposición de 1888, 1891), es de donde proceden las primeras tablas románicas pintadas, como el frontal de Ix, cuya colección fue ampliada por las compras efectuadas por la *Junta Municipal de Museus de Barcelona* en los primeros años del 1900, y de la que se publica un catálogo en 1906.¹⁷ Además de los frontales de Avià (1903), de los Apóstoles o de la Seu d'Urgell (1905) y de Mosoll (1906), en 1907 se adquiere el frontal del altar de Tavèrnoles al académico madrileño Antonio Vives Escudero después de haber pertenecido a un anticuario de Tàrraga.

Cabe recordar que en estos primeros años del siglo xx los estudios de pintura románica catalana se centraban en la pintura sobre tabla. Prueba del interés hacia este excepcional conjunto de obras son los artículos de J. Gudiol en 1904 y de Antonio Muñoz en 1907, la monografía de Salvador Sanpere i Miquel en 1908 o el catálogo razonado de la pintura románica y gótica del antiguo Museo de Arte y Arqueología de Barcelona de Ramon Casellas (ca. 1910), el cual, sin embargo, nunca llegó a publicarse.¹⁸

Josep Puig i Cadafalch, Josep Pijoan, Raimon Casellas y Joaquim Folch i Torres, entre otros, protagonizaron la actividad del Museo de la Ciudadela, gestionado por la *Junta de Museus*, e incrementarán sus fondos románicos con insospechadas colecciones a inicios del siglo xx. Inicialmente se nutrían de las oportunidades propuestas por anticuarios o particulares pero muy pronto, y a iniciativa de Pijoan, el museo viaja directamente a las iglesias, especialmente del obispado de Urgell, para adquirir las obras de arte directamente de sus propietarios. Uno de los ejemplos relevantes en este sentido es el baldaquino de Tavèrnoles, adquirido al obispado de Urgell gracias a las gestiones hechas por J. Pijoan y Font i Gumà en su viaje a la Cerdanya y a la Seu d'Urgell en la primavera de 1906.

Negociar directamente con el obispado de Urgell proporcionó un bagaje muy valioso a Joaquim Folch i Torres, que este aprovecharía en la década de 1920 cuando se encuentre con la posibilidad de adquirir para el Museo de Barcelona las pinturas murales románicas que había publicado Josep Pijoan en el *Institut d'Estudis Catalans* entre 1907 y 1921. Ello le dará finalmente al Museo de Barcelona la oportunidad de poseer una colección única de pintura mural románica arrancada y traspasada, que se expondrá, de forma permanente, desde 1924.¹⁹ De esta manera, los frontales románicos comenzaron muy pronto a perder protagonismo a favor de un renovado interés hacia la arquitectura y la recién descubierta pintura mural. Las ambiciosas publicaciones promovidas por el recién creado *Institut d'Estudis Catalans* (1907), *Arquitectura romànica a Catalunya*, de Josep Puig i Cadafalch, y *Pintures Murals catalanes* de Josep Pijoan, son una muestra de los nuevos focos de atracción de la investigación histórico-artística.²⁰ El arranque, traslado y nueva instalación de los ábsides pintados entre 1919 y 1923 en el Museo de la Ciudadela de Barcelona representaron sin duda la culminación de esa nueva visión monumental del románico. A partir de entonces la técnica de la pintura mural atraerá, como ninguna otra, el interés de los investigadores y como consecuencia de ello Sant Climent de Taüll se convertirá en la obra maestra indiscutible del arte medieval catalán. No obstante, a pesar de pertenecer a la era en la que se había establecido una cronología de los grandes hitos artísticos del románico catalán del siglo xii (pinturas de Taüll, portada de Ripoll, claustros historiados), historiadores del arte como Josep Gudiol i Cunill (1927) o Joaquim Folch i Torres (1924, 1956), siguieron defendiendo una datación alta para algunos ejemplos de la pintura sobre tabla, concretamente para los frontales de Puigbó, Ix, Urgell y Dosmunts, que ubicaban en la segunda mitad del siglo xi, siguiendo las pautas que había marcado J. Puiggarí, S. Sanpere i Miquel y confirmado en parte R. Casellas.²¹ No nos extraña pues su empeñamiento en vincular esta técnica artística con la orfebrería del siglo xi así como las escasas comparaciones que establecen con la gran secuencia de la pintura mural románica o de la escultura monumental.



Lluís Domènech i Montaner,
fotografía de Sant Climent de
Taüll, septiembre-octubre de
1904. Foto: Arxiu del Col·legi
d'Arquitectes de Catalunya

La revolución en los estudios de la pintura sobre tabla catalana vino de la mano de un historiador americano, W. W. S. Cook, que entre 1923 y 1926 recondujo en una serie de artículos publicados en la revista *Art Bulletin*, la datación de los ejemplares más antiguos al siglo XII. En su opinión, el frontal de Puigbó y el baldaquino de Ribes se habrían realizado en el segundo cuarto del citado siglo;²² los frontales de la Seu d'Urgell y de Ix, a mediados,²³ y los frontales de Esquiús y de Dosmunts en la segunda mitad.²⁴ Este nuevo cuadro cronológico, basado en gran parte en la comparación con el arte monumental de la época, en el que las obras de renovación de la abadía

de Ripoll cobraban una gran importancia, proporcionó un inmejorable punto de referencia para plantear el panorama del nacimiento de la pintura sobre tabla catalana. No obstante, como se verá en los volúmenes de esta Enciclopedia, las cronologías absolutas de W. W. S. Cook han sido matizadas en los últimos años, de manera que el grupo más antiguo de piezas (Seu d'Urgell, Ix, Ribes, Esquiús y Puigbó) tiende a datarse entre 1120 y 1150.²⁵

En lo que respecta al redescubrimiento de la pintura mural, se sabe que a finales del siglo XIX se conocían, y habían sido publicados, algunos conjuntos de pintura mural románica en Cataluña, como el de Sant Quirze de Pedret²⁶ o el de Sant Martí de Fenollar. A ello habría que añadir las notas científicas tomadas por Lluís Domènech i Montaner en 1904 en sus excursiones por las comarcas del Pallars y la Ribagorza, que le permitieron, por primera vez, contemplar, describir y, en algunos casos, dibujar y fotografiar los conjuntos murales de Bungal, Àneu, Boí y Taüll.²⁷

Con la *Missió arqueològica-jurídica a la ratlla d'Aragó*, la primera expedición organizada por el *Institut d'Estudis Catalans* en el año 1907, en la que participaron, entre otros, Josep Puig i Cadafalch, Josep Gudiol i Cunill y el fotógrafo Adolf Mas, se valoriza definitivamente el rico patrimonio del románico del valle de Boí.²⁸ De hecho, es a partir de dicha misión que la *Junta de Museus* encargó una serie de copias de los conjuntos de pintura mural conocidos, o en proceso de ser estudiados,²⁹ que sirvieron para ilustrar los fascículos de la colección: las *Pintures murals catalanes*, de Josep Pijoan. Dicha publicación, que dará a conocer entre 1907 y 1921 los más importantes conjuntos de pintura mural románica –Pedret, Sant Martí de Fenollar, Sant Pere de la Seu d'Urgell, Sant Climent y Santa Maria de Taüll, Sant Joan de Boí, Santa Maria d'Àneu, Sant Pere de Bungal, Ginestarre de Cardós, Esterri de Cardós, Santa Eulàlia d'Estaon, Santa Maria de Mur y Sant Pere d'Àger–, supuso la notoriedad de los mismos pero también incitó los intereses del entonces creciente mercado internacional del arte.

Lluís Domènech i Montaner, croquis de la decoració del àbside de Santa Maria d'Àneu, setembre-octubre de 1904. Foto: Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Portada del primer fascículo de Josep Pijoan, *Les Pintures Murals Catalanes*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1907



En este contexto, el comerciante de arte norteamericano, de origen húngaro, Ignacio Pollak, que estaba asociado a Gabriel Dereppe, de origen francés, compró e hizo arrancar las pinturas murales del ábside central de Santa Maria de Mur, que seguidamente fueron adquiridas por el coleccionista barcelonés Lluís Plandiura. El plan, realizado en el verano de 1919, fue posible gracias a la contratación de los servicios de un experto *estrattista* italiano: Franco Steffanoni. Al enterarse la *Junta de Museus* de Barcelona de que en la iglesia de Mur se estaban arrancando las pinturas del ábside, Joaquim Folch i Torres dio conocimiento de lo que ocurría al presidente de la *Mancomunitat*, Josep Puig i Cadafalch, que intentó que la iglesia fuese declarada Monumento Histórico-Artístico, hecho que se produjo demasiado tarde —en 1920— y que no impidió que las pinturas fueran vendidas por su propietario, Lluís Plandiura, en los Estados Unidos en 1921 al *Museum of Fine Arts* de Boston, donde se conservan desde entonces. No obstante, la alarma suscitada por el arrancamiento de Mur permitió descubrir que se trataba de una operación más amplia, que afectaba a otros diez conjuntos de la región. Con el objeto de frenarla, entre 1919 y 1920 la *Junta de Museus*, a través de un préstamo de la Sociedad Fàbrega y Recassens, negoció con Ignacio Pollak la compra, el arranque y la instalación de estas pinturas en el *Museu d'Art i Arqueologia* de la Ciudadela de Barcelona, que ya poseía una importante colección de arte medieval.

El proceso de arranque fue realizado entre 1920 y 1923 por Franco Steffanoni, con la ayuda de Arturo Dalmati y su discípulo Arturo Cividini, mediante la técnica denominada *strappo*, es decir, el arrancamiento de la superficie cromática de una pintura mural de manera que la película pictórica se separa del *intonaco* del muro. La operación consistía en cinco pasos. En primer lugar, un detallado examen del muro, cuya superficie se limpiaba de restos de encalado, polvo o retoques. En segundo lugar, se preparaba una cola orgánica, soluble en agua, con la que se empapaban las telas de algodón. En tercer lugar, dichas telas se aplicaban, de manera uniforme, sobre la superficie pictórica que se quería arrancar, a veces hasta en tres capas para asegurar un grosor consistente, seguro y flexible. En cuarto lugar, una vez secas las telas y la cola, que se había contraído, se procedía al arrancamiento propiamente dicho —*strappo*—, consistente en tirar lentamente de la tela, con la ayuda de una espátula, y enrollarla progresivamente. Una vez trasladadas a Barcelona se iniciaba el quinto y último paso, en el que se liberaba nuevamente la superficie pictórica tras darle un nuevo soporte sobre tela. Se comenzaba por repasar e igualar con una espátula la superficie del revés del entelado, para eliminar posibles restos de *intonaco* o mortero de preparación. Seguidamente se preparaba una cola de caseinato de cal, insoluble en agua, para pegar en el reverso una gasa y una arpillera o tela de lino. Por último, se eliminaban fácilmente con agua las telas de algodón del arrancamiento y se instalaban los fragmentos sobre armaduras en madera que imitaban la forma de los ábsides originales, siguiendo los planos del arquitecto J. F. Ràfols, que ejecutó la casa Priu i Simon.³⁰

Dicho proceso, propio de los arranques de pintura al fresco, era distinto al del *stacco*, normalmente aplicado a la pintura mural al óleo, barniz o cera, que por estar mejor adherida al fondo se tenía que arrancar con el *intonaco* o mortero de preparación cortando un trozo de muro. El revolucionario procedimiento del *strappo* había sido perfeccionado por el noble coleccionista y restaurador italiano de Bérgamo, el conde Giovanni Secco Suardo, que lo describe en su *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore dei dipinti*, publicado en Florencia en 1866. En su laboratorio de Bérgamo se formó Antonio Zanchi (1823-1886), el primer técnico *estrattista* especializado en arrancar pinturas con este método, que fue el maestro de Giuseppe Steffanoni (1841-1902). Este, carpintero en origen, fue el fundador de una dinastía de restauradores-*estrattisti*, que se afirmó en el norte de Italia y también en el extranjero, y que trabajó para *soprintendenze*, coleccionistas y comerciantes privados y museos. En 1880 se pone por libre junto con sus hijos Francesco (1870-1942) y Fedele (1827-1921), en la llamada *Ditta Giuseppe Steffanoni e figli*, que desde su muerte en 1902 pasó a denominarse *Steffanoni f.li*. Francesco o Franco es el que décadas después se encargó de llevar a cabo los arrancamientos de la pintura mural catalana entre 1919 y 1923, junto con su colaborador Arturo Cividini. Entre las obras célebres que arrancaron los Steffanoni en Italia a finales del siglo XIX destacan *La fragua de Vulcano* de Pier Francesco Mazzuchielli o las pinturas de la cámara nupcial del Castillo de Roccabianca, ambas conservadas en la Pinacoteca del Castello Sforzesco de Milán, así como el Tiepolo de la Villa Contarini alla Mira (Venecia) para el coleccionista francés Edouard André, hoy en su casa-museo de París, el *Musée Jacquemart-André*. Los Steffanoni prestaron activamente sus servicios para los *Uffici Regionali per la Conservazioni dei Monumenti*, creados en 1888, en

operaciones de salvación de frescos de la ruina o demolición de sus edificios, o para la Academia di Brera de Milán, donde bajo la supervisión de Corrado Ricci crearon entre 1900-1901 para la pinacoteca una nueva instalación de las pinturas murales traspasadas a tela, con soportes de madera, como más tarde harán en Barcelona.³¹

Franco Steffanoni era un experto en arrancamientos, pero no un traficante de obras de arte. De hecho, vino a Cataluña en 1919 contratado por Ignacio Pollak, para arrancar las pinturas murales de Santa Maria de Mur, y seguidamente, entre 1920 y 1923, las de diez iglesias más del Pirineo catalán, en su mayoría del obispado de Urgell –Santa Maria y Sant Climent de Taüll, Sant Joan de Boí, Santa Eulàlia d'Estaon, Ginestarre, Esterri de Cardós, Sant Pere de la Seu d'Urgell, Sant Miquel d'Engolasters, Santa Maria d'Àneu y Sant Quirze de Pedret–, que se quedaron en Barcelona. La operación tuvo, sin lugar a dudas, cierta complejidad, puesto que primero había que realizar un croquis de las pinturas con el objeto de dividir las en fragmentos, ya que, según recomendación de Secco Suardo, estos deberían ser de pequeño formato. En segundo lugar, estas divisiones tenían que coincidir con la composición figurada. Por último, y en tercer lugar, muchas de las iglesias en cuestión necesitaban de un peritaje previo, ya que parte de su decoración primigenia se ocultaba cubierta por los encalados, como era el caso de Sant Joan de Boí y gran parte de Santa Maria de Taüll. De ahí, la importancia de la labor de Joaquim Folch i Torres, entonces director de la sección de arte medieval y moderno del museo, y nombrado en 1920 supervisor de la operación.

Se trataba, a fin de cuentas, de más de 345 m² de pintura arrancada –con un procedimiento hasta el momento desconocido en España–, cuyo destino era formar parte de una de las instalaciones más vanguardistas de la museografía europea del momento: la sección de románico del *Museu*

Santa Maria de Taüll, 1922: trabajos para el arranque de las pinturas murales. Foto: Arxiu Amatller d'Art Hispànic



d'Art i Arqueologia de la Ciudadela, situada en el ala nordeste del edificio. Aunque parte de las obras fueron expuestas por primera vez al público el 25 de marzo de 1922, con motivo de una exhibición de los ejemplares adquiridos por la Junta en el trienio 1919-1922, la sección no fue oficialmente inaugurada hasta el 12 de junio de 1924. Dicha instalación, perfectamente cuidada por Joaquim Folch i Torres, que desde finales de 1920 era nuevo director del *Museu d'Art i Arqueologia*, fue aplaudida desde su inicio por el público, tal y como deja constancia la prensa de la época:

“La instalación de las pinturas murales es digna de sincero aplauso, tanto por la pulcritud con que han sido trasladadas al lugar que ocupan, como por el admirable acierto que preside a su colocación, gracias al cual conservan la misma visualidad que presentaban en su punto de origen, aumentada por una cantidad de luz de que carecían en las viejas iglesias de donde proceden, lo cual permite apreciarlas en sus menores detalles, constituyendo una sección del Museo de que podrá mostrarse orgullosa Barcelona” (“En el Museo del Parque”, *Las Noticias*, 26 de marzo de 1922).

En su condición de gran museo de la pintura mural románica, la institución siguió adquiriendo con el tiempo nuevos y viejos arrancamientos con el objeto de enriquecer su magnífica colección, pero también para garantizar su perfecta preservación. Este es el caso de los conjuntos de Burgal, Argolell y Orcau, adquiridos en 1932 con la compra de la colección Plandiura;³² el de Sorpe, expuesto por primera vez en 1934; las pinturas de Sigena, arrancadas durante la Guerra Civil; las de Toses y del ábside lateral de Mur, en 1950-1953, a las que se sumaron en los años 60 y 70 otros fragmentos que vinieron a completar Sorpe, Estaon, Santa Maria de Taüll, Burgal y Boí bajo la dirección de Joan Ainaud de Lasarte, quien también procuró seguir incorporando colecciones privadas como el legado de Santiago Espona en 1958.³³ Por último, recientemente, durante la dirección de Maite Ocaña, destaca la adquisición en el año 2008 de un fragmento de las pinturas murales de la capilla de santa Catalina de la Seu d'Urgell (MNAC 214241).³⁴



Acuarela de las pinturas de la Sala Capitular de Santa María de Sigena (Huesca): escena de las ofrendas de Caín y Abel realizada por un alumno de Lluís Domènech i Montaner en 1918.
©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2009.
Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristà

Por otra parte, tras el traslado de la colección al nuevo *Museu d'Art de Catalunya* situado en el Palau Nacional de Montjuïc, inaugurado en 1934, se han sucedido tres instalaciones: la de Folch i Torres, en 1934; la de Joan Ainaud, en 1973; y la de la arquitecta italiana Gae Aulenti, en 1995, bajo dirección de Eduard Carbonell. Del predominio de la luz natural cenital de la museografía de Folch se pasó a la luz artificial, que si bien con Ainaud sugería un recogido ambiente de luz de vela de iglesia, con la instalación de Aulenti este se perdió en beneficio de una iluminación más moderna y aséptica. Del mismo modo, los bastidores de madera y yeso de los ábsides, ocultos en las precedentes museografías, han sido considerados por la arquitecta italiana verdaderos objetos de museo, testimonios mudos de la historia de los arrancamientos y por lo tanto dignos de ser mirados. A mediados de 2011, bajo la dirección de Maite Ocaña, se procedió, sin embargo, a una readaptación de la última museografía, en la que se buscó dar protagonismo a la iluminación directa a las obras, combinando la tecnología LED con la de incandescencia. Aunque se mantuvo la disposición de salas y de los conjuntos de pintura mural, el itinerario se enriqueció con el objeto de dar un mayor énfasis en la especificidad de las otras técnicas del románico catalán, que la instalación de Aulenti había reducido a la categoría de *attrezzi*. Así, en lo que respecta a la pintura sobre tabla, se hace patente la diversidad estilística y tipológica de las piezas conservadas: frontales de altar; altares completos, con frontal y laterales; baldaquinos de distintos tipos; y vigas. Además, se mejora la instalación y la presentación de la escultura tanto en piedra como en madera, potenciando en algunos casos el carácter monumental o teatral de algunos conjuntos. Asimismo, la orfebrería adquiere finalmente un protagonismo, al evocar la idea de los tesoros de las iglesias y poner de manifiesto la importante colección de Limoges que posee el MNAC.

La historia de las diferentes museografías e instalaciones del MNAC (o su precedente en el Museo de la Ciudadela) –1924, 1934, 1973, 1995, 2011– es una muestra de la inquietud e interés que la sociedad catalana ha mostrado en tiempos modernos hacia el arte románico, pues este se siente, desde el siglo XIX, como algo propio y ligado con la efervescencia de la identidad nacional catalana. Por otra parte, desde la década de 1920 la colección de románico –primero en la Ciudadela, después en Montjuïc– es percibida además, en un ámbito más internacional, como uno de los legados más importantes del arte occidental. Tres hechos parecen haber sido los catalizadores de este proceso. El primero, fue la ya comentada operación de salvamento de las pinturas murales de los Pirineos, realizada entre 1919 y 1923, que le dio la oportunidad a J. Folch i Torres de instalar una de las colecciones de arte románico más originales del mundo, con una óptima presentación museográfica, deudora de la estética *decó*, que convirtió a muchas de estas obras en “míticas” dentro del debate sobre el arte románico.³⁵ Cabe recordar que, con gran acierto, para la portada del primer catálogo del museo, publicado en 1926, Folch i Torres no dudó en elegir el nuevo icono por excelencia del arte románico catalán: el denominado “Pantocrátor” de Sant Climent de Taüll.

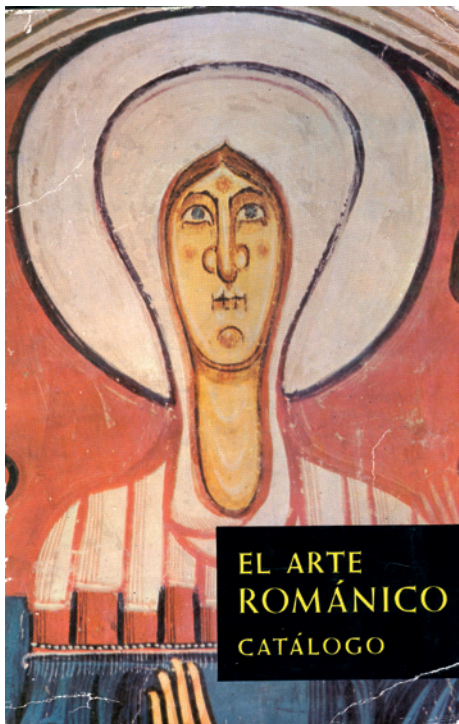
El segundo hecho que parece haber sido fundamental para la fama internacional de la colección fue el interés que esta suscitó por parte de la entonces emergente historiografía de arte americana. Una larga lista de estudiosos y especialistas del románico, hispanistas, entre los que destacan A. K. Porter, Walter W. S. Cook, Walter Kuhn, o Chandler Post, son autores durante la década que va desde 1923 a 1933 de toda una serie de artículos, monografías y colecciones de libros dedicadas específicamente al arte medieval hispánico. En ellos, temas muy ligados con el carácter específico del románico catalán, como la pintura mural, la pintura sobre tabla o la talla en madera –sin excluir tampoco la escultura en piedra– son tratados de forma exhaustiva y en toda su diversidad. El hecho de su publicación en inglés, en prestigiosas revistas de Historia del Arte como *Art Bulletin* o *The Burlington Magazine*, convierten a muchas obras románicas del Museo –como el frontal de la Seu d'Urgell, las pinturas de Taüll o las estatuas del Descendimiento de Erill la Vall– en lugares comunes de la historiografía artística internacional, o dicho de otra manera, a partir de entonces no se puede hablar de románico sin citarlas.

Pero, sin duda alguna, esta “canonización” de la colección románica del antiguo Museo de Arte y Arqueología de la Ciudadela tuvo lugar, por un tercer factor: el de su apreciación estética por parte de los entonces emergentes pintores de vanguardia, como Francis Picabia, Pablo Ruiz Picasso o Joan Miró. Estos artistas encontraban en el románico la esencia de lo “primitivo”, una categoría que además se comenzaba a considerar entonces como característica del arte español y, por extensión, de las artes figurativas catalanas. Desde entonces el museo es lugar de “peregrinación” de

artistas contemporáneos que intentan encontrar fuentes para su obra o más bien apropiarse, cual si se tratara de un talismán, del *genius loci* que envuelve sus misteriosas pinturas murales.³⁶ Ello explica, por ejemplo, la célebre foto realizada por Francesc Català Roca del Grupo *Tabull*, formado por destacados pintores del informalismo matérico, como Antoni Tàpies, Josep Guinovart y Modest Cuixart, que se retrataron para la posteridad delante de la puerta meridional de las pinturas murales de Santa Maria de Taüll. Los frescos del museo son para ellos el símbolo de un arte enraizado en una tierra y en una circunstancia histórica pero a la vez mágicamente universal, tal y como señaló Joan Teixidor.

No obstante, en esa canonización e internacionalización del arte románico catalán existen dos hechos que contribuyeron, como pocos, a hacer obvio más allá de nuestras fronteras el increíble legado de la Cataluña de los siglos X al XIII. El primero, se produce durante los convulsos tiempos de la Guerra Civil española, cuando la Generalitat republicana tomó la decisión de alejar de la ciudad de Barcelona las colecciones del museo y las obras incautadas con motivo de la guerra, y subsiguientemente se decide organizar una exposición de arte medieval en la entonces capital artística y cultural del mundo: París. Así, bajo el comisariado de Joaquim Folch i Torres, el Jeu de Paume acogió en 1937 la muestra titulada, *L'art catalan du X^e siècle au XV^e siècle*, en cuyo comité científico participaron historiadores del arte de la talla de Herni Focillon o M. Pierre Lavedan, con la complicidad de artistas tan reconocidos como Pau Casals o Pablo Ruiz Picasso. Su éxito hizo que la exposición se prorrogase y fuese instalada en el *Musée National Maisons-Laffite*, de donde regresó a Barcelona en 1939. Además del catálogo,³⁷ cabe señalar que entonces fue editado en París un monumental y conmovedor libro, *L'art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du Quinzième Siècle*, con una encendida introducción del intelectual Christian Zervos, en el que se defendía a la *Generalitat de Catalunya* de los pretendidos vandalismos de los que la acusaba el fascismo.³⁸ Contrapunto de este evento, sería años más tarde la organización en 1961, en pleno régimen franquista, de una exposición internacional de arte románico en Barcelona y Santiago de Compostela, bajo los auspicios del Consejo de Europa, con la que se pretendía conseguir un reconocimiento europeo para un país entonces aislado. Más allá del difícil contexto político, la muestra, comisariada por el entonces di-

Portada del catálogo de la exposición de 1961 celebrada en Barcelona y Santiago de Compostela: *El Arte Románico*, Barcelona, 1962



Reproducción del Frontal de Santa Maria d'Avià. Iglesia de Santa Maria d'Avià (Berguedà)



rector del Museo de Arte de Cataluña, Joan Ainaud de Lasarte, con un comisario-adjunto, Manuel Chamoso Lamas, y un elenco de personalidades extranjeras en el comité científico, sirvió sobre todo de catapulta y reconocimiento internacional a la colección románica del museo, en cuyas salas se expuso gran parte de las obras en préstamo.³⁹

Por otra parte, la segunda mitad del siglo XX ve crecer otros museos que completan las colecciones de pintura románica catalana: el Museo Diocesano de la Seu d'Urgell (1958) y el Museo de Arte de Girona (1979), del que forman parte el Museo Diocesano de Girona (1942) y el Museo Arqueológico y de Bellas Artes (1870). Son de destacar también los esfuerzos de las instituciones públicas y privadas en las remodelaciones del *Museu Diocesà i Comarcal* de Solsona (1983) y del *Museu Episcopal* de Vic (2002),⁴⁰ ambos animados por el gobierno de la *Generalitat de Catalunya* y que pueden considerarse modélicos desde el punto de vista museográfico.

La actualidad del Románico en Cataluña, desde la monumental edición de la *Catalunya Romànica* (1984-1998), la celebración de exposiciones por parte de los principales museos, la confección de copias de obras de arte para reponer en las iglesias in situ —tanto de pinturas murales como de piezas de mobiliario litúrgico—, la creación de rutas culturales o los numerosos proyectos de investigación, trabajos científicos o congresos promovidos en las diversas universidades catalanas, es un hecho innegable. Detrás de este peculiar fenómeno se esconden, tal y como ha señalado X. Barral,⁴¹ intereses muy diversos que, a veces, han sobredimensionado el valor del románico catalán. El turismo, la obsesión por el patrimonio, el afán científico o el mito de que el románico es el arte nacional catalán confluyen o no en muchas de estas acciones. En todo caso, nadie puede dudar de la importancia, desde un punto de vista patrimonial, histórico o artístico-cultural, de cuanto la Cataluña contemporánea debe a su incomparable legado románico.

ARTE FORÁNEO EN LAS COLECCIONES DEL ROMÁNICO CATALÁN

Resulta obvio que la formación de las colecciones de los museos catalanes se define, fundamentalmente, por una vocación por reunir las piezas de su ámbito territorial. No obstante, en algunos casos, como en el museo de Montjuïc o en ciertas colecciones privadas, como el *Museu Marès* o la Fundación Godia, ha habido un interés por incorporar piezas de otras regiones de España, sobre todo en ámbitos como la pintura mural, la escultura en madera (y en piedra) o la orfebrería. Su incorporación responde a diferentes contextos. En el caso de la pintura mural, obedece al hecho de que el Museo de Arte de Cataluña se había convertido a lo largo del siglo XX en la gran institución museística de la pintura románica. En lo que se refiere a la escultura en madera (y en piedra), son célebres los gustos del escultor y coleccionista Frederic Marès en relación con estas obras y las facilidades que el mismo disfrutó para atesorar un legado de este tipo en la España de mediados del siglo XX. Por último, en el caso de la orfebrería, la colección Plandiura, adquirida en 1932 por el Museo de Arte de Cataluña, incrementó sobremanera la representación geográfica y tipológica de esta técnica en las colecciones. Por ello, sin querer ser exhaustivos, se ha considerado importante comentar o mencionar en el presente capítulo alguna de estas obras, por la importancia que tienen para el estudio general del arte hispánico. Todo ello se hace, sin embargo, con la idea de que se trata de un complemento a otros capítulos o voces de otros volúmenes de la *Enciclopedia del Románico*, tanto en el ámbito hispánico como en el específicamente catalán.⁴²

En este sentido, el MNAC exhibe dos conjuntos excepcionales del gran estilo internacional, denominado arte 1200: las pinturas murales de la sala capitular de Sigüenza (Huesca) y las de la Torre del Tesoro del monasterio benedictino de San Pedro de Arlanza (Burgos). Precisamente, las pinturas de Sigüenza están consideradas una de las obras maestras de este estilo internacional europeo. Lamentablemente, el incendio del monasterio en 1936, al inicio de la Guerra Civil española, produjo en su conjunto daños irreversibles. De hecho, se quemó el magnífico artesonado mudéjar que cubría el techo de la sala y se perdieron gran parte de las pinturas murales que decoraban el recinto, alterándose además para siempre los colores de los fragmentos supervivientes.⁴³ Las pinturas de los arcos fueron arrancadas ese mismo año por un equipo de especialistas de Barcelona que se ocuparon de traspasarlas a tela y restaurarlas. Gracias a las fotografías existentes, anteriores al incendio, los técnicos pudieron completar, mediante técnicas de restauración, la parte destruida



Pinturas de la sala capitular de Santa María de Sigüenza (Huesca), 1196-1208: David y su hijo Salomón (MNAC 68703-004). ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2009. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristà

de los citados fragmentos, los cuales hoy en día se pueden contemplar en la sala de románico del MNAC. Su programa pictórico aunaba escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Así, mientras que por una parte, un ciclo del Nuevo Testamento ocupaba los muros de la sala en un recorrido que, de norte a sur, resumía la historia de la salvación desde la Encarnación hasta la Anástasis. Por otra, este se complementaba, en las enjutas de los arcos diafragmas, con una serie del Antiguo Testamento, principalmente dedicada a la historia de Adán y Eva y sus hijos —que ocupa dos arcos completos—, mientras que los otros tres contienen episodios relativos a las historias de Noé, Abrahán, Moisés y David. Estos ciclos, junto con las representaciones vegetales y animalísticas del centro de los arcos, son las que están más cerca de la miniatura anglonormada. De hecho, su estilo se ha relacionado directamente con el taller del maestro de la Hoja Morgan de la Biblia Winchester (1160-1171),⁴⁴ si bien últimamente se ha hecho también evidente su afinidad con el denominado Salterio anglocatalán, realizado en Canterbury a finales del siglo XII (París, BN, ms. Lat. 8846), el cual posiblemente llegó a la Corona de Aragón hacia el 1200 influyendo así no solo en Sigüenza sino en la trayectoria del nuevo estilo en estas tierras.⁴⁵

Como nexo de unión entre los dos ciclos del Antiguo y Nuevo Testamento, en Sigüenza se representan, en el intradós de los arcos, a los ancestros de Cristo, siguiendo las genealogías de Mateo y Lucas. Originalmente había hasta setenta retratos, es decir, catorce por arco. Aunque ha querido establecerse un paralelismo entre estos y el ciclo de las vidrieras de la catedral de Canterbury (1178-1207), ciertas particularidades de los mismos, como el tratarse de retratos en busto, enmarcados en un rectángulo y que originalmente se embellecían con elementos metálicos, han llevado a pensar en una influencia del arte bizantino de época comnena, bien a través de los mosaicos sicilianos de la Capilla Palatina de Palermo o la iglesia de Santa María de Monreale, bien a través de la miniatura o de la pintura de iconos.⁴⁶ Lamentablemente la pérdida del color nos impide



Reconstrucción virtual de los colores de Sigüenza: arco con Dios mostrando el Jardín del Paraíso a Adán y Eva y el Pecado Original.
 Empresa Flax Imagen y Creación-MNAC-MHC

apreciar sus originales tonalidades, brillantes y tornasoladas, propias de los citados conjuntos, las cuales conocemos solo gracias a las pinturas del arco que daba al claustro –tapiado en el momento del incendio–, o a la acuarelas tomadas *in situ* por Valentín Cardedera (1866) y los alumnos de Lluís Domènech i Montaner (1918).⁴⁷

No obstante, estas limitaciones sobre el aspecto y color original de las pinturas han comenzado a vencerse gracias a las nuevas tecnologías y a la aplicación sistemática de análisis químicos sobre los pigmentos restantes después del incendio.⁴⁸ De hecho, el *Museu d'Història de Catalunya* y el *Museu Nacional d'Art de Catalunya* han trabajado conjuntamente para la creación, con la *Empresa Flax Imagen y Creación* y la asesoría de Rosa Gasol, de una reconstrucción 3D de los colores originales de uno de los arcos –el correspondiente a Dios mostrando el Jardín del Paraíso a Adán y Eva y el consiguiente Pecado Original– que ha sido mostrada, por primera vez, en la exposición *Princeses de terres llunyanes. Catalunya i Hongria a l'Edat Mitjana*, *Museu d'Història de Catalunya*, 7 mayo-2 agosto de 2009. El resultado es excepcional, ya que hace patente el uso de un color azul tornasolado para los fondos, propio de la estética de los mosaicos.

El indudable carácter palatino del conjunto se debe sin duda al patrocinio regio de la reina Sancha, fundadora en 1188 de este monasterio femenino de monjas de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén. Al enviudar de su marido, Alfonso el Casto, se retiró allí, desde 1196 hasta su muerte en 1208, fecha que precisamente coincide con la dedicación del templo. Parece pues probable que las pinturas de la sala capitular se realizasen en este período de estancia de la reina o, como mucho que fueran terminadas tan solo unos años después de su muerte, cuando el cenobio ejercía todavía de panteón real y lugar de retiro de princesas.

Por su parte, las pinturas de la Torre del Tesoro del monasterio benedictino de San Pedro de Arlanza (Burgos), en el reino de Castilla, son igualmente ilustrativas de ese mismo carácter palatino que caracterizó al arte 1200. Sus restos están repartidos entre Nueva York (*The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection*, desde 1938), la Universidad de Harvard (Cambridge, Mass, *The Fogg Art Museum*, desde 1938), alguna colección particular y, por supuesto, el MNAC (Barcelona), desde 1943, donde se conserva el mayor número de fragmentos (seis).

Las pinturas decoraban una estancia alta de tipo palatino con ventanas, situada sobre la sala capitular, y decorada de animales, en su mayoría, míticos y fabulosos. De entre ellos destaca un gigantesco grifo (MNAC 40142), animal fabuloso con torso, cabeza y alas de águila y cuerpo y extremidades de león, que, según la mitología, era por antonomasia guardián de tesoros y del Árbol

de la Vida y habitaba bien en las lejanas tierras de Escitia, región situada al norte del mar Caspio, bien en la India. En el ciclo de Arlanza, este animal fantástico se ubicaba, junto a una ventana, en el lado izquierdo de la pared sur la estancia, sobre un animado friso decorado con una pareja de simios (MNAC 40143). En ese mismo muro, a la derecha del vano, se disponía el monumental dragón perteneciente a *The Cloisters* (31.38.2a,b), sobre un cenefa igualmente decorada con escenas tomadas del bestiario: dos sirenas-pájaro enfrentadas, el asno que toca la lira a un zorro y a una cabra, y dos personajes masculinos.⁴⁹ El resto de las paredes se complementaban con otras figuras animalísticas: en el muro oeste, dos leones (MNAC 113306; *The Cloisters Collection* 31.38. 1a,b) flanqueaban una puerta en cuya enjuta se disponía un ave (MNAC 40146); mientras que en el muro norte, una gigantesca avestruz (*Fogg Art Museum*), sobre un friso con aves afrontadas, de cabeza humana (colección particular), campeaba entre una puerta con el dintel decorado con un castillo (MNAC 40144) y una ventana con una enjuta ornamentada de nuevo por lo que parece ser un dragón (MNAC 40145).

El programa general de la sala destacaba, pues, por su carácter áulico, lo que ha llevado a compararlo con la denominada *Stanza di Ruggero* en el palacio normando de Palermo, cuya decoración musivaria se atribuye al reinado de Guglielmo II (1154-1166), en donde igualmente se encuentran, como en Arlanza, animales fabulosos en medio una exótica vegetación. En opinión de W. Cahn, esa orientación palatina de la sala castellana se justificaría por la función conmemorativa de la misma, ya que en el monasterio se habían enterrado sus míticos fundadores, el conde Fernán González y su esposa Sancha, origen de la dinastía castellana a la que parecen remitir los castillos pintados en la estancia, emblema de Castilla desde Alfonso VIII (1158-1214). Muy probablemente la fecha de realización de los frescos haya de situarse durante el reinado de dicho monarca, en la primera década del siglo XIII, puesto que el carácter antropomórfico del célebre león de *The Cloister* es muy cercano al del bestiario de Oxford (Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 1511), realizado en Inglaterra hacia 1200, así como al de la miniatura de Alfonso IX de Galicia y León en el Tumbo A de la catedral de Santiago (1208-1212).

Si bien es verdad que nadie duda de que las fuentes del repertorio de Arlanza se encuentran en los bestiarios anglonormandos contemporáneos, integrados en las paredes con un tono heráldico propio de una decoración palaciega, existen muchas dudas sobre la función original de la estancia. El carácter conmemorativo de la dinastía castellana, avalado por las sepulturas de los fundadores y por la existencia de un piso inferior con tumbas *enfeu*, explicaría este peculiar programa iconográfico profano de una sala-memorial. No obstante, el título que ya desde antiguo se le da al edificio que la alberga, Torre del Tesoro, justificaría igualmente la decoración de sus paredes como si fueran un relicario, a la manera de los lujosos tejidos con decoración animalística que ornamentaban estos preciosos objetos. De hecho, la fauna mayor de Arlanza (grifo, dragón, avestruz y leones) se

Pinturas de San Pedro de Arlanza (Burgos), ca. 1210: Grifo (MNAC 40142). ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2009. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristà



Pinturas de San Pedro de Arlanza (Burgos), ca. 1210: Dragón (MNAC 40145). ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2009. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristà



muestra, amenazante, al acecho, flanqueando todas las entradas en la estancia, como si esta hubiese servido para albergar el tesoro de la abadía

Más allá de estas piezas mayores, en el MNAC encontramos algunas obras de orfebrería aisladas procedentes de otros territorios ibéricos. De entre ellas destaca, la Cruz de Petrus (MNAC 12180), una obra de bronce y cristal de roca, probablemente realizada en el reino de León y fechada en 1122, que fue adquirida por la *Junta de Museus* en 1906. Igualmente interesante para el contexto peninsular es el denominado báculo de Mondoñedo, una exquisita pieza de cobre realizada en Limoges en el primer cuarto del siglo XIII, decorada con esmalte *champlevé* y perlas de vidrio, que ingresó en el museo gracias a la adquisición de la colección Plandiura en 1932. Según las noticias históricas, la pieza formaba parte del ajuar funerario obispo mindoniense Pelayo de Cebeira (1199-1218), que había sido enterrado en la iglesia de Santa Maria do Campo (Ribadeo, Lugo).

Fuera del MNAC, cabe destacar que el *Museu Frederic Marès* de Barcelona contiene una colección de arte medieval extraordinaria, constituida fundamentalmente de obras de escultura pétreo y lígnea, de origen tanto catalán como hispánico en general. Creado a partir de los fondos del escultor y coleccionista Frederic Marès i Deulòvol (1893-1991), el museo fue creado en 1948, tras ser donado a la ciudad de Barcelona dos años antes. Tras sucesivas ampliaciones, el museo ocupa en la actualidad parte de las dependencias, muy transformadas, del antiguo palacio condal, justamente al lado de la catedral.

Su obra emblemática es el célebre relieve conocido como de la "Vocación de los Apóstoles" procedente de la portada de Sant Pere de Rodas, atribuida al singular anónimo maestro de Cabestany. Pero más allá de esta obra, hay un importante núcleo de escultura en piedra de origen catalán, en ocasiones impreciso, como diversos capiteles procedentes del Pirineo. En otro orden de cosas, sobresalen algunas tallas como una imagen de la Virgen procedente de Taüll y la Virgen de Plandogau, revestida de estaño y fechable a inicios del siglo XIII. Además de las obras y conjuntos de origen catalán, el museo alberga obras de todas las zonas el ámbito hispánico, tanto de escultura monumental (portada de Anzano, Huesca; dos relieves del tímpano del portal occidental de la iglesia de San Lorenzo de Carboeiro, Pontevedra) como de talla en madera policromada (Virgen de Rocamadour, entre muchas otras).⁵⁰

Por su parte, la colección del empresario y deportista Francisco Godia (1921-1990) constituye uno de los fondos privados más importantes y significativos de arte medieval ubicados en Cataluña, entre los desarrollados durante la segunda mitad del siglo XX. Formada a partir de adquisiciones obtenidas en el mercado así como de incorporaciones como la de la antigua colección Ricart, en 1971 se instaló en el edificio conocido como *el Conventet*, una antigua dependencia del monasterio de Santa Maria de Pedralbes.

Al margen de una serie de obras de origen catalán de gran importancia, como los restos escultóricos de Santa Maria Besalú (en parte montados en la fachada de *el Conventet*), la colección sobresale en obras de procedencia hispánica, en general. Es especialmente numerosa la serie de tallas de madera policromada de origen castellano-leonés pertenecientes a diversas tipologías, como vírgenes, crucifijos e imágenes que habrían pertenecido a un grupo del Descendimiento de la Cruz, de ascendencia leonesa.

En la actualidad, la colección se halla repartida entre el citado *Conventet*, en Pedralbes, y la sede de la Fundación Francisco Godia, en el núm. 250 de la calle de la Diputació, en el barrio del Eixample barcelonés.⁵¹ Otra parte de sus fondos fueron cedidos como dación a la *Generalitat de Catalunya*, de modo que cinco de los capiteles de Besalú se hallan depositados, y expuestos, en el MNAC.

NOTAS

- ¹ Teóricos del *Gothic Revival* son John Ruskin, autor de la célebre obra, *The Seven Lamps of Architecture* 1849, así como el mucho más influyente en Cataluña, Eugène Viollet-le-Duc, con su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 9 tomos., París, 1854-1868.
- ² AINAUD DE LASARTE, Joan, "L'acceptació i la fixació del terme "romànic" a Catalunya", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1984, pp. 26-30.
- ³ ROSENT I AMAT, Elies, *Cuadro de la arquitectura cristiana de nuestro Principado y de la aurora de su renacimiento*, Barcelona, 1857, pp. 15-16.
- ⁴ HEREU I PAYET, Pere (ed.), *Elies Rogent i Amat. Memòries, viatges i lliçons*, Barcelona, 1990, pp. 244-246 (cfr. lecciones 70 y 71).
- ⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y YLLA-CATALÀ, Gemma, "Domènec i Montaner i la descoberta del romànic: Idea d'una exposició", en GRANELL TRIAS, Enric y RAMON GRAELLS, Antoni (eds.), *Lluís Domènec i Montaner, Viatges per l'arquitectura romànica*, Barcelona, 2006, pp. 287-306.
- ⁶ ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la Restauración Monumental en España, 1835-1936*, Madrid, 1995.
- ⁷ Sobre el tema de la restauración de los monumentos románicos en la España del siglo XIX, véanse, entre otros: GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Salamanca, 1996; SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, "San Martín de Frómista en vísperas de su transformación decimonónica", en *Sautuola. VI. Homenaje al Profesor Miguel Ángel García de Guinea*, Santander, 1999, pp. 661-668; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Tre miti storiografici sul romanico hispanico: Catalogna, il Cammino di Santiago e il fascino dell'Islam", en QUINTAVALLE, Arturo Carlo (dir.), *Medioevo. arte e storia, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Parma, 18-22 settembre*, 2007, Parma-Milán, 2008, pp. 86-105.
- ⁸ Para la historia de cada museo y el carácter de su colección románica, se remite a las voces relativas a cada uno de ellos en la presente obra.
- ⁹ En el *Catálogo de la Exposición Arqueológica-Artística celebrada en la Ciudad de Vich* (Vic, 1868, n. 198, p. 13), se mostraba como primicia el frontal de Santa Margarida de Vilaseca, que se describía del siguiente modo: "Notabilísima tabla bizantina, probablemente del siglo IX, representando en el centro a la Virgen y en cuatro compartimentos laterales, varios pasos de la vida y martirio de Santa Margarita".
- ¹⁰ PUIGGARÍ, Josep, "Catálogo Razonado de las Láminas de este Álbum", en *Álbum de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, 1988, pp. 107-109. Véase también: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y YLLA-CATALÀ, Gemma, "Domènec i Montaner i la descoberta del romànic Idea d'una exposició", pp. 292-293, fig. 10. Tan solo unos años antes, en el *Álbum de detalles artísticos y plástico-decorativos de la Edad Media*, Barcelona, 1882, se encuentran comentarios y reproducciones de tres frontales románicos (Espinelves, Santa Margarida de Vila-seca y Coll) que después pasarían a formar parte de la colección del *Museu Episcopal de Vic* (MEV, n. 7, 5, 3). Además, se da a conocer el denominado frontal de Esquius, entonces propiedad de sr. Barnola, que en el año 1958 fue adquirido por el *Museu d'Art de Catalunya* (MNAC/MAC 65502) dentro del legado de Santiago Espona. Sobre todas estas piezas véase el texto de PUIGGARÍ, Josep, "Caracteres y detalles de la ornamentación del arte románico ó latino bizantino en Cataluña", en *Álbum de detalles artísticos y plástico-decorativos de la Edad Media*, pp. 23, 31-32. Sobre la figura intelectual de J. Puiggarí, véase: BASEGODA I HUGAS, Bonaventura, *Josep Puiggarí i Llobet (1824-1903), primer estudiós del patrimoni artístic*, Barcelona, 2012.
- ¹¹ El catálogo del museo de Vic es un perfecta muestra del conocimiento e interés que suscitaba entonces en Cataluña la pintura sobre tabla románica: MORGADÉS I GILI, Josep, *Catálogo del Museo arqueológico-artístico-episcopal de Vich*, Vic, 1893, pp. 66-77: p. 66, n. 9 (Puigbò); p. 67, n. 5 (Vila-seca); p. 68, 3 (Coll); p. 69, n. 1615 (Sagàs); p. 71, n. 8 (Sant Llorenç Dosmunts); p. 71, n. 7 (Espinelves); p. 72, n. 6 (Rotgers); pp. 73-74, n. 1-2 (Mogrony); p. 74, n. 10, 4 y 11 (Llucà).
- ¹² BARRAL I ALTET, Xavier, "La restauració de l'església de Ripoll", en *Catalunya romànica*, vol. X, Barcelona, 1987, pp. 265-274. En lo que respecta a la acción museística y restauradora de J. Morgades, véase: FIGUEROLA I GARRETA, Jordi, *El bisbe Morgades i la formació de l'església catalana contemporània*, Abadía de Montserrat, 1994, pp. 305-346, 399-462.
- ¹³ BARRAL I ALTET, Xavier, "Catolicisme i nacionalisme; el primer manual català d'arqueologia", *Quadern d'Estudis Medievals*, 23-24 (1988), pp. 7-21.
- ¹⁴ VELASCO GONZALEZ, Albert, *Jaume Pasqual, antiquari i coleccionista a la Catalunya de la Il·lustració*, Lleida, 2011.
- ¹⁵ Véase a este respecto las valiosas monografías de: GARCIA I SASTRE, Andrea, *Museus d'Art de Barcelona. Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona 1997; BORONAT I TRILL, Maria Josep, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*, Barcelona, 1999.
- ¹⁶ ELIAS DE MOLINS, Antonio, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Barcelona, 1888.
- ¹⁷ *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1906, pp. 65-67: p. 65, n. 267 (Frontal de Ix), p. 66, n. 268 (Frontal de la Seu d'Urgell); p. 66, n. 269 (Frontal de Avià); p. 67, n. 270 (Frontal de Mosoll).

- ¹⁸ GUDIOL I CUNILL, Josep, "Les pintures romaniques del Museu de Vich", *Forma*, I (1904), pp. 349-368; MUÑOZ, Antonio, "Pittura romanica catalana: I paliotti dipinti dei Musei de Vich e di Barcellona", *Anuari del l'Institut d'Estudis Catalans*, I (1907), pp. 89-118; SANPERE Y MIQUEL, Salvador, *La pintura mig-aval catalana. L'Art Barbre*, Barcelona, 1908; CASELLAS I DOU, Ramon, *Catálogo descriptivo parcial de las secciones de pintura románica y gótica del Museo de Arte y Arqueología de Barcelona*, Barcelona, s.d. (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Biblioteca de Història de l'Art, Manuscrits, n. 1).
- ¹⁹ FOLCH I TORRES, Joaquim, *Museo de la Ciudadel, Catálogo de la Sección de Arte Románico*, Barcelona, 1926.
- ²⁰ PUIG I CADAFALCH, Josep, FALGUERA, A. de y GODAY, Josep, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1909-1918; PIJOAN I SOTERAS, Josep, *Les Pintures murals catalanes*, Barcelona, 1907-1921, 4 fascículos.
- ²¹ Para Gudiol (GUDIOL I CUNILL, Josep, *Els Primitius. II. La pintura sobre fusta*, pp. 68-99), la secuencia se desarrollaba entre la primera (Puigbó) y segunda mitad del siglo XI (Ix, Urgell, Dosmunt), mientras que para Folch i Torres (FOLCH I TORRES, Joaquim, *Museo de la Ciudadel, Catálogo de la Sección de Arte Románico*, Barcelona, 1926, p. 63; *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona, 1955, pp. 165-166) esa misma secuencia tenía lugar entre la segunda mitad del siglo XI e inicios del XII. Véanse, a este respecto, los interesantes comentarios de S. Sanpere sobre el origen y las fuentes de la pintura sobre tabla (SANPERE Y MIQUEL, Salvador, *La pintura mig-aval catalana*, pp. 90, 93).
- ²² COOK, Walter W. S., "The Earliest Painted Panels of Catalonia (I)", *Art Bulletin*, 5 (1923), pp. 85-101, esp. pp. 94-95, 101.
- ²³ IDEM, "The Earliest Painted Panels of Catalonia (II)", *Art Bulletin*, 6 (1923), pp. 31-60, esp. p. 37.
- ²⁴ IDEM, "The Earliest Painted Panels of Catalonia (III)", *Art Bulletin*, 8 (1925-1926), pp. 57-104, esp. pp. 72, 95.
- ²⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "The Catalan Romanesque Painting Revisited: the Altar Frontal Workshops (with a Technical Report by A. Morer and J. Badia)", en *Spanish Medieval Art, Recent Studies*, Princeton (New Jersey)-Tempe (Arizona), 2007, pp. 119-153; IDEM, "En torno a los orígenes de la pintura románica sobre tabla en Cataluña: los frontales de Urgell, Ix, Esquius y Planès", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), pp. 15-41.
- ²⁶ PUIGGARÍ, Josep, "Pinturas murals de Pedret (sigle XI-XII)", *L'Avens*, I, 7 (1889), pp. 105-110.
- ²⁷ Véase, a este respecto, la preciosa documentación publicada en: GRANELL TRIAS, Enric y RAMON GRAELLS, Antoni (eds.), *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica*, Barcelona, 2006, pp. 157-160 (Burgal), 163-164 (Àneu), 181 (Boí), 182-186 (Santa Maria y Sant Climent de Taüll).
- ²⁸ ALCOLEA BLANCH, Santiago, *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona, 2008. En este sentido, véase también la reciente publicación: GUARDIA PONS, Milagros y LORÉS I OTZET, Immaculada, *El Pirineu Romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*, Tremp, 2013.
- ²⁹ GUARDIA PONS, Milagros, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada, *El descubrimiento de la pintura mural románica*, Barcelona 1993.
- ³⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi, *El Románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 1998, pp. 22-23.
- ³¹ Para las peripecias tanto de Giovanni Secco Suardo como de la familia Steffanoni, consúltese: GIANNINI, Cristina, *L'attimo fulgente. Storia di collezionisti e mercanti*, Bérgamo, 2002; IDEM, *Giovanni Secco Suardo alle origini del restauro moderno*, Florencia, 2006.
- ³² GUDIOL I CUNILL, Josep, "La Colección Plandiura", *Gasetta de les Arts*, 2 (1928), pp. 2-14; BORRALLEDAS I GRAU, Joaquim, "L'adquisició de la Col·lecció Plandiura", *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*, 19 (1932), pp. 353-395.
- ³³ AINAUD DE LASARTE, Joan, "Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya", *Butlletí del MNAC*, I, 1 (1993), pp. 57-69.
- ³⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y VERDAGUER SERRAT, Judit (dirs.), *La Princesa Sàvia. Las pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Barcelona-Vic, 2009.
- ³⁵ VIDAL I JANSÀ, Mercè, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, 1991.
- ³⁶ Para esta cuestión, véase: PARCERISAS I COLOMER, Pilar, "L'avanguardia i el romànic al segle XX", en *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX*, Barcelona, 1995, pp. 8-37; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "The Legacy of Romanesque Art: the Vision of Modernity", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi, *Romanesque Art in MNAC collections*, Barcelona, 2008, pp. 205-213; GARCÍA DE CARPI, Lucia, "El románico y la vanguardia", en *El esplendor del Románico. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Madrid, 2011, pp. 71-87 (Catálogo de la Exposición celebrada en la Fundación Mapfre, Madrid, 10 febrero-15 mayo 2011).
- ³⁷ DEZARROIS, André, *L'art catalan du X^e siècle au XV^e siècle*, París, 1937.
- ³⁸ ZERVOS, Christian, "Les prétendues vandalismos en Catalogne", en *L'art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du Quinzième Siècle*, París, 1937, pp. 9-16.
- ³⁹ *El Arte Románico. Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa. Catálogo*. Barcelona y Santiago de Compostela 1961, Barcelona, 1962; BRACONS I CLAPÉS, Josep, *L'exposició internacional d'art romànic de 1961*, Barcelona, 2005 [Lección inaugural del curso 2005-2006, Amics de l'Art Romànic].
- ⁴⁰ CALDERER I SERRA, Joaquim y TRULLÉN I THOMAS, Josep Maria, *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, I Arqueologia i Art romànic*, Barcelona 1983; TRULLÉN I THOMAS, Josep Maria, *Museu Episcopal de Vic. Guia de les col·leccions*, Vic 2003.

⁴¹ BARRAL I ALTET, Xavier, *L'art romànic català a debat*, Barcelona, 2009.

⁴² Se recuerda, a este respecto, que el tema de la orfebrería será objeto de un tratamiento monográfico en el volumen introductorio de la provincia de Girona. Por otra parte, cuando se habla de conjuntos u objetos enraizados o procedentes de Galicia, Castilla-León o Aragón se remite a los volúmenes correspondientes a estas comunidades para completar la información sobre los mismos. En lo que respecta al análisis de piezas foráneas en las colecciones catalanas, se ha optado por referirse tan solo a las que tienen un carácter público o visitable.

⁴³ CABAÑERO SUBIZA, Bernabé, *La techumbre mudéjar de la sala capitular del monasterio de Sigüenza (Huesca). Nuevos datos para el estudio de la evolución durante el siglo XII de los modelos de tableros geométricos de la Aljafería de Zaragoza*, Tarazona, 2000.

⁴⁴ OAKESHOTT, W. F., *Sigüenza: Romanesque paintings in Spain & the Winchester bible artists*, Londres, 1972.

⁴⁵ ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Ferrer Bassa y el Saterio Anglo-Catalán", en *Salterio Anglo-Catalán*, Barcelona, 2006, pp. 59-120.

⁴⁶ OCÓN ALONSO, Dulce, "Une salle capitulaire pour une reine: les peintures du Chapitre de Sigüenza", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII (2007), pp. 81-94.

⁴⁷ CAMPS I SÒRIA, Jordi y PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Guia Visual Art Romànic*, Barcelona 2002, pp. 124-127.

⁴⁸ GASOL I FARGAS, Rosa, "Les pintures murals de la sala capitular de Santa Maria de Sixena: història de la seva conservació i anàlisi de la tècnica pictòrica original", *Butlletí del MNAC*, 7 (2003), pp. 91-97. En relación a la transformación de los colores, IBÁÑEZ-INSÀ, Jordi et alii, "Heat Alteration of the Blue Pigment Aërinite: Application to Sixena's Romanesque Frescoes", *Macla. Revista de la Sociedad Española de Minerología*, 12 (2012), pp. 46-47.

⁴⁹ CAHN, Walter, "The frescoes of San Pedro de Arlanza", en *The Cloisters: Studies in honor of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, pp. 86-109.

⁵⁰ YARZA LIARCES, Joaquín y ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/1*, Barcelona, 1991.

⁵¹ MONREAL Y TEJADA, Luis, *El Conventet. II. Col·lecció d'escultura*, Barcelona, 1972; *Romànic i Gòtic de la col·lecció Francisco Godia*, Barcelona, 2011.

BIBLIOGRAFIA

- Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX*, Barcelona, 1995.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, *Art Romànic. Guia*, Barcelona, 1973.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, *Museo de Arte de Cataluña. Arte Románico*, Madrid, 1980 (Grandes Pinacotecas. Museos de España, 2).
- AINAUD DE LASARTE, Joan, "L'acceptació i la fixació del terme 'romànic' a Catalunya", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1984, pp. 26-30.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, "Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, I, 1 (1993), pp. 57-69.
- Álbum de detalles artísticos y plástico-decorativos de la Edad Media*, Barcelona, 1882.
- ALCOLEA BLANCH, Santiago. *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona, 2008.
- L'Art Catalan du X^e au XV^e siècle*, París, 1937 [catálogo de la exposición celebrada en el Musée National du Jeu de Paume].
- L'Art Catalan a Paris*, París, 1937 [catálogo doble de las exposiciones celebradas en el Musée National du Jeu de Paume y en el Musée National de Maisons-Laffite].
- El Arte Románico. Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa. Catálogo. Barcelona y Santiago de Compostela 1961*, Barcelona, 1962.
- BARRAL I ALTET, Xavier, "El Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'art romànic català. Història d'una gran col·lecció", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, pp. 195-234.
- BARRAL I ALTET, Xavier, "Joan Miró i l'art romànic català", *Revista de Catalunya*, 87 (1994), pp. 90-103.
- BARRAL I ALTET, Xavier, "Historiografia i bibliografia del romànic català", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1999, pp. 169-188.
- BARRAL I ALTET, Xavier, *L'art romànic català a debat*, Barcelona, 2009.
- BORRALLEDAS, Joaquim, "L'adquisició de la Col·lecció Plandiura", *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*, 19 (1932), pp. 353-395.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep, *L'exposició internacional d'art romànic de 1961*, Barcelona, 2005.
- BORONAT I TRILL, Maria Josep, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*, Barcelona, 1999.
- CALDERER I SERRA, Joaquim y TRULLÉN I THOMAS, Josep Maria, *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, I Arqueologia i Art romànic*, Barcelona 1983.
- CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS I PARETAS, Montserrat y YLLA-CATALÀ, Gemma, *Puig i Cadafach i la col·lecció d'art romànic del MNAC*, Barcelona, 2001 [catálogo de exposició celebrada en el MNAC].
- CAMPS I SÒRIA, Jordi, PAGÈS I PARETAS, Montserrat y GONZÁLEZ, Teresa, *Guia Visual. Art romànic*, Barcelona, 2002 [guía del Museu Nacional d'Art de Catalunya].
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard, *et alii*, *Guia. Art Romànic*, Barcelona, 1997 [guía del Museu Nacional d'Art de Catalunya].
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, Barcelona, 1974-1975, 2 tomos.
- CASELLAS I DOU, Ramon, *Catálogo descriptivo parcial de las secciones de pintura románica y gótica del Museo de Arte y Arqueología de Barcelona*, Barcelona, s.d. (inédito).
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Tre miti storiografici del romanico ispanico: Catalogna, il Cammino di Santiago e il fascino dell'Islam", en QUINTAVALLE, Arturo Carlo (dir.), *Medioevo: Arte e Storia, I Convegni di Parma, 10, Parma, 18-22 settembre 2007*, Milán, 2008, pp. 14-35.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "En torno a los orígenes de la pintura románica sobre tabla en Cataluña: los frontales de Urgell, Ix, Esquius y Planès", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), pp. 15-41.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y YLLA-CATALÀ, Gemma, "Lluís Domènech i Montaner i la descoberta del Romànic", en GRANELL TRIAS, Enric y RAMON GRAELLS, Antoni (eds.), *Lluís Domènech i Montaner, Arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 2006, pp. 287-306.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008 [catálogo de exposició celebrada en el MNAC].
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi, *El Románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 1998.
- Catalunya Romànica*, Barcelona, 1984-1998, 27 tomos.
- COOK, Walter W. S., "The Earliest Painted Panels of Catalonia (I)", *The Art Bulletin*, V, 4 (1923), pp. 85-101.
- COOK, Walter W. S., "The Earliest Painted Panels of Catalonia (II)", *The Art Bulletin*, VI, 2 (1923), pp. 31-60.
- COOK, Walter W. S., "The Earliest Painted Panels of Catalonia (III)", *The Art Bulletin*, VIII, 2 (1925-1926), pp. 57-104.
- COOK, Walter W. S., "The Earliest Painted Panels of Catalonia (IV)", *The Art Bulletin*, X, 4 (1926), pp. 228-234.
- COOK, Walter W. S., "The Earliest Painted Panels of Catalonia (V)", *The Art Bulletin*, X, 4 (1929), pp. 153-204.
- COOK, Walter W. S., *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*, Madrid, 1960.
- COOK, Walter W. S. y GUDIOL RICART, José, *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, 1950 (Ars Hispaniae, VI) [2a edición revisada, Madrid, 1980].
- El esplendor del Románico. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Madrid, 2011.

- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca y YARZA LUACES, Joaquín, *El romànic català*, Manresa, 2007.
- FOLCH I TORRES, J., *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la sección de arte románico*, Barcelona, 1926.
- FOLCH I TORRES, J., *La pintura romànica catalana sobre fusta*, Barcelona, 1956 (Monumenta Cataloniae, IX).
- GIANNINI, Cristina, *L'attimo fulgente. Storie di collezionisti e mercanti*, Bérgamo, 2002.
- GUARDIA PONS, Milagros, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada, *La descoberta de la pintura mural romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*, Barcelona, 1993.
- GUARDIA PONS, Milagros y LORÉS I OTZET, Immaculada, *El Pirineu Romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*, Tremp, 2013.
- GUDIOL I CUNILL, Josep, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic, 1902 [2ª edició 1931-1932].
- GUDIOL I CUNILL, Josep, *La pintura mig-eval catalana. Els Primitius*, Barcelona, 1927, 2 tomos.
- GUDIOL I CUNILL, Josep, "La col·lecció Plandiura", *Gasetta de les Arts*, 2a època, any 1, 2 (1928), pp. 2-14.
- JUNTA DE MUSEOS DE BARCELONA, *Legado Espona. Catalogo-guía*, Barcelona, 1958.
- JUNTA DE MUSEUS, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Primera part. Art Romànic - Art Gòtic - Art del Renaixement - Art Barroc*, Barcelona, 1936.
- JUNTA DE MUSEUS, "L'Adquisició de la col·lecció Plandiura", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 19, II (1932), pp. 353-395.
- MONREAL Y TEJADA, Luis, *El Conventet. II. Col·lecció d'escultura*, Barcelona, 1972.
- OAKESHOTT, W. F., *Sigena: Romanesque paintings in Spain & the Winchester bible artists*, Londres, 1972.
- OCÓN ALONSO, DULCE, "Une salle capitulaire pour une reine: les peintures du Chapitre de Sigena", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII (2007), pp. 81-94.
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, 2005.
- PARCERISAS I COLOMER, Pilar, "L'avantguarda i el romànic al segle XX", en *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX*, Barcelona, 1995, pp. 8-37.
- PIJOAN I SOTERAS, Josep, *Pintures murals catalanes*, Barcelona, 1907-1921, 4 fascículos.
- PIJOAN I SOTERAS, Josep y GUDIOL RICART, José, *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelona, 1948 (Monumenta Cataloniae, VI).
- PIVA, G. (ed), *L'arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno secondo le opere di Secco-Suardo e del Prof. R. Mancini*, Milán, 1984.
- Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992.
- PUIGGARÍ, Josep, "Catálogo Razonado de las Láminas de este Álbum", en *Álbum de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, 1988, pp. 107-109.
- Romànic i Gòtic de la col·lecció Francisco Godia*, Barcelona, 2011.
- SANPERE Y MIQUEL, Salvador, *La pintura mig-eval catalana. L'Art Barbre*, Barcelona, 1908.
- TRULLÉN I THOMAS, Josep Maria, *Museu Episcopal de Vic. Guia de les col·leccions*, Vic 2003.
- Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, Barcelona, 1993 [catálogo de exposició celebrada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya].
- WUNDERWALD, Anke y BERENQUER I AMAT, Mireia, "Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2001), pp. 121-129.
- YARZA LUACES, Joaquín y ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/1*, Barcelona, 1991.