

## *La escultura románica en piedra y en madera*

Jordi Camps i Sòria

### PRELIMINARES

Desde que en 1954 se completó la edición de los tres volúmenes de Puig i Cadafalch dedicados a la escultura románica de la colección *Monumenta Cataloniae*,<sup>1</sup> no se ha publicado ningún volumen específico de síntesis sobre esta disciplina en Cataluña a pesar de los numerosísimos trabajos e investigaciones llevados a cabo estos últimos más de sesenta años.<sup>2</sup> Tampoco hay un trabajo general dedicado a la talla en madera, a pesar de la gran riqueza de testimonios conservados, como veremos en los apartados dedicados a esta disciplina. Quizá estas ausencias no debieran de sorprendernos, puesto que en este caso, la talla pétrea y en madera de época románica en Cataluña ha debido competir con el peso monumental de la arquitectura y el esplendoroso colorido de la pintura, estrella especial no solo de algunos monumentos que todavía las conservan, sino también de algunos museos. En cualquier caso, esta práctica que debió de abordar el espacio y el relieve, sin duda alguna desarrollada en función de la arquitectura, del espacio y de las necesidades culturales y litúrgicas, constituyó, como es bien conocido, una de las grandes aportaciones del románico al arte europeo de la Edad Media.

En cualquier caso, Cataluña ofrece un largo abanico cronológico que comprende, casi sin interrupción, la evolución de la escultura desde el año 1000 hasta avanzado el siglo XIII, a pesar de no haber jugado un papel de centralidad como el que desempeñaron algunos focos del mundo hispánico, del Mediterráneo y de la Europa occidental. Así, desde Sant Pere de Rodes hasta la *Seu Vella* de Lleida, pasando por la portada de Ripoll, los relieves del singular maestro de Cabestany o la Virgen del Claustro de Solsona se dibuja un panorama casi continuo, rico en todas las vertientes, plagado de obras maestras y cuya cronología, función y significación siguen siendo motivo de debate. Paralelamente, la realización de imágenes de culto en madera policromada y de otros objetos de mobiliario litúrgico aportó piezas ineludibles en una historia del arte medieval. Ellas pertenecen a diversas tipologías y ofrecen algunas singularidades, como la modalidad de crucifijo de tipo triunfante, las *Majestats* (Majestades) o los excepcionales conjuntos del Descendimiento de la Cruz, con sus siete personajes. Es indudable que Cataluña cuenta con la fortuna de haber conservado una gran cantidad de piezas, entre ellas obras maestras como la Majestad Batlló, la Virgen de Ger o el Cristo de Mijaran.

Las páginas que ahora siguen pretenden mostrar un estado de la cuestión y un avance de problemáticas relativas, en primer lugar, a la escultura pétrea. Hemos optado por una agrupación basada en la cronología y en los distintos grupos o círculos desde una base estilística. Sin duda, se notarán ausencias dado que nos hemos centrado en los casos más tratados. Por lo que se refiere a la talla en madera, hemos optado por una ordenación tipológica, ante la dificultad de mostrar una gradación cronológica como la que la historiografía ha ordenado en el caso de la escultura arquitectónica. Sin embargo, también se han planteado cuestiones relativas a los talleres y, de modo significativo, a sus conexiones con los monumentos realizados en materiales pétreos.

### LA ESCULTURA EN PIEDRA

#### *La primera mitad del siglo XI: Primeros interiores y fachadas decorados con escultura*

Los primeros planteamientos claros de una decoración escultórica de carácter monumental pueden situarse en dos grupos perfectamente definibles: en primer lugar, el de la serie de capiteles

de tipo corintio de Ripoll y Vic, entre otros; en segundo lugar, el de la decoración de interiores y fachadas del ámbito rosellonés y ampurdanés, donde destaca Sant Pere de Rodes, que iba en paralelo a importantes aplicaciones en el mobiliario litúrgico. En ambos grupos una decoración basada en la talla a bisel, de escasa profundidad, que basa su visibilidad en los efectos de claroscuro, y unos primeros casos elocuentes de valoración y planteamiento plástico de los interiores a través del relieve, más cercana a la tradición altomedieval que a las tendencias que se desarrollarán en Europa a partir de mediados del siglo XI.

En diversas construcciones de la zona comprendida entre Ripoll y el centro de Cataluña se desarrolló un tipo de decoración de tipo corintio para los capiteles de las columnas. Se trata de la serie de los anteriormente llamados capiteles de "tipo califal", que conserva muestras elocuentes en Ripoll, en la cripta de la catedral de Vic, en Sant Benet de Bages y en Sant Mateu de Bages, entre otros. 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.<sup>3</sup> También se asociaron a este grupo los vestigios atribuidos al baldaquino de Cuixà perteneciente, también, a la época de Oliba.<sup>4</sup> 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. A este mismo grupo se incorporaron dos capiteles de Cornellà de Llobregat, con las hojas de acanto completamente trabajadas mediante palmetas y motivos a bisel.<sup>5</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.



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

Casi paralelamente a Ripoll y Vic, desde las primeras décadas del siglo XI una serie de monumentos del ámbito oriental del Pirineo en sus dos vertientes incorporó la decoración escultórica en el interior y en las fachadas de las iglesias. Se trata del grupo rosellonés-ampurdanés compuesto por una tríada ineludible de monumentos que arquitectónicamente también han sido agrupados: Sant Genís de Fontanes y Sant Andreu de Sureda (Rosellón) y Sant Pere de Rodes (Alt Empordà). Por un lado, perviven testimonios de programas figurativos, centrados por teofanías, mediante un relieve plano basado en el efecto del contraste entre luz y sombra, heredero tanto del ámbito bizantino como de formulaciones tardoantiguas y altomedievales. Nos atrevemos a apuntar que, en un sentido estricto, este tipo de relieve se sitúa más dentro de lo llamado prerrománico que de lo románico. Sin embargo, en la relación plástica que va estableciendo con el edificio, al valorar la fachada. Sería el caso de Sant Genís de Fontanes, fechable entre 1019-1020 por la inscripción que conserva, y el de Sant Andreu de Sureda, donde además de la teofanía del dintel conserva una serie de elementos reutilizados que enmarcan el ventanal de la propia fachada.<sup>6</sup> Fotografías antiguas demuestran que en Sant Pere de Rodes también hubo decoración figurativa, deducible también por el ventanal conservado en la fachada occidental, pero este conjunto se distingue por el programa decorativo sistematizado del interior, aplicado en el arco triunfal del presbiterio y en los pilares de separación de las naves. El programa decorativo está claramente articulado y ordenado en los pilares de las naves, al combinar el capitel de tipo corintio con el de entrelazo de modo sistemático. Por otro lado, la sensación de volumen, la agilidad de las composiciones de los capiteles vegetales están totalmente en acorde con el carácter antiquizante que caracteriza el planteamiento del sistema de soportes del interior.<sup>7</sup> En otro orden de cosas, el repertorio de los entrelazados hace conectar directamente esta escultura con el Languedoc mediterráneo,<sup>8</sup> tal como también sucede con la decoración de las mesas de altar decoradas a base de lóbulos, asociadas a talleres del entorno narbonés.

Dentro de esta escultura del siglo XI entra también la decoración de la fachada oriental de Santa Maria d'Arles (Vallespir). El sentido del relieve parece estar más desarrollado que en las vecinas Sant Genís y Sant Andreu de Sureda, lo que ha situado la decoración de esta iglesia monástica en un momento posterior, a mediados del siglo XI, en concordancia con la consagración del año 1048.

Recientemente, a la serie de capiteles del monasterio ampurdanés puede incorporarse un grupo de capiteles de entrelazo descubiertos en la catedral de Girona, lo que amplía el alcance de dicha



*Sant Andreu de Sureda  
(Rosellón). Dintel (ca. 1030).  
Foto: Jordi Camps*

tendencia. De hecho, los vestigios de escultura del siglo XI de dicha seo van más allá de este tipo de capiteles asociados directamente a los de Sant Pere de Rodes: 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 Carcasona se alza como impulsora común, si tenemos en cuenta su vinculación con las obras del cenobio femenino en 1018 y con su papel en relación con la construcción de la seo gerundense, recordemos consagrada en 1038.<sup>9</sup>

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>10</sup> Buena parte de estas tablas de altar se han fechado en el siglo XI, entre ellas las de la catedral de Elna (Rosellón), Sant Andreu de Sureda, o las sedes situadas ya en la vertiente sur como la Seu d'Urgell y, también, Girona. Algunas de estas piezas han sido asociadas a consagraciones de los edificios del siglo XI, aunque como muestra de la larga vigencia de esta tipología podemos recordar que el ara de altar de Saint-Sernin de Toulouse, pertenece a la consagración del 1096, en un contexto artístico y cultural distinto del que ahora estamos analizando.

Los repertorios asociados a este relieve plano, con un uso frecuente de la talla a bisel, fueron también aplicados a puntos más meridionales hasta más allá de mediados del siglo XI. Es el caso de la decoración del interior de la catedral de Barcelona o de la canónica de Sant Pere d'Àger<sup>11</sup> entre los más destacados, aunque también alcanza conjuntos más modestos como los prioratos de Sant Sebastià dels Gorgs (Alt Penedès) y Sant Ponç de Corbera (Baix Llobregat). Respecto de los precedentes del primer tercio de siglo se acentúa el uso de los repertorios geométricos y vegetales, tallados a bisel, con puntuales testimonios de figuración.

Pero, como es sabido, la decoración en relieve de la Alta Edad Media no debía consistir, exclusivamente, en el uso de materiales pétreos. El estuco o, en un sentido más amplio, el yeso, podía revestir los muros con elementos en relieve, combinados con policromía. Cabe presumir que en este caso han desaparecido muchísimos testimonios, que sin duda transformarían el panorama del aparato decorativo de los edificios. Sin embargo, algunos fragmentos, como los conservados entre los restos de la iglesia monástica de Sant Serni de Tavèrnoles, excesivamente restaurados, muestran el posible alcance de estos programas decorativos, y el uso del relieve plano con motivos vegetales y de figuración.<sup>12</sup>

En fechas aparentemente más avanzadas se trabajaba en la iglesia catedral de Elna (Rosellón), cuya decoración aplicada en los pilares de soporte del interior muestran un repertorio decorativo de carácter ligeramente variado, aunque un sentido débil del relieve. También se ha fechado en el siglo XI, ya en fechas más avanzadas, el conjunto de Sant Miquel de Fluvià. Esta iglesia está fechada en función de su consagración, en 1066, y contiene una decoración aplicada al interior de la nave que parece derivar de soluciones habituales en la primera mitad de la centuria.

#### *¿Una escultura 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.

Sin embargo, hay diversos ejemplos que merecen ser considerados, algunos de ellos relacionados con el mobiliario. En este sentido, es remarcable asociar a este momento la cátedra de la catedral de Girona, trabajada en mármol, puesta en paralelo con el célebre *Tapiz de la Creación*. También ha sido fechada hacia esta misma época la portada de Sant Joan el Vell de Perpinyà, de innegable recuerdo antiquizante.<sup>13</sup>



*Santa Maria d'Artés (Bages).  
Detalle de la decoración  
del exterior del ábside (primeras  
décadas del siglo XII).  
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. El caso más significativo es el de lo que ha sobrevivido del claustro del monasterio de Sant Esteve de Banyoles, que enlazan directamente de una serie de capiteles de origen incierto (conservados en el MNAC), pero que sin duda se asocian a algún monumento del entorno de Girona o del Empordà. Hemos tratado este caso en ocasiones anteriores, y no podemos descartar una cronología alta del conjunto, sin descartar otras posibilidades.<sup>14</sup> También en Girona, unos fragmentos atribuidos a un cancel, enlazan directamente con las escultura de Moissac y Toulouse del 1100.<sup>15</sup> 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.

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 rosellonas y ripollesas, centrada entorno a Girona, que no tuvo continuidad.

Quizás a esta época, o a las primeras décadas del siglo XII, pertenece la decoración del ábside de la iglesia de Santa Maria d'Artés (en la comarca del Bages), que mantiene los procedimientos técnicos de la tradición escultórica del siglo XI.<sup>16</sup>

#### *La incorporación al llamado románico pleno*

Si exceptuamos los ejemplos citados en las líneas precedentes, se acepta generalmente que los primeros ejemplos donde la escultura en Cataluña asume las aportaciones generales del románico se sitúan en el ámbito rosellonés, en puntos como Cuixà o Serrabona, que podrían situarnos hacia las décadas de 1120-1140, como veremos más adelante.

A partir de estos conjuntos, se irán desarrollando diversos talleres y tendencias, más o menos clasificados y situados, que marcarán de modo regular la mayor parte de las obras de las décadas centrales del siglo XII. En numerosos casos, los escultores se han relacionado con importantes focos

foráneos, en especial Toulouse, de donde irán llegando estímulos de un modo casi continuado hasta las primeras décadas del siglo XIII. En cualquier caso, el estado actual de la cuestión muestra un cierto desfase entre las dataciones propuestas para los monumentos tolosanos y los catalanes, lo cual debe de interrogarnos sobre cuál pudo ser la vigencia de determinadas soluciones estéticas y cuál fue su vía de transmisión.

*Los talleres roselloneses y su marco de influencia*

Tal como avanzábamos, 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 (Elne).

En el edificio ampliado por Oliba tuvieron lugar, desde tiempos del abad Gregori, diversas transformaciones. La primera de ellas consistió en la construcción del claustro con una línea de arcos. Destruído a lo largo del siglo XIX, es difícil establecer una periodización, pero un relieve que contenía la inscripción alusiva al abad Gregori (1127-1144) (también arzobispo de Tarragona entre 1144 y 1146) ha permitido establecer una vinculación entre las obras y el abad arzobispo.<sup>17</sup> Cuixà representa, en este sentido, el primer gran claustro catalán decorado con escultura, tras otros intentos situados tímidamente entorno al 1100, con un repertorio basado en temas de carácter figurativo y vegetal que gozará de gran desarrollo en toda la zona.<sup>18</sup> Al mismo tiempo se irá introduciendo en la escultura rosellonesa el uso del trépano para marcar puntos clave de la composición, lo que acabará constituyendo uno de los elementos característicos de la decoración de las tribunas de Cuixà y, de un modo más sistemático y ordenado, de Serrabona, cuya datación se sitúa en torno a la consagración de 1151.<sup>19</sup>

Las soluciones de Cuixà y Serrabona se fueron desarrollando ampliamente en numerosos conjuntos, entre los que podemos destacar la iglesia de Sant Jaume de Vilafranca de Conflent, donde se construyeron dos portadas en el lado septentrional que seguían, en primer lugar, los materiales y los repertorios del claustro de Cuixà y, en las soluciones más cercanas a la tribuna de Serrabona. 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. Marcel 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, forman en determinadas fechas una unidad artística de cierta homogeneidad.<sup>20</sup>

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, no ajena a recuerdos del norte de Italia.<sup>21</sup> El claustro de dicha catedral mantiene los rasgos estilísticos generales en el conjunto, que tienen su prolongación con el claustro desaparecido del monasterio benedictino de Sant Serni de Tavèrnoles, del cual sobrevivieron algunos capiteles, parte de los cuales se conserva en el MNAC. En la Seu d'Urgell no es extraño hallar recuerdos de la escultura tolosana.

Quizás en este sentido, y también desde el punto de vista compositivo, los capiteles del nártex de Santa Maria de Gerri de la Sal se emparentan con la Seu. En este grupo podría incluirse la celebrada portada de Santa Maria de Covet (Pallars Jussà), que a su vez ofrece recursos propios de monumentos de otras regiones del mundo hispánico.<sup>22</sup> Casi nunca se ha estudiado la portada norte de Santa Maria de Solsona, de cuya parte derecha se conserva *in situ* un gran relieve con la imagen de san Miguel venciendo al dragón.



*Sant Miquel de Cuixà (Conflent).  
Capitel del claustro  
(segundo cuarto del siglo XII).  
Foto: Jordi Camps*

*Dos temas controvertidos. Ripoll y su influencia. El Maestro de Cabestany*

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>23</sup> Desde el punto de vista estilístico, la portada fue asociada a la herencia de los talleres tolosanos, concretamente entorno a la figura de Gilabertus, cuya firma ahora desaparecida fue leída en dos relieves de la portada de la sala capitular de Saint-Étienne de Toulouse. 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 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>24</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 y 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. De este se conservan algunas piezas, en especial las cuatro basas, cuyo trabajo recuerda el de la portada. Actualmente, 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 baldaquino.<sup>25</sup>

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 los temas mantiene el carácter de los conjuntos roselloneses, en la medida que no se recurre a la historiación. Tradicionalmente se ha 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>26</sup> Nuevamente aquí, vemos los contactos con la escultura rosellonesa, que en la zona del Ripollés 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.<sup>27</sup>

Otro importante conjunto del siglo XI que fue remodelado entonces fue la catedral de Vic. El edificio de Oliba fue objeto de la construcción de una portada, de la realización de un cuerpo en el centro de la nave, así como de una transformación de la iglesia de Santa Maria la Rodona. Los vestigios escultóricos, algunos de ellos recuperados y dispersos en diversas colecciones, permiten



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



establecer una relación directa con el taller del claustro de Ripoll, y entrever la actividad hacia los años 1160.<sup>28</sup>

Entre los ámbitos rosellonés y ampurdanés se encuentran algunos de los testimonios más ambiciosos 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 ha subrayado normalmente el trans fondo 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 anónimo, 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 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 Galligants, 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>29</sup>

En Sant Pere de Galligants también se detectó la presencia del estilo del maestro de Cabestany, filtrado con una fuerte presencia de motivos propios de la escultura del entorno del 1100 en



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

Toulouse. 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>30</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. Algunas de estas soluciones nos conducen a Sant Pere de Rodes.

Durante las décadas centrales del siglo XII no podemos olvidar otros conjuntos, que ofrecen tanto recuerdos de la influencia de repertorios de Francia, como el interior de Sant Joan de les Abadesses,<sup>31</sup> hasta una síntesis de elementos relacionados con Ripoll, el Rosellón y otros centros languedocianos y provenzales, como es el caso de Santa Maria de Besalú.

*Los claustros de Sant Pere de Rodes, la catedral de Girona y Sant Cugat del Vallès y su radio de influencia*

De la excelente serie de claustros románicos catalanes, una de las más homogéneas es la que une los conjuntos de Sant Pere de Rodes, la catedral de Girona y el monasterio de Sant Cugat del Vallès. Además, su estudio ha permitido establecer una secuencia que ilustra perfectamente la evolución de los talleres y su adaptación a las tendencias sucesivas, desde la década de 1160 hasta principios del siglo XIII. Tal como sucedió en la portada, el claustro fue destruido, de modo que los testimonios recuperados se hallan dispersos entre diversas colecciones. En su detenido estudio sobre el conjunto, Immaculada Lorés distinguió 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.<sup>32</sup> El tercero sería de calidad mediocre y el más tardío.

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 imágenes veterotestamentarias de los frisos de los pilares se intercala 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>33</sup> Este es el taller cuya mano se localiza en una 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. El análisis del cartulario permitió, igualmente, encuadrar las escenas de acuerdo con el funcionamiento del claustro en el marco de la abadía. 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 solo en la primera fase del claustro de Sant Cugat del Vallès sino también en otros conjuntos, como las portadas de Santa Maria de Manresa y de Sant Pere de Santpedor (Bages), así como muy especialmente en un sector del presbiterio de una de las grandes construcciones iniciadas en aquella época, la catedral de Tarragona.<sup>34</sup> En el propio claustro vallesano, los capiteles de la galería septentrional muestran ya una mayor desenvoltura respecto del marco arquitectónico, y señalan ya una datación hacia la segunda década del siglo XIII.<sup>35</sup>

La canónica de Santa Maria de Solsona fue objeto de una profunda renovación en el siglo XII, que supuso, entre otras obras, la construcción de un claustro, que fue sustituido en el siglo XVIII. Una buena parte de los trabajos se atribuyen a la época de Bernat de Pampe (1161-1195), bajo cuyo gobierno se consagró, además, la iglesia en 1163. La aportación de Solsona radica en la presencia, por primera y, quizás, única vez en Cataluña, del formato de la columna figurada, que recuerda a referentes occitanos. Esto es evidente con la columna que presenta dos personajes de una Anunciación (María y José), y queda en estado de controversia con la célebre Virgen del Claustro. Esta obra, del mismo modo que los escasos capiteles recuperados, muestran deudas con la escultura tolosana del entorno de Gilabertus y, en conjunto, de los talleres más avanzados de los claustros tolosanos. Sin embargo, las noticias sobre el creciente culto a la Virgen del Claustro, todavía vigente, han planteado desde un principio si esta escultura en piedra caliza local fue concebida como imagen de culto o en cambio, formaba parte del aparato decorativo del claustro para convertirse, a partir de mediados del siglo XIII, en objeto de devoción.<sup>36</sup>



*Sant Miquel de Camarasa (la Noguera). Grupo de capiteles del crucero (último cuarto del siglo XII). Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya*

Anteriormente hemos tratado sobre el claustro de Sant Pere de Galligants aludiendo a sus analogías con la escultura del Languedoc mediterráneo. De hecho, 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 a los que aludiremos más adelante. Quizás la obra más relevante de este círculo sea la puerta que actualmente comunica el claustro con la iglesia catedral barcelonesa. Trabajada en mármol reutilizado de obras de época romana, es un conjunto problemático por su emplazamiento y función originales. También destaca la escultura del monasterio de Sant Pau del Camp así como una galería del patio del palacio episcopal barcelonés. Esta tendencia se detecta plenamente en el conjunto de la cabecera de la iglesia del castillo de Camarasa (comarca de la Noguera), una parte de cuyos capiteles se conserva en el MNAC. Se enlaza, así, con otra pieza excepcional, la puerta del claustro de la catedral de Tarragona, de nuevo en mármol, edificio cuyas primeras etapas decorativas ofrecen numerosos contactos con la escultura provenzal. También en Sant Martí Sarroca (Alt Penedès) y en el claustro del monasterio benedictino de Sant Benet de Bages (Bages)<sup>37</sup> se detecta sin duda el reflejo de este círculo. Sin embargo, también se han detectado deudas con la escultura de Poitou y Saintonge.<sup>38</sup>

De este modo, 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, esta se distingue por su carácter decorativo que se combina con una desenvoltura de las composiciones, especialmente cuando se trata del repertorio vegetal. En la catedral de Barcelona, en Sant Pau del Camp, cristaliza una corriente que, por primera vez, sitúa la ciudad en el panorama artístico con un planteamiento monumental y con unos rasgos claramente definidos, en consonancia con el poder creciente de la ciudad. El contexto histórico, la dinamización del comercio y de la sociedad favorecieron, sin duda, esta pequeña eclosión que tuvo algunas secuelas más simples más allá de mediados del siglo XIII.<sup>39</sup>

#### *Entorno al arte del 1200 y su versión mediterránea en Cataluña*

En concordancia con las transformaciones que experimentaron las artes, y en concreto la escultura, europeas a partir de 1180, en Cataluña se detectan una serie de novedades basadas en una nueva mirada a la Antigüedad. A diferencia de las manifestaciones precedentes, la figuración adquiere un tratamiento más desenvuelto, más interesado en mostrar los gestos, el sentido del

volumen, de modo que se produce un alejamiento de la supeditación a esquemas geométricos y a composiciones de cierta rigidez. Así, los conjuntos catalanes se inscriben en el arte del 1200, en su versión meridional, mediterránea, tal como sucedía paralelamente con las artes pictóricas.<sup>40</sup>

De unas inscripciones en sendos relieves funerarios roselloneses la historiografía creó una de las firmas más destacadas del entorno del 1200 en el ámbito catalán, Ramon de Bianya. Se sitúan, de entrada, en la catedral de Elna y en otro relieve conservado ahora en el claustro de la misma catedral, procedente de l'Eula. En un trabajo ya clásico de Marcel Durliat, su estilo se detectó en la portada de Sant Joan Vell de Perpinyà y en otros ámbitos de la *Catalunya Nova* con ciertas variantes, en especial en las zonas altas del presbiterio de la Seu Vella de Lleida, en unos relieves de Anglesola (Urgell).<sup>41</sup> Posteriormente, su estilo se ha detectado en la portada del monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges,<sup>42</sup> así como en algunas piezas del claustro de Sant Pere de Rodes también se han relacionado con su círculo. Sea como fuere, de la misma mano de dicho autor, de su taller y de su entorno, se delimita un trabajo de clara raíz antiquizante, con un trabajo del cuerpo humano más verosímil en los gestos, el movimiento y el planteamiento de la indumentaria, donde radican sus rasgos más determinantes, con la multiplicación de líneas. Así, es uno de los artífices de una renovación, que enlaza con las obras toscanas de Guglielmo y Biduino, pero que también ofrece



Sant Joan Vell de Perpinyà  
(Rosellón). Detalle de la portada  
(ca. 1200): Foto: Jordi Camps



*Catedral de Tarragona. Capitel historiado del claustro. Primer tercio del siglo XIII. Foto: Jordi Camps*

similitudes con obras del ámbito languedociano mediterráneo, si tenemos presente el pilar procedente de Saint-Paul Serge de Narbona (conservado en el Musée des Augustins, Toulouse).

Otro de los conjuntos aparentemente iniciado hacia las primeras décadas del siglo XIII es el claustro de Santa Maria de l'Estany. Por un lado, contiene una serie de capiteles historiados cuyas soluciones estilísticas se sitúan al mismo nivel que los capiteles situados en el triforio de Sant Feliu de Girona. Ello muestra, pues, los contactos entre ambos centros.<sup>43</sup> Otras piezas, de cronología dudosa y probablemente muy avanzada, muestran un repertorio decorativo y figurativo que ha sido asociado al mundo cortesano y profano, que está siendo objeto de estudio.<sup>44</sup>

Enlazando con las primeras décadas del siglo XIII, algunos talleres de Lleida y Tarragona mantienen fórmulas acuñadas por la firma Ramon de Bianya. Particularmente, el llamado maestro de Sant Pau i Santa Tecla, a quien pueden atribuirse las figuras de la Puerta de la Anunciata de la Seu Vella de Lleida y el frontal de altar de la catedral de Tarragona, como parte de un taller que durante el primer tercio del siglo XIII abordó gran parte del mayor claustro medieval de Cataluña el de la seo tarraconense.<sup>45</sup> Su construcción, su programa iconográfico, estaban concebidos para situarse al nivel de lo que representaba la sede arzobispal, restaurada recientemente tras el dominio andalusí, en alianza y en estrecha relación con el conde de Barcelona.

Sin duda, la obra que permite establecer el enlace entre Lleida y Tarragona es el magnífico frontal trabajado en mármol delicado a san Pablo y a santa Tecla. Ofrece algunos de los elementos característicos de una tendencia que recurre una cierta esbeltez en el diseño de la figura humana de formato monumental y a la proliferación de pliegues en el tratamiento de la indumentaria, cuando observamos las figuras de Pablo y Tecla del amplio registro central. Un decorativismo visible también en los detalles ornamentales, que cuenta con algunos de sus antecedentes en los modelos occitanos ya más avanzados, en especial de los últimos talleres tolosanos. Las escenas dedicadas a santa Tecla muestran la tendencia a composiciones apretadas, con las figuras tratadas de modo más simplificado, un relieve plano, soluciones que se generalizan en el claustro. El testamento del arzobispo Ramon de Rocabertí de 1214 y un contrato de obras para el uso de unas canteras han sido siempre los argumentos para fechar este gran conjunto a partir del primer cuarto del siglo XIII.

La impresión global es la de un conjunto donde se sintetizan el peso de la orden cisterciense con la necesidad de incorporar la temática historiada y adaptarse a un cierto decorativismo,

apreciable más en los detalles de la escultura de las impostas, en los arquillos polilobulados de la cornisa o en los entrelazos de los óculos. A diferencia de tantos ejemplos precedentes (Girona, Sant Cugat del Vallès, Santa Maria de l'Estany), los ciclos historiados se concentran en determinados puntos de las galerías, especialmente en tres de los pilares que conforman las arquerías y en un grupo de dobles columnas. La combinación e interacción de temas del Antiguo y del Nuevo Testamento indican un programa general que alude a la Caída y a la Redención, si bien la localización consciente de los motivos en puntos muy concretos también debía de responder a motivos de funcionamiento del claustro y a componentes derivados de la liturgia. Del mismo modo, destaca la presencia de un ciclo dedicado a san Nicolás, que incluye representaciones de sus milagros póstumos.<sup>46</sup> Como decíamos, otros aspectos de la decoración de los capiteles muestran un indiscutible paralelismo con los repertorios austeros del Císter, a través de los capiteles de hojas lisas tan visibles en Poblet y en Santes Creus, en este caso en el lavabo del claustro y en la fachada de la sala capitular. Pero un universo distinto se abre en la incansable variedad del trabajo de las impostas, con todo tipo de repertorios figurativos, especialmente de luchas, de bestiaro, así como vegetales y geométricos, entre los que destaca el ciclo de los trabajos de los meses, en una imposta del ala noroccidental.

El claustro de Tarragona, seguramente trabajado a lo largo del primer tercio del siglo XIII, aparece como una suma, como un todo de carácter enciclopédico, que parece responder a las aspiraciones de la sede. También es cierto que en algunos puntos, en especial en la galería oriental, el nivel de calidad disminuyó, y que otros relieves de la catedral muestran el recuerdo de los trabajos más relevantes del claustro y del frontal. Si nos atenemos a la cronología de algunas laudas funerarias, podemos establecer que hacia los años 1260 el estilo del claustro pervivía, filtrado con elementos iconográficos netamente góticos.<sup>47</sup>

Uno de los aspectos que definían la fisonomía general del claustro de Tarragona eran las coincidencias con los conjuntos cistercienses que desde mediados del siglo XIII se iban construyendo en las comarcas tarraconenses. Las coincidencias no son solamente a nivel de repertorios, a través del tipo de hojas lisas ordenadas en uno o dos registros, o en repertorios que más tarde ganarán en sentido ornamental. Existen también analogías estructurales, tanto en la forma de ordenar las arquerías como en la fórmula adoptada para la fachada de la sala capitular. Se trata de relaciones a las que se hizo referencia antiguamente, pero que todavía hay que ordenar y replantear, para trazar un panorama claro sobre las relaciones artísticas que existieron entre los monasterios de Poblet, Santes Creus y Vallbona de les Monges (este en el Urgell), y las seos de Tarragona y Lleida, entre el último cuarto del siglo XII y la primera mitad del XIII.

#### *Las transformaciones del siglo XIII y su fusión con el gótico*

La ciudad de Barcelona ofrece un reducido número de capiteles procedentes del antiguo hospital de Sant Nicolau, posteriormente convento de Sant Francesc, altamente significativo. Hacia los años 1200-1220 trabajó allí un taller directamente relacionado con el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. Así se detectó en tres capiteles que contienen temática figurativa y vegetal, conservados en el MNAC. Su interés radica en que sitúan Barcelona en un estadio evolutivo equiparable a uno de los talleres de escultura más significativos de los inicios del gótico en la Península Ibérica. En cierta medida, en Barcelona se incorpora una figuración que refleja una mayor agilidad en la disposición de los personajes, y una mayor teatralidad, deudora de las aportaciones compostelanas. ¿Cual sería el reflejo o, sencillamente, la incidencia de la escultura de Sant Nicolau sobre otros centros barceloneses o catalanes? Se trata de una pregunta sobre la cual todavía hay que trabajar de manera profunda. Pero los vínculos que este conjunto demuestra con el gran taller compostelano plantea una cuestión importante sobre las relaciones entre el arte catalán y el del resto del mundo hispánico, que hasta el momento parecen ser muy puntuales. En cualquier caso, y por lo que se refiere a la escultura, nos interesa saber hasta qué punto las transformaciones que afectaron los conjuntos catalanes de la época mantuvieron un ritmo y una evolución análogos, o no, a los conjuntos aragoneses, castellanos, leoneses o compostelanos, entre otros.<sup>48</sup>

Hemos visto anteriormente como el entorno de Ramon de Bianya actuaba en la Seu Vella de Lleida, cuyas primeras fases escultóricas muestran conexiones con tendencias de gusto antiquizan-



Seu Vella de Lleida. Puerta dels Fillols (mediados del siglo XIII). Foto: Jordi Camps

te, de acuerdo con el espíritu del arte del 1200, y fechables durante las dos primeras décadas del siglo XIII. Incluso se intentó ver la influencia de Benedetto Antelami en parte de los capiteles del transepto. Se irá avanzando, así, en el conjunto más ambicioso desde el punto de vista del programa iconográfico, con abundancia de temática historiada aplicada tanto en el presbiterio, el crucero y los arcos de entrada a los absisiolos, como en los pilares de soporte de las naves. La construcción, y parte de la decoración esculpida, iban a completarse hacia mediados de la centuria. Ello es palpable en los relieves de las zonas más próximas a los pies de las naves, en la decoración de la galería del claustro adosada a la iglesia y a las portadas.<sup>49</sup> A partir del esquema compositivo y ornamental de portadas como la de Fillols se generó la idea de una llamada escuela de Lleida cuya irradiación alcanza conjuntos de una amplia área que incluye también conjuntos aragoneses. Así, los ventanales de la ampliación de la iglesia de una fundación real como el monasterio de Sigena, reflejan sin duda los esquemas y los repertorios tan desarrollados en Lleida.

La amplitud monumental de estas portadas nos remite a algunos conjuntos languedocianos, tales como la portada meridional de la antigua catedral de Saint-Nazaire de Carcasona o la occidental de Notre-Dame du Bourg en Rabastens. Sin duda, la solución adoptada en las portadas de la seo leridana fue exitosa, pero fue objeto también de una evolución, de variantes e incluso de imitaciones, muchas de las cuales incluyen una figuración que responde a fechas avanzadas y que, si se hubieran analizado de un modo individual, se habrían incluido dentro del gótico. Fuera de la seo leridana, hay que recordar la portada de Santa Maria de Solsona, que muestra una adaptación de los esquemas leridanos a algunos repertorios que forman parte de la propia tradición marcada por el claustro, al que nos hemos referido anteriormente.

Pero la obra que mejor refleja el nivel de monumentalidad y de espectacularidad que podían alcanzar esta tipología de portada es la de Santa Maria de Agramunt (en la comarca de Urgell). Este conjunto es una obra maestra donde se aúnan los repertorios de cintas o tallos con figuración con los motivos de carácter geométrico de las arquivoltas con la inclusión de temática historiada en los capiteles de las jambas. Sin embargo, el elemento más singular consiste en el grupo escultórico de la clave de la arquivolta interior, con la Virgen con el Niño combinada con la Anunciación a María

y la Epifanía. Una inscripción permite fechar, por lo menos este grupo, en 1278,<sup>50</sup> lo que proporciona un marco avanzado, si se comparan estas esculturas con la figuración de las arquivoltas. De hecho, una buena parte de las portadas que en su momento fueron englobadas dentro de la llamada "escuela de Lérida", se caracterizan por unas fórmulas estilísticas equiparables a lo gótico y que, por tanto, deben de obedecer a una cronología avanzada dentro del siglo XIII, como sucede en el caso de la portada de Gandesa. Cabe decir que este fenómeno es perfectamente claro en obras del ámbito aragonés, como en la portada de San Miguel de Foces, donde los esquemas compositivos propios de Lleida se combinan con temas vegetales asociables al gótico.<sup>51</sup>

Este capítulo debe conducirnos a otra cuestión, la de la amplia cronología otorgada al románico en Cataluña a lo largo del siglo XIII y, por otro, la asociación de una producción técnicamente tosca, obra de artífices mediocres, que tiende a la esquematización a un concepto de románico arcaizante o popular. Algo parecido ha sucedido en obras de etapas precedentes, cuando obras fechables a principios del siglo XIII, de factura tosca y sencilla, se han confundido como obras prerrománicas. Todo ello ha contribuido a que algunas obras claramente fechables hacia el último tercio del siglo XIII y clasificables ya como góticas se hayan definido como románicas. Más allá de las controversias sobre la terminología, en las que no creemos oportuno ahora entrar, la atribución al románico de una serie de obras muy tardías ha encaminado hacia una desproporcionada prolongación de lo *románico*, tanto en la escultura pétreo como en la misma talla en madera. Incluso hay ejemplos en los que la cronología fiable de los ejemplos sobrepasa la época medieval.

#### LA TALLA EN MADERA

Es sabido que Cataluña ha conservado una gran cantidad de obras talladas en madera y policromadas de la época románica, con un nivel de calidad y un grado de variedad tipológica y estilística. Su estudio se ha centrado sobre todo en cuestiones relacionadas con las tipologías y su significación, y en su clasificación en tendencias estilísticas y talleres. Sin embargo, en las últimas décadas se ha ampliado el campo de estudio para ahondar en el problema de su función y su papel en el culto y la liturgia. Además, las restauraciones y los estudios llevados cabo sobre sus materiales constitutivos y sobre aspectos técnicos también están proporcionando resultados determinantes para su conocimiento.<sup>52</sup> En el momento de abordar su estudio, hay que tener en cuenta la ausencia generalizada de referentes cronológicos claros (con alguna excepción que trataremos más adelante), su enorme diversidad tipológica, compositiva, iconográfica y estilística, que han dificultado establecer una clasificación satisfactoria para una parte importante de las obras conocidas.

Hay que añadir, desde el punto de vista crítico, que queda aún por establecer una periodización basada en las distintas modalidades y en su evolución, así como una neta delimitación entre las obras clasificables como románicas y aquellas que pertenecen a fechas más avanzadas y que parecen haber seguido esquemas compositivos asociados con las formas tradicionales.<sup>53</sup> En este desajuste han intervenido varios elementos: el primero, es la dificultad de establecer una secuencia clara entre las piezas datadas en el siglo XIII que en Cataluña, en conjunto, se han relacionado más con el románico que con las transformaciones del 1200 y los inicios del gótico; en segundo lugar, interviene el tópico que alguna tipología muy propia de la época es igualmente exclusiva de la misma, tal y como se detecta cuando se tratan determinadas imágenes de la Virgen con el Niño; hay extendido un tópico según el cual se asimila la plástica románica a unas formas geometrizarantes y rígidas, lo que ha llevado a clasificar obras muy toscas y de escasa calidad como románicas, cuando en realidad pertenecen a fechas posteriores a mediados del siglo XIII.

Ciertamente, los puntos de referencia son aparentemente débiles y, además, las diversas modalidades atañen no solo variantes cronológicas sino también territoriales, sea en Cataluña, en el mundo hispánico en su conjunto, o en Europa en general. Sin embargo, hay tres obras que pueden datarse con precisión y que aportan puntos de referencia muy valiosos de cara a los ejemplos análogos. En primer lugar, el Cristo del 1147, datable desde la restauración de 1952, momento en que fue descubierto un reconditorio que contenía varios paquetes de reliquias y dos fragmentos de pergamino, uno de los cuales aludía a la consagración de la imagen del año 1147;<sup>54</sup> en segundo lugar, la Virgen de Sant Cugat del Vallès, fechada habitualmente en la segunda mitad del siglo



xii hasta que una restauración de 1989, dos pergaminos descubiertos en el reconditorio, abierto entonces, citaban su consagración el año 1218;<sup>55</sup> y finalmente, un punto de referencia más tardío lo proporciona el Descendimiento de Sant Joan de les Abadesses, fechado en 1251,<sup>56</sup> conjunto que plantea los difíciles límites entre el arte románico y el arte gótico, y en cierta medida actúa como pieza bisagra, cerrando los estudios generales sobre la escultura en madera del románico y, también, abriendo aquellos dedicados a la imaginería del gótico.<sup>57</sup>

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,<sup>58</sup> de los cuales no se ha conservado más que la descripción del frontal de la catedral de Girona.<sup>59</sup> De esta misma sede procede una imagen de la Virgen con el Niño que estuvo recubierta de metal precioso.<sup>60</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 evangelario del mismo tesoro.<sup>61</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>62</sup> De nuevo en Cataluña, hay que recordar las imágenes recubiertas de estaño, posteriores, en concreto la llamada Virgen de la Victoria, en Tuïr (Rosellón),<sup>63</sup> y la de Plandogau (Pallars),<sup>64</sup> pertenecientes a un grupo más amplio centrado particularmente en la zona del *Massif Central* francés. La existencia de estas imágenes (a las que quizás habría que añadir un tercer ejemplar de la antigua colección Vallin) puede derivar de los vínculos existentes con la región de Auvernia y los caminos de peregrinación relacionados con el culto mariano. Además, el origen de las obras puede aportar datos o indicios muy sugerentes sobre los talleres donde se produjeron y sobre el mecanismo a través del cual habrían llegado a Cataluña.

#### *Las tipologías de imágenes*

Si bien las aplicaciones técnicas de la madera en los elementos decorativos y de mobiliario de las iglesias van mucho más allá de lo que son estrictamente los trabajos escultóricos (revestimientos y policromía incluidos),<sup>65</sup> en estos momentos nos interesan las imágenes y algunas muestras de mobiliario litúrgico. En general, podemos aceptar que las tipologías desarrolladas en la Cataluña de los siglos xii y xiii se corresponden con las habituales en el contexto general del románico,<sup>66</sup> con una serie de particularidades y excepciones. Las imágenes de la Virgen con el Niño y los crucifijos están entre los tipos que han conservado un número importante de ejemplares, con unos márgenes de variedad notables desde todos los puntos de vista. A estos, hay que añadir los grupos del descendimiento de la cruz, los calvarios y algunos ejemplos de imagen del Cristo en majestad, llamadas también del "Salvador". En otro orden de cosas, hay que añadir los frontales de altar y retablos realizados con tallas aplicadas así como otros elementos del mobiliario, en los que de hecho estarían integradas muchas de las imágenes que actualmente conocemos fuera de contexto, así como los baldaquinos o los asientos que en ocasiones cuentan con decoración esculpida.

Entre los crucifijos, su estudio ha partido básicamente de la distinción entre varias modalidades, que se sitúan entre el *Christus triumphans* —en Cataluña asociada a las llamadas *Majestats*—, y el *Christus patiens*, o Cristo sufriente,<sup>67</sup> a los cuales caben añadir los llamados grupos del Calvario y los del Descendimiento de la Cruz.

Dentro de la modalidad del Cristo triunfante, la presencia de una serie amplia y coherente de *Majestats* 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 reconocido prototipo, y otras tallas del entorno.<sup>68</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>69</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>70</sup> la Majestad de la Trinitat o de Bellpuig (Rosellón), entre otras. 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 básicamente en la zona nororiental de Cataluña,<sup>71</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



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

Montbui, en el Vallès.<sup>72</sup> También se localizan algunos ejemplos dentro de los límites del obispado de Urgell, como lo muestran la Majestad de Organyà,<sup>73</sup> o como es visible en el conjunto de Sant Joan de Caselles (Andorra), en una modalidad técnica y un marco diferentes, donde la imagen de un Cristo triunfante trabajada en estuco es acompañada de las figuras pintadas de Longinos y Estefatón.<sup>74</sup>

En cambio, la mayor parte de los ejemplos de Cristo sufriente se localizan en la parte noroccidental del ámbito catalán, en especial aquellos pertenecientes plenamente al siglo XII.<sup>75</sup> En todo caso, su composición y su caracterización se inscriben generalmente dentro de la tradición europea. Entre ellos destacan el Cristo del 1147, ya citado anteriormente, el Cristo de Salardú,<sup>76</sup> así como el de Cubells.<sup>77</sup> En ocasiones se han intentado plantear vínculos entre las tipologías y los aspectos iconográficos de la ilustración de manuscritos y las imágenes en madera, en una vía que conviene desarrollar más ampliamente. En este sentido, es sugestiva la comparación entre algunas de estas imágenes y la ilustración de Cristo en la cruz del *Te igitur* del *Liber Mysticus*, códice atribuido al escritor de la Seu d'Urgell y que debió llegar a la iglesia andorrana de Sant Romà de les Bons con motivo de su consagración en 1164.<sup>78</sup>

Entre estas dos modalidades se ha intentado distinguir una tercera, llamada de las "majestades desnudas",<sup>79</sup> que puede ser paralelo a numerosos ejemplos italianos asociados a la idea del *Christus Crucifixus vigilantes*, definido a partir de ejemplos italianos como el de San Leonardo di Siponto.<sup>80</sup> Se inscribe igualmente como el *Christus Patiens* en la tradición carolingia, cuenta con ejemplos que, aparentemente, se distribuyen por diversas zonas de Cataluña, en distintos formatos: desde las amplias dimensiones y actitud solemne de la llamada Majestad de la Portella (desaparecida),<sup>81</sup> el más moderado de Ix (Cerdanya),<sup>82</sup> hasta el más monumental de Cabdella (Pallars),<sup>83</sup> este último datable probablemente en un momento muy avanzado del siglo XIII. Esta variante desvela la necesidad de profundizar en su estudio mediante el análisis de los atributos y la indumentaria, dada la dificultad de determinar referencias cronológicas.

También se ha determinado una serie aparentemente más esporádica, la de los llamados *calvarios*, en el que además de la figura del crucificado, aparecen estatuillas aplicadas a los extremos de los brazos de la cruz: María y san Juan Evangelista en el travesaño, mientras que los pies aparece, cuando se ha conservado, Adán resucitando. El ejemplo paradigmático de este tipo en Cataluña es el llamado Calvario de Tragó de Noguera.<sup>84</sup> Pero la definición de estos grupos ha ido siempre ligada a la presencia de las tallas aplicadas cuando, en realidad, hay diversos ejemplos del Cristo sufriente, clasificados siempre como tales, que presentan pintadas en la cruz las imágenes de María y Juan, de Adán resucitando. Esta constatación nos invita a replantear la definición y clasificación de algunas obras a través de criterios basados exclusivamente en la técnica utilizada, tal como sucede, por ejemplo, con el ya mencionado Cristo de Salardú.

En realidad, nos encontramos ante tipologías materializadas mediante recursos técnicos diversos, sea la talla en madera, policromada, la pintura aplicada sobre las partes planas, a veces en contacto con obras de metalistería, en general, orfebrería, esmaltes. De hecho, el interrogante debería de plantearse en el motivo de la elección de una opción u otra. Una escala diferente viene marcada por lo que permite deducir la imagen de un san Juan en Roda de Isábena, sus dimensiones nos sitúan de nuevo al nivel de los conjuntos del Descendimiento de la Cruz, como los del casi vecino valle de Boí, siempre se asoció al crucifijo desaparecido en 1936, de manera que parece haber formado parte de un calvario de tamaño más monumental, al modo de los que se desarrollarán más adelante, en fechas avanzadas del siglo XIII y con un tratamiento más monumental y dramático, en consonancia con el desarrollo de estos temas en la estatuaria del gótico.<sup>85</sup>

Los grupos de imágenes de los Descendimientos de la Cruz completan esta visión de las tallas relacionadas con la Pasión de Cristo y aportan, en el caso de Cataluña, una de las tipologías más singulares y controvertidas. Esto atañe especialmente a los tres grupos procedentes del valle de Boí, en concreto los de Erill la Vall, Santa Maria de Taüll y la Natividad de Durro, sin olvidar que existió un conjunto soberbio en el valle de Aran, si nos atenemos a las proporciones y a la calidad del impresionante torso conservado del Cristo de Mijaran. A diferencia de los otros grupos conocidos, como los del centro de Italia, o las representaciones pictóricas y escultóricas aplicadas a la arquitectura, las de la ilustración de manuscritos, etc, se componen de siete personajes, siendo la diferencia respecto a los demás la presencia de Dimas y Gestas, los dos ladrones, en los



Descendimiento de la Cruz de Erill la Vall. Tallas de la Virgen y san Juan (segunda mitad del siglo XII).  
Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya

extremos de la composición.<sup>86</sup> En líneas generales las opiniones para la datación de los conjuntos se han balanceado entre dos puntos de vista. En primer lugar, se proponía una cronología alta en el siglo XII, basada en las analogías existentes en la indumentaria entre las figuras de María de los descendimientos y la de las pinturas del ábside de Sant Climent de Taüll, del entorno del 1123.<sup>87</sup> Junto a este parecer, que admite la continuidad del grupo en obras y dataciones más avanzadas, ha habido una opción que aportaba una cronología más baja, entre la segunda mitad del siglo XII y, en algún caso, el siglo XIII. Esta datación también quedaría justificada al haberse vinculado estos grupos con la lucha contra el catarismo.<sup>88</sup> En este debate también hay que considerar, lógicamente, el otro ejemplo conocido y compuesto nuevamente con siete personajes, el Descendimiento de Sant Joan de les Abadesses, llamado *Santíssim Misteri*, que como hemos dicho más arriba puede datarse en 1251. Si bien desconocemos cuál fue la composición de otros conjuntos de los cuales solo se conserva la talla de Cristo, es interesante constatar que desde el valle de Boí hasta el entorno de Ripoll, se produce una continuidad en esta tipología, que quizás podamos atribuir a los vínculos que existieron entre ambas regiones desde el siglo XI.

De Santa Maria de Taüll también provienen dos tallas que formaron parte de un grupo de la Visita de las Marías en el Sepulcro y cuya presencia debe de asociarse a la de los Descendimientos.<sup>89</sup> Algunos detalles de la indumentaria coinciden con los de las figuras de María de los descendimien-

tos, mientras que su estilo se aproxima claramente a las formas modeladas del Cristo de Mijaran. En todo caso, tanto los Descendimientos como este grupo de la *Visitatio Sepulchri* deben de plantearse en relación con la liturgia estacional y con aspectos vinculados al teatro litúrgico.<sup>90</sup> Aparte del desarrollo teatral de los grupos, puede servir como muestra la imagen de Cristo del Descendimiento de Santa Maria de Taüll, posterior a las de Erill y Mijaran, con los brazos articulados. Este aspecto nos sitúa también en su papel en el teatro litúrgico y, por tanto, su adaptación a nuevas vertientes del drama en fechas más avanzadas.<sup>91</sup>

El notable conjunto de imágenes de la Virgen con el Niño (o *marededéus*), presenta una gran variedad de modalidades compositivas e iconográficas, a lo que hay que añadir las diversas series estilísticas que se ciñen a zonas o regiones concretas, para las que a menudo todavía hay que precisar su datación. En todo caso su iconografía y composición se sitúan dentro de la imagen de María entendida como *Sedes Sapientiae*, es decir, como Trono de la Sabiduría, tal como ya hemos comentado con la imagen de la catedral de Girona. Así fueron abordadas, en su momento, las series de tallas del Rosellón, la Cerdanya y el Conflent, estudiadas de acuerdo a un criterio que las engloba genéricamente en la escultura en madera en Francia.<sup>92</sup> Desde el punto de vista de los atributos, los gestos de los dos personajes, su indumentaria, hay una cierta diversidad, que aún debe ser estudiada detenidamente.<sup>93</sup> Pero generalmente los ejemplos se caracterizan por composiciones marcadas por la frontalidad, una cierta rigidez y una tendencia a las expresiones severas de sus personajes. No obstante, algunas ejemplos probablemente avanzados cronológicamente presentan una composición distinta a la más habitual, con la posición del Niño más dinámica, girado hacia un lado, entre los que cabe destacar la Virgen de la Seu d'Urgell y la de Santa Coloma de Andorra. Quizás en esta línea se situaba también la Virgen del Claustro de Solsona, fuera o no desde el inicio una imagen de culto o una escultura arquitectónica. Su posición, con la imagen del Niño orientada hacia su derecha, inclinada respecto al eje marcado por María, nos sitúan ante un planteamiento que, precisamente, se acerca a los ejemplos del obispado de Urgell, al que Solsona pertenecía durante la Edad Media.<sup>94</sup>

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>95</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*, y que la acercaría, en cambio, al de la Virgen del Claustro de Solsona, que comentábamos más arriba. 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>96</sup> 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. De este modo, es interesante replantear cual pudo ser la difusión de la imagen de Ripoll y aproximarse a cual pudo ser su fisonomía inicial.

Aparte de las tallas de la Virgen, hay algunas imágenes del Cristo o de santos aparentemente aisladas, en actitud mayestática y composición rígida y frontal. Es el caso de alguna talla del Cristo entronizado, llamada también del "Salvador", en especial el Sant Salvador de Vedella (cerca de Berga),<sup>97</sup> o de alguna imagen de santo obispo.<sup>98</sup>

En otro orden de cosas, es importante hacer referencia a los elementos muebles utilizados en el altar que se organizaban entorno a la imagen de la Virgen, que debían componer edículos o pequeños retablos.<sup>99</sup> En este sentido, hay que tener en cuenta algunas tallas aisladas de la Virgen tratadas con un espesor muy escaso que debieron pertenecer también a frontales de altar de organización similar a los anteriores. Así, se han conservado suficientes testimonios como para dar entidad a la idea de la existencia de pequeñas estructuras arquitectónicas situadas sobre el ara, a modo de edículos, que suponían la presencia de diversas imágenes y que podían incluir varias escenas.<sup>100</sup> Los ejemplos más sobresalientes son el edículo de Sant Martí d'Envalls, a Angostrina (Cerdanya)<sup>101</sup> y

el de Sant Martí Sarroca (Penedès).<sup>102</sup> Todo ello, debe hacer pensar en cuál pudo ser la disposición de algunas de las tallas, especialmente las de la Virgen con el Niño, ya que prácticamente todas han llegado hasta la actualidad totalmente descontextualizadas en relación con su presentación originaria. Los dos ejemplos mencionados tienen que hacer pensar que muchas de las imágenes aparecían resaltadas simbólicamente por una estructura, a modo de baldaquino.

*Talleres y tendencias: algunos ejemplos significativos*

Hemos dicho anteriormente que a menudo los historiadores del arte han intentado ordenar este panorama complicado agrupando las obras por tipologías, estilos y épocas, tal y como hizo Josep Gudiol Ricart quien, mediante criterios basados en las analogías formales y tipológicas estableció la idea de la existencia de una serie de talleres.<sup>103</sup> Así, la idea de la existencia de talleres en Ripoll, o bien en Girona, la Seu d'Urgell, partía de la posibilidad de que estos talleres estarían localizados en grandes centros monásticos y catedralicios. También así nacía la idea de un taller situado en el valle de Boí (Porter), de la Ribagorza (Gudiol) o de Erill (Bastardes), en relación con el grupo de los descendimientos de la cruz del valle de Boí, en los que hay que incluir piezas otras tipologías, especialmente crucifijos y tallas aplicadas a frontales de altar.<sup>104</sup> El estilo de las tallas que conforman los grupos del Descendimiento de la Cruz nos obligan a plantear el origen del taller, en el que parece primar la idea de su carácter excepcional, su originalidad. La tendencia a las formas expresivas y abstractas, las exageraciones y estilización de los rasgos de piezas como el Cristo de Mijaran no se alejan tanto de obras del entorno meridional del románico, en un sentido genérico. Así, hay detalles como el alargamiento del bigote, el planteamiento de la barba y la cabellera que estarían de acuerdo con obras del primer tercio del siglo XII, como el pórtico de Moissac. En este mismo sentido, son sugerentes las analogías entre los pliegues aplanados de la figura de san Juan del Descendimiento de Erill la Vall y la representación del profeta Jeremías del parteluz de Moissac.<sup>105</sup> En cambio, el sentido del volumen y las proporciones de algunas de las figuras pueden aproximarse a producciones escultóricas avanzadas, datables en torno al 1200: las figuras de María y Juan del Descendimiento de Erill la Vall se caracterizan por una cierta esbeltez, en una apariencia que viene reforzada por el encogimiento de la túnica a la altura de la parte inferior de las piernas y el su ensanchamiento al nivel de los pies. Los extremos que hemos comentado muestran la complejidad del análisis de las tallas, y plantean evidentemente la validez de la comparación estrictamente estilística, se trate de los descendimientos o de piezas de otros tipos o de otras zonas. Se plantea, así, la cuestión de la vigencia de determinadas fórmulas compositivas y estilísticas, técnicas. Y siguiendo en la cuestión de los descendimientos de la Ribagorza y del valle de Aran, cabe preguntarse a qué responde el hecho de que obras datables en la segunda mitad del siglo XIII como el crucifijo de Perves (Pallars)<sup>106</sup> presenten puntos de relación claros con las obras anteriormente mencionadas. En la difícil tarea de determinar la localización del taller o talleres responsables de tal producción, hemos de tener en cuenta cuál pudo ser realmente el papel de los promotores de la región.<sup>107</sup>

Para la datación y agrupamiento de las tallas de la Virgen ha habido intentos muy sugestivos. Una de las series de imágenes de la Virgen con el Niño agrupa ejemplares de la zona de la Cerdanya y, en un sentido más amplio, del obispado de Urgell. El ejemplo más importante es el de Ger,<sup>108</sup> que actúa como uno de los casos paradigmáticos junto con las de Ix, Bastanist (desaparecida en 1936), así como otras localizadas en el Pallars.<sup>109</sup> No siempre se han buscado puntos de comparación entre obras de tipologías distintas, si contamos con excepciones como las ya mencionadas. Pero si seguimos las pautas que nos proporciona el ámbito de la Cerdanya detectamos analogías de estilo muy claras entre los rasgos faciales de la Virgen de Ger y el crucifijo de San Martí d'Envalls, en Angostrina.<sup>110</sup> Por otro lado, creemos que se puede ir más lejos en el momento de interrogarse sobre el origen de estos talleres: las analogías, de entrada sorprendentes, entre la mencionada pieza de Ger y la imagen de un ángel de Colonia, relacionado con un grupo de la Visita de las Marías en el Sepulcro, pueden abrir nuevas vías de investigación respecto de la cuestión que nos planteábamos.<sup>111</sup> Es necesario analizar a fondo cuál pudo ser el papel de centros foráneos en la llegada de prototipos, de artistas o de fórmulas y repertorios técnicos en la eclosión de los primeros talleres de escultura en madera en Cataluña, tal como sin problemas se ha planteado tradicionalmente con la escultura arquitectónica. Quizás en algunos casos debamos de aceptar la hipótesis sobre la im-



*Virgen de Ger (Cerdanya), ca. 1180.*  
Foto: © MNAC-Museu Nacional  
d'Art de Catalunya

portación de objetos, tal como permiten sospechar las imágenes de Tuir y Plandogau, relacionadas con un grupo del centro de Francia, como hemos visto anteriormente.

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. Sin embargo, los intentos de asociar trabajos de escultura en piedra con la escultura en madera nos conducen de nuevo a las relaciones entre diversas técnicas, en este caso las escultóricas. Es emblemático el caso 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>112</sup> La proyección de Ripoll afecta ampliamente la producción pictórica, con obras que se localizan en puntos marcados por su influencia.<sup>113</sup> También en Solsona se ha detectado la vinculación entre la célebre Virgen del Claustro y una talla en madera, seguramente perteneciente a un mueble de altar, atribuible a la misma zona.<sup>114</sup>

En la difusión de determinadas soluciones, especialmente en cuanto a modalidades o tipos, hay que plantearse igualmente sobre el papel de algunas obras marcadas por su prestigio y atracción como objetos de devoción, a una escala más reducida que la de ejemplos célebres como el ya citado *Volto Santo* de Lucca sobre algunas majestades catalanas. A parte de la desaparecida Virgen de Ripoll y de la Virgen del Claustro de Solsona, cabe destacar la trascendencia de la Virgen de Montserrat, que ha sobrepasado la Edad Media; la imagen gozó de devoción a través de los milagros que se

le atribuían y que durante el siglo XIII llamaron la atención del conde-rey Jaime I el Conquistador o del monarca castellano Alfonso X el Sabio, quien reflejó algunos de sus milagros en las célebres *Cantigas*. Debió realizarse entre la segunda mitad del siglo XII y el inicio del siglo XIII, y sufrió diversas transformaciones y restauraciones.<sup>115</sup> Lo que es interesante remarcar ahora es constatar como en su entorno se pueden agrupar otras piezas, determinando un círculo que nos sitúa también en Barcelona, en una imagen relacionada con la catedral.<sup>116</sup>

El estudio de las obras esculpidas en madera y policromadas en Cataluña tiene que dar todavía muchos resultados y debe afianzar la calidad excepcional de una parte significativa de las producciones, como muestran algunas obras que podemos considerar capitales, pero que cuenta también con un amplísimo repertorio de ejemplos de cualidades, tipos y connotaciones muy diversas. Los trabajos futuros no pueden prescindir de las aportaciones de la erudición y de la investigación del siglo XX y de sus esfuerzos de conservación de un patrimonio que en cierta medida es frágil y que ha sido supeditado a numerosas transformaciones. Más allá de las valoraciones formales, estilísticas, compositivas, las investigaciones deben avanzar en dos direcciones: en primer lugar, desde la óptica de su función y significación, de su papel en los edificios y ante sus espectadores potenciales, para comprender su papel en el culto, la liturgia, la voluntad de sus promotores y su ubicación dentro del edificio, en segundo lugar, desde su vertiente técnica, mediante el análisis de sus materiales, de su policromía y de sus procedimientos.<sup>117</sup> Son vías que se complementan y que a estas alturas son imprescindibles, con el fin de reubicar en el sitio se merece una de las vertientes más relevantes y variadas del arte románico en Cataluña.



## NOTAS

- <sup>1</sup> PUIG I CADAFALCH, Josep, *L'escultura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1949-1954, 3 tomos (Monumenta Cataloniae, V-VI-VII).
- <sup>2</sup> Citaremos algunos de los trabajos de carácter general que incluyen aportaciones y panoramas significativos respecto de la escultura románica pétreo en Cataluña: GUDIOL RICART, José y GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arquitectura y esculturas románicas*, Madrid, 1948 (Ars Hispaniae, 5); CARBONELL I ESTELLER, Eduard, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, Barcelona, 1974-1975, 2 tomos; YARZA LUACES, Joaquín, "L'escultura romànica", en *Art Català. Estat de la Qüestió, Vè Congrès del CEHA*, Barcelona, 1984, pp. 102-122; DALMASES I BALANÀ, Núria de y JOSÉ I PITARCH, Antoni, *L'època del cister. s. XIII*, Barcelona, 1985 (Història de l'Art Català, II); DALMASES I BALANÀ, Núria de y JOSÉ I PITARCH, Antoni, *Els inicis i l'art romànic, s. IX-XII*, Barcelona, 1986 (Història de l'Art Català, I); BARRAL I ALTET, Xavier, "Preromànic i Romànic", en *Escultura antiga i medieval*, Barcelona, 1997, pp. 94-206 (Ars Cataloniae, 6); ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca y YARZA LUACES, Joaquín, *El romànic català*, Manresa, 2007; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008.
- <sup>3</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>4</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, "La sculpture de Saint-Michel de Cuxa à l'époque d'Oliba", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII (2007), pp. 183-191.
- <sup>5</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>6</sup> DURLIAT, Marcel, "Les premiers essais de décoration de façades en Roussillon au XI<sup>e</sup> siècle", *Gazette des Beaux-Arts*, LXVII (1966), pp. 65-78; CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada, "L'escultura de Sant Pere de Rodes", en *Catalunya Romànica* vol. IX, Barcelona, 1988, pp. 703-728 (en esp. pp. 703-709); KLEIN, Peter, "Les portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède. I. Le linteau de Saint Genis" y "II. Le linteau et la fenêtre de Saint-André de Sorède", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XX (1989), pp. 121-160, y XXI (1990), pp. 159-197; DURLIAT, Marcel, "La sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle", *Estudis Universitaris Catalans*, XXX (1994), pp. 69-83.
- <sup>7</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, "L'église de Sant Pere de Rodes, un exemple de 'renaissance' de l'architecture du XI<sup>e</sup>-<sup>me</sup> siècle en Catalogne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII (2001), pp. 21-39; LORÉS I OTZET, Immaculada, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona-Girona-Lleida, 2002; LORÉS I OTZET, Immaculada, "Edificis del segle XI al marge de la influència llombarda: Sant Pere de Rodes i la seva repercussió a Sant Andreu de Sureda", en *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya, Simposio Internacional*, Barcelona-Girona, 2010, pp. 121-131.
- <sup>8</sup> FAU, Jean-Claude, "Un décor original: l'entrelacs épanoui en palmette sur les chapiteaux romans de l'ancienne Septimanie", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, IX (1978), pp. 129-139.
- <sup>9</sup> SUREDA I JUBANY, Marc, "Romà o romànic? Presències antiquitzants en l'escultura gironina del segle XI", *Lombard. Estudis d'art medieval*, XIX (2006-2007), pp. 213-242.
- <sup>10</sup> PONSICH, Pierre, "Tables d'autel à lobes de la Province ecclésiastique de Narbonne (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.) et l'avènement de la sculpture monumentale en Roussillon", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), pp. 7-45.
- <sup>11</sup> FITÉ I LLEVOT, Francesc, "L'escultura romànica de la col·legiata de Sant Pere d'Àger. Segle XI. Algunes qüestions sobre el seu estil i sobre la seva iconografia", *Ilerda*, XLVII (1978), pp. 11-30; FITÉ I LLEVOT, Francesc, "La cripta de Santa Maria la Vella de la col·legiata d'Àger", en *Simposi internacional sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Actes*, Terrassa, 1992, pp. 115-123. Del mismo autor: "Sant Pere d'Àger", en *Catalunya Romànica*, vol. XVII, Barcelona, 1994, pp. 127-133.
- <sup>12</sup> BARRAL I ALTET, Xavier, "Le décor monumental en stuc de Saint-Sernin de Tavèrnoles et l'art roman", en *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle). Actes du colloque international tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, Turnhout, 2006, pp. 257-267. Tambièn: MALLET, Géraldine, "Stucs preromans et romans des vallées de l'Aude et du Roussillon", en *Ibid*, pp. 239-247; MANCHO SUÁREZ, Carles, "Le stuc en Catalogne: carrefour de cultures?", en *Ibid*, pp. 167-178.
- <sup>13</sup> PONSICH, Pierre, "Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan", en *Congrès Archéologique de France, CXII (Le Roussillon)*, París, 1955, pp. 31-50 (en esp. pp. 34-39); DURLIAT, Marcel, "Une porte romane de Perpignan", en *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de sonsoixante-dixième anniversaire*, Poitiers, 1966, I, pp. 391-395.
- <sup>14</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Capitells del claustre de Sant Esteve de Banyoles", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada (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>15</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Fragment de cancell [La catedral (o Santa Maria) de Girona]", en *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1990, pp. 118-119.

- <sup>16</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Le décor de l'église d'Artés: un reflet tardif de la tradition sculptée du XI<sup>e</sup> siècle en Catalogne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 50 (2009), pp. 275-285.
- <sup>17</sup> CAZES, Daniel y DURLIAT, Marcel, "Découverte de l'effigie de l'abbé Grégoire, créateur du cloître de Saint-Michel de Cuxa", *Bulletin Monumental*, 145, I (1987), pp. 7-14.
- <sup>18</sup> MALLET, Géraldine, "Nouvelles reflexions sur l'atelier du cloître de l'abbaye de Saint-Michel de Cuxa", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIV (1993), pp. 93-102; MALLET, Géraldine, *Les cloîtres démontés de Perpignan et du Roussillon (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Perpignan, 2000.
- <sup>19</sup> PONSICH, Pierre, "Le problème des tribunes de Cuxà et de Serrabona", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XVI (1985), pp. 9-24, y XVIII (1987), pp. 265-272; DURLIAT, Marcel, "Les tribunes de Cruas et de Serrabona", en *Hommage à Robert Saint-Jean. Art et histoire dans le Midi languedocienne et rhodanien (X<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.)*, Montpellier, 1993, pp. 51-60; POISSON, Olivier, "El priorat agustí de Serrabona (Rosselló)", *Lambard*, XII (1999-2000), pp. 91-101; POISSON, Olivier, "La tribune du prieuré de Serrabona et sa 'balustrade'", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII (2012), pp. 205-216; THIRION, Anna, "L'ancienne tribune monastique de Saint-Michel de Cuxa", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42 (2011), pp. 177-182.
- <sup>20</sup> DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane en Roussillon*, Perpinyà, 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 (Estudi General, X).
- <sup>21</sup> BESERAN I RAMON, Pere, "Originalitat i tradició en l'escultura monumental de la catedral de la Seu d'Urgell", *Lambard*, IX (1996), pp. 49-73; BESERAN I RAMON, Pere, "L'escultura de la catedral d'Urgell", en ADELL I GISBERT, J. A. et alii, *La catedral de la Seu d'Urgell*, Manresa, 2000, pp. 108-129.
- <sup>22</sup> YARZA LUACES, Joaquín, "Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet", *Quaderns d'estudis medievals*, 9 (1982), pp. 535-556; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "La portalada romànica de Santa Maria de Covet i el sarcòfag romà d'Àger a través d'uns dibuixos de la Reial Acadèmia de la Història", *Lambard*, XVIII (2005-2006), pp. 87-96.
- <sup>23</sup> GUDIOL I CUNILL, Josep, "Iconografia de la portada de Ripoll", *Bulleti del Centre Excursionista de Catalunya*, XIX (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* (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, pp. 241-252; 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 Richard PLANT y John MCNEILL (eds.), *Romanesque and the Past*, Leeds, 2013, pp. 121-141.
- <sup>24</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "L'escultura arquitectònica del romànic a Catalunya. Els seus vincles amb Itàlia", en *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, op. cit., 2010, pp. 167-179.
- <sup>25</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "The portal at Ripoll revisited...", op. cit., 2013, p. 135.
- <sup>26</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*, Prades-Codalet, XXIV (1993), pp. 103-107; POISSON, Olivier, "El claustre de la catedral d'Elna, entre romànic i gòtic", *Lambard*, 9 (1996), pp. 279-292.
- <sup>27</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, "La decoración escultórica en el monasterio de Santa María de Ripoll", en *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200)*, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 169-189; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "The portal at Ripoll revisited...", op. cit., 2013, pp. 121-141.
- <sup>28</sup> BARRAL I ALTET, Xavier, *La catedral romànica de Vic*, Barcelona, 1979; LORÉS I OTZET, Immaculada, "Elements de la portada de la catedral de Vic", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 248-253.
- <sup>29</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 I 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", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada (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)*, Universitat de Barcelona, 2010 (tesis doctoral inédita); BARTOLOMÉ I ROVIRAS, Laura, "Itinerant versus pelegrí. El periple del Mestre del timpà de Cabestany", *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 1 (2011), pp. 44-68.
- <sup>30</sup> Ver el texto de Pere BESERAN I RAMON en *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, pp. 163-169.
- <sup>31</sup> JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses, 1976. MELERO MONEO, Marisa, "El tímpano de la iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses y la Traditio Legis", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V (1993), pp. 19-29; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Fragment de timpà de Sant Joan de les Abadesses", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 366-367; MELERO MONEO, Marisa, "Cap humà", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 368-369; CRISPÍ I CANTÓN, Marta y MONTRAVETA RODRÍGUEZ, Míriam (eds.), *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses, 2012.
- <sup>32</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...*, op. cit., pp. 120-155.
- <sup>33</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, "s.t. [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>34</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada, "Una línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona", *Lambard*, V (1992), pp. 53-78.
- <sup>35</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, "L'escultura del claustre i de l'església [Sant Cugat del Vallès]", en *Catalunya Romànica*, vol. XVIII, Barcelona, 1991, pp. 169-182.
- <sup>36</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes obre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona", *Quaderns d'estudis medievals*, 23-24 (1988), pp. 104-119; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "La 'Vierge du Cloître' de Solsona (Catalogne) attribuée à Gilabertus: à propos de sa fonction et contexte d'origines", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 25 (1994), pp. 63-71.
- <sup>37</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Sant Benet de Bages*, Manresa, 1995, pp. 47-66.
- <sup>38</sup> LORÉS I OTZET, Immaculada, "L'escultura romànica del palau Episcopal de Barcelona", *D'Art*, 19 (1993), pp. 211-226; CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada, "El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII", *Lambard*, VI (1994), pp. 87-112.
- <sup>39</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Tarragona, Barcelona y la iglesia del castillo de Camarasa. Comitentes y talleres de escultura en la Cataluña de finales del siglo XII", en *Atti del Convegno internazionale di studi di Parma, 2010*, Parma, 2011, pp. 62-68.
- <sup>40</sup> "III Col·loqui 'L'Estil 1200 i l'art català' (Barcelona, 10, 11 i 12 de març de 1988)", *Lambard*, V (1992), pp. 11-85; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Els precedents immediats de l'escultura gòtica", en *Escultura I. La configuració de l'estil (L'art gòtic a Catalunya)*, Barcelona, 2007, pp. 34-42.
- <sup>41</sup> DURLIAT, Marcel, "Raymond de Bianya ou R. de Via", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 4 (1973), pp. 128-138.
- <sup>42</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "s.t. [Santa Maria de Vallbona de les Monges]", *Catalunya Romànica*, vol. XXIV, Barcelona, 1997, pp. 578-580.
- <sup>43</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), 2000, pp. 65-80.
- <sup>44</sup> Remitimos, especialmente, al trabajo de Carles Sánchez en esta obra, en el volumen donde se incluyen los monumentos de la comarca del Bages.
- <sup>45</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El Mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova", *Quaderns d'estudis medievals*, 23-24 (1988), pp. 81-103.
- <sup>46</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "San Nicola attraverso e al di là del Cammino di Santiago", en *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, Milán, 2006, pp. 127-136.
- <sup>47</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, 1988 (Lambard, Sèrie: Monografies i Recerques, 1).
- <sup>48</sup> MORALEJO ALVAREZ, Serafín, "Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16 (1985), pp. 92-116; ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "29. Cercle del Mestre Mateo. Capitells", en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 179-181; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Capitelo con il corteo liturgico di san Nicola dopo la resurrezione dei tre chierici", en *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, Milán, 2006, pp. 295-296.

- <sup>49</sup> LACOSTE, Jacques, "La cathédrale de Lérida: le début de la sculpture", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 6 (1975), pp. 275-298; YARZA LUACES, Joaquín, "Primeros talleres de escultura en la Seu Vella", en *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, pp. 39-53; NIÑÀ I JOVÉ, Meritxell, "Maria com a idea de l'Encarnació. Aproximació al programa escultòric romànic de la Seu Vella de Lleida", *Síntesi. Quaderns dels seminaris de Besalú*, 1 (2013) (publicación digital).
- <sup>50</sup> FITÉ I LLEVOT, Francesc, "Escultura tardana: les portades de la denominada escola de Lleida", en *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, pp. 77-91; BERGÉS I SAURA, Carme, "s.t. [Santa Maria d'Agramunt]", *Catalunya Romànica*, vol. XXIV, Barcelona, 1997, pp. 497-510.
- <sup>51</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada, "La difusió de l'escola de Lleida i les seves transformacions: el cas de l'escultura de San Miguel de Foces", en *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, pp. 101-105.
- <sup>52</sup> De entre los numerosos trabajos de carácter general dedicados a la talla en madera románica en Cataluña, citaremos inicialmente los siguientes: COOK, Walter William Spencer y GUIDIOL RICART, José, *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, 1950 (Ars Hispaniae, VI, segunda edición ampliada en 1980, pp. 279-317); AINAUD DE LASARTE, Joan, "La sculpture polychrome catalane", *L'Oeil*, I, 4 (1955), pp. 33-39; JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, "La imatgeria", en *L'art català*, Barcelona, 1957, I, pp. 191-204; del mismo autor: *Catalogne romane*, II, Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-vire (Yonne), 1961, pp. 267-270; LLARÁS USÓN, Celina, "La talla", en *Catalunya Romànica*, vol. XVII, Barcelona, 1998, pp. 117-126. CAMPS I SÒRIA, Jordi, "La escultura en madera", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi, *Arte románico en las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2008, pp. 137-163; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Imágenes para la devoción. Crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica: tipologías y talleres", en HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico de las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 77-103.
- <sup>53</sup> Es especialmente significativo el comentario de Joaquín Yarza referido, precisamente, a algunas obras erróneamente definidas como "románicas": YARZA LUACES, Joaquín, "L'escultura romànica", en *Art Català. Estat de la Qüestió (Vè Congrès del CEHA)*, Barcelona, 1984, pp. 102-122 (concretamente, pp. 113-114).
- <sup>54</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan, "Un Crist romànic datat", *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, II (1953), pp. 341-344; también, del mismo autor, "La consagració dels Crists en creu", *Litúrgica*, 3 (1966), pp. 11-20.
- <sup>55</sup> FERRAN I GÓMEZ, Domènec, "136. Mare de Déu de Sant Cugat", en *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, pp. 194-195; FERRAN I GÓMEZ, Domènec y PLADEVALL I FONT, Antoni, "s.t. [Sant Cugat del Vallès]", en *Catalunya Romànica*, vol. XVIII, Barcelona, 1991, pp. 184-186.
- <sup>56</sup> JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses, 1976, pp. 149-162.
- <sup>57</sup> MANOTE I CLIVILLES, Maria Rosa, "Els primers testimonis de l'assumpció de l'estil", en PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura. I. La configuració de l'estil*, Barcelona, 2007, pp. 41-53 (concretamente, pp. 44-45).
- <sup>58</sup> FOLCH I TORRES, Joaquim, "Imitation de l'orfèvrerie dans les devants d'autel et les retables catalans de l'époque romane", *Gazette des Beaux-Arts*, 72 (1930), pp. 248-268; SUBIAS I GALTER, Joan, "Els pal·lis. Or i argent a l'orfebreria romànica catalana", en *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, Barcelona, 1947-1951, I, pp. 373-382. Ver también: PONSICH, Pierre, "Les plus anciennes sculptures médiévales du Roussillon (v<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècles)", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11 (1980), pp. 293-331 (en esp. pp. 319-322).
- <sup>59</sup> VILLANUEVA, Jaime, *Viage literario a las iglesias de España: 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 (en esp. pp. 221-222). Vease también: ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. xi-xv)", *Hortius Artium Medievalium*, 11 (2005), pp. 213-232 (en esp. pp. 218-220).
- <sup>60</sup> Museu del Tresor de la Catedral de Girona, núm. inv. 10. Ver: COOK, Walter William Spencer y GUIDIOL RICART, José, *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, 1950, pp. 306-307; LLARÁS I USÓN, Celina, "Marededéu", en *Catalunya Romànica*, vol. XXII, Barcelona, 1988, pp. 151-152; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El escenario litúrgico de la catedral de Girona...", *op. cit.*, pp. 220-221; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Mare de Déu de la catedral de Girona" en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 418-419.
- <sup>61</sup> Museu del Tresor de la Catedral de Girona, núm. inv. 28. Ver: YLLA-CATALÀ, Gemma, "Tapes d'un Evangelitari", en *Catalunya Romànica* vol. XXIII, Barcelona, 1988, pp. 150-151 (ilustración en p. 149).
- <sup>62</sup> COOK, Walter William Spencer y GUIDIOL RICART, José, *Pintura e imaginería románicas*, *op. cit.*, p. 307.
- <sup>63</sup> PONSICH, Pierre, "La Vierge de Thuir et les relations artistiques entre la région auvergnate et les pays catalans à l'époque préromane et romane", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 25 (1994), pp. 51-71.
- <sup>64</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "74. Mare de Déu amb el Nen", en *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, p. 143.
- <sup>65</sup> Por lo que respecta al uso de la madera en Cataluña, técnicas relacionadas con la escultura a parte, ver CABES-TANY I FORT, Joan-Francesc, "Les arts sumptuàries i artesanals", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, pp. 119-132 (concretamente, pp. 126-128).

- <sup>66</sup> A nivel europeo, y para la escultura en madera, ver "Sculptura", en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. X, Roma, 1999, pp. 449-502; LOMARTIRE, Saverio y GENTILE, Guido, "Sculptura", en CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe (eds.), *Arte e Storia del Medioevo*, Turín, 2003, III, pp. 601-646 (en esp. pp. 632-640), con algunas de las referencias bibliográficas precedentes más significativas.
- <sup>67</sup> THOBY, Paul, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, 1959; TRENS I RIBAS, Manuel, *Les majestats catalanes*, Barcelona, 1966 (*Monumenta Cataloniae*, XIII); BASTARDES I PARERA, Rafael, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona, 1978; DURLIAT, Marcel, "La signification des Majestés catalanes", *Cahiers Archéologiques*, 37 (1989), pp. 69-95.
- <sup>68</sup> FRANCOVICH, Géza de, *Il Volto Santo di Lucca*, Lucca, 1936; BARACCHINI, Clara y FILIERI, Maria Teresa (eds.), *Il Volto Santo. Storia e Culto*, Lucca, 1982; FERRARI, Michelle Camillo y MEYER, Andreas. (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>69</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Majestat de Beget", en MENDOZA GARRIGA, Cristina y OCAÑA, Maria Teresa (eds.), *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>70</sup> Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 15937). Ver FOLCH I TORRES, Joaquim, "Una 'Majestat' romànica", *Gasetta de les Arts*, 1, 4 (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>71</sup> COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José, *Pintura e imageria romànica*, op. cit., p. 285. En un sentido más amplio: BASTARDES I PARERA, Rafael, *Les talles romàniques del Sant...*, op. cit., 1978, pp. 100-114 y 118-122.
- <sup>72</sup> Incendiada en 1936, solo se conservó su cabeza, a partir de la cual la imagen fue reconstruida tras la Guerra Civil (ver TRENS I RIBAS, Manuel, *Les Majestats...*, op. cit., pp. 115-120).
- <sup>73</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Majestat d'Organyà", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 408-409.
- <sup>74</sup> PLANAS, Marta et alii, "Sant Joan de Caselles", en *Catalunya Romànica*, vol. VI, Barcelona, 1992, pp. 448-451; DURLIAT, Marcel, "La signification des Majestés...", op. cit., pp. 84-86.
- <sup>75</sup> BASTARDES I PARERA, Rafael, *Les talles romàniques...*, op. cit., pp. 293-379, quien intentó distinguir diversas variantes mediante el análisis de elementos significativos como la cabellera, el perizonium de la figura de Cristo, las cruces, etc.
- <sup>76</sup> Conservado en la misma iglesia de Sant Andreu de Salardú (Val d'Aran); ver: BASTARDES I PARERA, Rafael, *Les talles romàniques...*, op. cit., pp. 311-315. Fue objeto de una profunda restauración: XARRIÉ I ROVIRA, Josep Maria y CLAVEROL CARRERA, Anna Maria, "El Crist Majestat de Salardú", *Rescat. Butlletí del Servei de Restauració de Béns Mobles*, 3 (1997), pp. 4-6.
- <sup>77</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "19. Anònim. Crist de Cubells", en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 156-157; PEIG I GINABREDA, Conxa, "Crist de Cubells", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, pp. 267-268.
- <sup>78</sup> Biblioteca de Montserrat, Ms. 72, fol. 105 (ver ORRIOLS I ALSINA, Anna, "139. Liber mysticus", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, p. 417).
- <sup>79</sup> BASTARDES I PARERA, Rafael, "Les majestats nues a Catalunya", *Quaderns d'estudis medievals*, 11 (1987), pp. 30-49.
- <sup>80</sup> BELLI D'ELIA, Pina, "Il crocifisso ligneo di San Leonardo di Siponto", en *San Leonardo di Siponto. Cella monastica, canonica, domus Theutonicorum. Atti del Convegno Internazionale (Manfredonia, 18-19 marzo 2005)*, Congedo, Galatina, 2006, pp. 167-204.
- <sup>81</sup> BASTARDES I PARERA, Rafael, *Les talles romàniques...*, op. cit., pp. 222-226.
- <sup>82</sup> DURLIAT, Marcel, *Christs romans du Roussillon et de Cerdagne*, Perpignan, 1956, p. 43; BASTARDES I PARERA, Rafael, *Les talles romàniques...*, op. cit., pp. 230-236.
- <sup>83</sup> Los rasgos faciales, las proporciones reducidas de la cruz y las diversas restauraciones que sufrió la pieza dificultan su clasificación. Actualmente se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3936) (ver BASTARDES I PARERA, Rafael, *Les talles romàniques...*, op. cit., pp. 227-230).
- <sup>84</sup> Conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 15887), hay dudas sobre su procedencia (ACEÑA, Robert, "Calvari dit de Tragó de Noguera", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, pp. 301-303).
- <sup>85</sup> Ver, respecto del san Juan y de la misma imagen desaparecida de Cristo: LLARÁS I URSÓN, Celina, "s.t. [Sant Vicenç de Roda]", en *Catalunya Romànica*, vol. XVI, Barcelona, 1996, pp. 425-426.
- <sup>86</sup> SCHÄLICHE, B., *Die Ikonographie der monumentalen Kreuzabnahmegruppen des Mittelalters in Spanien*, Berlin, 1975; BASTARDES I PARERA, Rafael, *Els davallaments romànics a Catalunya*, Barcelona, 1980; CAMPS I SÒRIA, Jordi y DECTOT, Xavier (eds.), *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí*, París-Barcelona 2004 (catálogo de exposición). Cabe destacar que en dicha exposición fue posible reunir todos los conjuntos, así como dos tallas de María a las que nos referiremos más adelante, y que permitió la comparación directa entre las tallas.

- <sup>87</sup> PORTER, Arthur Kingsley, *La escultura románica en España*, Barcelona 1928, pp. 27-30; AINAUD DE LASARTE, Joan, "Davallament d'Erill-la-Vall" en *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, pp. 158-159.
- <sup>88</sup> DELCOR, Mathias, "L'iconographie des descentes de croix, en Catalogne, à l'époque romane. Description, origine et signification", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 22 (1991), pp. 179-197; LORÉS I OTZET, Immaculada, "16. Verge de Durro", en *Prefiguració... op. cit.*, pp. 150-151; VIVANCOS PÉREZ, Juan, "Marededéu del davallament de Durro", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, pp. 296-297; BRACONS I CLAPÉS, Josep, "Els Davallaments romànics a Catalunya i l'heretgia albigea. Propostes d'interpretació i aproximació a la seva datació", en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998, I, pp. 197-205.
- <sup>89</sup> DECTOT, Xavier, "Sainte Femme (Marie Madeleine?)" y "Sainte Femme", en CAMPS I SÒRIA, Jordi y DECTOT, Xavier (eds.), *Catalogne romane. Sculptures...*, *op. cit.*, pp. 88-91; también: DECTOT, Xavier, *Sculptures des XI-XII siècles. Roman et premier art gothique. Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny. Catalogue*, París, 2005, pp. 183-186.
- <sup>90</sup> GUARDIA PONS, Milagros, "Tesoros medievales", *Descubrir el Arte*, 71 (2005), pp. 42-45.
- <sup>91</sup> Este conjunto se conserva también en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3915).
- <sup>92</sup> FORSYTH, Ilene H., *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972.
- <sup>93</sup> TRENS I RIBAS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946; DELCOR, Mathias, *Virgées romanes de Cerdagne et Conflent dans l'histoire et dans l'art*, Barcelone, 1970; FORSYTH Ilene H., *The Throne of Wisdom...*, *op. cit.*; HEILLBRONER, Tim, "The wooden 'Chasuble Madonnas' from Ger, Ix, Targasona and Talló. About the Iconography of Catalan Madonna statues in the Romanesque period", *Locus Amoenus*, 9 (2007-2008), pp. 31-50.
- <sup>94</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes obre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona", *Quaderns d'estudis medievals*, 23-24 (1988), pp. 104-119; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "La 'Vierge du Cloître' de Solsona (Catalogne) attribuée à Gilabertus: à propos de sa fonction et contexte d'origines", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 25 (1994), pp. 63-71 (donde se recoge la bibliografía precedente).
- <sup>95</sup> NOGUERA I MASSA, Antoni, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona, 1977, pp. 152-154.
- <sup>96</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>97</sup> Museu Episcopal de Vic, núm. inv. 1602. Ver BRACONS I CLAPÉS, Josep, "Maiestas Domini de Sant Salvador de Vedella", en *Thesaurus/Estudis. L'Art als Bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona, 1986, pp. 59-60.
- <sup>98</sup> Como la que se conserva, procedente de la colección Bosch i Catarineu, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 35734). Ver ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Sant Bisbe", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, p. 305.
- <sup>99</sup> 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*, París, 2008, pp. 125-148.
- <sup>100</sup> FOLCH I TORRES, Joaquim, "De com eren disposades les imatges escultòriques en l'altar romànic", *Gasetta de les Arts*, 21 (1925), pp. 4-7.
- <sup>101</sup> DELCOR, Mathias, *Les Virgées...*, *op. cit.*, pp. 85-88.
- <sup>102</sup> ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "s.t. [Santa Maria de Sant Martí Sarroca]", en *Catalunya Romànica*, vol. XIX, Barcelona, 1992, pp. 181-183.
- <sup>103</sup> COOK, Walter William Spencer y GUIDIOL RICART, José, *Pintura e imagería románicas*, *op. cit.*, 1950; en la reedición revisada de dicho trabajo (1980) se mantiene, con diversas novedades, una propuesta muy similar (pp. 279-310).
- <sup>104</sup> BASTARDES I PARERA, Rafael, *La representació del Sant Crist al Taller d'Erill*, Barcelona, 1977.
- <sup>105</sup> Para el Descendimiento de Erill la Vall, ver CAMPS I SÒRIA, Jordi y TRULLÉN I THOMAS, Josep Maria, "Descente de la Croix d'Erill la Vall", en CAMPS I SÒRIA, Jordi y DECTOT, Xavier (eds.), *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí*, París-Barcelona 2004, pp. 82-85; para Moissac, ver ilustraciones en SCHAPIRO, Meyer, *La sculpture de Moissac*, París, 1987, en esp. figs. 101-105 y 141-142.
- <sup>106</sup> BASTARDES I PARERA, Rafael, "La imatge del Crist de Perves", *Quaderns d'estudis medievals*, 2 (1980), pp. 113-119.
- <sup>107</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi y DURAN-PORTA, Joan, "Maria de Taüll", en MENDOZA GARRIGA, Cristina y OCAÑA, Maria Teresa (eds.), *Convidats d'honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, 2009, pp. 106-111.
- <sup>108</sup> Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 65503). Ver CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Imatge de la Mare de Déu de Ger", en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 149-150; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "La escultura en madera...", *op. cit.*, 2008, pp. 140-142.
- <sup>109</sup> LÓPEZ I GUTIÉRREZ, Dídac, "s.t. [Santa Maria de la Torre]", en *Catalunya Romànica*, vol. XV, Barcelona, 1993, pp. 120-121.
- <sup>110</sup> Colección del Institut Amatller d'Art Hispànic en Barcelona (DURLIAT, *Christs romans du Roussillon et Cerdagne...*, *op. cit.*, p. 43, figs. 17-18).
- <sup>111</sup> Es elocuente la comparación de ambas tallas entre las ilustraciones de una publicación de gran difusión dedicada al románico (TOMAN, Rolf (ed.), *El románico. Arquitectura-escultura-pintura*, Colonia, 1996, p. 353). Hemos tratado estas analogías en CAMPS I SÒRIA, Jordi, "La escultura en madera...", *op. cit.*, p. 142.
- <sup>112</sup> COOK, Walter William Spencer y GUIDIOL RICART, José, *Pintura e imagería románicas*, Madrid, 1980, pp. 284 y 295. Hemos tratado esta cuestión en CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Le mobilier d'autel...", *op. cit.*

- <sup>113</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>114</sup> CAMPS I SÒRIA, Jordi, "10. Marededéu", en *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*, Barcelona, 1989, pp. 85-86.
- <sup>115</sup> LAPLANA, Josep de Calassanç, "La imatge de la Mare de Déu de Montserrat al llarg dels segles", en *Nigra Sum. Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, 1995, pp. 15-39 (véase también la ficha correspondiente: "1. Santa imatge de la Mare de Déu de Montserrat", p. 52); ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier et alii, *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Barcelona, 2003.
- <sup>116</sup> CLUSELLAS, Carme, "s.t. [Santa Creu i Santa Eulàlia de Barcelona]", en *Catalunya Romànica*, vol. XX, Barcelona, 1992, pp. 175-176.
- <sup>117</sup> Como ejemplo, citaremos las analíticas realizadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en obras como la Majestat Batlló o la Majestat de Organyà, con motivo de la exposición *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse, Pisa (1120-1180)*, organitzada por el propio MNAC en 2008. Ver MORER, Antoni, PRAT, Núria y BADIA, Joaquim, "Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas pictóricas: la *Majestat Batlló*, la *Majestad de Organyà* y el *Frontal de Planès*", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS I SÒRIA, Jordi y LORÉS I OTZET, Immaculada (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 221-229. Asimismo: CAMPUZANO LERÍN, Mireia et alii, "Noves aportacions a l'estudi de la Majestat Batlló: identificació i caracterització de la policromia subjacent", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 11 (2011), pp. 13-31.