

# Corrientes en la escultura románica en los territorios de Girona. De Ripoll a Sant Pere de Rodes

---

Jordi Camps i Sòria

Con centros tan productivos e influyentes como los monasterios de Sant Pere de Rodes y Santa Maria de Ripoll y la catedral de Girona, un estudio sobre la escultura románica en Cataluña debe de tener en cuenta desde el principio las manifestaciones de las tierras "gerundenses", en especial de la zona nordeste. Ello implica un enlace constante e imprescindible con el arte de la vertiente norte del Pirineo oriental, desde la Cerdanya hasta el Rosellón, donde conjuntos como los de Cuixà, Serrabona, Elna o Perpiñán constituyen parte de un panorama geopolítico y cultural común, el de los condados catalanes durante los siglos del románico.

Podrá parecer arriesgado señalarlo, pero tanto en el siglo XI como en fechas posteriores, le corresponde a estos territorios el papel de vanguardia artística, de terreno de entrada de las corrientes escultóricas procedentes de otras regiones europeas, como lo prueba el papel de centros como los citados en el párrafo precedente. Y lo mismo que se ha supuesto para la función creativa de los *scriptoria* monásticos y catedralicios, cabe proyectar hacia la producción de talleres los cuales fueron capaces de reelaborar referentes y modelos externos para crear obras emblemáticas y de prestigio, posibles modelos seguidos más adelante, y síntesis singulares que tuvieron su expansión hacia territorios centrales y meridionales de Cataluña. En este sentido, podemos afirmar que una parte muy significativa de las corrientes escultóricas desarrolladas en zonas como las de Vic, Barcelona, Tarragona o incluso Lleida, tuvieron referentes en centros del nordeste de Cataluña o penetraron desde otros centros europeos a través de dicha zona.

Desde el punto de vista técnico y tipológico, los testimonios conservados tanto *in situ* como fuera de contexto muestran un panorama variado, que abarca todas las vertientes de la escultura arquitectónica (naves, ventanales, portadas, claustros), la aplicación de la piedra o la madera al ámbito funerario y al mobiliario litúrgico (altares, canceles, baldaquinos, pilas bautismales, etc.), así como a las imágenes de culto, en madera todas las conservadas. La presencia de la policromía es otro aspecto intrínseco, aunque no siempre valorado, y las sucesivas intervenciones en monumentos y los estudios de objetos han permitido, en las últimas décadas, aportar datos significativos al respecto.

Las páginas que siguen pretenden mostrar, sin ánimo de exhaustividad, la amplitud del panorama de la escultura de los siglos XI, XII y principios del XIII en los territorios catalanes adscritos desde el siglo XIX al ámbito provincial de Girona. Hemos puesto énfasis en la evolución de las corrientes, en la significación de las obras más destacadas y en el complejo marco de relaciones que plantean. Dejamos, lógicamente, para la lectura de los trabajados de cada uno de los monumentos, los análisis en detalle y la valoración de nuevas aportaciones en cada uno de los conjuntos.

La premisa inicial para entender las manifestaciones escultóricas de la zona nororiental de Catalunya es la total homogeneidad con respecto de la vertiente norte del Pirineo, desde la Cerdanya hasta el Rosellón. Este hecho se entiende, en época románica, por las razones de orden geográfico, histórico y cultural que unieron estos territorios, obispados, condados, etc., con los de la vertiente sur. Además de los vínculos del siglo XI, ello se ha basado en la preeminencia cronológica de obras como el claustro y la tribuna de Sant Miquel de Cuixà o la tribuna de Santa Maria de Serrabona, o incluso de portadas como las de Cornellà de Conflent o Vilafranca de Conflent. Tras las aportaciones de autores como J. Puig i Cadafalch, fue M. Durliat quien especialmente trazó las bases de esta hipótesis, centrada también en la idea que la producción de los talleres roselloneses sería en parte seriada. El peso de dichas ideas ha sido notable en la historiografía, incluso en las aportaciones más recientes. Lo cierto es que, siguiendo a las líneas que hemos trazados al principio, en la vertiente sur de esta zona del Pirineo, desde Ripoll hasta Sant Pere de Rodes, hay una serie de centros y monumentos que mostraron una fuerte creatividad, con manifestaciones variadas y singulares desde todos los puntos de vista, que van más allá de una estricta dependencia de los centros citados más arriba. Ello es visible en puntos como Besalú o Lladó, donde se desarrollaron programas decorativos localizados en puntos muy concretos que revelan una programación consciente.

Como en el terreno de la arquitectura y de la pintura, parte de la producción de los talleres de escultura monumental muestran relaciones de dependencia o de familiaridad respecto a otros centros europeos, especialmente del sur y del ámbito del Mediterráneo occidental<sup>1</sup>. Por un lado, ello debe interpretarse como una incorporación al panorama general de intercambio artístico propio de los siglos del románico. Pero cabe destacar la vinculación continuada con los centros languedocianos, en especial con Toulouse, que fue marcando la pauta en diversos aspectos de la escultura del norte de Girona, quizás ya desde las primeras décadas del siglo XII. En otro orden de cosas, los ecos de las manifestaciones provenzales y de ciertos puntos de Italia han sido considerados por la historiografía como referentes para determinados conjuntos y talleres<sup>2</sup>.

### *Obras emblemáticas y de prestigio. Circulación*

En el marco de un asunto tan tratado como el del papel de los modelos, de su reflejo y circulación, el caso de Cataluña nos sitúa ante la consideración de una serie de obras y conjuntos cuya influencia pudo ser transcendente. Si vamos más allá de la irradiación de códices ilustrados o de ejemplos estrictamente pictóricos (digamos bidimensionales), la cuestión debe centrarse tanto en la escultura arquitectónica como en las imágenes de culto.

No nos referimos ahora a la difusión de estilos, de tendencias, de la fisonomía de obras o talleres de los cuales observamos su amplia difusión de norte a sur, especialmente, como sucedería con los monumentos roselloneses, con la relación entre Girona y Sant Cugat del Vallès o de Sant Pere de Galligants con Barcelona. Lo que nos interesa es valorar cuál pudo ser el efecto de hitos como las portadas de Santa Maria de Ripoll o Sant Pere de Rodes, o la Virgen de Ger, la de la catedral de Girona o la Majestad de Beget. Sin duda, el papel de estos centros como motor de saber, como centros de atracción de personalidades, de peregrinos, etc., debe de considerarse un factor significativo. La cuestión, sin embargo, es calibrar hasta qué punto estas obras provocaron intentos de emulación o produjeron arquetipos, imitaciones más o menos serviles fuera por la singularidad o significación de su iconografía, sus repertorios, materiales o por el impacto de sus connotaciones estilísticas.



*Santa Maria de Ripoll. Visión general de la portada (ca. 1134-1151). Foto: Jordi Camps (anterior a la Restauración de 2016)*

Y no podemos omitir ahora el lapso cronológico que pudo producirse entre el referente y sus consecuencias. La portada de Ripoll (por cierto, restaurada a finales de 2016), es el primer conjunto sobre el cual es verosímil tratar esta cuestión. Ella misma se ha interpretado como una alusión a un pasado glorioso, parte de cuyos ingredientes se hallan en las propias producciones del *scriptorium* y cuyos reflejos abarcan obras de diversas técnicas y tipologías, desde el mobiliario de altar a la escultura arquitectónica.

También Sant Pere de Rodes tuvo, a través de su fachada en gran parte marmórea, reflejos evidentes en conjuntos diversos, como ya se ha subrayado en diversas ocasiones. Así, el relieve del *Agnus Dei* de su clave de arquivolta parece haber dejado su reflejo en el tímpano de la portada occidental de Sant Pere de Navata, mientras que entre los capiteles del claustro desaparecido del priorato de Santa Maria de Lladó hay claros préstamos de algún capitel relacionado con dicha fachada, entre los atribuidos al Maestro de Cabestany.



*Sant Pere de Rodes. Vestigios de la portada del siglo XII in situ.  
Foto: Jordi Camps.*

De todas formas más allá de la portada de la galilea, el monumento como tal pudo también ser ejemplo para otros centros, en épocas más tardías, si tenemos en cuenta el tema de los leones flanqueando el ventanal occidental de Sant Pere de Besalú, recurso que también se adoptó, aunque con un sentido del volumen distinto, en la fachada occidental del siglo XI de Rodes.

### *Diálogo entre las artes*

En una dirección análoga, aún no se han buscado sistemáticamente los vínculos técnicos, estilísticos y tipológicos con las obras de las artes suntuarias, fueran trabajadas en metales preciosos, en marfil u otros materiales. Es difícil, actualmente, valorar el posible alcance que pudo tener la imagen de la Virgen con el Niño de la catedral de Girona, que estaba recubierta de plata sobre un alma de madera tallada con precisión y elegancia. Sin embargo, los intentos de asociar trabajos de escultura en piedra escultura en madera nos conducen de nuevo a las relaciones entre diversas técnicas escultóricas<sup>3</sup>. Basta con recordar el caso emblemático del taller o talleres de Ripoll, que incluso va más allá y abarca el desarrollo de las técnicas pictóricas. Por un lado, se han establecido analogías entre los relieves de la portada y los del frontal de talla de Sant Pere, que hemos citado anteriormente, mientras que también se vio en la majestad de Sant Joan les Fonts un reflejo del estilo de la *Maiestas Domini* de la portada ripollesa<sup>4</sup>. Ello puede conducirnos a determinar un proyecto global o una dirección o supervisión general y coordinada, que supera las distinciones técnicas y materiales. Cabe recordar que la proyección de Ripoll afecta ampliamente la producción pictórica, con obras que se localizan en puntos marcados por su influencia<sup>5</sup>.

LA ESCULTURA ARQUITECTÓNICA: OBRAS CLAVE, TALLERES Y TENDENCIAS

### *Tendencias de la primera mitad del siglo XI*

Entre los condados del Rosselló i de Empúries se producen, a partir de las primeras décadas del siglo XI, algunas de las primeras producciones escultóricas aplicadas a la arquitectura. En este sentido, el discurso historiográfico se ha centrado en dos aspectos, estrechamente asociados y, a la par, no exentos de controversia. En primer lugar, la decoración de fachadas con figuración y relieves de tipo geométrico-vegetal, todavía herederos de los recursos técnicos y repertorios altomedievales, como es visible en Sant Genís de Fontanes (fechada en 1019-1020), Sant Andreu de Sureda y, algo más tarde en Santa Maria de Arles, en su singular fachada oriental. Se trata de los primeros intentos de decoración de exteriores con una cierta entidad.

Sin embargo, en este contexto sobresale el conjunto de la iglesia monástica de Sant Pere de Rodes, desde la decoración sistematizada del interior hasta lo que queda de la fachada occidental. Por lo que respecta a la decoración de los capiteles de las columnas correspondientes a los pilares del interior, la cultura altomedieval del entrelazado se combina sistemáticamente con el tema del capitel corintio, en concordancia con un alzado con claros referentes antiguos. Fuera de estos casos, hay pocos ejemplos donde esta tendencia, con puntos de contacto en el Languedoc (Conques, Aurillac, Rodez, etc.), se manifieste con tanta fuerza en el ámbito gerundense. Por lo que respecta a la fachada, es importante insistir en los restos desaparecidos de parte de un relieve figurativo, del mismo carácter que los de las "fachadas" rosellonesas citadas anteriormente, quizás como parte de un frontispicio donde el ventanal también estaba decorado. Esta fórmula escultórica reducida, aparentemente, a la

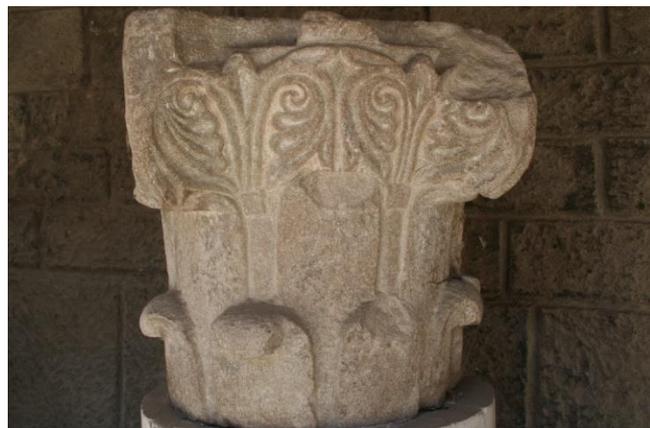
temática vegetal y al entrelazado con escasas concesiones a la figuración, se desarrolló también en otros centros en fechas más avanzadas, fuera de los territorios gerundenses, como en la catedral de Barcelona o la colegiata de Sant Pere d'Àger (Lleida) o en casos más aislados y de menor envergadura.



*Sant Pere de Rodès. Imagen general de la fachada del siglo XI. Foto: Jordi Camps*

De algunos de estos elementos, en especial los de las dos fachadas rosellonesas, no debemos de olvidar que parte de la historiografía consideró que se trataba de piezas reutilizadas procedentes del mobiliario de altar. Se trata de una cuestión que no podemos considerar totalmente cerrada, más teniendo en cuenta que paralelamente se producían una serie de tablas de altar, en mármol reutilizado, decoradas a base de lóbulos, que de nuevo presentan una larga trayectoria precedente en los talleres narboneses desde la alta edad media<sup>6</sup>. Buena parte de estas tablas de altar se han fechado en el siglo XI; entre ellas destaca, a parte de las rosellonesas, la de la catedral de Girona, fechada, teniendo en cuenta la data de consagración, en 1038. Sin embargo, dicha tipología gozó de una larga vigencia, como se detecta en la mesa de altar de Saint-Sernin de Toulouse, que pertenece a la consagración del 1096, en un contexto artístico distinto del que ahora estamos analizando.

Quizás paralelamente, en Ripoll se desarrollaba una formulación distinta en la interpretación del capitel corintio antiguo, que también tendría su reflejo hacia el Sur, como en la catedral de Vic o en la zona del Bages. Se trata de un grupo de capiteles de distintos registros de hojas de acanto, en su mayor parte lisas, en otros casos decoradas con follajes trabajados a bisel.



*Santa Maria de Ripoll Capitel (primer tercio del siglo XI) Foto: Jordi Camps*

Esta serie, que en Ripoll cuenta con diversos capiteles y algunas basas atribuidos al interior de la iglesia de cinco naves, fue clasificada dentro de una tipología del llamado tipo califal<sup>7</sup>, Inicialmente fueron fechados en el siglo X, basándose en una serie de consagraciones de los edificios celebradas hacia los años 970, y fueron relacionados con los capiteles del mundo califal, utilizando como muestras ejemplos de la mezquita de Córdoba. Pero en el estado actual de la cuestión, esta escultura parece estar más vinculada al conjunto de construcciones levantadas por el abad y obispo Oliba y algunos de sus coetáneos. Así parecen confirmarlo el tratamiento de las hojas de acanto, decoradas con palmetas, visible en uno de los capiteles de Ripoll, inacabado, en concordancia con otras manifestaciones de las primeras décadas del siglo XI<sup>8</sup>.

Este cambio de datación nos abre una nueva necesidad, ya que nos obliga a replantear el estado de la cuestión relativo a los escasos restos escultóricos fechados normalmente hacia el siglo X, como los elementos geométricos, vegetales, incluso tímidamente figurativos, a menudo situados en el arco de entrada del presbiterio de pequeñas iglesias pertenecientes a dicha época. Ello conllevaría, de nuevo, analizar con profundidad su arquitectura. Es, sin duda, un campo de la decoración de los edificios altomedievales, si se quiere "prerrománicos", que se muestra claramente distinto respecto de otros territorios de la península Ibérica, que debe de ser revisado a tenor de los cambios propuestos para los capiteles antes citados.

Ante esta problemática, nos parece oportuno citar la serie de piezas de la catedral de Girona: una serie de fragmentos de cornisa o imposta muestran recuerdos del mundo antiguo, junto con otros que pertenecen al interior de la nave de la iglesia del monasterio femenino de Sant Daniel. No olvidemos que, en ambos casos, la figura de la condesa Ermessenda de Barcelona-Girona se alza como impulsora común, si tenemos en cuenta su vinculación con las obras del cenobio femenino en 1018, y su papel en relación con la construcción de la seo gerundense, recordemos consagrada en 1038<sup>9</sup>.

Más adelante, quizás a partir de mediados del siglo XI, se trabajaba en la iglesia monástica de Sant Miquel de Fluvià. El conjunto ha sido a menudo fechado en función de su consagración, en 1066. Contiene una decoración aplicada de modo sistemático en el interior de la nave que parece derivar de soluciones habituales en la primera mitad de la centuria. Posiblemente, en la escultura de este gran monasterio ampurdanés se mezclan los recuerdos tanto del interior de Sant Pere de Rodes como de la catedral de Elna, en el Rosellón, dando forma a una síntesis donde la figuración adquiere una importancia en un planteamiento compositivo que refleja todavía fuertes compartimentaciones entre los distintos registros del capitel. Sea como fuere, el programa escultórico de Fluvià sigue siendo un *unicum* en Cataluña, sin que por el momento haya muestras relevantes de su incidencia en otros centros, con alguna pequeña excepción.



Sant Miquel de Fluvià. Capitel del interior de la iglesia  
¿Segunda mitad del siglo XI? Foto: Jordi Camps

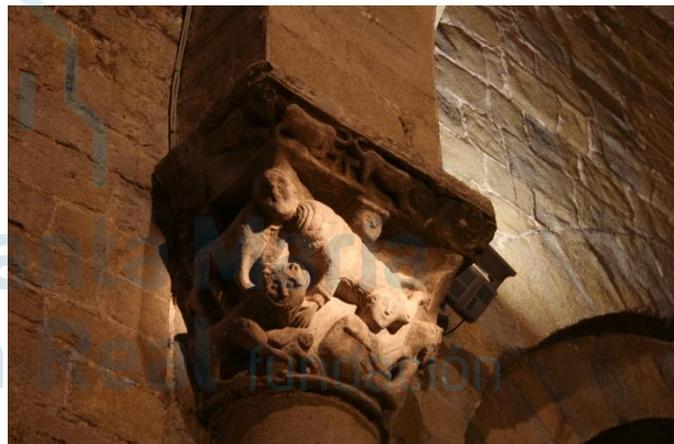
### *Un supuesto vacío: ¿escultura monumental hacia 1100?*

Si bien los elementos básicos de la escultura de la primera mitad del siglo XI están determinados con cierta claridad, hemos visto como el panorama de la segunda mitad es desigual y aparentemente discontinuo. Esta situación se detecta también ante el vacío, quizás aparente, del entorno del 1100, en doble contraste con la eclosión de la escultura monumental en buena parte de Europa, mundo hispánico incluido, y con las numerosas campañas de decoración pictórica en aquellas mismas fechas en Cataluña. Todo ello entre fechas que nos situarían entre 1090 y 1120, aproximadamente.

Sin embargo, hay diversos ejemplos que deben de ser considerados, tanto de la escultura arquitectónica como el mobiliario litúrgico. Algunos de ellos están siendo estudiados a fondo, cosa que puede conducir a replantear su contexto artístico, el marco de influencias en el que se inscriben y su significación. En este sentido, es remarcable asociar a este momento la catedral de Girona, trabajada en mármol, puesta en paralelo con el célebre Tapiz de la Creación. También en Girona, unos fragmentos atribuidos a un cancel enlazan directamente con la escultura de Moissac y Toulouse del 1100<sup>10</sup>. No hay que olvidar que, fuera de este ámbito, también ha sido fechada hacia esta misma época la portada de Sant Joan el Vell de Perpiñán, de innegable recuerdo antiquizante.



*Sant Miquel de Fluvià. Capitel atribuido al claustro (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 24019). Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya*



*Sant Esteve d'en Bas. Capitel del interior de la iglesia. Primera mitad del siglo XI? Foto: Jordi Camps*

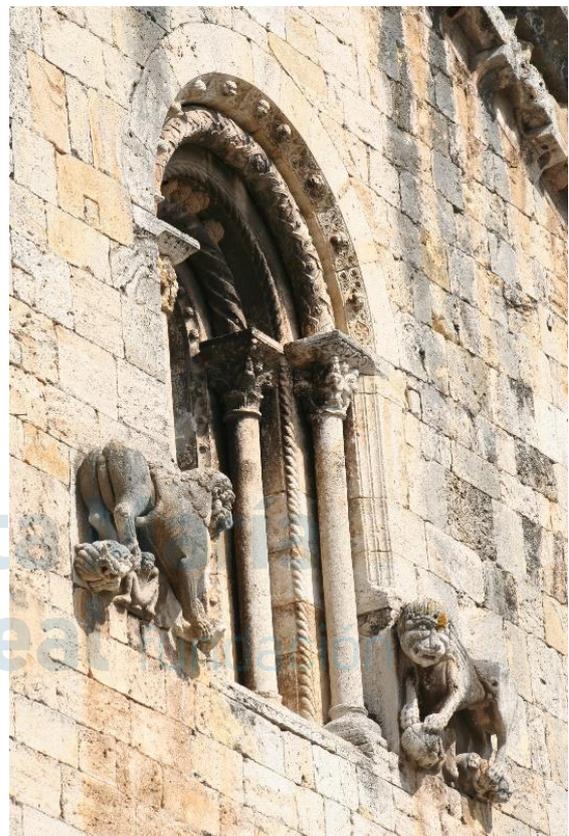
Quedan por clasificar de modo satisfactorio una serie de conjuntos que, tratando la figuración de un modo generalizado, con un cierto sentido del volumen, muestran un desarrollo rígido de las composiciones. Ciertamente, puede tratarse de obras realizadas por escultores de escaso nivel técnico, pero algunos de los motivos parecen enlazar con la escultura languedociana del entorno del 1100, quizás a lo largo del primer tercio del siglo XII. El caso más significativo lo observamos entre los capiteles que han sobrevivido del claustro del monasterio de Sant Esteve de Banyoles. Hemos tratado este caso en ocasiones anteriores, y no podemos descartar una cronología alta del conjunto, sin descartar otras posibilidades<sup>11</sup>. Lo mismo deberíamos decir del claustro recientemente excavado e investigado de Sant Miquel de Fluvià. Pero lo más llamativo es que la concepción arquitectónica de los capiteles y los esquemas compositivos no tienen nada que ver con la escultura rosellonesa y ripollesa del segundo tercio del siglo XII. Lo aplicable a Banyoles debe de tenerse en cuenta para otros conjuntos relevantes. Aunque no podemos hablar de un único taller o corriente, podemos incluir en esta problemática la cabecera de Sant Joan de les Abadesses, parte de la escultura de

Sant Joan les Fonts, i la de Sant Esteve d'en Bas (en la Garrotxa). Toda esta escultura está en proceso de estudio, de modo que es prematuro aventurar una cronología u otra. Aunque podríamos aventurar que estemos ante otra manifestación prematura, quizás algo anterior o paralela a las primeras rosellonesas y ripollesas, centrada entorno a Girona, que no tuvo continuidad.

### *Relaciones entre las dos vertientes del Pirineo: entre Ripoll, el Rosellón y el Ampurdán*

A partir de las décadas de 1120-1140, floreció en la vertiente norte del Pirineo oriental una escultura aplicada a portadas, ventanales, claustros y otros elementos arquitectónicos, producida muy a menudo en mármol local procedente de diversas canteras. Entre los grandes centros de atracción se incluyen Sant Miquel de Cuixà, el priorato de Santa Maria de Serrabona, y posteriormente centros como la canónica de Cornellà de Conflent y el claustro de la catedral de Elna<sup>12</sup>.

Además, los recursos técnicos y formales, así como los repertorios de carácter figurativo y ornamental, son netamente visibles en diversos conjuntos de la vertiente meridional del Pirineo, casi desde la Seu d'Urgell hasta Sant Pere de Rodes, pasando por Ripoll y Besalú. M. Durliat delimitó el alcance de este vínculo, analizado desde la óptica rosellonesa. Pero algunas de las producciones fechables entre mediados del siglo XII y 1170, como el ventanal de Sant Pere de Besalú y los capiteles de Sant Pere de Camprodon (reutilizados ahora como soporte del ara de altar de la parroquial de Santa Maria), podrían replantear en algunos casos el sentido de las relaciones. En todos los casos, un aspecto clave puede ser el material, escasamente mármol en esta zona. Sin embargo, no hay duda que todo el tercio nororiental de Cataluña, desde el Rosellón hasta el Ripollès, forma en determinadas fechas una unidad artística de cierta homogeneidad<sup>13</sup>.



*Sant Pere de Besalú.  
Visión del ventanal de la fachada occidental. Foto: Jordi Camps.*

Lo cierto es que diversos conjuntos de la vertiente sur del Pirineo de esta área muestran una clara familiaridad con los recursos adoptados en edificios como los citados previamente. Es el caso de obras como el pórtico de Queralbs, el ventanal de Sant Salvador de Bianya o las portadas de Sant Esteve de Llanars.

En este sentido Besalú, antigua capital de condado, podría haber desarrollado un papel significativo, dada la existencia de diversos conjuntos que muestran similitudes con los centros. Un análisis global de sus conjuntos lo convierte en una encrucijada entre distintas tendencias. En primer lugar, cabe destacar la decoración de carácter mediterráneo, antiquizante, de la decoración de Santa Maria de Besalú, no ajena como ya se ha dicho al espíritu de Saint-Ruf d'Avignon<sup>14</sup>. Por otro lado, y en fechas que todavía deberían de precisarse, la excepcional decoración, con un programa historiado, del conjunto de la girola de la iglesia del monasterio benedictino de Sant Pere. Con relativa posterioridad se incorporaron conjuntos asociados tanto a la escultura rosellonesa, como en la solución

monumental del ventanal de la fachada de Sant Pere de Besalú, como a la ripollesa, con cuyos repertorios se asocia la portada meridional de la parroquial de Sant Vicenç.



*Santa Maria de Besalú. Capitel del interior de la iglesia. ¿Segundo tercio del siglo XII? Foto: Jordi Camps*

Una parte de este territorio marcado por el recuerdo de la escultura rosellonesa es la zona de la Cerdanya, bajo el obispado de Urgell, lo que parece haber tenido su eco, precisamente, en la catedral de la Seu d'Urgell, cuyo programa decorativo, en conjunto, marca otro capítulo especial dentro de la escultura catalana del siglo XII. Citamos el caso de la Seu por su más que posible incidencia en la configuración de algunas portadas de pequeñas parroquiales de la Cerdanya, como Sant Esteve de Guils.

Finalmente, otra tendencia singular es la centrada por la portada de Lladó (Alt Empordà), con un marcado carácter mediterráneo, quizás hacia los años 1160-1170. Si bien algunos detalles se inscriben perfectamente en el marco de contactos del Pirineo oriental, con algunas alusiones a la escultura de Sant Pere de Rodes, se ha agrupado siempre con la portada de Costoja (Vallespir, en la vertiente norte del Pirineo) y con otros conjuntos de menor incidencia. En este caso, se ha aludido tanto a relaciones con el Languedoc mediterráneo como con el norte de Italia.

#### *Una controversia interminable: el Maestro de Cabestany (o del Tímpano de Cabestany)*

Entre los ámbitos del Empordà y de Girona se encuentran uno de los núcleos de obras de una de las figuras y tendencias más personales, brillantes y controvertidas de todo el románico, el llamado Maestro de Cabestany (o del tímpano de Cabestany). El amplio alcance de su producción, localizable también en el Languedoc (más concretamente, en el Aude, en torno a Carcasona), en Toscana y en Navarra, motivaron que su interés sobrepasara el ámbito de lo hispánico o catalán, para ver en él uno de los grandes testimonios de la llamada itinerancia de artistas y talleres. Actualmente, tienden a aceptarse como obras suyas, sino de su estilo, obras tan alejadas geográficamente como el tímpano de Errondo (Navarra, conservado en *The Cloisters* de Nueva York), el sarcófago de Saint-Hilaire d'Aude, un capitel historiado de Sant'Antimo (Toscana) o la portada de Sant Pere de Rodes, entre muchas otras. La abundante literatura dedicada a dichas obras desde que J. Gudiol bautizó al escultor anónimo y a su taller, ha subrayado normalmente el trasfondo antiquizante de los relieves, en especial en relación con la escultura de los sarcófagos del siglo IV, y la singularidad de los recursos estilísticos aplicados en base a una figuración contundente. De hecho, este insigne maestro parece haber surgido de los talleres tolosanos, con los que muestra fuertes vínculos, pero su personalidad mantuvo una gran permeabilidad, visible por ejemplo a raíz de su experiencia en Toscana. Su datación ha sido objeto de una de las mayores controversias existentes respecto del arte medieval, aunque las décadas centrales del siglo XII parecen constituir su marco temporal de

actuación, si nos atenemos a la fecha de 1163 que se propuso para la portada de Sant Pere de Rodes. Frente a diversas hipótesis que sitúan el conjunto en fechas avanzadas, casi próximas al 1200, es importante tener en cuenta el conjunto de la cabecera de Sant Pere de Galligans, en Girona, refleja de nuevo la convivencia de sus capiteles historiados con repertorios relacionados, indiscutiblemente, con el mundo tolosano. En ocasiones se ha recurrido al célebre testamento de Ramon Berenguer III, en 1131, para tener una referencia cronológica para el conjunto; por otro lado, también en Girona se conservan sarcófagos del siglo IV, reutilizados junto a otros en el presbiterio de Sant Feliu, que muestran referentes que, sea a partir de estos mismos, sea a partir de otros conservados en otras áreas, utilizó el maestro anónimo que nos ocupa<sup>15</sup>.



*Santa Maria de Cabestany (Rosellón).  
Tímpano (mediados del siglo XII). Foto:  
Jordi Camps*



*Santa Maria de Cabestany (Rosellón).  
Tímpano (mediados del siglo XII). Foto:  
Jordi Camps*

### *Ripoll. La portada y el claustro*

Evidentemente, la actividad en estas zonas no se circunscribió solamente a las fechas comprendidas entre 1140 y 1170, ni se centró en el ámbito de la fuerza de los talleres roselloneses. Paralelamente, en Sant Pere de Rodes y en Ripoll se estaba trabajando en dos portadas monumentales, cada una de signo diverso, pero que marcaron dos de los aspectos más atractivos y tratados de toda la historia del arte medieval en Cataluña. Como en tantos otros casos, se actualizaban partes de algunos de los grandes edificios del siglo XI.

La portada del monasterio de Santa Maria de Ripoll es quizás la obra escultórica cumbre del siglo XII en territorio de los condados catalanes. Concebida como un arco honorario profusamente decorado y adosado a la fachada del siglo XI, se presenta como una alusión al pasado glorioso de la época del abad Oliba. No es el momento de extenderse en el análisis de

un amplio y minucioso programa iconográfico, presidido por la *Maiestas Domini* del friso superior y caracterizado por los ciclos veterotestamentarios o por la presencia, en el intradós de la puerta, de las representaciones de los trabajos de los meses<sup>16</sup>. Desde el punto de vista estilístico, la portada fue asociada a la herencia de los talleres tolosanos, concretamente en torno a la figura *Gilbertus*, cuya firma –ahora desaparecida– había sido transcrita en dos de los célebres relieves de la portada de la sala capitular de Saint-Étienne de



Santa Maria de Ripoll. Detalle de la portada (ca. 1134-1151). Foto: Jordi Camps



Santa Maria de Ripoll. Detalle de la portada (ca. 1134-1151). Foto: Jordi Camps

Toulouse, correspondientes a las figuras de los apóstoles Andrés y Tomás. Sea en este caso, sea en comparación con los capiteles del llamado segundo taller de la Daurade tolosana, Ripoll muestra puntos de contacto en la concepción de las figuras, de la indumentaria, aunque nada queda de la fluidez compositiva de Toulouse. La portada rivipullense muestra una admirable síntesis, donde la profusión decorativa aplicada a la puerta propiamente dicha, en las arquivoltas y las jambas, también refleja recuerdos de conjuntos italianos y, concretamente, de la Lombardía de las primeras décadas del siglo XII<sup>17</sup>.

Se acepta como datación para el conjunto las décadas de 1140-1150, durante el abaciado de Pere Guillem. Al mismo tiempo, se abordaban otras actuaciones que actualizaban, remodelaban, el edificio del siglo XI y su mobiliario litúrgico. Así parece suceder con el sarcófago del conde barcelonés Ramon Berenguer III, y también con el baldaquino, que puede atribuirse a las fechas centrales del siglo XII su realización, en concreto entre 1141 y 1151, cuando es rehecho el mobiliario y, concretamente, cuando se sabe que se encarga el propio

baldaquino<sup>18</sup>. A esta pieza han sido tradicionalmente atribuidas cuatro bases con figuración, aunque recientemente se han expresado dudas sobre su función original<sup>19</sup>.



*Supuesta base del baldaquino de Ripoll  
(Obispado de Vic, ahora expuesta en el Museu  
Nacional d'Art de Catalunya)*

En proximidad con estas fechas debió de iniciarse la remodelación del claustro y sus galerías, arrancando con la adosada a la iglesia monástica. La selección de las imágenes mantiene el carácter de los conjuntos roselloneses, en la medida que no se recurre a la temática historiada. Tradicionalmente había sido fechado en la época del abad Ramon de Berga (1172-1205), lo que implicaba un momento algo tardío y se conjuntaba perfectamente con la cronología del conjunto paralelo, el ala meridional del claustro de la catedral de Elna<sup>20</sup>. Nuevamente aquí, vemos los contactos con la escultura rosellonesa, que en la zona del Ripollès ofrece otros ejemplos destacables como los capiteles de Sant Pere de Camprodon, trabajados en mármol. De todos modos, la comparación directa con el baldaquino refuerza la hipótesis que situaba el conjunto en fechas más cercanas a la misma portada, más cuando recientemente hemos podido demostrar que el relieve con el que se identificaba al abad Berga no se corresponde con un prelado y que podría tratarse de un santo o, incluso, de Cristo<sup>21</sup>.

### *El claustro de Sant Pere de Galligants: una corriente mediterránea con importantes secuelas*

No lejos de la catedral de Girona, el monasterio benedictino de Sant Pere de Galligants ya había mostrado en su cabecera el influjo de la escultura tolosana, languedociana en general, con una claridad abrumadora, a tenor de su vinculación con el círculo del Maestro de Cabestany. Pero nos interesa ahora referirnos a la obra del claustro, marcada por su homogeneidad, que debe de situarnos hacia las décadas de 1160-1170<sup>22</sup>. En este conjunto se funden los repertorios ya experimentados del mundo rosellonés y los ecos de otras formulaciones de raíz antiquizante, no alejadas de la escultura del Languedoc mediterráneo y de Provenza.

Consecuentemente, la presencia de algún capitel historiado y de versiones del capitel corintio permite establecer algún paralelismo con el mundo provenzal. Este aire se manifiesta, igualmente, en una serie de producciones del entorno de Barcelona, en parte dependientes de las del claustro gerundense, y de Tarragona y de otros centros como la iglesia del castillo de Camarasa (Lleida). De este modo, en Girona, Barcelona y su entorno determinaron una tendencia escultórica que, bajo la influencia de los conjuntos provenzales y con unas semejanzas con otros puntos del Mediterráneo, en especial Tierra Santa, se caracteriza por su aire antiquizante. Y si bien la Antigüedad mostró diversas fórmulas en Cataluña durante la época románica, ésta se distingue por su carácter decorativo que se combina con una desenvoltura de las composiciones, especialmente cuando se trata del repertorio vegetal<sup>23</sup>.



*Sant Pere de Galligants, Girona. Capitel del claustro. Ca. 1160-1180. Foto: Jordi Camps*

### *Los claustros de Sant Pere de Rodes y de la catedral de Girona y su radio de influencia*

De la excelente serie de claustros románicos catalanes, una de las más homogéneas y coherentes es la que une los conjuntos de Sant Pere de Rodes, la catedral de Girona y que también se proyecta en el monasterio de Sant Cugat del Vallès (Barcelona). Su estudio ha permitido establecer una secuencia que ilustra perfectamente la evolución de los talleres y su adaptación a tendencias sucesivas, desde la década de 1160 hasta principios del siglo XIII. En el caso de Sant Pere de Rodes, el claustro también fue destruido, de modo que los testimonios recuperados se hallan dispersos entre diversas colecciones. En su detenido estudio sobre el conjunto, se han distinguido tres grupos en el conjunto: el primero, constituido por piezas relacionadas con la tradición de la zona, marcada por la irradiación de la escultura rosellonesa; el segundo, es el que se vincula con la catedral de Girona, que incluye el grupo de capiteles historiados conservados en el Musée national du Moyen Âge de París. Un tercer grupo dio lugar a una escultura técnicamente modesta<sup>24</sup>.

El claustro de la seo gerundense debió de realizarse durante las dos últimas décadas del siglo XII. En una primera fase, marcada por el recuerdo de la escultura tolosana, se trabajaron los relieves de la nave adosada a la iglesia catedral, con un interesante ciclo historiado en el que las escenas veterotestamentarias de los frisos de los pilares se intercalan con las representaciones neotestamentarias de los capiteles. El segundo taller muestra una evolución hacia un tratamiento más verosímil de la figuración, con un ligero mayor sentido del volumen<sup>25</sup>. Este es el taller cuya mano también se detecta en la primera fase del claustro de Sant Cugat del Vallès, cuya datación se basa en un legado testamentario de 1190 y en los datos que aporta la figura del *escultor* Arnau Cadell. Su firma aparece junto a uno de los capiteles del ángulo nororiental del conjunto y se identifica con unas fórmulas desarrolladas a lo largo de las galerías occidental, septentrional y oriental.



*Catedral de Santa Maria de Girona. Relieve historiado del claustro. Foto: Jaime Nuño*

Las transformaciones del grupo se manifestaron especialmente en el taller de origen gerundense con el abandono de la rigidez de conjuntos anteriores, una mayor verosimilitud en el tratamiento de las figuras, de sus gestos y movimientos. Estos cambios se perciben no sólo en la primera fase del claustro de Sant Cugat del Vallès, sino también en las portadas de Santa Maria de Manresa i de Sant Pere de Santpedor (Bages, Barcelona), así como en un sector del presbiterio de la catedral de Tarragona.

Otras manifestaciones clasificadas en el entorno del 1200 se reflejaron quizás con menor intensidad que en otros ámbitos catalanes. Es el caso de algunos capiteles pertenecientes, también, al claustro de Sant Pere de Rodes, cuyo estilo muestra una cierta familiaridad con el del círculo de Ramon de Bianya, activo en el Rosellón. Muestras de esta tendencia también aparecen en el entorno de Lleida. El dato más significativo lo aporta un capitel de temática mariana, con la Adoración de los Magos.

Fuera de este ejemplo, se desarrollaron otros talleres de menor transcendencia y calidad, tanto en el propio claustro ampurdanés como en la pila bautismal de Sant Feliu de Beuda o en Sant Vicenç Maià de Montcal, ambas en la Garrotxa.

Otro de los conjuntos aparentemente iniciado hacia las primeras décadas del siglo XIII es el grupo de los capiteles situados en el triforio de Sant Feliu de Girona. Contiene una serie de capiteles cuyas soluciones estilísticas se sitúan al mismo nivel que el de los capiteles historiados del claustro de Santa Maria de l'Estany, cosa que muestra los contactos entre ambos centros<sup>26</sup>.

## EL MOBILIARIO LITÚRGICO EN MADERA Y LAS IMÁGENES DE CULTO

El trabajo en madera policromada se entiende especialmente aplicado a la producción de imágenes y de mobiliario de altar, desde frontales hasta baldaquinos. Bien es cierto que cualquiera de estos tipos es susceptible de ser creado en otros materiales y revestimientos. Sea como fuere, tanto en las tierras de Girona como en Cataluña en general, se ha conservado o conocido un elevado número de imágenes de la Virgen con el Niño y crucifijos trabajados en madera y policromados al temple, en ocasiones con aplicaciones de relieve en yeso. Tan sólo parece haberse conservado un ejemplo que debió de ser revestido de material precioso, en concreto la Virgen de la catedral de Girona, a la que regresaremos más adelante. La mayor

parte de ejemplos han llegado hasta la actualidad con su contexto original totalmente transformado, de modo que es difícil aproximarse a su entorno inmediato, a la relación que mantenía con el conjunto de altar, dentro de su capilla correspondiente, etc.

Más allá de las dudas que actualmente se plantean sobre el ya citado baldaquino de Ripoll y la función de las cuatro bases pétreas, hay algún testimonio de la existencia de objetos monumentales, como lo muestra un capitel procedente de Beget, conservado en el Museu d'Art de Girona, o el capitel de procedencia desconocida cuyo repertorio conecta con los talleres ripolleses, conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. En otro orden de cosas, hubo frontales de altar trabajados con estatuillas en relieve, si tenemos en cuenta el frontal de Sant Pere de Ripoll, conservado en el Museu Episcopal de Vic.

Uno de los puntos de interés de la historiografía ha sido el de relacionar la escultura con otras técnicas artísticas. En primer lugar, desde la idea de que una parte de la producción en madera policromada, acompañada o no de elementos en estuco y de corladura, puede entenderse como una versión modesta en relación con obras trabajadas con materiales preciosos, especialmente recubrimientos de oro y plata y aplicaciones de piedras preciosas. Así, se ha recurrido a las noticias documentales alusivas a frontales de altar, retablos, cruces y otros tipos de objetos trabajados en oro y plata en centros catedralicios y monásticos, de los cuales no se ha conservado más que la descripción del frontal de la catedral de Girona<sup>27</sup>. De esta misma sede procede una imagen de la Virgen con el Niño que estuvo recubierta de metal precioso<sup>28</sup>. La fisonomía actual del conjunto está marcada por el tono oscuro de la madera de boj, material que también sirvió para elaborar las cubiertas de un evangelionario del mismo tesoro<sup>29</sup>. Pero esta superficie actuaba como alma del revestimiento metálico que confería a la imagen un aspecto lujoso, rico en reflejos, que contrastaría enormemente con la actual apariencia sobria dominante. En este sentido, conviene recordar que diversos ejemplos europeos recubiertos de metal disponían también de un trabajo muy preciso en la madera, como se observa en la Virgen de Hildesheim, fechada a comienzos principios del siglo XI. A pesar de ello, la imagen ha sido considerada más en los trabajos sobre la escultura en madera que en los de la orfebrería, quizás a causa de la excelente calidad de su talla, que incluso hizo buscar algunos paralelismos en la escultura de las primeras fases del claustro de la catedral gerundense<sup>30</sup>.

### *Importancia de las Majestades*

Dentro de la modalidad del Cristo triunfante, la presencia de una serie amplia y coherente de *Majestades* es uno de los factores que distinguen Cataluña respecto de otras regiones europeas y del mundo hispánico. El punto de conexión más significativo es la región de Toscana, dadas las analogías tipológicas con el célebre *Volto Santo* de Lucca, objeto de gran devoción y entendido como célebre prototipo, y otras tallas del entorno<sup>31</sup>. Raramente se han conservado *in situ* y, por tanto, es difícil restituir su contexto original, aunque algunas de ellas han conservado figuración e inscripciones en las cruces, que aportan indicios significativos. Entre los casos más sobresalientes citaremos en primer lugar una de las escasas imágenes románicas de este tipo que aún son objeto de culto, la Majestad de Beget<sup>32</sup>, que presenta los componentes característicos que definen el Cristo triunfante: la túnica, los brazos en horizontal y la actitud solemne y mayestática, sin expresar el dolor del sufrimiento. Pertenecen al mismo grupo la Majestad Batlló<sup>33</sup> (fig. 17) y la rosellonesa de la Trinitat o de Bellpuig, entre otras. También de la Cerdanya proceden otras imágenes del mismo tipo. Aunque la datación de algunas de estas imágenes debe ser revisada y podrían pertenecer a fechas más avanzadas que las décadas centrales del siglo XII, su presencia se detecta



Majestat Batlló (mediados del siglo XII) (MNAC 15937).  
Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya



Sant Esteve d'en Bas. Relieve de la Crucifixión. ¿Siglo XII?  
Foto: Jordi Camps

básicamente en la zona nororiental de Cataluña<sup>34</sup> desde el Rosellón y la Cerdanya hasta el entorno de Barcelona, donde destaca un ejemplo tan singular como el de la Majestad de Caldes de Montbui, en el Vallès.

De la importancia de esta tipología hay también leves reflejos en la escultura monumental, y precisamente en el entorno donde se localizan los ejemplos de imágenes trabajadas en madera. En primer lugar, un relieve de la iglesia de Sant Esteve d'en Bas, cuya localización original es desconocida, y en el que el *Christus triumphans* está flanqueado por las figuras de la Virgen y san Juan Evangelista, a modo de Calvario. El carácter tosco de las formas dificulta una datación del relieve, que en ocasiones ha sido situado en el siglo XII, sin mayores precisiones. También se ha citado el relieve de las dovelas de la portada de la iglesia de Sant Julià de Corts, no lejos de Girona (en la comarca del Pla de l'Estany), muy tosco y esquematizado.

Iconográficamente, la figura del crucificado de Sant Esteve de Bas coincide con las imágenes de madera, de manera que permite una relación tipológica entre el relieve y aquéllas<sup>35</sup>. No sucederá lo mismo con algunas placas de esmalte lemosinas de la primera mitad del siglo XIII conservadas en museos catalanes, de las que no es segura su procedencia catalana ya que llegaron a través del mercado del arte, a excepción del procedente de Sant Joan de les Abadesses (Museu Episcopal de Vic). En esta dirección, cabe recordar la existencia de un crucifijo vestido en Saint-Martial de Limoges, recubierto de plata, según se ha dicho en relación con una cruz conservada en el Musée du Louvre<sup>36</sup>. Ante las miradas historiográficas de las majestades catalanes en función del *Volto Santo* de Lucca, quizás debería de plantearse algún otro tipo de referente como el de Limoges, también cercano al ámbito catalán en otros campos artísticos<sup>37</sup>.

En la nómina de ejemplos de majestades hay que advertir que la que había sido considerada como procedente de Montgrony (Gombrèn, Ripollès), es en realidad procedente de una iglesia de Andorra, Sant Miquel de Prats<sup>38</sup>.

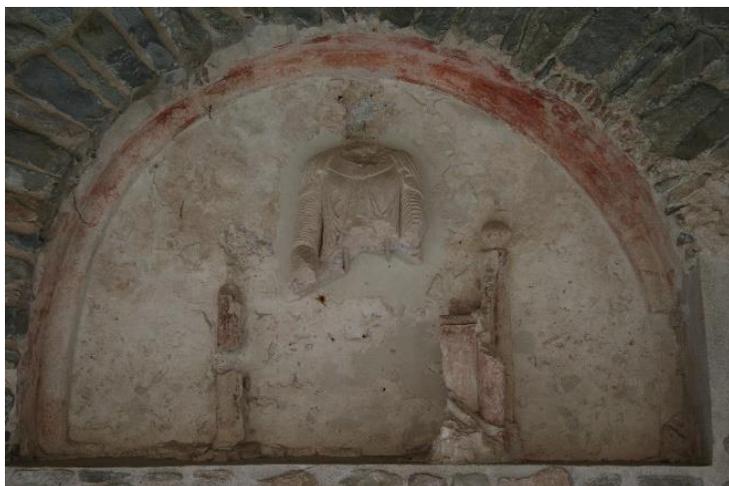
## Tipologías en las imágenes de la Virgen

Además de los numerosos intentos de ordenar el amplio abanico de tipos y variantes de la imagen de la Virgen con el Niño, de nuevo hay que considerar, en el caso de Girona, los ejemplos del ámbito rosellonés o, dicho de otra forma, de los conjuntos catalanes situados en territorio francés. El ejemplo más claro viene dado por la Virgen de Ger (Museu Nacional d'Art de Catalunya)<sup>39</sup> la cual, a pesar de proceder de una modesta parroquial, encabeza por su calidad un grupo que, de hecho, por su ubicación parece depender de los talleres de la Seu d'Urgell (fig. 19). Al grupo, se añaden otros ejemplos siempre dentro de dicho ámbito episcopal, entre las cuales destacan las de IX (Cerdanya francesa), o imágenes de otras modalidades. Ya hemos tratado en otras ocasiones la problemática que suponen las similitudes con obras de otros ámbitos geográficos y artísticos respecto de la llegada de modelos o de artistas. También hemos citado en otro punto el papel que pudo desempeñar la Virgen de la catedral de Girona.



Virgen de Ger (ca. 1180) (MNAC 65503)  
Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya

En este panorama en el que a menudo conviene determinar posibles modelos o prototipos, sobresale una ausencia: algunas descripciones antiguas citan la Virgen de Ripoll, que habría jugado un papel significativo, si nos atenemos a la calidad y representatividad del monasterio y al hecho de haberse convertido en un importante objeto de culto que con el tiempo debió sufrir algunas transformaciones<sup>40</sup>. A pesar de que incluso podríamos dudar de que la imagen que fue maltratada y que desaparecería en 1835 fuera la románica, los testimonios gráficos y escritos de la misma son bastante sugestivos, y se detecta una relativa coincidencia entre el sello del monasterio que se ha utilizado como referencia y una descripción del siglo XVII, con un esquema que posiblemente la apartaría de los planteamientos compositivos frontales y rígidos de las imágenes de la *Sedes Sapientiae* acerquen, en cambio, el de la Virgen del Claustro de Solsona (Lleida). Esquema, además, que sin ser idéntico ofrece puntos de contacto con el de la representación de la Virgen entronizada en un códice ripollés del siglo XI<sup>41</sup>.



Ripoll. Relieve de la Virgen con el Niño en el claustro. ¿Primera mitad del siglo XIII? Foto: Jordi Camps

No obstante, la composición de imágenes románicas de centros que dependieron de Ripoll, como la de Montserrat, muestran la composición frontal, con la Virgen entronizada, que por

otro lado aparece en el relieve en yeso descubierto a raíz de las obras de restauración del claustro ripollés. Lo mismo sucede en relación con otras dos imágenes de iglesias cercanas geográficamente a Ripoll, las de Matamala y Llaés, ambas conservadas en el Museu Episcopal de Vic. De este modo, es interesante replantear cual pudo ser la difusión de la imagen de Ripoll y aproximarse a cuál pudo ser su fisonomía inicial.

El panorama se completa con otra interesante serie, centrada en ejemplos procedentes especialmente de la Garrotxa, entre ellas la de Puig-alder (Museu d'Art de Girona)<sup>42</sup>. O con ejemplos de difícil clasificación, dada su calidad, como la Virgen del santuario de Núria (Ripollès).

#### MÁS ALLÁ DE 1250: EN CLAVE DE "GÓTICO"

En el ámbito que nos ocupa, se considera que a partir de mediados del siglo XIII se introdujeron fórmulas pertenecientes sin discusión al gótico. Este sería el caso del Descendimiento de Sant Joan de les Abadesses, fechable en 1251. Su composición ofrece paralelismos elocuentes con los descendimientos del valle de Boí, como muestra de la vigencia en fechas avanzadas de la particular elección por siete personajes, a diferencia de otros casos europeos. La imagen del crucificado es de tres clavos, dato que refuerza la asociación con el gótico, lo mismo que el Cristo de Ripoll (Museu Nacional d'Art de Catalunya).

El reflejo de la escultura románica de Girona en conjuntos tardíos se muestra en los aspectos compositivos y tipológicos, pero bajo formulaciones estilísticas distintas. Ello quizás sea visible ya en los *Banys Àrabs*, pero también en edificios de carácter civil como la llamada *Fontana d'Or*. Todavía en Girona, el claustro ya gótico del convento de Sant Domènec, recurre parcialmente a soluciones que arrancaron en el siglo XII. La pervivencia o la transmisión de determinados esquemas compositivos ha podido llevar a confusión en algunos ejemplos que fueron considerados, en su momento, casi como prototipos. En este sentido, es llamativo el caso de la pila bautismal de Santa Maria de Castelló d'Empúries. Su decoración de carácter arquitectónico a base de arquillos yuxtapuestos siempre se consideró característica de los ejemplos románicos, pero el detalle de los capiteles representados es de la misma naturaleza que el de las piezas que coronan los pilares de la iglesia gótica. Ello queda confirmado cuando, todavía recientemente, salió a la luz el documento del contrato de la citada pila en 1310, a Arnau Font<sup>43</sup>.

Nuestro objetivo ahora no es el de tratar la escultura desarrollada a partir de 1250 aproximadamente, pero es interesante recalcar la necesidad de seguir con un planteamiento crítico ante la producción escultórica (por lo que ahora nos concierne), y fijar y mostrar con mayor nitidez los límites entre una época u otra. Ello sigue siendo necesario, quizás más en la talla en madera que en la pétreo.

---

<sup>1</sup> DURLIAT, Marcel, "La Méditerranée et l'art roman", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 6 (1975), p. 116; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 133-147.

<sup>2</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, "Transmission de modèles toulousains dans la sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle: anciens et nouvelles problématiques", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37 (2006), pp. 91-102.

<sup>3</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Figura pintada, imatge esculpida. Ecllosió de la monumentalitat i diàleg entre les arts a Catalunya. 1120-1180", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 133-147.

<sup>4</sup> COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José, *Pintura e imagería románicas*, Madrid, 1980, pp. 279-317, en concreto pp. 284 y 295; hemos tratado esta cuestión en CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Le mobilier d'autel en

---

Catalogne à l'époque romane: devants d'autel et structures de retables sculptés", en *Autour de l'autel roman catalan*, Paris, 2008, pp. 125-148.

<sup>5</sup> Ver CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Catalan Romanesque Painting Revisited: The Altar-Frontal Workshops", en HOURIHANE, Colum (ed.), *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Tempe, 2007, pp. 119-153.

<sup>6</sup> PONSICH, Pierre, "Tables d'autel à lobes de la Province ecclésiastique de Narbonne (Xe-Xle s.) et l'avènement de la sculpture monumentale en Roussillon", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), pp. 7-45.

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ, Félix, "Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña (basa y capiteles del siglo XI)", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 16 (1930), pp. 21-49.

<sup>8</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, LORÉS I OTZET, Immaculada y MANCHO SUÁREZ, Carles, "L'escultura preromànica", en *Del romà al romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV i X*, Barcelona, 1999, pp. 416-423.

<sup>9</sup> SUREDA I JUBANY, Marc, "Romà o romànic? Presències antiquitzants en l'escultura gironina del segle XI", *Lambard*, XIX (2006-2007), pp. 213-242.

<sup>10</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Fragment de cancell", en *Catalunya Romànica*, vol. 5, Barcelona, 1990, pp. 118-119.

<sup>11</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Capitells del claustre de Sant Esteve de Banyoles", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 274-277; TORRALBO SALMÓN, Laura, "Sant Esteve de Banyoles. Escultura del primer terç del segle XII", en *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 1 (2009), pp. 111-148.

<sup>12</sup> DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane en Roussillon*, Perpiñán, 1948-1957, 5 tomos; MALLET, Géraldine, "Nouvelles reflexions sur l'atelier du cloître de l'abbaye de Saint-Michel de Cuxa", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 24 (1993), pp. 93-102; MALLET, Géraldine, *Les cloîtres démontés de Perpignan et du Roussillon (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Perpiñán, 2000; POISSON, Olivier, "La galerie sud du cloître d'Elna et la fin de l'école romane roussillonnaise", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 24 (1993), pp. 103-107; POISSON, Olivier, "El claustre de la catedral d'Elna, entre romànic i gòtic", *Lambard*, 9 (1996), pp. 279-292.

<sup>13</sup> DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane en Roussillon*, Perpiñán, 1948-1957, 5 tomos; DURLIAT, Marcel, "Le Roussillon et la sculpture romane", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4 (1973), pp. 19-28; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Reflexions sobre l'escultura de filiació rossellonesa a la zona de Ripoll, Besalú, Sant Pere de Rodes i Girona vers la segona meitat del segle XII", en *Girona revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern*, Girona, 1990, pp. 45-69.

<sup>14</sup> MAZURE-BOURANDY, Anne-Marie, *Santa Maria de Besalú et les chanoines de Saint Agustin du X-XIII siècle*, Toulouse, 1983 (Université Toulouse-Le Mirail, tesis doctoral inédita); MAZURE-BOURNANDY, Anne-Marie, "Santa Maria de Besalú. Relations entre son histoire et son architecture", en *V Assemblea d'Estudis sobre el seu comtat*, Besalú, 1983, pp. 295-314; DURAN-PORTA, Joan, "Capitell de Santa Maria de Besalú", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 360-361.

<sup>15</sup> GUDIOL RICART, José, "Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany", *Príncipe de Viana*, XIV (1944), pp. 9-14; DURLIAT, Marcel, "L'oeuvre du 'Maître de Cabestany'", en *Congrès Régional des Fédérations Historiques de Languedoc*, Carcassonne, 1952, pp. 185-193; DURLIAT, Marcel, "Le maître de Cabestany", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4 (1973), pp. 116-127; PRESSOUYRE, Léon, "Une nouvelle oeuvre du Maître de Cabestany en Toscane. Le piliér sculpté de San Giovanni in Sugana", *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France* (1969), pp. 31-55; BARRACHINA NAVARRO, Jaime, "Las portadas de la iglesia de San Pere de Rodes", *Locus Amoenus*, 4 (1998-1999), pp. 7-35; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "À propos des sources toulousaines du 'Maître de Cabestany': L'exemple du portail de Sant Pere de Rodes (Catalogne)", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 26 (1995), pp. 95-108; AA.VV., *Le Maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban, 2000; MILONE, Antonio, "El Mestre de Cabestany: notes per a un replantejament", CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 181-191; BARTOLOMÉ I ROVIRAS, Laura, *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la tradició clàssica d'un taller d'escultura meridional (1160-1200)*, Barcelona, 2010 (Universitat de Barcelona, tesis doctoral inédita); BARTOLOMÉ I ROVIRAS, Laura, "Itinerant versus pelegrí. El períple del Mestre del timpà de Cabestany", *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 1 (2011), pp. 44-68.

<sup>16</sup> GUDIOL I CUNILL, Josep, "Iconografia de la portada de Ripoll", *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya* (1909), pp. 93-110; JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975; CHRISTE, Yves, "La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'Arc d'Eginard et le Portail de Ripoll", *Cahiers Archéologiques*, XXI (1971-1972), pp. 31-42; BARRAL I ALTET, Xavier, "Le portail de Ripoll. État des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4 (1973), pp. 139-161; BARRAL I ALTET, Xavier, "La sculpture a Ripoll au XII<sup>e</sup> siècle", *Bulletin Monumental*, 131-4 (1973), pp. 311-359; RICO MANRIQUE, Francisco, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976; YARZA LUACES, Joaquín, "Notes introductòries i aspectes generals sobre la portalada de Ripoll. La portalada de Ripoll, confluència de corrents internacionals. Lectura iconogràfica: programa religiós amb component polític", en *Catalunya Romànica*, vol. X, Barcelona, 1987; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Un passaggio al passato: il portale di Ripoll", en *Medioevo: il tempo degli antichi*, VI *Convegno Internazionale di Studi di Parma (24-28 settembre 2003)*, Milán, 2006, pp. 365-381; CASTIÑEIRAS

---

GONZÁLEZ, Manuel, "The portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors", en PLANT, Richard y MCNEILL, John (eds.), *Romanesque and the Past*, Londres, 2013, pp. 121-141.

<sup>17</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "L'escultura arquitectònica del romànic a Catalunya. Els seus vincles amb Itàlia", en FREIXA I CAMPS, Pere y CAMPS I SÒRIA, Jordi (coords.), *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 2010 pp. 167-179.

<sup>18</sup> CASTIÑEIRAS, Manuel, "The portal at Ripoll revisited...", p. 135.

<sup>19</sup> DURAN-PORTA, Joan, *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250). Vol. I: Estudi*, Bellaterra, 2015, pp. 443-455 (Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral inédita).

<sup>20</sup> POISSON, Olivier, "La galerie sud du cloître d'Elna et la fin de l'école romane roussillonnaise", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 24 (1993), pp. 103-107; POISSON, Olivier, "El claustre de la catedral d'Elna, entre romànic i gòtic", *Lambard*, 9 (1997), pp. 279-292.

<sup>21</sup> LORÉS I OTZET, I, "La decoración escultórica en el monasterio de Santa María de Ripoll", en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA CASUSO, Ramón (coords.), *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200)*, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 169-189; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., "The portal at Ripoll revisited...", pp. 121-141. Para el asunto del relieve, ver CAMPS I SÒRIA, Jordi, "La galería nord-occidental i l'escultura romànica del claustre", en ALIMBAU, Salvador, et alii, *Clastrum. Claustre medieval de Santa Maria de Ripoll*, Ripoll, Elèctrica Vaquer, 2018, p. 187-211.

<sup>22</sup> Ver el texto de Pere Beseran en: *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, pp. 163-169.

<sup>23</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi "Catalonia, Provence and the Holy Land: Late 12th-century sculpture in Barcelona", en Bacile, Rosa y McNeil, John (eds.), *Romanesque and the Mediterranean: Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c.1000 to c.1250*, Leeds, 2015, II, pp. 329-338.

<sup>24</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes: de la memòria a les restes conservades. Una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*, Lleida, 1994; LORÉS I OTZET, Immaculada, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, 2002, pp. 120-155.

<sup>25</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, "La catedral (o Santa Maria) de Girona", en *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, pp. 119-131; LORÉS I OTZET, Immaculada, "Aspectes relatius a la construcció del claustre de la catedral de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII (1994), pp. 275-289.

<sup>26</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, "Sant Feliu de Girona. L'escultura romànica del trifori", *D'Art*, 14 (1988), pp. 47-60; BESERAN I RAMON, Pere, "Revisions i propostes per a l'escultura del claustre de Santa Maria de l'Estany", *Lambard*, XII (1999-2000), pp. 65-80.

<sup>27</sup> VILLANUEVA, Jaime, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XII: *Viage á Urgel y á Gerona*, Madrid, 1850, pp. 180-182; hemos tenido ocasión de tratar este ejemplo en: CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada, "Le patronage dans l'art roman catalan", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36, (2005), pp. 209-223, concretamente pp. 221-222; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El escenario litúrgico de la catedral de Girona (siglos XI-XV)", *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005), pp. 213-232, especialmente, pp. 218-220.

<sup>28</sup> Museu del Tresor de la Catedral de Girona, núm. inv. 10. Ver: COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José, *Pintura e imageria románicas*, Madrid, 1950, pp. 306-307; LLARÁS I USÓN, Celina, "Marededéu", en *Catalunya Romànica* vol. XXIII, Barcelona, 1988, pp. 151-152; ESPAÑOL BERTRÁN, "El escenario litúrgico...", pp. 220-221; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Mare de Déu de la catedral de Girona", CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 418-419.

<sup>29</sup> Museu del Tresor de la Catedral de Girona, núm. inv. 28. Ver: YLLA-CATALÀ, Gemma, "Tapes d'un Evangeliari", en *Catalunya Romànica* vol. XXIII, Barcelona, 1988, pp. 150-151, con ilustración en p. 149.

<sup>30</sup> COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José, *Pintura e imageria románicas*, p. 307.

<sup>31</sup> FRANCOVICH, Géza de, *Il Volto Santo di Lucca*, Lucca, 1936; BARACCHINI, C. y FILIERI, M. T. (eds.), *Il Volto Santo. Storia e Culto*, Lucca, 1982; FERRARI, M. C. y MEYER, A. (eds.), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo. Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000)*, Lucca, 2005.

<sup>32</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Majestat de Beget", en *Convidats d'honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, 2009, pp. 96-101; LORÉS I OTZET, Immaculada et alii, "La sculpture romane catalane sur bois: étude et restauration du Christ de Casarilh et de la Majesté de Beget", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 43 (2012), pp. 101-111.

<sup>33</sup> Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. inv. 15937). Ver: FOLCH I TORRES, Joaquim, "Una "Majestat" romànica", *Gaseta de les Arts*, I, 4 (12/1928), pp. 1-2; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Majestat Batlló", en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 154-156.

<sup>34</sup> COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José, *Pintura e imageria románicas* p. 285; en un sentido más amplio: BASTARDES I PARERA, Rafel, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona, 1978, especialmente pp. 100-114 y 118-122.

<sup>35</sup> NOGUERA I MASSA, Antoni, "Les majestats romàniques a Besalú", en *III Assemblea d'Estudis del comtat de Besalú*, Besalú, 1976, pp. 251-252.

<sup>36</sup> TABURET-DELAHAYE, Elisabeth, "Christ d'applique", en *L'Oeuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, París, 1995, pp. 184-185.

---

<sup>37</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Romanesque Majestats: A Typology of Christus Triumphans in Catalonia", en MULLINS, Juliet, NÍ GHRÁDAIG, Jenifer y HAWTREE, Richard (eds.), *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublín, 2013, pp. 234-247, concretamente p. 245.

<sup>38</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi "Una aportació a la recuperació del romànic d'Andorra: la Majestat de Sant Miquel de Prats (Canillo)", en RUIZ I QUESADA, Francesc (ed.), *Viatges a la bellesa, miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles, Retrotabulum Maior*, Barcelona, 2015, I, pp. 63-70.

<sup>39</sup> HEILBRONER, Tim, "The wooden 'Chasuble Madonnas' from Ger, Ix, Targasona and Talló. About the Iconography of Catalan Madonna statues in the Romanesque period", *LocusAmoenus*, 9 (2007-2008), pp. 31-50; más recientemente, del mismo autor, *Ikonomographie und zeitgenössische Funktionshölzerner Sitz madonnen im romansichen Katalonien*, Hamburg, 2013.

<sup>40</sup> NOGUERA I MASSA, Antoni, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona, 1977, pp. 152-154.

<sup>41</sup> Arxiu de la Corona d'Aragó, Ministerio de Cultura, Ms. Ripoll, 151, fol. 154 (ver: TORRA, Albert, "Còdex Miscel·lani", en *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, p. 140).

<sup>42</sup> Algunas de estas imágenes quedaron agrupadas por Antoni Noguera i Massa en *Imago Virginis. Marededéus romàniques de la Garrotxa*, Olot, 1990.

<sup>43</sup> GIRONELLA, Josep Maria, "La pica baptismal de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries: una pica baptismal romànica de principis del segle XIV?", *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 45 (2014), pp. 375-381. Agradezco a Jordi Casanovas Miró la información relativa a dicha aportación.

