

## *Las artes pictóricas del románico catalán*

Anna Orriols i Alsina

*“Per aquí’s demostra quant nos resta encara á investigar y aprendre en benefici de la vera ciencia, extirpant arreladas preocupacions y endreçant lo fil de la història. Per aquí tambe’s veu com á dos passos d’una vila sens recorts, pot ascondres un joyell artístich que no té parella, aduch’en los més richs museus del mon, lo qual vincla en sí la resolució de interessants problemas tocant als orige[n]s y marxa de la pintura de la edat mitjana en general y de la catalana en particular”.*<sup>1</sup>

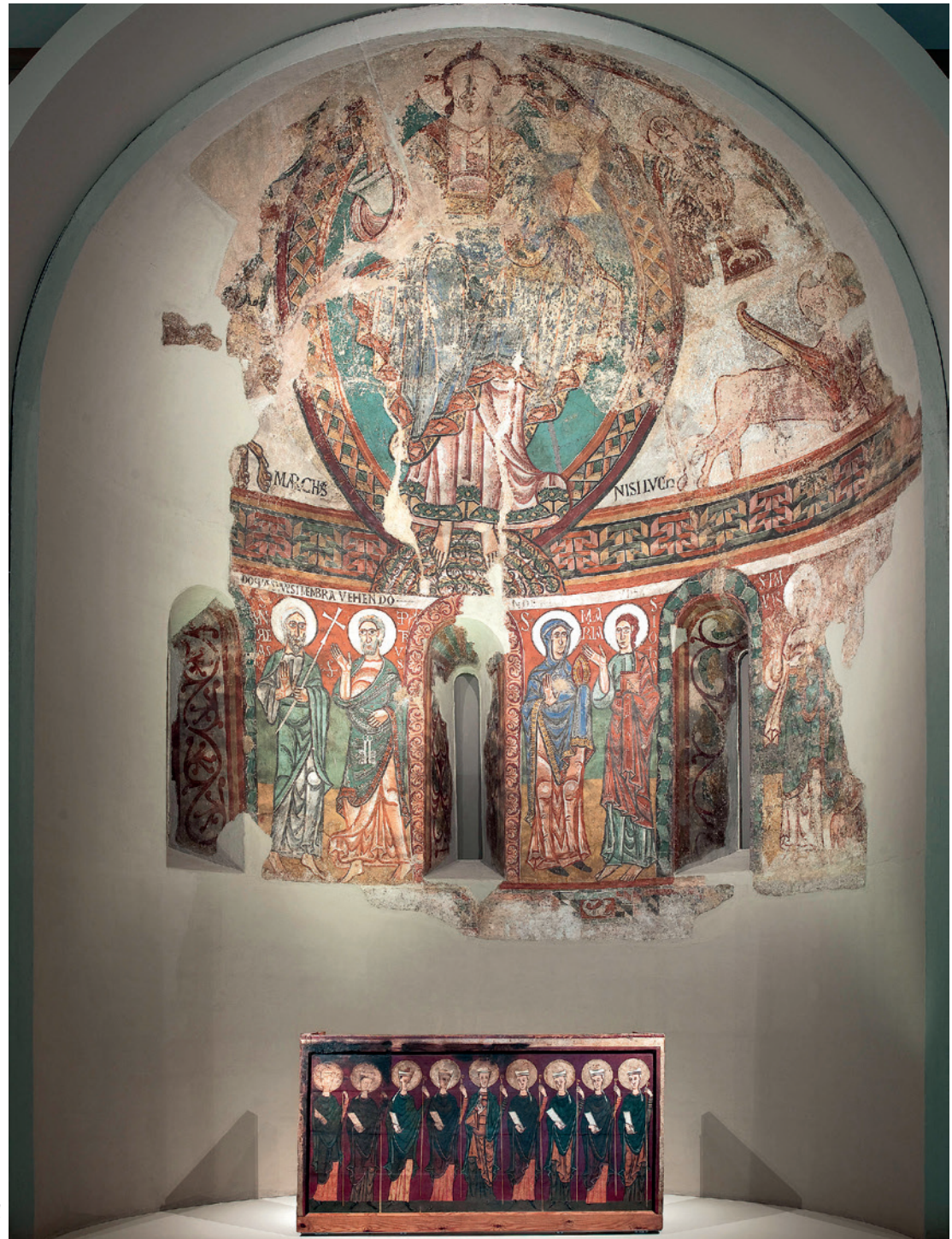
Así se expresaba, hace más de ciento veinte años, Josep Puiggarí tras haber contemplado, después de un largo viaje en tren, las pinturas de Sant Quirze de Pedret, todavía en el lugar para el que fueron pintadas. Desde entonces se ha escrito mucho sobre pintura románica catalana y se ha avanzado enormemente en su conocimiento pero, parafraseando a Puiggarí, todavía nos resta mucho por investigar y aprender, y siguen planteándose interesantes problemas relativos a los orígenes y desarrollo de la pintura de aquella época. Lo que sigue no es, ni pretende ser, una síntesis más sino un recorrido temático y tipológico por las artes pictóricas de este período y por los diversos aspectos y argumentos a través de los cuales se ha abordado su estudio.<sup>2</sup> Por no poder ser extenso no será tampoco exhaustivo, de modo que ni se mencionarán todas las obras ni toda la bibliografía, aunque con las que se traten de las primeras se pretende mostrar todo tipo de casos y con las que se citen de la segunda se llegará a la restante.<sup>3</sup> Aunque nunca podrá reconstruirse en su totalidad, la continua indagación, la revisión y superación de ciertos dogmas historiográficos y la consideración conjunta de todo tipo de obras ha de contribuir a esbozar el que fue el panorama pictórico de la Cataluña de tiempos románicos, entendiendo como tal la que se desarrolló en los condados catalanes y, por lo tanto, al margen de fronteras administrativas modernas y tomando en consideración tanto la actual Andorra como los territorios que pasarían a jurisdicción francesa a fines del XVII.

Antes de emprender dicho recorrido deben tomarse en consideración diversos factores que en ocasiones se hallan entremezclados y que forzosamente condicionan todavía, de distintas maneras, la valoración general de la pintura románica: las innumerables pérdidas y, en el reverso de la misma moneda, las diversas circunstancias que afectan a lo conservado; la mayor atención prestada tradicionalmente a las obras del período central en detrimento de las restantes; la existencia de determinados planteamientos historiográficos fuertemente enraizados y la tradicional consideración por separado de las diferentes artes pictóricas.

La desaparición de buena parte de lo que fue la pintura románica hace inevitable preguntarse hasta qué punto cualquier panorámica que se quiera trazar de la misma se alejará de lo que fue la realidad. En el caso de Cataluña minimiza muy relativamente el problema el hecho de ser el lugar donde se ha conservado una mayor densidad (ya sea mural o sobre tabla), pero circunstancias particulares concernientes a su conservación también han condicionado –para bien y para mal– su conocimiento y valoración. El elevado número de obras custodiadas en el MNAC ha hecho que constituyeran, en cierto modo, un canon. Son más conocidas, han sido más estudiadas y divulgadas y algunos buenos textos sobre el tema se han articulado a partir de sus fondos, con lo cual siguen teniendo un papel protagonista que puede llegar a sesgar la percepción general del paisaje. A la inversa, pinturas murales valiosas por su calidad o por su riqueza iconográfica han ocupado un merecido segundo plano en la historiografía, ya sea por su mal estado de conservación o por estar demasiado alejadas de las miradas.

Por otra parte, y como se ha señalado no pocas veces, desconocemos casi absolutamente los que pudieron haber sido los proyectos pictóricos ambiciosos que cabe suponer se encontrarían en

los centros catedralicios y monásticos y en los más destacados establecimientos canónicos. En cuanto a los primeros solo subsisten los del complejo episcopal de la Seu d'Urgell: de la iglesia originariamente dedicada a san Miguel, y posteriormente a san Pedro, proceden las pinturas absidiales (MNAC) y del templo catedralicio, dedicado a santa María, provienen las que decoraron el absidíolo meridional, ya muy tardías, dedicadas a santa Catalina y a las que se volverá más adelante. De la catedral de Vic, dos indicios de naturaleza diversa nos sitúan a ambos extremos de la desaparecida catedral románica. Uno es un fragmento (MEV) que sería irrisorio si no tuviera gran valor testimonial, y que muestra la parte baja de unos cortinajes hallados en el muro oriental –superviviente



Sant Pere de la Seu d'Urgell.  
Foto: ©MNAC-Museu Nacional  
d'Art de Catalunya

del edificio románico— y que se han fechado a finales del XII; otro es la imprecisa mención, en un episcopologio anónimo de la primera mitad del XVIII, de unas pinturas (¿románicas?) con una “figura grandísima del Salvador” en el ábside principal. En cuanto a sedes catedralicias esto es todo, y si se menciona es para llamar la atención no tanto sobre lo conservado como sobre lo perdido. Y lo mismo debe decirse sobre las grandes abadías, de las que no conservamos mucho más. No queda nada del que pudo ser un notable ciclo pictórico en la iglesia abacial de Ripoll. Tampoco de los vestigios que un testimonio decimonónico todavía pudo apreciar en Sant Miquel de Cuixà. En Sant Pere de Rodes (Alt Empordà) se recuperaron diversos fragmentos entre los cuales destacan la Crucifixión del claustro inferior (*in situ*) y una composición probablemente protagonizada por Cristo y los apóstoles en el cuarto de esfera del absidiolo abierto en el hemiciclo oriental de la iglesia y cuyo estado no permite precisar ni su iconografía (extremo que sería interesante poder aclarar puesto que el lugar donde se hallan, peculiar en su configuración y también por su función, se aparta de lo habitual) ni su filiación (la gestualidad que se intuye en los personajes llama la atención). A finales de 2005 se descubrían en el ábside sur de la iglesia monástica de Sant Quirze de Colera (Alt Empordà) unos maltrechos restos en los que se aprecia, en el cuarto de esfera, a una *Maiestas* sedente rodeada por una mandorla y flanqueada por dos ángeles, el sol y la luna, con parte del apostolado en un registro inferior. Su proximidad estilística a conjuntos roselloneses no resulta nada extraña al pertenecer ambos territorios a la órbita de los condes de Empúries-Rosselló, circunstancia que también sirvió de telón de fondo a otras familiaridades artísticas a principios del siglo XI en cuanto a la arquitectura y a una precoz escultura monumental. Fragmentos de suntuosas orlas y cortinajes (col. particular) y otros vestigios pictóricos (MEV) procedentes de Sant Pere de Casserres (Osona) pueden añadirse a esta breve relación. Indicios ínfimos, todos ellos, cuando consideramos qué pudo haber en otras de las numerosas abadías benedictinas, o bien en destacadas canónicas regulares. Sin duda, todo esto condiciona significativamente cualquier intento de trazar una panorámica sobre la pintura románica catalana. Y recordar esto no implica considerar menores las obras destinadas a iglesias parroquiales o prioratos; no hay más que mencionar las pinturas del ábside de Sant Climent de Taüll. En cualquier caso, la ausencia de lo que hubo en catedrales, grandes monasterios o canónicas relevantes, nos impide conocer no solo una parte sin duda significativa de obras, sino también los posibles mecanismos de transmisión de modelos y artífices.

Desde un primer momento se prestó especial atención a las pinturas situadas entre los últimos decenios del siglo XI y el entorno del 1200, lo que ocasionó que tanto lo anterior como lo posterior a estas fechas quedara convertido en una especie de periferia desatendida o infravalorada. Oscuros antecedentes en un caso o epígonos retardatarios en el otro, las pinturas del XI y del XIII no han contado, por lo general, con la necesaria caracterización y han abocado a un vacío historiográfico que poco a poco va siendo colmado. Son bastante significativos los apelativos de “pinturas arcaicas” para las del siglo XI (Cook y Gudiol Ricart) que, junto a la idea de la llegada a tierras catalanas, a finales del siglo XI, de pintores foráneos —especialmente lombardos— que habrían acabado con una larga sequía pictórica y marcado definitivamente el devenir de la pintura románica catalana ha constituido, durante mucho tiempo, el planteamiento que fijaba el punto de partida para cualquier recorrido.<sup>4</sup> Hoy esta idea zozobra tras recientes estudios que obligan a replantear referentes geográficos y cronológicos, como veremos. La posibilidad de que la iglesia monástica de Santa Maria de Ripoll consagrada en 1032 por Oliba contase con un ciclo de pinturas monumentales de inspiración romana que pudiesen ser, además, posible referente para otras obras, obliga a una mirada más generosa y optimista.<sup>5</sup> Y si no solo se toma en cuenta la pintura mural sino todas las artes pictóricas, la mención a Ripoll debe recordarnos que fue allí y durante la primera mitad del XI que se escribió el capítulo más brillante de todos los conocidos en cuanto a ilustración de manuscritos por aquellas fechas.

Al otro extremo se halla el siglo XIII, que prorroga —y no por ello desvirtúa— las fórmulas románicas de distintas maneras. En ocasiones, ciertamente, con persistencias arcaizantes, pero otras participando de las distintas versiones del llamado *estilo 1200* o bien entremezclándose con la gramática del gótico lineal. Las obras del siglo XIII, tan poco atendido por la historiografía artística, reclaman también su papel, que poco a poco van obteniendo a partir de estudios dedicados a obras concretas (círculo de Avià, baldaquino de Tost, pinturas de la capilla de santa Catalina de la Seu d’Urgell), aportaciones valiosas pero todavía poco numerosas como para permitir una visión general más nítida y segura.



Junto a todo ello, diversas ideas que a lo largo del siglo XX habían ido sedimentando la historiografía pueden ahora ser revisadas y superadas a la luz de nuevos descubrimientos e interpretaciones. La procedencia de artistas e influencias, la agrupación de obras en torno a determinado artífice, dataciones que en un momento concreto se tuvieron por seguras, son aspectos que pueden verse replanteados. El estudio técnico de las obras ofrece valiosos datos para el conocimiento de la práctica artística y permite formular nuevas y sugerentes hipótesis.



Sant Climent de Taüll.  
Foto: ©MNAC-Museu Nacional  
d'Art de Catalunya

## NOMBRES Y GEOGRAFÍAS

Tras el descubrimiento y las primeras publicaciones que dieron a conocer la pintura románica catalana,<sup>6</sup> aparecerían los trabajos que tenían como objetivo una necesaria sistematización y que establecieron las bases y el armazón sobre el cual habrían de sustentarse estudios posteriores que contribuirían tanto a matizar como a asentar las primeras propuestas. Mossèn Gudiol i Cunill, en los años veinte del siglo pasado, escribía el primer compendio de pintura románica catalana, en tres volúmenes dedicados respectivamente a la pintura mural, la pintura sobre madera y, publicado póstumamente, los libros ilustrados. Aquella misma década, que historiográficamente puede calificarse de prodigiosa, el tema atrajo la atención de especialistas internacionales. El austriaco Wilhelm Neuss había dedicado (1922) un notable estudio a la ilustración bíblica catalana del entorno del año mil. En 1925 se publicaba en Berlín un trabajo de Gertrud Richert que tenía como protagonistas la pintura mural y sobre tabla tanto románica como gótica. Pronto sería el turno de los historiadores americanos. Walter W.S. Cook escribió una serie de extensos y encomiables artículos acerca de diversos ejemplares de pintura sobre tabla,<sup>7</sup> tema al que había dedicado su tesis doctoral bajo la dirección de Chandler R. Post, autor a su vez de la amplia historia de la pintura española cuyo primer volumen veía la luz en 1930,<sup>8</sup> el mismo año que, también desde Harvard, Charles Kuhn publicaba su estudio sobre pintura mural. A estos tratados de tipo general hay que sumar numerosos artículos sobre obras y aspectos particulares que los habían precedido y que siguieron apareciendo también a lo largo de aquel fructífero decenio, y que en algunos casos siguen siendo trabajos de referencia (Pijoan, Folch i Torres). Años más tarde, tras el fatídico paréntesis de la guerra y la inmediata posguerra, aparecerían dos volúmenes de la colección *Monumenta Cataloniae* dedicados respectivamente a la pintura mural (J. Pijoan y J. Gudiol Ricart, 1948) y a la pintura sobre madera (J. Folch i Torres, 1956). La síntesis elaborada para la colección *Ars Hispaniae* por W.W.S. Cook y J. Gudiol Ricart en 1950 (revisada por el segundo en la edición de 1980) tuvo un notable y merecido peso en la casi definitiva sistematización de la pintura románica catalana, estableciendo un esquema que se siguió en términos generales y que otras propuestas de clasificación (J. Sureda, 1980) no lograron suplantar.

Además de estas obras debe destacarse la guía de la colección de arte románico del actual MNAC que publicara en 1973 J. Ainaud de Lasarte donde el autor formuló, aun con la brevedad impuesta por el formato, estimulantes y sagaces observaciones que, en algunos casos, han supuesto puntos de referencia para estudios posteriores. Junto a las obras pioneras y de síntesis han sido los estudios monográficos los que han ido discutiendo, matizando y reformulando las clasificaciones propuestas. Y son también estos los que han abordado otros aspectos relativos a la iconografía, a la comitencia y a los procedimientos artísticos. En lo que llevamos de siglo el aumento de estudios dedicados a la pintura románica catalana ha crecido exponencialmente y los casos más afortunados habrán de permitir el avance en su conocimiento, a veces superando antiguas y sólidas tesis.

Ya en las primeras sistematizaciones se agrupaban las pinturas en torno a desconocidos maestros que, por su anonimato, tomaban el nombre de una de las obras que se les atribuía, no siempre la más destacable del grupo, como se ha podido comprobar a medida que este se ha visto ampliado o mejor definido. Para la pintura sobre tabla se establecían talleres relacionados con centros religiosos relevantes, fueran catedralicios (Seu d'Urgell, Vic) o monásticos (Ripoll) —clasificación en ocasiones discutida alegando el carácter itinerante y presuntamente laico de sus artífices— o se agrupaban en relación a alguna zona geográfica sin precisar un foco concreto (taller de Lleida o de la Ribagorza). Para la ilustración de libros, como es natural, los *scriptoria* señalaban los centros de producción y establecían una pauta de clasificación. Unos pocos datos cronológicos, unidos a indicios formales o iconográficos, ordenaban secuencialmente los grupos y, dentro de estos, las obras.

A grandes trazos, esta necesaria clasificación sigue siendo válida, o cuanto menos útil como principio ordenador aunque, como no podría ser de otra manera, se ha visto continuamente redefinida. Hace ya tiempo que la idea del artista itinerante de amplia trayectoria dio paso al concepto de círculo o taller. Tareas titánicas inicialmente atribuidas a un solo "maestro" fueron repartidas entre otros igualmente anónimos miembros del taller o seguidores, mientras los vínculos entre ellos se replanteaban, a la par que nuevos descubrimientos engrosaban —y engrosan todavía— la nómina de obras. Algunas nuevas lecturas y propuestas merecen especial atención en tanto que modifican sustancialmente el panorama que hasta hace poco había trazado la historiografía.



Tradicionalmente se ha considerado que la Lombardía había jugado un papel determinante en la configuración de la pintura románica catalana, repitiéndose de esta manera lo que también se pensaba que había acontecido, décadas antes, en el terreno arquitectónico. En este último ya hace tiempo que se ha relativizado el protagonismo lombardo.<sup>9</sup> En el ámbito pictórico algunos estudios recientes evidencian que también aquí debe replantearse la cuestión lombarda. Se ha venido afirmando ampliamente que, a fines del siglo XI, habrían llegado a tierras catalanas pintores lombardos (del área milanesa, se especificaba) que habrían trabajado en Pedret, *capolavoro* de un grupo de pinturas de calidad diversa, debidas a seguidores de los primeros que habrían asumido y reinterpretado el quehacer pictórico lombardo para acabar convirtiéndolo en expresión genuina de la pintura local.<sup>10</sup> Se adjudicarían al grupo –con los oportunos matices– conjuntos como Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal, Sant Pere d'Àger (todos en el MNAC), Santa Maria de Cap d'Aran (Nueva York, The Cloisters), Sant Serni de Baiasca (*in situ*) y los de la antigua sede catedralicia occitana de Saint-Lizier de Couserans (*in situ*) que, con la fecha de su consagración (1117) proporcionaba un referente cronológico. Otras obras de menor calidad se han considerado derivaciones del estilo característico del círculo (Orcau y Argolell, ambas en el MNAC; Sant Vicenç de Rus, en el MDCS; o las recientemente descubiertas de Sant Vicenç d'Estamariu, Alt Urgell, *in situ*). Además de argumentos estilísticos que favorecían la tesis lombarda, la historiografía aducía otros iconográficos y ornamentales: la presencia de santos milaneses (Gervasio, Protasio, Celso, Nazario), las opulentas grecas, las coronas “de Monza”, e incluso temas indiscutidamente bizantinos –los arcángeles portadores de estandartes y cartelas con fórmulas petitorias– cuya presencia en conjuntos como San Vincenzo a Galliano (1007) convertían a la Lombardía en agente de su transmisión a Cataluña. Parecía más que suficiente para trabar unos sólidos fundamentos –y casi un dogma– para la pintura románica catalana, que se mantenía y enriquecía con aportaciones de la historiografía internacional.<sup>11</sup> Se había logrado, además, organizar todo el proceso cronológicamente, aspecto al que volveremos. Pero estudios recientes cuestionan lo que parecía tan asumido como inamovible. Proponen, retomando algunas antiguas propuestas, relacionar el grupo de Pedret con el Lazio y la Italia meridional, depositarios de las tradiciones paleocristiana y bizantina y cuna de unos temas –iconográficos y ornamentales– que no necesitarían de intermediarios lombardos para llegar a otros lugares.<sup>12</sup> Señalan además que los análisis técnicos llevados a cabo muestran quehaceres distintos a varios niveles entre los autores de los conjuntos de referencia lombardos y los adscritos al círculo de Pedret, de modo que no parece que estos hubiesen aprendido su oficio en la Lombardía.<sup>13</sup> Incluso la insistente presencia de los santos milaneses podría explicarse no en base a un hipotético origen de los pintores –y sus modelos– sino a partir de Ripoll donde en tiempos de Oliba se atestigua ya su culto.<sup>14</sup> Las coronas gemadas presentes en las pinturas de la órbita de Pedret, no se parecen más a la venerada reliquia de la catedral de Monza que a las que sostienen diversas vírgenes mártires en ciclos pictóricos del Lazio y la Campania. Y, por si no bastara con esto, las pinturas del ábside de Galliano, referente continuamente invocado cuando se trataba de situar en la Lombardía el punto de partida de las obras del entorno de Pedret y algunas de sus visiones teofánicas, son vistas ahora como herederas de la tradición romana.<sup>15</sup> La cómoda y aparentemente sólida tesis lombarda no resiste, pues, análisis críticos en profundidad, como tampoco lo hace, como veremos más adelante, su trama cronológica.

Al margen de las obras consideradas –con los necesarios matices indicados– de perfil italiano, la historiografía había ido estableciendo otras agrupaciones cuya ascendencia debía buscarse en territorios de la actual Francia. Un caso claro en este sentido es el de las pinturas que integran el círculo (antano “maestro”) de Osormort. Se trata de obras pertenecientes tanto a la comarca de Osona –el propio Osormort y el Brull, ambos conjuntos en el MEV– como a tierras ampurdanesas, con las pinturas de Sant Joan de Bellcaire (Museu d'Art de Girona), Sant Miquel de Cruïlles, Sant Esteve de Maranyà, Sant Esteve de Canapost y Sant Pere de Navata (todas ellas *in situ*). Comparten un característico estilo claramente relacionable con la pintura aquitana y unos programas iconográficos de tipo narrativo que en ocasiones incluyen ciclos del Génesis (Osormort, Brull, Canapost), que utilizan fórmulas propias de la pintura y la miniatura de las zonas de Poitiers y Tours que, paralela e independientemente, también se extendieron por Aragón.<sup>16</sup> Deben añadirse al grupo las pinturas de Cervià de Ter (Gironès),<sup>17</sup> cuya situación geográfica no hace sino ratificar el peso del territorio ampurdanés en este grupo de pinturas y evidenciar la poca adecuación actual del nombre que de antiguo se le asignó, pues las de Osormort no son precisamente las mejores pinturas del elenco y





Santa Maria d'Àneu.  
Foto: ©MNAC-Museu Nacional  
d'Art de Catalunya



sitúan inmerecidamente su peso en el territorio ausonense, cuando parece irse vislumbrando que los conjuntos de mayor calidad y proximidad a lo aquitano serían los ampurdaneses que, por su mayor desconocimiento y peor estado, no han gozado del protagonismo que merecerían. Retomando lo que se apuntaba al principio de este capítulo, estamos ante una clara muestra de cómo circunstancias diversas han condicionado la valoración de las obras: los dos –únicos por ahora– ejemplos ausonenses se conservan en mucho mejor estado, en un museo relevante y han interesado a la historiografía. Por su ubicación geográfica se había llegado a plantear que dependieran de pinturas hoy perdidas de la catedral de Vic. En cambio, los más numerosos conjuntos ampurdaneses –seis– se encuentran prácticamente todos *in situ*, en muy mal estado y son muy fragmentarios, y algunos de ellos han pasado casi desapercibidos por la historiografía. Pero lo que se aprecia en algunos restos (Cervià de Ter) denota una calidad superior a la de las pinturas que dieron nombre al grupo y su ubicación en el transepto en la iglesia permite suponer programas de notable extensión.

Es también hacia territorio galo que señalan pinturas como las de la poderosa canónica agustiniana de Santa Maria de Mur (Boston, Museum of Fine Arts –ábside principal–; MNAC –absidiolo sur–; restos *in situ*), relacionadas por la historiografía con conjuntos roselloneses (Santa Maria d'Arles, Sant Martí de Fonollar, Santa Maria de la Clusa, todos *in situ*), aunque es con las descubiertas en Sant Miquel de Moror (Pallars Jussà, *in situ*) –iglesia dependiente de la canónica de Mur– con las que comparten mayores similitudes.<sup>18</sup> Se caracterizan por su paleta cromática, con notable presencia del color azul, y por destacar las figuras sobre un fondo blanco.<sup>19</sup> Todas estas obras –y en general la mayoría para las cuales se ha indicado, de forma más o menos precisa, un trasfondo francés– reclaman todavía estudios tanto particulares como generales que ahonden en su conocimiento y replanteen consideraciones aparentemente sólidas del mismo modo que se ha hecho con las italianizantes del círculo de Pedret.

Las iglesias del valle de Boí ofrecen un rico y complejo panorama pictórico nada fácil de clasificar y cuya vecindad no implica necesariamente homogeneidad. Siempre se ha considerado que corresponden a un primer momento las pinturas de Sant Joan de Boí (MNAC), que se propone fechar alrededor de 1100.<sup>20</sup> A falta de paralelos murales, se sugiere considerarlas resultado de la monumentalización de repertorios miniados tanto rivipullenses como de la Francia meridional, lo que explicaría algunas de sus peculiaridades.<sup>21</sup> Una segunda etapa se fecha habitualmente a partir de la consagración de las dos iglesias de Taüll en 1123. En Sant Climent de Taüll (MNAC y restos *in situ*) se advierte sin dificultad la intervención de distintas manos. Junto al excelente *maestro* al que debemos la imagen mayestática convertida en insignia e icono de la pintura románica, trabajan otros de menor calidad, también activos en la vecina Santa Maria de Taüll. Para unos y otros se encuentran obras afines en territorio aranés (Santa Eulàlia d'Unha), aragonés (capilla de san Agustín en la catedral de Roda de Isábena) y castellano (Berlanga, Maderuelo y San Miguel de Gormaz). Al torpe artífice conocido como *maestro del Juicio Final* por haber pintado dicho tema en el muro occidental de Santa Maria de Taüll se le atribuyen también pinturas tanto en Cataluña (Sant Iscle i Santa Victòria de Surp, repartidas entre el MNAC, el MDSU y el Toledo Art Museum en Ohio) como en Aragón (Santa Eulalia de Susín, San Esteban de Almazorre).

Otras obras, menos afortunadas en la historiografía tradicional –aunque no por ello menos interesantes– se han agrupado, no siempre de forma consensuada, en torno a una extensa nómina de “maestros” de catálogo cambiante: “de la Seu d'Urgell”; “de Santa Coloma”; “de Polinyà” primero y “de Cardona” después, al que se adjudicaron Sant Esteve de Polinyà (MDB), los ábsides laterales de Santa Maria de Barberà (*in situ*), Sant Martí Sescorts (MEV) y las pinturas del pórtico de Sant Vicenç de Cardona (MNAC).<sup>22</sup> Respecto a este último grupo, al no ser tan claro y numeroso como otros, y debido a la dispersión de las obras, a su diferente grado de conservación, y a su irregular tratamiento historiográfico (algunas han sido escasamente atendidas y otras, como Barberà, han sido analizadas en profundidad, básicamente en su vertiente iconográfica) les ha concedido un papel inmerecidamente secundario en el conjunto de la pintura románica catalana.

A medida que se acerca el final del siglo XII se aproximan también los influjos bizantinos y el internacionalismo que caracterizan el llamado *estilo 1200* que, en este caso, se perpetúa considerablemente durante el siglo XIII. Si bien algunos conjuntos de pintura mural se hacen eco –cada uno a su manera– de estas nuevas formulaciones (Sant Esteve d'Andorra la Vella –MNAC y colecciones particulares–; pinturas del ábside de santa Catalina de la Seu d'Urgell –MNAC y Abegg-Stiftung–)





Frontal de Avià.  
Foto: ©MNAC-Museu Nacional  
d'Art de Catalunya

es en la pintura sobre tabla donde hallamos el catálogo más nutrido y diversificado de este "estilo". Es precisamente el mencionado carácter internacional propio de las artes figurativas del momento y el continuo intercambio de fórmulas y artífices el que explica tanto el marcado bizantinismo de los severos personajes del frontal de Orellà (Conflent, *in situ*) o de los de Baltarga (MNAC) como las coincidencias con la miniatura inglesa del frontal de Avià (MNAC).<sup>23</sup> Las ilustraciones de manuscritos como el *De Civitate Dei* conservado en Tortosa (Arxiu Capitular, ms. 20) o los dos cartularios reales (*Liber Feudorum Maior* y *Liber Feudorum Ceritaniae*, ambos en el Archivo de la Corona de Aragón), así como la denominada *Viga de la Pasión* (MNAC) estrechamente relacionada con uno de los miniaturistas del *Liber Feudorum Maior*, se inscriben también dentro de esta tendencia caracterizada precisamente –y aunque parezca paradójico– por la heterogeneidad con que se versionan unas fórmulas a veces coincidentes, resultado de las distintas traducciones a las que fue sometido el lenguaje bizantino en los diversos territorios europeos de recepción.

Se consideran más tardías y calificables ya de góticas las obras agrupadas en torno al frontal de Lluçà (MEV), entre las que destacan el frontal llamado de *los Arcángeles* (MNAC) y las pinturas murales de Sant Pau de Casserres (MDCS).<sup>24</sup> De carácter más ingenuo y cronología igualmente avanzada (siglo XIII), caracterizados por el uso de relieves en yeso y con corladura, son los frontales agrupados en torno al llamado taller de la Ribagorza. Les caracteriza el abundante uso –en orlas y fondos– de relieves en estuco que en su día irían recubiertos de una fina lámina metálica barnizada (corladura) y comparten repertorio ornamental y algunas fórmulas iconográficas, además de proporcionarnos algunas de las poquísimas firmas con las que contamos.<sup>25</sup>

#### DE DIVERSIS ARTIBUS

Si se contempla en conjunto la bibliografía sobre la pintura mural y sobre tabla, sobre ilustración de manuscritos y la relativa a tejidos figurados, salta a la vista que han sido estudiados prácticamente siempre por separado. Cada vez resulta más evidente que, pese a ciertas bondades organizativas, tratar independientemente las distintas artes empobrece su conocimiento. La interrelación existente entre ellas no se limita a casos puntuales o más o menos anecdóticos, en ocasiones citados pero pocas veces tomados en consideración como argumento metodológico. Cuanto más se profundiza en esta línea mayores son las pruebas del diálogo continuado entre todas las artes figurativas, al margen –aunque a veces no tanto– de sus técnicas y formatos.

Que el llamado *Tapiz de la Creación* de la catedral de Girona se inscribía en una tradición nacida al amparo de los libros estaba fuera de toda duda y que las personificaciones de los vientos situados en las enjutas de su composición central aparecieran en el Beato románico (hoy en Turín) surgido del escritorio catedralicio demostraba que también había tenido lugar el proceso inverso, cuando los ilustradores del manuscrito incorporaron en él imágenes procedentes del magnífico bordado, en el que además se aprecian contactos con otras miniaturas gerundenses coetáneas. Se perfila así un interesante intercambio mutuo entre ambos medios.<sup>26</sup> Casos parecidos debieron ser mucho más frecuentes.

Es claro que hubo intercambios entre la pintura monumental y la miniatura. Ya hemos visto cómo el vigoroso Ripoll de Oliba debió de contar con pinturas murales en su iglesia relacionables con las de las espléndidas biblias que surgieron contemporáneamente de su escritorio. También se ha propuesto vincular la Crucifixión del claustro bajo de Sant Pere de Rodes con modelos miniados y explicar las pinturas de Boí a través de repertorios de este origen. De nuevo, pues, aparece con cierta insistencia la ilustración de manuscritos relacionada con programas monumentales, ya sean pictóricos o bien escultóricos. Es conocida de antiguo la relación entre las biblias de Ripoll y la portada de su iglesia,<sup>27</sup> y los *membra disjecta* de la de Sant Pere de Rodes se han relacionado también con los ciclos bíblicos ripipullenses.<sup>28</sup> Lo que parece deducirse es que esto se produjo en los lugares en que se tuvo acceso, directo o indirecto, a manuscritos destacados en cuanto a su ilustración: Ripoll fue, al menos en las primeras décadas del XI, el principal centro ilustrador y Sant Pere de Rodes acogió, desde la primera mitad del XII, la llamada precisamente por ello *Biblia de Rodes* (París, BNF, ms. lat. 6) procedente de Ripoll. ¿Ocurriría lo mismo en otros puntos cultural y artísticamente notorios? Si un relieve de piedra procedente con toda probabilidad de la catedral de Girona representa un tema apocalíptico muy poco frecuente en formato monumental y sin duda inspirado en el Beato del 975 que se custodiaba en la ciudad ¿por qué no pensar que este manuscrito, que causó claro impacto artístico en el entorno catedralicio, pudo haber proporcionado modelos a la pintura mural?

La influencia de las Biblias de Ripoll se extendió también hacia poniente, como parecen indicar ciertas fórmulas iconográficas bastante peculiares en pinturas ribagorzanas: es el caso de la llamativa escena de juglaría de Sant Joan de Boí afín a una de las ilustraciones de la Biblia llamada de Rodes, mientras que el suplicio de Isaías de este mismo ejemplar parece haber inspirado composítivamente uno de los que padecen los santos Quirico y Julita en el frontal de Durro (MNAC),<sup>29</sup> cuyo cruento repertorio ha sido descifrado recientemente a la luz de un texto apócrifo.<sup>30</sup>

También se han emparentado con la miniatura otras pinturas sobre madera de cronología y estilo cercanos al 1200: el frontal de Avià con la miniatura inglesa; la llamada *Viga de la Pasión* (MNAC) con el *Liber Feudorum Maior* (ACA) y con el castellano *Beato de las Huelgas*.

Además de con la pintura mural, algunas pinturas sobre tabla ya se habían relacionado con la escultura en estudios pioneros (Cook). La similitud entre la *elevatio animae* del protagonista del frontal de Sant Martí de Puigbò (MEV) y la que se distingue todavía en el sarcófago del conde Ramon Berenguer III en Santa Maria de Ripoll, sumada a la que denotan algunos motivos ornamentales presentes en ambas piezas, abonan la idea de una producción de pintura sobre madera al amparo del monasterio.

En unos casos más admitidas que en otros, la historiografía apuntó ya desde los primeros estudios, similitudes entre pinturas murales y otras sobre tabla. Las pinturas del ábside de Sant Pere de la Seu d'Urgell (MNAC) se han puesto en relación, especialmente, con los frontales de Ix y el llamado de los Apóstoles (ambos en el MNAC); el frontal de Durro con las pinturas de Boí; y un rastreo bibliográfico ampliaría la lista con otros parangones. De todos los casos quizás el más habitualmente invocado y ampliamente aceptado en este contexto sea el del frontal de Espinelves y las pinturas protagonizadas por santo Tomás de Canterbury en Santa Maria de Terrassa (*in situ*) que no solo comparten estilo sino ciertos elementos de vestuario como son las ligas que exhiben dos magos de la tabla y uno de los esbirros del ábside egarense.

Pero ha sido al analizar aspectos técnicos que se ha avanzado en el conocimiento de la relación entre ambas formas de pintura. El hecho de que algunos frontales de altar de madera utilicen técnicas (estuco, corladura) destinadas a obtener resultados parecidos a los de los ejemplares de orfebrería, reducía excesivamente la valoración técnica de la pintura sobre tabla, al considerarla simplemente una versión pobre de piezas suntuosas. Recientes estudios que interpretan resultados de laboratorio aportan interesantes conclusiones que permiten considerar la manufactura de la pin-



tura sobre madera desde una nueva perspectiva, que la libera del lastre de los supuestos modelos en otros materiales.<sup>31</sup> Así, las obras más antiguas (Ix, Planès, Seu d'Urgell, Ribes), anteriores a las que usaron soluciones imitativas de la orfebrería, se acercan mucho más, en cuanto a su técnica, a la elaboración de manuscritos. Algunos recursos empleados en la preparación de la superficie que deberá ser pintada, el uso de pigmentos valiosos, o el empleo de sutiles láminas de estaño barnizadas, son soluciones que se hallan tanto en la miniatura como en los tratados de la época relativos a su ejecución. Todo ello resulta más interesante cuando se comprueba que los recetarios de estas técnicas se hallan en manuscritos custodiados en monasterios y que determinados recursos técnicos usados en la pintura mural proceden de medios como la pintura sobre tabla:<sup>32</sup> en el *subpedaneum* del crucificado de Sorpe se ha usado lámina metálica; en las nubes de las que emerge la *dextera domini* que aparece en el martirio de san Esteban de Sant Joan de Boí se habría empleado estuco.<sup>33</sup>

Si desde la iconografía se habían desvelado contactos entre la escultura y la miniatura, y la comparación formal había permitido relacionar algunas pinturas murales con otras sobre tabla, la consideración de aspectos técnicos ha llevado a plantear la posibilidad de un proceso de aprendizaje progresivo iniciado en talleres vinculados a centros religiosos y a la elaboración de manuscritos, donde también se realizaría pintura sobre tabla y cuyos artífices habrían pasado en ocasiones a ejercer la pintura mural. Además de justificar las ya citadas relaciones entre algunas pinturas murales y otras sobre tabla este enfoque explicaría también la obra tan magnífica como particular que es el ábside de Sant Climent de Taüll (MNAC) tan difícil de ubicar a partir de la pintura mural que conocemos.<sup>34</sup>

#### COMITENTES

Como ocurre con otros encargos artísticos, son las élites civiles y eclesiásticas las que se encuentran tras la inmensa mayoría de empresas pictóricas, donde contamos incluso con algunos (pocos) casos en que se retrataron en la obra auspiciada. Nada comparable a lo conservado en Italia, lo cual no quiere decir que la costumbre de representar al comitente no estuviera extendida en los territorios catalanes. Sin duda el ejemplo más conocido es la probable condesa Llúcia de Pallars, cuya presencia en el extremo meridional del registro inferior del ábside de Sant Pere del Burgal (MNAC) la ha convertido en protagonista de varias hipótesis de relevante valor cronológico. Se consideró que su presencia en solitario —aspecto discutible puesto que en el extremo opuesto del ábside no se conserva la pintura— era indicativo de su viudedad y, por tanto, de una cronología entre 1081-1090.<sup>35</sup> Se la convertía así en argumento para la datación no solo de las pinturas del Burgal sino de todo el grupo con las que estas se asociaban estilísticamente, el liderazgo por Pedret que, por ser considerado el punto de partida de la renovación pictórica catalana y anterior a Burgal, quedaba así fechado algo antes y, con él, dicho momento clave. Recientes valoraciones argumentan que el hecho de que Llúcia sostenga un cirio implica que se trata de un personaje ya difunto, con lo cual la fecha de las pinturas podía retrasarse y con ello, la de todo el círculo de Pedret, con lo que esto supone.<sup>36</sup> También podría favorecer la hipótesis de una cronología más tardía la que se propuso no hace mucho para las pinturas lombardas de San Martino a Carugo que, junto a las de Prugiasco, se consideraban referentes —y antecedentes— de los orígenes lombardos que se atribuían a los autores de Pedret. La presencia en Carugo de los santos milaneses Casto y Polemio, cuyos cuerpos no fueron hallados hasta 1105, proporciona una fecha *post quem* para aquellas pinturas<sup>37</sup> y obliga cuanto menos a replantearse su relación con Pedret y a retardar sin duda su fecha hasta después de 1105 si es que se admite la relación y la posterioridad respecto a Carugo. Así, habría sido en tiempos de los hijos de la condesa Llúcia cuando se pintó el ábside del Burgal, con los condes —es más que razonable pensar que Artal I estuviera representado en el extremo norte del ábside— ya tras pasados pero recordados. A todo esto —y podríamos decir que corroborando dicha hipótesis— viene a sumarse el descubrimiento de un fragmento pictórico (*in situ*) en el muro junto al lado norte del ábside con los rostros de dos figuras jóvenes —una mujer y un clérigo— que se ha propuesto identificar como hijos de los condes mencionados. Así, el eclesiástico no sería otro que Ot, el futuro obispo de Urgell.<sup>38</sup> A estas figuras todavía se añadió, en fechas posteriores y dando lugar a un palimpsesto pictórico, una tercera, femenina, que se ha querido identificar con la castellana Aldonza, que se casó con Artal II



*Sant Pere del Burgal.  
Probable representació de la  
condesa Llúcia de Pallars.  
Foto: ©MNAC-Museu  
Nacional d'Art de Catalunya*

de Pallars.<sup>39</sup> El estado fragmentario de las pinturas de esta zona impide saber si había más personajes o inscripciones que los identificaran, pero no merma en absoluto el enorme interés que tiene su presencia. De tratarse de miembros diversos de una misma familia, algunos ya difuntos, estaríamos ante un caso parangonable al de las pinturas de la iglesia baja de San Clemente de Roma y a otros ejemplos romanos, a los que debemos añadir elocuentes paralelos en manuscritos ilustrados.<sup>40</sup> Esto engrosa, por otro lado, los argumentos que apuntan en una dirección tanto geográfica como ideológica (Roma), horizonte que ya había señalado a principios de siglo pasado el agudo observador que fue Josep Pijoan<sup>41</sup> y que pronto se vio nublado por el que se convirtió en omnipresente referente lombardo. No ha sido hasta los últimos años que la historiografía ha recuperado con nuevos y ampliados argumentos, como hemos visto más arriba, esta dirección.<sup>42</sup>

En el condado del Pallars el retrato del comitente debió ser algo común por esas fechas. Cercana al Burgal tanto geográfica como estilísticamente, Santa María d'Àneu (MNAC) cuenta con dos personajes caracterizados como clérigos en registros superpuestos al extremo norte del hemiciclo absidal que han dado pie a diversas interpretaciones, entre las cuales que fueran los comitentes de las pinturas que los incluyen, aunque la mal conocida historia de esta canónica no ayuda a su



identificación.<sup>43</sup> En Esterrí d'Àneu (MNAC) hallamos una versión tosca de la figura femenina del Burgal que, como allí, sostiene lo que debemos interpretar también como un cirio. Y, todavía, en Santa Eulàlia d'Estaon (MNAC), en el intradós del arco que precede al ábside, subsisten las figuras, hoy acéfalas, de un clérigo con casulla en el lado norte y de otro personaje con vestimenta laica en el sur, ambos a la altura del registro intermedio.

A estos ejemplos pallareses podemos añadir el caso de Sant Martí de la Cortinada (Andorra, *in situ*), donde entre una peculiar iconografía se aprecian personajes que se ha propuesto identificar con comitentes. Se hallan en el intradós de un arco formero cegado y representan, a uno y otro lado, a sendos personajes oferentes: el de la izquierda porta un recipiente (¿un cáliz?) con las manos veladas mientras que el de la derecha, claramente un laico identificado como ARNALSV (probable alteración de Arnalus, que algunos identifican con el noble Arnau de Caboet, †1170) sujeta un candelabro idéntico a los de hierro de esta época que se conservan en diversos museos. No parece descabellado pensar en que se trate de ofrendas de objetos litúrgicos. También se ha querido ver a un comitente en el clérigo de pequeño tamaño junto a la figura episcopal de san Martín pintados en el muro que ciega el arco. Y, sin afirmarlo, se ha sugerido que entre los personajes que presencian la Crucifixión de Pedro en el absidiolo sur de Santa Maria de Barberà pueda distinguirse un obispo contemporáneo a la ejecución de las pinturas.<sup>44</sup>

De algunos grandes prelados ya se suponía un papel destacado en los quehaceres de encargos pictóricos. El caso de Oliba, mucho más conocido por el notable papel jugado en el terreno arquitectónico, no debe olvidarse aquí, aunque sea a partir de un perdido pero al parecer ambicioso ciclo que pudo haber auspiciado en la iglesia monástica de Ripoll y quizás también en Cuixà. Es el obispo Ramón de Roda el que más frecuentemente se ha invocado en relación a pinturas de su época y, sea casualidad o no, su itinerario vital y profesional dibuja una interesante red de intercambios artísticos. Intervino en la consagración de las iglesias de Santa Maria y Sant Climent de Taüll en 1123, y la semblanza de estas últimas pinturas con las de la capilla de san Agustín (consagrada por él mismo en 1116) de la catedral de Roda de Isábena, sede de la que era obispo, le señalan como posible responsable de la participación en ambos sitios de unos mismos pintores. Además, la particularidad iconográfica de los símbolos de los evangelistas en medallones portados por ángeles se encuentra tanto en el cuarto de esfera del ábside de Sant Climent de Taüll como en diversos ejemplos escultóricos de la zona de Comminges –cuna del prelado– así como en los tenantes de altar de la propia catedral de Roda de Isábena.<sup>45</sup> Las recientemente descubiertas pinturas de Ourjout (Les Bordes-sur-Lèz), a tan solo 40 km de Durban, donde nació el obispo rotense, pueden relacionarse con las de Santa Maria de Taüll. Todo ello ratifica además el espectro cronológico de estas obras que, por lo general, se fechan a partir de la consagración de las iglesias de Taüll en 1123.

Ya hace tiempo que se relacionó la notable actividad pictórica llevada a cabo en las iglesias del valle de Boí con el patrocinio de los Erill, señores feudales de la zona que al parecer se libraron a una casi frenética actividad constructiva gracias a la recompensa obtenida del rey Alfonso el Batallador por haberle ayudado en la conquista cristiana de territorios aragoneses.<sup>46</sup> Diversos estudios recientes han sugerido otros nombres y argumentos en relación a la comitencia de pinturas murales,<sup>47</sup> entre los cuales cabe destacar el papel jugado por los canónigos agustinianos (Moror, Terrassa).

La pintura sobre tabla no nos ha dejado imágenes de comitentes. Es probable que esto se explique por el hecho de que conservamos obras que fueron modestas, la mayoría destinadas a iglesias parroquiales. Lo que sabemos de encargos más ambiciosos indica que en ellos pudo ser más corriente la imagen o la indicación de quien había posibilitado la obra, como tal vez ocurriese en el perdido frontal de oro de la catedral de Girona donde la inscripción *Gisla cometissa fieri iussi* pudo acompañar la imagen de dicha condesa. No conocemos nada parecido en los frontales de madera conservados que tardíamente aludirán, como mucho, a su artífice.

Habrà que esperar a los últimos años del siglo XII para encontrar, entre los folios de un manuscrito, una imagen de quien comisionó la obra. Es el caso del monarca Alfonso el Casto (†1196), representado en el primer folio del cartulario conocido como *Liber feudorum maior* (Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería Real, Reg. 1), donde le vemos junto a quien fue designado para compilar la documentación, Ramon de Caldes, y un escriba, todos ellos ocupados con documentos. Configuran una interesante y original representación que persigue subrayar la implicación en la labor administrativa de sus protagonistas.

## ÁMBITOS Y PROGRAMAS

Desde los inicios de la arquitectura pública cristiana ya se explotaron de forma conveniente las posibilidades semánticas que ofrecía el espacio del templo de modo que, consuetudinariamente, el ábside acogió en su cuarto de esfera las visiones teofánicas con las adecuadas imágenes y escenas complementarias, además de temas de resonancias eucarísticas y reservó, con las oportunas jerarquizaciones, el resto del espacio absidal a la narración, ya fuera bíblica o hagiográfica. Con todos los matices y precisiones que se quieran, tan pertinente y provechosa puesta en escena demostró su validez perpetuándose en el tiempo y la geografía. La pintura mural catalana no escapa a dicha ordenación. Circunstancias posteriores han condicionado y sesgado frecuentemente la visión contemporánea de los programas pictóricos de aquella época. La aparición de los grandes retablos hizo que muchas iglesias vieran renovar y transformar significativamente el interior de su cabecera y, con ello, la decoración de la misma. Diversas pinturas románicas quedaron ocultas tras los nuevos vehículos del relato sacro, lo que a veces supuso su salvación, pues la desaparición visual no necesariamente implicaba la física. Así, no son pocas las pinturas románicas absidales que han reaparecido tras un largo olvido al retirarse muebles posteriores que las escondían. Resulta bien elocuente —e interesante por todo lo supone la obra y el momento— la fotografía tomada en 1907 del ábside principal de Sant Climent de Taüll que permite vislumbrar, tras los pináculos de un gran retablo, una de las pinturas de mayor renombre en el panorama pictórico románico. Y todavía hoy las pinturas de Sant Serni de Baixasca (Pallars Sobirà) solo pueden ser vistas tras el retablo barroco que cierra el ábside. Cuantitativamente, circunstancias como esta se traducen en un buen número de pinturas absidales conservadas, lo que no debe abocar a una falsa e innecesaria imagen de monotonía iconográfica.<sup>48</sup> Es cierto que todas ellas reiteran las visiones teofánicas y que frecuentemente estas van acompañadas, en un registro inferior, por el colegio apostólico, que en ocasiones incluye la presencia de la Virgen. Esta, en diversos ejemplos catalanes (Burgal, Sant Climent de Taüll, Ginestarre, Estaon, Argolell, Santa Coloma d'Andorra, les Bons, Anyós y también en el singular frontal de Martinet) presenta una particular iconografía de evidentes resonancias eucarísticas y eclesiológicas, al sostener un cáliz.<sup>49</sup> En iglesias de advocación mariana es común que el ábside esté presidido por una Virgen *theotokos* acompañada de los reyes magos (Santa Maria de Taüll, Santa Maria d'Àneu, las casi idénticas de Santa Eulàlia d'Estaon y Santa Maria —o *era Mare de Diu*— de Cap d'Aran, Santa Maria de Ginestarre y Sant Romà de les Bons).

Otras veces se encuentran en el hemicycle absidal escenas narrativas, entre las que destacan las relativas al Génesis de los conjuntos del llamado círculo de Osormort. Unos pocos ejemplos, como veremos más adelante, indican que en este espacio tuvieron también cabida episodios hagiográficos relacionados con el santo titular correspondiente. Algunos arcos preabsidales pueden prolongar la secuencia del registro pertinente (en Burgal o en Sant Climent de Taüll continuaba el apostolado) o incluir temas a modo de glosas de los episodios protagonistas. Las figuras de Caín y Abel en actitud oferente son frecuentes en intradoses de arcos y ventanas absidales y, por tanto, cercanos al altar, debido a su carácter sacrificial que les vincula con la Eucaristía. En Santa Maria de Taüll, su ubicación en el primer arco absidal los acercaba física y semánticamente a los tres magos, portadores también de ofrendas, situados a su misma altura en el cuarto de esfera.

En edificios con diversos ábsides, las posibilidades se multiplicaban. En ocasiones se integraban en un programa general, complementando lo expuesto en el ábside principal, como demuestran los pocos casos en que hemos conservado más o menos completa la secuencia pictórica de los tres ábsides fruto de una misma campaña. Un ejemplo de ello es el de Sant Quirze de Pedret, donde un apostolado en el que destaca san Pedro (absidiolo norte) confluye en su sentido eclesiológico con la imagen de la parábola de las vírgenes necias y sabias (absidiolo sur), metáfora por otra parte del Juicio Final que sirve de adecuado contrapunto al singular programa apocalíptico que ocupa el ábside central. En Santa Maria de Barberà del Vallès (*in situ*) se han conservado las pinturas de sus tres ábsides, de los cuales el central acoge, además de la consabida imagen mayestática del cuarto de esfera, dos registros narrativos de temática cristológica y se complementa con otras escenas en el arco presbiteral, donde destaca un infrecuente juicio de Salomón. Los absidiolos exhiben la *Traditio legis* acompañada de un ciclo dedicado a los santos Pedro y Pablo (sur) y la leyenda de la Invención de la Cruz (norte). En Santa Maria de Mur el absidiolo norte fue ocupado por una Ascensión de





Absidiolo sur de Sant Quirze de Pedret con pinturas de las vírgenes necias. Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya

Cristo con el apostolado y la Virgen. Restos en otros lugares (algunos de ellos mencionados en este texto, como Sant Climent de Taüll, Àger, Colera) son testigos de la extensión del programa pictórico a toda la cabecera.

Hasta hace bien poco no podíamos sino lamentar la ausencia de cualquier testimonio pictórico en las criptas catalanas. El descubrimiento de las pinturas de la de Sant Miquel de Moror (Pallars Jussà, *in situ*) las convierte, por ahora, en única e interesante muestra de lo que no tuvo porque ser ninguna rareza, como atestiguan los ejemplos de otros territorios, tanto en la Península (Roda de Isábena) como fuera de ella.

Conjuntos como Sant Joan de Boí, Sant Pere de Sorpe, Santa Maria de Taüll, demuestran claramente que el interior de las iglesias debía cuanto menos ambicionar el recubrimiento pictórico de todos sus muros (e incluso de sus soportes, como sucede en los tres ejemplos mencionados).<sup>50</sup> Lamentablemente ninguno de los casos en que se conservan pinturas de las naves ha llegado completo hasta hoy, de modo que no es posible conocer bien su programa general. El caso más llamativo por lo infrecuente de sus temas es indudablemente Boí, que en aparente desorden<sup>51</sup> yuxtapone en los muros de las naves laterales algún episodio hagiográfico y un nutrido arsenal de imágenes profanas —que no por ello tienen por qué escapar a una exégesis teológica— mientras expone en el muro occidental otras alusivas al juicio final.

Un recorrido atento por la pintura mural catalana permitiría reunir numerosos indicios de su extensión por todo el interior de muchas iglesias. A modo de ejemplo, pueden mencionarse los interesantes restos ya invocados de Cervià de Ter (*in situ*), que se reparten entre los muros norte y sur del transepto, lo que lleva a suponer —tanto como a lamentar— la probable pérdida de buena parte de lo que debió ser un ciclo notable. En Canapost (*in situ*) las pinturas se hallan en la bóveda del transepto y parte de la que cubre el ábside de planta cuadrangular. Y no es el único caso en que son las bóvedas las que acogen las pinturas. Ocurre cuando un ábside de planta cuadrangular obliga a un abovedamiento de cañón, lo que hemos de considerar una variante “forzada” del cuarto de esfera absidal (Pedret, Fenollar, Santa Coloma d’Andorra, Sant Víctor de Dòrria, etc.). Pero interesan ahora las bóvedas del resto del edificio por lo que implican de extensión de la superficie pictórica y, por lo tanto, del programa iconográfico. Desgraciadamente, y aunque los testigos son suficientes como para demostrar su normalidad, siempre se trata de pinturas parcialmente, por no decir muy escasamente, conservadas. Un caso destacable es el de Sant Tomàs de Fluvià (Alt Empordà), con un ciclo de la Pasión que ocupa todo el tramo oriental de la bóveda apuntada. En Barberà del Vallès, las pinturas que hubo en la bóveda del crucero se perdieron al incendiarse la iglesia en 1936, pero se conoce su original distribución radial con los ancianos del Apocalipsis adorando a Cristo.

Circunstancias especiales pudieron motivar también el emplazamiento —y la temática— de las pinturas. La llegada de reliquias de santo Tomás de Canterbury hizo que se le dedicara en Terrassa un ciclo pictórico en un absidiolo del brazo sur del transepto.<sup>52</sup> En Sant Pau de Casserres (MDCS) un ámbito sepulcral centrado por un arcosolio alojaría no solo el correspondiente sepulcro, sino unas pinturas, ya tardías, todas ellas de temática adecuada al contexto funerario. Pequeñas capillas ubicadas en espacios particulares podían también ser pintadas, como se infiere de las procedentes de primer piso del campanario de Sant Pere de Sorpe (MDSU).<sup>53</sup> De modo más discreto, determinadas pinturas podían acompañar pequeños ámbitos de uso litúrgico, como parece ser el caso de los dos cálices que en Sorpe flanquean una abertura hoy cegada (posible credencia) en el intradós de uno de los arcos que separan las naves.<sup>54</sup>

Los soportes arquitectónicos también se pintaban. En ocasiones se imitaba el veteado del mármol, con mayor o menor fortuna, o se decoraban de modo diverso, pero en otras acogían figuración. La consideración de personajes bíblicos y destacados prelados como pilares de la institución eclesiástica, unida a la cómoda adecuación de una figura de pie a un soporte vertical, hermanaron iconológicamente a apóstoles, obispos y abades con columnas, pilares, montantes y maineles. Aunque son especialmente conocidos y alabados algunos ejemplos escultóricos (claustro de Moissac) la pintura mural no desdeñó tan feliz asociación y son buena prueba de ello diversos ejemplos entre los cuales algunos catalanes (Sorpe, Sant Climent de Taüll, Santa Maria de Taüll, etc.). En Sant Climent de Taüll, las pilastras que separan el ábside central de los laterales ostentan sendas figuras nimbadas (*in situ*), una de las cuales, por el báculo y los restos de una inscripción, muy probablemente sea el titular de la iglesia; el otro, igualmente nimbado y parece que también



provisto de báculo, podría ser san Cornelio, cuyas reliquias se depositaron en el altar con motivo de la consagración, como proclama la inscripción conmemorativa pintada en el cercano pilar circular del extremo nordeste.

El muro de poniente ha resultado ser una de las zonas más desfavorecidas en cuanto a conservación de pinturas. Siempre se menciona el Juicio Final de Santa Maria de Taüll (MNAC), que compensa la rudeza estética con su indudable valor testimonial. En Boí también se desarrolló en este muro un ciclo de resonancias escatológicas del que restan fragmentos dispersos que muestran un dragón apocalíptico de siete cabezas y escenas relativas tanto al paraíso (seno de Abraham) como al infierno (castigos). Muy poco pero suficiente para afirmar que, como en otros lugares, el interior de la fachada occidental debió acoger, si se pintaba, una iconografía escatológica, coincidente con lo que ocurría en otros lugares (Torcello) y proclamarían más adelante en el exterior las portadas esculpidas, de acuerdo con lo que una concepción simbólica de la iglesia y de los puntos cardinales aconsejaba. Los ya mencionados vestigios de cortinajes de la catedral de Vic no indican otra cosa que allí también se pintó el muro de poniente, pero no sabemos con qué alcance ni qué sujeto.

En el exterior, en fachadas al amparo de pórticos, hubo también pinturas. Tras la extraordinaria portada esculpida que a mediados del siglo XII se adosó a la fachada de la iglesia monástica de Ripoll, se conservan todavía restos pictóricos. Mucho más explícitas son las pinturas que constituían una verdadera portada pintada en el muro meridional de Sant Joan de Boí (MNAC), con un crismón de gran tamaño sostenido por ángeles.<sup>55</sup> Más tarde, las bóvedas de arista del pórtico de Sant Vicenç de Cardona alojaron también pinturas (hoy en el MNAC). De los cinco tramos solo los tres centrales las conservan y representan, respectivamente, la Presentación en el templo



*Pinturas del pórtico de Sant  
Vicenç de Cardona.  
Foto: ©MNAC-Museu  
Nacional d'Art de Catalunya*

y la Flagelación a ambos lados de un Cristo en Majestad. Se desconoce si todo el ámbito, panteón funerario de los condes de Cardona, estuvo pintado. Estos y otros indicios más modestos (un *agnus dei* en mandorla portada por ángeles en el intradós de la puerta sur de Santa Maria de Riquer, en el Conflent; otro *agnus dei* en el tímpano de una puerta del claustro de Santa Maria de Vilabertran), amplían considerablemente el radio de acción de la pintura mural.<sup>56</sup>

Tampoco debemos olvidar la pintura en otras dependencias eclesiásticas. En cuanto a los claustros, se han mencionado ya el inferior de Sant Pere de Rodes, que ostenta una Crucifixión así como un león en sendas enjutas de la galería oriental<sup>57</sup> y el tímpano de la puerta del de Vilabertran. Otros restos, escasos, aparecieron sobre la puerta que comunicaba el de Sant Cugat del Vallès con la iglesia.<sup>58</sup> La existencia de pinturas en otras dependencias monásticas o canónicas es indudable pese a su casi nula conservación, y tanto testimonios escritos como vestigios nos enseñan que la pintura mural no se limitaba ni mucho menos a los edificios de culto. En el monasterio de Sant Cugat, además de las pinturas aludidas del claustro, parece que las hubo en el refectorio y en la sala capitular.<sup>59</sup>

A todo esto habría que añadir la posibilidad de que en ocasiones fuesen imágenes pintadas las que completasen figuras o escenas esculpidas (como el caso de Sant Joan de Casselles en Andorra) y también la pintura no figurativa que se utilizó tanto en interiores como en exteriores (campanario de Santa Maria de Taüll).

#### TEMAS

Una de las principales tramas iconográficas fue, tras la bíblica, la hagiográfica. La pintura románica catalana no destaca por su riqueza en este terreno y es en los frontales donde se concentra su peso, aunque no cabe duda de que, como ocurrió en otros lugares, los muros de las iglesias también debieron albergar más escenas protagonizadas por santos de las que han llegado hasta hoy. En ocasiones se trata de la lógica presencia de episodios vinculados a sus titulares. En Pedret, tres fragmentos en muro del arco triunfal evidencian que los santos patronos de la iglesia —Quirico y Julita— tuvieron su lugar entre las imágenes que allí se desplegaban.<sup>60</sup> Se ha propuesto identificar los episodios de la conversión y bautismo de san Pablo entre las descoloridas pinturas de Sant Pau de Fontclara (*in situ*, Baix Empordà) y recientemente se ha reconocido la crucifixión de san Pedro —resto de un posible ciclo más amplio— en un fragmento pictórico de Sant Pere d'Àger.<sup>61</sup> En el ábside de Sant Esteve de Maranyà (Baix Empordà, *in situ*) se dedicaron tres escenas al santo titular, cuya pasión es puesta en paralelo con la de Cristo, según el tan recurrente mecanismo explotado por la literatura y la iconografía hagiográficas.<sup>62</sup> Y en Sant Martí Sescorts, se pintó en el ábside un ciclo dedicado al titular del que perviven algunos fragmentos, entre los cuales se distingue la partición de la capa (MEV).

La popularidad de los mencionados Esteban y Martín explicaría que, en un catálogo tan exiguo, aparezcan en más de una ocasión, con los episodios más populares de sus respectivas historias, en iglesias que no estaban bajo su advocación. En Sant Joan de Boí asistimos a la lapidación del primero, mientras que una inscripción (SS MARTINVS) atestigua que una imagen o más probablemente una escena protagonizada por el obispo de Tours estaría entre las pinturas perdidas de esta iglesia.<sup>63</sup> La partición de la capa, el episodio más popular de su repertorio, ya mencionada a propósito de Sescorts (y que pudo haber estado en Boí), se ha querido ver también en el registro alto del muro sur de Santa Maria de Taüll, junto a otros, dos de los cuales podrían ser también hagiográficos, si es que se refieren a la vocación de Pedro como se ha propuesto, aunque no puede asegurarse. En Santa Maria de Barberà (Vallès Occidental, *in situ*), el ábside sur, expone los martirios de Pedro y Pablo bajo la *Traditio legis* del cuarto de esfera.

Los casos mencionados hasta aquí se integran en un programa más amplio, pero otros ciclos hagiográficos se pintaron por motivos concretos en momentos y lugares diversos. Siempre ha llamado la atención, por varias razones, el absidiolo del brazo sur del transepto de Santa Maria de Terrassa (*in situ*), totalmente dedicado a santo Tomás Becket, el arzobispo de Canterbury asesinado en su propia catedral en 1170 y canonizado tres años después. A partir de entonces la inmediata y galopante expansión de su culto e historia alcanzaron Terrassa. En la catedral de la Seu d'Urgell se pintaría tardíamente (mediados del siglo XIII), en un estilo todavía anclado en el románico pero





Sant Joan de Boí.  
Lapidación de san Esteban.  
Foto: ©MNAC-Museu  
Nacional d'Art de Catalunya

receptivo a nuevas propuestas del gótico lineal, un ciclo dedicado a santa Catalina (actualmente repartido entre el MNAC y la Fundación Abegg, en Suiza) como alegato visual de la predicación antiherética en el contexto de la encendida lucha político-religiosa que sostenía el obispado contra los vizcondes de Castellbò y el catarismo.<sup>64</sup> Y descubrimientos recientes engrosan el catálogo de la pintura hagiográfica tras descifrarse una escena poco frecuente al parecer relacionada con san Nicolás en la cripta de la iglesia de Sant Miquel de Moror.<sup>65</sup>

Hay poco más en cuanto a escenas narrativas, testigos escasos de lo que debió ser mucho más corriente. Es lícito imaginar que Sant Pere de Rodas contara con un relato pictórico monumental de su santo titular, que sí tuvo versión esculpida en la portada. Puesto que este también fue el caso de Vic, podemos igualmente considerar que pudo haber allí otro ciclo protagonizado por el apóstol (como fue el caso a principios del xv en el espléndido retablo esculpido por Pere Oller para el altar mayor). En la Seu d'Urgell es muy probable que existieran ciclos pintados de las *vitae* de dos obispos santos de la sede, Ot y Ermengol. Y es a propósito de estas y otras vidas que conocemos textualmente que debe consignarse tanto como lamentarse la nula conservación de ciclos hagiográficos ilustrados.

Junto a los episodios narrativos contamos con imágenes de santos, frecuentemente prelados, para los cuales ya se ha comentado la habitual –que no obligatoria– asociación a los soportes del edificio, pero también se encuentran breves secuencias de retratos (Santa Eulàlia d'Estaon –con una serie de santas vírgenes coronadas entre las cuales están la titular, Lucía y, tal vez, Inés–; Sant Vicenç de Estamariu –donde no quedan más que dos figuras de un grupo más numeroso que debió de extenderse por el registro bajo–; o Sant Quirze de Pedret, con bustos de santos entre las grecas) que pueden obedecer a razones diversas, no siempre conocidas. Algunas podrían ser de orden litúrgico o estar relacionadas con devociones particulares. Así, los santos Félix y Pastor en el intradós de los arcos formeros de Sant Pere de Sorpe eran el primero y el último citados en un texto de la liturgia hispana que conmemoraba los mártires de la persecución de Daciano.<sup>66</sup>

Ya se ha mencionado, por otras razones, la presencia de santos milaneses en diversos conjuntos del llamado círculo de Pedret. En recuadros entre la greca superior de Sant Quirze se identifican unos posibles Celso y Pierio (además de Juan y Pablo) y la evidencia de que las pinturas se extendían por toda la nave permite suponer que la nómina de santos pudo ser amplia. En Santa Maria de Cap d'Aran, Gervasio y Protasio (col. particular) compartían el intradós del arco triunfal, ubicación que será bastante corriente, puesto que es donde aparecen también en Sorpe (Gervasio, Protasio, Ambrosio y otro no identificado) y donde debió estar en Sant Julià d'Estavar (Cerdanya francesa) el titular (no conservado) y su esposa y compañera de martirio, Basilisa (*in situ*).<sup>67</sup>

Uno de los rectores de la programación iconográfica desde fines del siglo xi fue la reforma gregoriana, cuyo punto álgido coincide también con el de la pintura románica catalana, donde encuen-

tra eco en repetidas ocasiones, como también ocurre en los programas escultóricos. Dos imágenes de Sant Pere de Sorpe ya llamaron la atención tiempo atrás en ese sentido.<sup>68</sup> También se advirtieron los tintes reformistas en los absidiolos de Pedret (MNAC), con el colegio apostólico presidido por un san Pedro entronizado en el septentrional y una elocuente personificación de la Iglesia en el meridional. Después se han hecho extensivos a otros programas pictóricos del círculo de Pedret, dado su carácter igualmente eclesiológico y a los retratos de comitentes presentes en algunos de ellos, que entroncan con la piedad laica promovida por el movimiento reformista.<sup>69</sup> En Santa Maria de Barberà del Vallès (*in situ*) un tema caro a la reforma, la *Traditio legis*, preside el absidiolo sur, que se completa con un ciclo dedicado a los santos Pedro y Pablo, que siempre remiten a Roma. Y se vinculan igualmente a este ambiente temas y personajes en las pinturas de Santa Maria de Taüll<sup>70</sup> y Sant Miquel de Moror.<sup>71</sup> El empeño reformista del obispo Ramón de Roda-Barbastro se tradujo, entre otras cosas, en las reiteradas dedicaciones a santos papas romanos (Clemente, Cornelio).

Al margen —y nunca mejor dicho— de los programas e imágenes de contenido religioso, absolutamente hegemónico, discurre la pintura de temática profana. El caso más llamativo por la cantidad y variedad de sus temas es el de Boí, que nos proporciona una portentosa escena de juglaría —a la que se volverá a hacer referencia más adelante—, un lisiado exhibicionista y un intrigante repertorio de animales e híbridos que no acaban de encajar —ni por hechura ni por su disparatada nomenclatura— con los propios del bestiario y para los que se ha insinuado un posible trasfondo astronómico.<sup>72</sup> Así, imágenes aparentemente de repertorio, podían derivar, a veces malinterpretadas y siempre descontextualizadas, de un medio erudito como pudo ser un manuscrito de temática astronómica o enciclopédica. Algo de esto podría estar también tras algunas imágenes de las zonas altas de Santa Maria de Taüll<sup>73</sup> o tras los bustos femeninos que aparecen en el intradós del primer arco preabsidal de Sant Pere de Sorpe.<sup>74</sup> El mensario o el zodíaco, cómodamente asentados en los programas cristianos, hallaron también un vehículo apropiado en las artes pictóricas monumentales: desde el más destacado del *Tapiz de la Creación*, directamente alimentado por una tradición erudita, a las versiones mucho más modestas de Sorpe u Ourjout (fuera de territorio catalán pero que cabe citar por su parentesco con Santa Maria de Taüll). También se ha propuesto identificar como figuras zodiacales las del arco triunfal de Sant Víctor de Dòrria, descubiertas no hace mucho.

La naturaleza profana de estos y otros temas no impide, por supuesto, su lectura teológica o un papel determinado en el programa en el que se integran. Pero con independencia de esto, resulta clara su codificada ubicación en ciertas zonas que podríamos calificar de periféricas, más que secundarias: registros bajos, especialmente, pero también zonas elevadas (Santa Maria de Taüll) o, como en el caso de Boí, los intradoses de los arcos, lo que ha llevado a compararlos acertadamente con las arcuaciones de algunas tablas de cánones igualmente pobladas por animales e híbridos.<sup>75</sup> Lo que queda del pavimento de Ripoll nos invita a pensar en la posibilidad de que la iconografía de carácter profano tuviera cabida en hipotéticos suelos musivos que, en todo caso, habríamos de presuponer solo en contados ámbitos relevantes como grandes abadías y catedrales. Y, finalmente, en algunos casos debería tomarse en consideración la finalidad apotropaica que pudiera atribuirse a algunas figuras de carácter negativo con las que se pretendería, precisamente, ahuyentar el mal y evitar su entrada, por lo que resulta apropiada y común su presencia alrededor de puertas y ventanas. Tal podría ser el caso de las serpientes pintadas en las enjutas de la decoración que enmarca la puerta abierta en el muro sur de Santa Maria de Taüll.

Es frecuente hallar algunos de estos temas, muchos de los cuales propios de los bestiarios, alojados entre motivos ornamentales y cortinajes figurados que tan frecuentemente, y en todas partes, ocupan el registro inferior de los muros pintados. El recurso fue casi la norma en las pinturas del círculo de Pedret, y es en las que le dan nombre que encontramos el repertorio más variado, desde el pigmeo armado con una lanza a lomos de un ave o el elefante encerrados en los meandros de la greca que ocupa la cenefa que limita el registro bajo, hasta la sirena de cola doble a modo de bordado en los cortinajes figurados que lo engalanan. Por suntuosos, deben consignarse los de Sant Miquel de Cruïlles (Baix Empordà, *in situ*), colgando de una greca y ocupados por leones afrontados. Pueden añadirse todavía otros ejemplos, sin ánimo alguno de exhaustividad, como el de Santa Maria de Taüll (MNAC) o el de Santa Eulàlia d'Estaon (MNAC), terriblemente mutilado pero que todavía permite apreciar lo que parecen escenas de caza y restos lamentablemente ilegibles de inscripciones. También se incluye figuración (entre la que se ha propuesto ver a un juglar)





Sant Pere de Sorpe. Arcos presbiteriales del lado norte.  
Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya



Santa Maria de Taüll. Detalle del friso inferior del ábside central.  
Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya

en los medallones del tejido simulado procedente del derrame de una ventana absidal de Sant Martí Sescorts (MEV). Otras veces las imitaciones de tejidos se pintaron sobre la fábrica de los altares (Santa Maria de Taüll, Sant Romà de les Bons). En todos los casos emulaban a los tejidos reales, mucho más caros que la pintura cuando eran lujosos. Muchos de estos se importaban, como es bien sabido y resulta evidente por su factura, pero otros, bordados sobre tela, se realizaron en el propio territorio y deben ser tenidos en cuenta en cualquier recorrido que tome en consideración las imágenes que, aunque fuera ocasionalmente, poblaban el interior de los templos.

#### PINTURA SOBRE TABLA Y "PINTURA DE AGUJA"

La pintura sobre madera, por lo que sabemos y conservamos, se concentró en elementos ubicados en la zona del presbiterio:<sup>76</sup> frontales y laterales de altar, baldaquinos de diverso formato y vigas, asociadas o no a estos últimos, además de cruces y, más escasamente conservados, pequeños retablos o edículos de altar que combinan escultura y pintura.<sup>77</sup> Todos ellos constituyen complementos semánticos y ornamentales del altar.

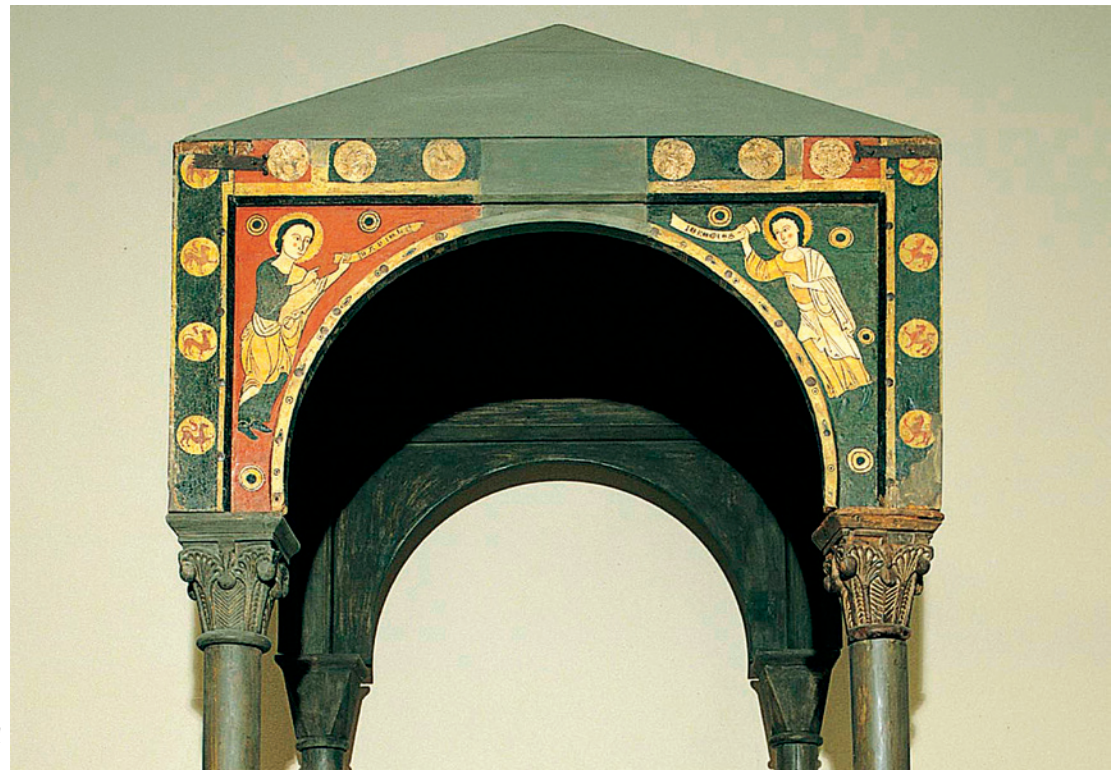
El elevado número de frontales catalanes conservados de esta época<sup>78</sup> los convirtió pronto en tema de estudio de modo que una y otra cosa desembocaron también en un lógico intento de clasificación, como ya se ha indicado más arriba. Compositivamente suelen basarse en un esquema tripartito, con una imagen de mayor tamaño y porte icónico en el compartimento central, mientras que los otros dos suelen dividirse en dos registros. La imagen principal acostumbra a ser un Cristo o una Virgen en majestad o, excepcionalmente, el santo titular. Los compartimentos que la flanquean pueden acoger al apostolado (Ix, Seu d'Urgell); episodios hagiográficos (Puigbò, Duro, Sagàs, Llanars, Dosmunts, Rotgers, etc.) que relatan visualmente la historia del santo cuyas reliquias



cabe suponer custodiadas en el propio altar; o presentan escenas evangélicas relacionadas con la Encarnación y la Redención, en consonancia con la celebración de la eucaristía que tenía lugar sobre la misma mesa. Otros formatos compositivos derivan de circunstancias especiales, como ocurre con el de Tavèrnoles (MNAC) –al que se hará referencia más adelante– o con el de Martinet (Worcester Art Museum), con una Ascensión única entre los frontales pintados y que condiciona su organización en dos registros, tal vez inspirada en programas monumentales o de otra naturaleza. Otras veces el formato es indicativo de una cronología ya avanzada (Sant Climent de Taüll) al optar por los registros superpuestos donde se suceden las escenas, solución que será propia de piezas del primer gótico.

No podemos asegurar hasta qué punto fue corriente que los frontales se vieran acompañados también por los correspondientes laterales. Mientras no se lleve a cabo un sistemático análisis que permita detectar rastros de los sistemas de encaje de estos frontales con hipotéticas tablas a ambos costados, debemos contentarnos con enumerar los casos en que se ha conservado todo el conjunto formado por frontal y laterales: Sagàs (MNAC y MDCS), Tavèrnoles (MNAC), Sant Romà de Vila (MNAC) y Santa Maria de Lluçà (MEV). Nos demuestran que, complementando siempre la iconografía principal de la parte delantera, las piezas a ambos lados podían acoger figuras (Tavèrnoles y otros ejemplos de probables laterales huérfanos del frontal al que en su día acompañaron, como los de Aurós –MNAC– o Mataplana –MNAC y MEV–); escenas únicas (Lluçà, Sant Romà de Vila); o bien desplegar diversos episodios bíblicos (Sagàs).

Sobre el altar se erigieron baldaquinos en materiales diversos. Los más ricos emplearon la orfebrería, como atestigua la documentación en relación al que había en el monasterio de Ripoll, o como demuestra el conservado en la catedral de Girona –este ya de época gótica–, o bien se realizaban en piedra, caso del que existía en Cuixà, descrito con cierto detalle en las fuentes. Pero, como ocurría con los frontales y laterales de altar, cuando las posibilidades o necesidades eran otras, se recurrió a la madera pintada. Ejemplares como el reconstruido de Toses o el de Estamariu (ambos en el MNAC) siguen la fórmula común de la cubierta a cuatro aguas sostenida por cuatro columnas, pero en el caso catalán debemos subrayar, por tratarse de una tipología según parece exclusiva, los formados por un plafón que se sostenía sobre vigas encajadas transversalmente en el



Detalle del baldaquino de Toses.  
Foto: ©MNAC-Museu Nacional  
d'Art de Catalunya



ábside. El más antiguo conservado, aunque de modo fragmentario, es el de Ribes (MEV) que, por otro lado, es el de mayor calidad artística. Otros corresponden ya a momentos posteriores (como los de Tost –MNAC y MEV– y Tavèrnoles –MNAC–) receptivos a las fórmulas del 1200.<sup>79</sup>

No tendría sentido obviar los tejidos cuando se habla de artes pictóricas. Algunos de ellos, bordados, se han realizado con lo que significativamente se denomina pintura de aguja que, al margen de su distinto soporte y medios, es más lo que la une que lo que la separa de la pintura mural o sobre tabla. Como en todas partes, la conservación de tejidos –especialmente figurados– es poco corriente, lo cual todavía confiere más importancia a ejemplares ya de por sí extraordinarios. En el caso catalán la estrella es, sin duda, el bordado conocido como *Tapiz de la Creación* de la catedral de Girona, excepcional por su tamaño –todavía mayor en su día–, rica iconografía y función que, sea cual sea, no pudo ser sino relevante.<sup>80</sup> Más modestos, pero testimonialmente interesantes y que cito como muestra de la variedad tipológica que pudo darse en este medio, son otras piezas. Del llamado *Estendard de sant Ot* (Barcelona, Museu Tèxtil i d'Indumentària) no podemos asegurar que tuviera que ver con el santo obispo de la Seu d'Urgell (†1122) más allá de haberse hallado, a principios del siglo XX, en el interior de un relicario asociado a su altar en la catedral. Un frontal de seda bordada, al parecer procedente también de la sede urgelitana y hoy en el Victoria & Albert de Londres, atestigua que junto a los más suntuosos de orfebrería (que en el caso catalán conocemos pero no conservamos) debieron realizarse otros en tela, cuyo valor material era sin duda superior a los de madera. Ambas piezas (estandarte y frontal) comparten soluciones ornamentales y recursos técnicos, de modo que se les debe considerar coetáneos y surgidos de un mismo taller,<sup>81</sup> e incluso probablemente vinculados a un mismo ámbito de culto.<sup>82</sup>

#### PINTURA EN LOS LIBROS

A lo largo de los párrafos precedentes se han mencionado manuscritos ilustrados en más de una ocasión, precisamente porque su estudio ha ido –errónea y frecuentemente– casi siempre separado del de la pintura. Los casos citados de relación de la miniatura con las restantes artes figurativas evidencian que los intercambios debieron ser tan constantes como fecundos y aconsejan considerarlas conjuntamente en la medida de lo posible.<sup>83</sup>

Que durante buena parte del siglo XI el centro dominante en el terreno de los libros, ilustrados o no, fue Ripoll, parece indudable por ahora. El esfuerzo bibliográfico que se llevó a cabo durante el largo período en que Oliba rigió la abadía (1008-1046) supuso, como ocurriera en la Tours carolingia, el acopio de ejemplares bíblicos, algunos de los cuales sin duda ilustrados. Esto permitiría no solo la creación en la propia abadía de los ejemplares bíblicos iluminados más destacables de todos los conocidos de su época<sup>84</sup> sino la configuración de un heterogéneo y rico corpus de iconografía bíblica que habría de nutrir ciclos monumentales (pinturas murales perdidas y portada de la propia iglesia monástica, portada de Sant Pere de Rodes).<sup>85</sup> Es probable que, además de modelos y obras, la fecunda abadía exportara también artifices, lo que explicaría la casi omnipresente impronta rivipullense en buena parte de lo que, en ilustración de libros, se llevó a cabo hasta bien entrada la primera mitad del siglo XII. El eco de Ripoll resuena con fuerza tras el centro que, desde finales del XI y durante el primer cuarto del XII, parece haber sido el más activo en cuanto a ilustración de libros se refiere: Girona. Al amparo de la catedral se realizará una versión románica del *Beato* del año 975, y se ilustrará una original compilación homilética.<sup>86</sup> La ilustración gerundense denota una clara y continuada conexión con Ripoll. Algo parecido ocurre en la abadía benedictina de Sant Miquel de Cuixà (Conflent), de donde procede un interesante ejemplar de los Evangelios de hacia 1120 que incluye, en sus folios iniciales, una serie de imágenes cuyas particularidades han permitido descifrarlas como recreaciones de los principales focos de culto de la abadía.<sup>87</sup> En lo que a la ilustración se refiere, el escritorio catedralicio de Vic no parece haber sido un centro muy ambicioso y, además de evidenciar contactos con Ripoll y Girona, parece haberse dedicado a proporcionar manuscritos a sus parroquias, en una dinámica tal vez parangonable a la que se dio en el ámbito del mobiliario de altar pintado que, a su vez, interrelaciona pintura y manuscritos.

De otros *scriptoria* sabemos menos, puesto que también es poco lo que conservamos. Desconocemos si se debe a que su producción fue limitada o que, una vez más, el azar esconde o transfor-

ma la realidad. En todo caso, y a tenor de lo conocido, la Seu d'Urgell parece haber desarrollado también una labor más enfocada al abastecimiento parroquial (de nuevo podemos pensar en una producción de frontales y otra de manuscritos destinados a las parroquias) que no parece haber sucumbido a los encantos de la tradición rivipullense y sí, en cambio, estar más vinculado a otra anterior y de perfiles pirenaicos, y cuya mirada se dirigía también hacia el oeste. Precisamente la relación entre la serie de ilustraciones de las llamadas *Actas del concilio de Jaca* y el frontal de Tavèrnoles (MNAC) estrechan una vez más los vínculos entre pintura de libros y la pintura en otros formatos y, en este caso concreto, evidencian los lógicos intercambios artísticos que, en otras artes, hubo entre territorios aragoneses y catalanes occidentales, en el contexto de complejas luchas y cambiantes mapas en cuanto a la jurisdicción episcopal.

A medida que se avanza en el siglo XII el escenario se modifica: los nuevos centros eclesiásticos –catedrales, parroquias, nuevas fundaciones cistercienses– que se han puesto en marcha tras la conquista cristiana de la *Catalunya Nova* parece, mientras no se pueda argumentar de otra manera, que se nutren de personal y códices venidos de otros lugares. El carácter utilitario de los necesarios libros litúrgicos los aleja de la ambición artística y la ilustración suele ser escasa y temáticamente reiterativa. En el archivo capitular de Tortosa se conservan dos interesantes ejemplares que ejemplifican tanto la recepción de obras extranjeras (*Misal de San Rufo*) como de otras que podrían provenir de un escritorio de la Catalunya Vella como el ejemplar del *De Civitate Dei*, depositario en lo iconográfico de algunas fórmulas de tradición ripollense y a la vez deudor de un estilo que señala al internacionalismo del 1200. Las canónicas agustinianas pudieron jugar un papel activo en este campo, y con ello se evidencia que junto a los capítulos artísticos mejor conocidos de los monasterios y catedrales también se escribieron otros a su amparo. La cancillería real de Barcelona se encuentra tras los cartularios conocidos como *Liber feudorum maior* y *Liber feudorum Ceritaniae* (Archivo de la Corona de Aragón, Canc. Reg. 1 y 4 respectivamente)<sup>88</sup> en un contexto de amplia y ambiciosa actividad compiladora. Es posible, tal y como se ha apuntado, que sea el mismo entorno regio el que explique las afinidades entre algunas de las ilustraciones del primero y obras relacionadas con el entorno de la reina Sancha de Castilla, esposa de Alfonso el Casto.

A excepción del *De Civitate Dei* de Tortosa y de los cartularios, el panorama, al menos a partir de lo conservado, tiene poco que ver con los amplios e iconográficamente desbordantes ciclos de las biblias rivipullenses o con la producción gerundense de otras épocas. Son especialmente numerosos los sacramentarios y misales donde predomina el preceptivo tándem formado por una *Maiestas* y un Calvario que, en algunos casos, presenta algún elemento de interés, como cuando delatan haberse inspirado en las cubiertas de cobre esmaltado de producción lemosina que tan frecuentemente encuadernaron manuscritos y que debemos añadir a la cada vez más nutrida relación de obras que atestiguan los constantes intercambios entre las diversas artes.

#### CEREMONIAL Y PINTURA

Algunas fugaces menciones a lo largo de este texto invitan a cerrar su recorrido deteniéndose en algunos casos donde, más allá de lo evidente y habitual, se han propuesto lecturas que asocian determinadas obras pictóricas al ceremonial litúrgico en sus diversas facetas. Como se indicaba más arriba, ya desde antiguo fue tan común como apropiado situar temas de resonancias eucarísticas en las inmediaciones del altar, ya fuera en los muros,<sup>89</sup> o en los elementos que recubrieran la propia mesa y en sus inmediaciones. Los frontales con episodios de la infancia de Cristo son buenos ejemplos de ello (Avià, Espinelves, Mosoll, Cardet, Rigatell), como adecuados complementos visuales para los conceptos de ofrenda, redención y encarnación y para su expresión litúrgica y devocional. Junto a estas conexiones semánticas generales, y podríamos decir que universales, se han propuesto otras más concretas. Se ha señalado el predominio del color rojo en algunos de estos frontales como alusión a la encarnación, o la explícita “elevación” del cuerpo de Cristo sobre el altar en la escena de la presentación al templo del frontal de Mosoll, que hallaría su contexto en las prescripciones del IV Concilio Lateranense (1215) y su fuerte componente antiherético.<sup>90</sup>

La viga llamada *de la Pasión* (MNAC) desarrolla un programa de claro contenido pascual, y lo mismo ocurre con algunos frontales. La pérdida de la policromía, castiga inmerecidamente al que se





Viga de la Pasión. Foto: ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya



Frontal de Sant Serni de Tavèrnoles.  
Foto: ©MNAC-Museu Nacional  
d'Art de Catalunya

considera procedente de Sant Climent de Taüll (MEV) con una interesante iconografía totalmente relacionada con el Santo Sepulcro.<sup>91</sup> En el de Solanllong (integrante de la recentísima donación Várez Fisa al Museo del Prado) la Visita al Sepulcro se ve acompañada por episodios vinculados a la Resurrección, entre los cuales en el *Noli me tangere* que permite la inclusión de la Magdalena, a quien está dedicada la capilla de la que procede.

Otras veces se ha propuesto relacionar pinturas tanto murales como sobre tabla con el teatro litúrgico. Ya se había invocado el *Officium stellae* a propósito de algunas estrellas llamativas en representaciones de la Epifanía, ya fuera por su tamaño (frontal de Espinelves) o por su duplicidad (ábside de Santa Maria de Taüll).<sup>92</sup> Los profetas, cuya presencia en distintos programas románicos europeos ya se había relacionado con dramas litúrgicos como el *Ordo Prophetarum*, adquieren relevancia en el frontal de Espinelves, probable producto de un taller vinculado a la catedral de Vic, que pudo haber traducido en sus escenas prácticas litúrgicas y paralitúrgicas que tendrían por escenario el entorno catedralicio y, en especial, la rotunda dedicada a la Virgen y sus celebraciones marianas.<sup>93</sup>

En otro orden de cosas, la peculiar composición e iconografía del frontal de Tavèrnoles (MNAC) puede explicarse a partir de su inspiración en las imágenes que acompañaron a determinada documentación episcopal. Si por un lado ello le confería un acento propagandístico especialmente necesario en la diócesis urgelitana, en continuo conflicto con la vecina de Roda-Barbastro, por el otro recordaba simbólicamente la consagración, un siglo atrás, del ara que revestía.<sup>94</sup>

El matiz conmemorativo que se propone para el frontal de Tavèrnoles como recordatorio de la consagración es paragonable a las inscripciones que —ya sean lapídeas, ya sean pictóricas, como la ya mencionada del pilar de Sant Climent de Taüll— graban en la iglesia fechas relevantes que, por



Inscripción pintada  
con la fecha de la  
consagración de Sant  
Climent de Taüll.  
Foto: ©MNAC-Museu  
Nacional d'Art de  
Catalunya

otro lado, eran también consignadas en los calendarios de los manuscritos litúrgicos y recordadas anualmente con las celebraciones de las fiestas preceptivas. Los "retratos" de comitentes, sin excluir otras intenciones y lecturas, encajan también en este contexto, sin olvidar que entroncan con una antigua tradición que cuenta entre sus ejemplos más brillantes y conocidos con los mosaicos absidiales de iglesias de Rávena de los siglos VI-VII (San Vitale, Sant'Apollinare in Classe) que, entre otras cosas, evocan permanentemente la propia ceremonia de consagración. Pero pueden concretarse, a la luz de recientes propuestas, otras interesantes alusiones o incluso representaciones de la consagración. La llamativa y enigmática presencia de juglares y saltimbanquis en una de las naves laterales de la iglesia de Sant Joan de Boí (MNAC) ha sido interpretada en relación a la celebración llevada a cabo en motivo de la consagración de la iglesia.<sup>95</sup> La interesante viga procedente del monasterio ampurdanés de Sant Miquel de Cruïlles (MAG) recrea detalladamente una procesión cuyos miembros, perfectamente ataviados y provistos de todos los enseres necesarios, avanzan cantando. Una afinada lectura la aleja definitivamente de las propuestas que, condicionadas por la dedicación de la iglesia a san Miguel, veían en ella la procesión al monte Gargano y la sitúa también en un contexto de evocación de la ceremonia de consagración del propio templo.<sup>96</sup> Y es precisamente en relación a la consagración de la iglesia monástica de Santa Maria de Ripoll en 1032 que se han interpretado los peculiares primeros folios de la Biblia que se realizó en su escritorio.<sup>97</sup>

Puede que sea un colofón adecuado a este recorrido un caso que permite referirse tanto a la pintura mural y sobre tabla como a los libros, a los comitentes, a la ubicación de las pinturas y a determinadas intenciones: la conocida inscripción pintada en el pilar nororiental de Sant Climent de Taüll que recuerda la consagración de la iglesia en 1123.<sup>98</sup> Se mencionan en ella dos santos papas, uno de ellos el titular, que muy probablemente fueron también pintados en las pilastras que separan los ábsides. En contenido, sus términos son casi idénticos a los que constaban en la auténtica de reliquias de Santa Maria de Taüll, iglesia consagrada justo un día después por el mismo obispo Ramón de Roda-Barbastro, y según una fórmula afín a la del acta de consagración de la iglesia aragonesa de Santa María de Alaón, oficiada el año anterior por este prelado. Todas ellas se corresponden con el *ordo* de consagración de una iglesia incluido en el llamado Pontifical de san Ramón (Tarragona, Biblioteca Provincial, ms. 26, f. 203v) realizado en Roda durante su pontificado.<sup>99</sup> Formalmente, la inscripción se asemeja en su disposición a la que aparece en el frontal de Sant Llorenç Dosmunts (MEV).<sup>100</sup>



## NOTAS

- <sup>1</sup> PUIGGARÍ, Josep, "Pinturas murals de Pedret. Sigle XI-XII", *L'Avens*, 2ª época, año 1, núm. 7, Barcelona, 25 de julio de 1889, p. 110.
- <sup>2</sup> Al final del texto se referencian cronológicamente los principales estudios de tipo general. Salvo contadas excepciones solo se recogen los dedicados única y exclusivamente a la pintura y a la miniatura románicas catalanas, de modo que no se incluyen los capítulos sobre la materia incluidos en obras de alcance más amplio.
- <sup>3</sup> Los estudios monográficos incluidos en los pertinentes volúmenes de esta obra proporcionarán la información y literatura específicas para cada caso, lo que ahorra su mención aquí. Por todo ello se prioriza la referencia puntual a estudios significativos y, sobre todo, recientes, puesto que es en ellos donde se hallan las nuevas aportaciones y donde se citan ya las anteriores. En modo alguno debe interpretarse como debida al menosprecio la ausencia de lo que no se mencione aquí. Una relación bastante exhaustiva de la pintura románica catalana, que incluía vestigios poco conocidos y hallazgos recientes (a los que habría que añadir los posteriores a la publicación) es la que se hizo en el volumen final de la *Catalunya Romànica* (vol. XXVIII, Barcelona, 1998, pp. 127-140).
- <sup>4</sup> Ya advirtió de lo erróneo de esta consideración Xavier Barral en la única monografía dedicada a la pintura catalana del XI (BARRAL I ALTET, Xavier, *Les pintures murals romàniques d'Olerdola, Calafell, Marmellar i Matadars. Estudi sobre la pintura mural del segle XI a Catalunya*, Barcelona 1980). Para la pintura anterior al año mil: MANCHO SUÁREZ, Carles, *La peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, 2012.
- <sup>5</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "De l'obra vista al revestiment de l'arquitectura: l'església pintada a la Catalunya romànica", en *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya. Simposi Internacional (Girona-Barcelona, 25-26 novembre 2005)*, Barcelona, 2010, pp. 133-149; IDEM, "Il maestro di Pedret e la pittura lombarda: mito o realtà?", *Arte Lombarda*, 156/2 (2009), pp. 48-66.
- <sup>6</sup> Véase en este mismo volumen el estudio de M. Castiñeiras González y G. Ylla-Català: "El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos".
- <sup>7</sup> Aparecieron en seis entregas, bajo el título genérico de "The Earliest Painted Panels of Catalonia", en sucesivos números (vols. V, VI, VIII y X) de la revista *The Art Bulletin*, entre los años 1923 y 1928.
- <sup>8</sup> Relativo a la pintura románica, estaba dedicado casi en su totalidad a la catalana, y esbozaba un panorama que el autor iría completando por medio de apéndices que aparecerían en los sucesivos volúmenes.
- <sup>9</sup> Véase el texto de J. Duran-Porta entre los estudios introductorios de este mismo volumen.
- <sup>10</sup> Culminaba esta tendencia el estudio de Joaquín Yarza Luaces en el volumen XII de *Catalunya Romànica*, Barcelona, 1985, pp. 218-234.
- <sup>11</sup> STOTHART, Herbert, "Studies relating to the influence of Lombard artists in Catalonia Spain during the 11th Century", en *Il Romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaulesi*, Milán, 1975, pp. 212-224; CHRISTE, Yves, "Quelques exemples d'influences italiennes sur l'art roman catalan", en *Études Roussillonaises offertes à Pierre Ponsich*, Perpignan, 1987, pp. 267-271; además de los diversos estudios de Betty W. Al-Hamdani sobre Pedret, los de John Ottaway sobre Saint-Lizier y de los de Elena Alfani (véase nota 15).
- <sup>12</sup> GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles, "Pedret, Boí, o dels orígens de la pintura mural romànica catalana", en GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles (eds.), *Les Fonts de la Pintura Romànica, Actes del Simposi Internacional (Barcelona 2004)*, Barcelona, 2008, pp. 117-159; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Il maestro di Pedret e la pittura lombarda: mito o realtà?", *Arte Lombarda*, 156/2 (2009), pp. 48-66. Véase, más abajo, notas 41 y 42.
- <sup>13</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Il maestro di Pedret...", *op. cit.*, pp. 52-54.
- <sup>14</sup> *ibid.*, pp. 58-59.
- <sup>15</sup> ALFANI, Elena, "Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente", en PIVA, Paolo (ed.), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milán, 2006, pp. 9-29 [13-15]; ALFANI, Elena, "Relations iconographiques entre Catalogne et Orient: mobilité des modèles", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII (2007), pp. 57-70. Pese a señalar las fuentes romanas para Galliano y proponer sugerentes coincidencias con pinturas capadocianas a nivel iconográfico y otras más discutibles a nivel estilístico, que le sugieren "rimettere in discussione l'influenza diretta della Lombardia sulla Catalogna", Alfani sigue atribuyendo a la Lombardía un determinante papel transmisor.
- <sup>16</sup> FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*, Murcia, 2004.
- <sup>17</sup> Pese a haberse descubierto hace décadas no se dieron a conocer hasta hace unos años, y no se incluyen en ninguno de los estudios dedicados a este círculo. Una monografía básicamente descriptiva (MATAS I BLANXART, Maria Teresa, PALAU I BADUELL, Josep Maria y ROVIRA I PONS, Pere, *Santa Maria de Cervià de Ter. Estudi de les pintures murals del transsepte*, Barcelona, 2008) las relaciona acertadamente con el mismo y así ha sido recogido en trabajos posteriores de M. Pagès.
- <sup>18</sup> Como ya apuntó J. Ainaud (AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura catalana. La fascinació...*, p. 88).
- <sup>19</sup> Se adscriben también al grupo los restos ya mencionados del monasterio de Sant Quirze de Colera (PACÈS I PARETAS, Montserrat, "La pintura mural romànica de Catalunya, avui", *Catalan Historical Review*, 6 (2013), pp. 160-161).

- <sup>20</sup> GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles, "Pedret, Boí...", *op. cit.*, p. 136.
- <sup>21</sup> GUARDIA PONS, Milagros, "Enluminure et peinture murale du nord au sud des Pyrénées. La syntaxe ornamentale et ses thèmes", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVII (2006), pp. 175-196.
- <sup>22</sup> Precisamente algunas de estas pinturas han sido objeto de monografías recientes: *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del mestre de Santa Coloma i la seva època*, Andorra la Vella-Barcelona, 2003; WUNDERWALD, Anke, *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11.-12. Jahrhundert*, Korb, 2010; ARAD, Lily, *Santa Maria de Barberà del Vallès. Fe i poder darrere les imatges sacres*, Barberà del Vallès, 2011.
- <sup>23</sup> ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Les taules pintades a Catalunya i els corrents anglesos a la fi del romànic", *Lambard*, 7 (1995), pp. 139-156. El frontal de Rotgers (MEV) estaría cercano al de Avià y compartirían fechas tempranas, entre 1170-1190, que les convertiría en un primer capítulo de la recepción de lo bizantino en Cataluña.
- <sup>24</sup> Significativamente, su estudio constituye uno de los primeros capítulos dedicados a la pintura gótica en ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "El taller de Lluçà i el seu cercle", en *L'art Gòtic a Catalunya. Pintura 1. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2002, pp. 38-43. Otras obras que en su momento habían llegado a considerarse románicas hoy son contempladas como góticas. Un buen ejemplo de ello serían las pinturas atribuidas al maestro o círculo de Soriguerola, antaño presentes en todo recorrido por la pintura románica y que hoy encabezan los que estudian la gótica.
- <sup>25</sup> BERTRAN ARMADANS, Marta, "L'anomenat taller de la Ribagorça: estat de la qüestió i nova aproximació", *Ibix, Publicació biennal de cultura, arts, lletres, música i ciència dels dos vessants dels Pirineus (Annals 2006-2007)*, Ripoll, 2008, pp. 183-196; PAGÈS I PARETAS, Montserrat, "La signatura i una altra inscripció inèdita al frontal romànic de Cardet", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XIX (2011), pp. 203-211.
- <sup>26</sup> Véanse, respectivamente, en el volumen correspondiente de esta misma obra, los estudios de M. Castiñeiras González sobre el tapiz y de A. Orriols i Alsina sobre la ilustración de manuscritos en Girona.
- <sup>27</sup> PIJOAN I SOTERAS, Josep, "Les miniatures de l'Octateuch a les Bíblies romàniques catalanes", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV (1911-1912), pp. 475-507.
- <sup>28</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y LORÉS I OTZET, Immaculada, "Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Catalunya", en GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles (eds.), *Les Fonts de la Pintura Romànica, Actes del Simposi Internacional (Barcelona, 2004)*, Barcelona 2008, pp. 219-260.
- <sup>29</sup> Apuntado ya por Ainaud (AINAUD DE LASARTE, Joan, *Arte románico. Guía*, Barcelona, 1973, pp. 59-61), y retomado y desarrollado posteriormente en un contexto más amplio por M. Guardia (GUARDIA PONS, Milagros, "Enluminure et peinture murale...", *op. cit.*, p. 182 y n. 37, p. 186).
- <sup>30</sup> PALUMBO, Maria Laura, "L'enigma di Durro. Aggiunte all'iconografia di San Quirico e Santa Giulitta nell'ambito della pittura romanica catalana", *Matèria. Revista d'art*, 6-7 (2006-2007), pp. 19-37.
- <sup>31</sup> Véanse los diversos estudios al respecto de Manuel Castiñeiras, donde expone las conclusiones derivadas de estas investigaciones: "Catalan Romanesque Painting Revisited: the Altar-Frontal Workshops (with a technical report by A. Morer and J. Badia)", en HOURIHANE, Colum, *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Tempe, 2007, pp. 119-153; "Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d'Urgell, Ix, Esquius y Planès", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), pp. 15-41; "Artiste-clericus ou artiste-laïque? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII (2012), pp. 15-30.
- <sup>32</sup> *Ibid.*
- <sup>33</sup> GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles, "Pedret, Boí...", *op. cit.*, p. 155.
- <sup>34</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Artiste clericus...", *op. cit.*, pp. 23-24.
- <sup>35</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan, *Arte románico. Guía*, *op. cit.*, pp. 82-83.
- <sup>36</sup> GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles, "Pedret, Boí...", *op. cit.*, p. 129; propuesta aceptada también por M. Castiñeiras.
- <sup>37</sup> ALFANI, Elena, *Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo*, Roma 2000, pp. 142-143.
- <sup>38</sup> PAGÈS I PARETAS, Montserrat, "Noblesse et patronage: El Burgal et Mur. La peinture murale en Catalogne aux XIe et XIIe siècles", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVI (2005), pp. 185-194 y "El Burgal i Mur, els comtes de Pallars Sobirà i de Pallars Jussà i els programes decoratius de les seves esglésies", en *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, 2005, pp. 109-129 (esp. pp. 113-116). La autora considera que las pinturas deben fecharse justo antes del acceso al obispado de Ot, en 1095-97.
- <sup>39</sup> PAGÈS I PARETAS, Montserrat, "Iconografia de la pintura mural romànica de les valls d'Àneu", en *La pintura mural romànica a les Valls d'Àneu*, Barcelona, 2008, pp. 189-201 (esp. pp. 194-196).
- <sup>40</sup> ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Temes i intencions en la pintura mural de temps romànics", en *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del mestre de Santa Coloma i la seva època*, Andorra la Vella-Barcelona, 2003, pp. 46-47.
- <sup>41</sup> Como bien reporta M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "El maestro de Pedret...", *op. cit.*, pp. 49 y 59. Ya se habían advertido contactos con el centro y sur de Italia en los estudios de Richert, Post o Kuhn. Otros autores también señalaron puntualmente hacia Roma: DEUCHLER, Florens, "À propos des absides de san Juan de Tredós et de Santa Maria de Tahull", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), pp. 29-32.



- <sup>42</sup> Sin embargo, autores como Montserrat Pagès siguen fieles a los postulados lombardos, sin tomar en consideración los estudios que apuntan en otra dirección (PAGÈS I PARETAS, Montserrat, "La pintura mural romànica de Catalunya, avui", *Catalan Historical Review*, 6 (2013), pp. 157-167 [pp. 45-60 en la versión inglesa].
- <sup>43</sup> Reúne todas las propuestas PAGÈS I PARETAS, Montserrat, "Les pintures de Santa Maria d'Àneu", en *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, Barcelona, 2008, pp. 55-57.
- <sup>44</sup> ARAD, Lily, *Santa Maria de Barberà...*, op. cit., pp. 189-191. Se le había identificado con Nerón, y en este sentido cabe recordar que la supuesta mitra que lleva resulta algo ambigua.
- <sup>45</sup> DURLIAT, Marcel, "Un motif iconographique pyrénéen. Anges portant les symboles des évangélistes", *Revue de Comminges*, CII (1989), pp. 47-62.
- <sup>46</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan, *Arte románico. Guía*, op. cit., p. 108.
- <sup>47</sup> Pueden rastrearse en un buen número de entre la prolífica producción de M. Pagès, en buena parte reunida en las publicaciones misceláneas de la autora, que se consignan al final de este capítulo.
- <sup>48</sup> El proceso de arranque y traslado a museos también contribuyó al protagonismo de los programas absidales. Son diversos los casos en los que se arrancaron solo las pinturas del espacio absidal, quedando *in situ* las que se extendían por sus inmediaciones (Sant Climent de Taüll, por ejemplo). Analizó su iconografía Marcel DURLIAT, "L'iconographie d'abside en Catalogne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), pp. 99-116; IDEM, "Théophanies-visions avec la participation de prophètes dans la peinture romane catalane et toulousaine. Histoire du thème", en *Comptes rendus de l'academie des Inscriptions et de Belles-Lettres*, París, 1974, pp. 536-564. Repertoria sus temas PAGÈS I PARETAS, Montserrat, "Les programmes d'images autour de l'autel dans la Catalogne romane", en *Autour de l'autel roman catalan*, París, 2008, pp. 35-61.
- <sup>49</sup> Por su peculiaridad, el tema ha llamado la atención de la historiografía internacional, que le ha dado distintas interpretaciones: THÉREL, Marie-Louise, "La 'Femme à la Coupe' dans les images inspirées de l'Apocalypse", en *96e Congrès des Sociétés Savantes (Toulouse 1971)*, *Archéologie et Histoire de l'Art*, París, 1976, I, pp. 373-394; AL-HAMDANI, Betty W., "The Burning Lamp and other Romanesque signs for the Virgin that came from the Orient", *Commentari*, XVI, 3-4 (1965), pp. 167-185 (versión catalana: "La Verge amb la llàntia encesa", *L'Erol*, 28, 1989, pp. 67-78); GOERING, Joseph, *The Virgin and the Grail. Origins of a Legend*, New Haven-Londres, 2005.
- <sup>50</sup> En el caso de Pedret, la conservación de restos pictóricos en el extremo oriental del muro sur de la nave central (MDCS) no hace más que demostrar que el ciclo pictórico continuaba más allá del arco de triunfo, sin posibilidad de saber con qué imágenes, y restos hoy perdidos y muy poco conocidos permiten pensar que el edificio pudo ya contar con un programa preexistente que se extendiera también más allá de la cabecera (cf. GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles, "Pedret, Boí...", op. cit., pp. 125-126).
- <sup>51</sup> Además de la pérdida de buena parte de la superficie pintada original, el problema de Boí radica en las dudas respecto a la ubicación precisa de los diversos fragmentos previa a su arranque a inicios del siglo XX.
- <sup>52</sup> GUARDIA PONS, Milagros, "Sant Tomàs Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa", *Locus Amænus*, 4 (1998-1999), pp. 37-58.
- <sup>53</sup> MANCHO SUÁREZ, Carles, "Les peintures de Sant Pere de Sorpe: prémices d'un ensemble presque ignoré", *Revue de Comminges et des Pyrénées Centrales*, CXVI (2000), pp. 545-572. En Sant Pere de Rodes también aparecieron restos de pinturas, difícilmente fechables dada su rusticidad, en la capilla de san Miguel, situada igualmente en un lugar elevado sobre el brazo norte del transepto. De ser románicas, configurarían con las anteriores un brevísimo aunque interesante catálogo.
- <sup>54</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan, *Arte románico. Guía*, op. cit., p. 138.
- <sup>55</sup> GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles, "Portalades pintades de les esglésies romàniques", en *Ianua Coeli. La porta monumental romànica als territoris peninsulars (Congreso internacional, Barcelona-Ripoll, 24-27 novembre 2010)*, en prensa.
- <sup>56</sup> Ya Gudiol (1927) consignó algunos ejemplos de pintura en exteriores, a los que Kuhn (1930, p. 69) añadió alguno más.
- <sup>57</sup> MANCHO SUÁREZ, Carles, "La peinture au cloître: l'exemple de Sant Pere de Rodes", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV (2003), pp. 115-133.
- <sup>58</sup> PAGÈS I PARETAS, Montserrat, "Les pintures del claustre de Sant Cugat del Vallès", en *XLII Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos*, Sant Cugat del Vallès, 2000, pp. 141-147. En el claustro de Sant Pere de Casserres se encontraron fragmentos pictóricos cuya datación habría que precisar (cf. *Catalunya Romànica*, vol. XXVII, Barcelona, 1998, p. 202).
- <sup>59</sup> Según indicó en su ponencia, todavía inédita, LORÉS I OTZET, Immaculada, "Las imágenes en el claustro: programas para la comunidad", en *L'església romànica, l'espai de les imatges, 2n Simposi Internacional Ars Picta (Barcelona 20-22 novembre 2007)*.
- <sup>60</sup> Se ha puesto en paralelo su ubicación con el papel intercesor que desempeñan claramente en ejemplos capadocianos o en la romana Santa Maria Antiqua (PALUMBO, Maria Laura, "L'enigma di Durro...", op. cit., pp. 33-34 y 36).
- <sup>61</sup> PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Barcelona, 2009, pp. 180-182.

- <sup>62</sup> FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "Una exégesis cristológica del protomártir Esteban: revisión iconográfica del ciclo pictórico de San Esteve de Maranyà (Girona)", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 115-123.
- <sup>63</sup> Se ha propuesto otra posible reordenación que situaría en un mismo nivel o registro el episodio protagonizado por san Martín y la lapidación de san Esteban. Para esta última, una sugerente lectura propone que pueda derivar de la ilustración correspondiente a la festividad del protomártir incluída en un tropario (GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles, "Pedret, Boí...", *op. cit.*, pp. 153-159).
- <sup>64</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y VERDAGUER SERRAT, Judit (dirs.), *La princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Barcelona-Vic, 2009.
- <sup>65</sup> SWANSON, Rebecca, "Sant Miquel de Moror: un ejemplo inaudito de pintura mural románica en el siglo XII", *Románico. Revista de arte de Amigos del románico*, 16 (2013), pp. 8-17.
- <sup>66</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan, *Arte románico. Guía*, *op. cit.*, p. 136.
- <sup>67</sup> A partir de la presencia de una figura femenina nimbada acompañada de restos de una inscripción, en la cara sur del arco, es lo que interpreta DURLIAT, Marcel, "La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, IV (1961), pp. 1-14; IDEM, "Peintures murales en Cerdagne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), pp. 131-139.
- <sup>68</sup> TOUBERT, Hélène, "Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor bona-Ecclesia, Arbor mala-Synagoga", *Cahiers Archéologiques*, XIX (1969), pp. 167-189 (posteriormente recogido en: *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, París, 1990).
- <sup>69</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Il maestro di Pedret...", *op. cit.*, pp. 59-66.
- <sup>70</sup> GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles, "Pedret, Boí...", *op. cit.*, pp. 132-134.
- <sup>71</sup> SWANSON, Rebecca, "Sant Miquel de Moror...", *op. cit.*, pp. 15-17.
- <sup>72</sup> GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles, "Pedret, Boí...", *op. cit.*, pp. 148-149.
- <sup>73</sup> Como propone para los motivos situados sobre el episodio de David y Goliat, en el extremo superior del muro oeste de la nave sur (MNAC), YARZA LUACES, Joaquín, "Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXX (1999), pp. 121-140.
- <sup>74</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Un passaggio al passato: il portale di Ripoll", en QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.), *Medioevo: il tempo degli antichi, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma 2003)*, Parma-Milán, 2006, pp. 365-381 (esp. p. 378).
- <sup>75</sup> GUARDIA PONS, Milagros, "Enluminure et peinture murale...", *op. cit.*, p. 147.
- <sup>76</sup> Para un contexto más amplio pero con abundantes ejemplos catalanes, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos", en *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 9-75.
- <sup>77</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, 2005, pp. 125-148.
- <sup>78</sup> No solo resulta excepcional la cantidad de piezas conservadas sino también la antigüedad de algunas de ellas. Basta recordar que el frontal de madera pintada más antiguo que se conoce en Italia (llamado de Berardenga y conservado en la Pinacoteca Nazionale de Siena) data de 1215. Un número importante de frontales catalanes pertenecen al siglo XII.
- <sup>79</sup> Son nuevas aportaciones en relación a esta tipología las de CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (dir.), *El cel pintat. El Baldaquí de Tost*, Vic, 2008.
- <sup>80</sup> A las diversas propuestas formuladas se añaden otras recientes que consideran su posible función como alfombra de pavimento, como hace el estudio más reciente sobre la pieza (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, *El tapiz de la Creación*, Girona, 2011).
- <sup>81</sup> Véanse sendos estudios de MARTÍN I ROS, Rosa Maria, en *Catalunya Romànica*, vol. VI, Barcelona, 1992, p. 358, y *Catalunya Romànica*, vol. XXVI, Barcelona 1997, pp. 425-426. También: BARRAL I ALTET, Xavier, "Tessuti intorno all'altare. A proposito del ricamo del Victoria & Albert Museum di Londra con i fiumi del Paradiso", *Hortus Artium Medievalium*, 15/2 (2009), pp. 271-281.
- <sup>82</sup> MONCE SIMEÓN, Laila, "El estandarte y el frontal de san Ot, ¿El ajuar del santo obispo de la catedral de la Seu d'Urgell?", en *IV Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte (Madrid, 2012)* (en prensa).
- <sup>83</sup> Se trata de forma mucho más exhaustiva la cuestión en ORRIOLS I ALSINA, Anna, "La ilustración de manuscritos en Cataluña en tiempos románicos", en YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, 2007, pp. 485-549.
- <sup>84</sup> Biblias llamadas de Ripoll (Vat. Lat. 5729) y de Rodes (París, BNF, ms. lat. 6) y restos dispersos de una tercera designada como Biblia de Fluvià por su descubridor, MUNDÓ I MARCET, Anscar Manuel, *Les Bibles de Ripoll. Estudi dels mss. Vaticà. Lat. 5729 i París BNF, Lat. 6*, Ciudad del Vaticano, 2002.
- <sup>85</sup> Véanse los textos de Manuel Castiñeiras relativos a Ripoll en el correspondiente volumen de esta misma obra.
- <sup>86</sup> La miniatura gerundense cuenta con un estudio particular en el correspondiente volumen de esta misma obra.
- <sup>87</sup> ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Les imatges preliminars dels Evangelis de Cuixà (Perpinyà, Bibl. Mun. Ms. 1)", *Locus Amænus*, 2 (1996), pp. 31-46.



- <sup>88</sup> IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia, en *Catalunya Romànica*, vol. XX, Barcelona, 1992, pp. 196-204.
- <sup>89</sup> ANGHÉBEN, Marcello, "Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du Nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin", en GUARDIA PONS, Milagros y MANCHO SUÁREZ, Carles (eds.), *Les Fonts de la Pintura Romànica*, Barcelona, 2008, pp. 57-95.
- <sup>90</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Catalan Romanesque Painting...", *op. cit.*, pp. 76-78; y en diversos estudios posteriores del mismo autor.
- <sup>91</sup> Se apunta su posible relación con un grupo escultórico de la *Visitatio Sepulchri* en un contexto del ritual del triduo pascual en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "El altar románico y su mobiliario...", *op. cit.*, pp. 74-75.
- <sup>92</sup> CARBONELL-LAMOTHE, Yvette, "Les devants d'autels peints en Catalogne: bilan et problèmes", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), pp. 71-86 (esp. p. 80, donde también sugiere una posible fuente teatral para los martirios del frontal de Durro, menos creíble); VIVANCOS PÉREZ, Juan, "Santa Maria de Taüll", en *Catalunya Romànica*, vol I, Barcelona, 1984, pp. 329-337; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Catalan Romanesque Painting...", *op. cit.*, p. 146, subraya la presencia destacada de las estrellas en ambas obras.
- <sup>93</sup> BELTRÁN GONZÁLEZ, Martí, "La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de la Mare de Déu i els Profetes", *Eikon/Imago*, 1 (2012/1), pp. 39-70.
- <sup>94</sup> ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Episcopal iconography at the Tavèrnoles altar-frontal", en GRINDER-HANSEN, Poul (ed.), *Image and Altar 1000-1300*, Copenhagen 2014 (en prensa).
- <sup>95</sup> GUARDIA PONS, Milagros, "Ioculatores et saltator. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí", *Locus Amænus*, 5 (2000-2001), pp. 11-32.
- <sup>96</sup> CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "Imágenes litúrgicas. La viga de Sant Miquel de Cruïlles (Museu d'Art de Girona) y la dedicación de su iglesia", en ALONSO-PIMENTEL, Carmen y KORTADI OLANO, Edorta (eds.), *Arte y cristianismo. In memoriam Juan Plazaola Artola, S.I.*, San Sebastián, 2007, pp. 329-339.
- <sup>97</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Un passaggio al passato...", *op. cit.*, pp. 374-377; e IDEM., "The Portal at Ripoll Revisited: An Honorary Arch for the Ancestors", en MCNEILL, John y PLANT, Richard (eds.), *Romanesque and the Past*, Leeds, 2013, pp. 121-141. A tenor de lo mencionado en este último apartado, cabe señalar, aun tratándose de un programa escultórico, que estos estudios proponen una lectura de la portada de Ripoll en clave conmemorativa respecto a la consagración ocurrida más de un siglo atrás.
- <sup>98</sup> ANNO AB INCARNACIONE / DOMINI MCXXIII IIII IDVS DECEMBRIS / VENIT RAIMVNDUS EPISCOPVS BARBASTRE / NSIS ET CONSCRAVIT HANC ECCLESIAM IN HONORE / SANCTI CLEMENTIS MARTIRIS ET PONENS RELI / QVIAS IN ALTARE SANCTI CORNELII EPISCOPI ET MARTIRI
- <sup>99</sup> Como hizo notar AINAUD DE LASARTE, Joan, "Collectanea canonica. Rituale diplomata eclesiastica, códice", en *El Arte Románico. Catálogo*, Barcelona-Santiago de Compostela, 1961, pp. 54-55; igualmente en: *Arte románico. Guía*, *op. cit.*, pp. 102-104.
- <sup>100</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Catalan Romanesque Painting...", *op. cit.*, pp. 127-129; IDEM., "Artiste-clericus...", *op. cit.*, pp. 24-27, donde desarrolla ampliamente el tema y sus implicaciones y señala, en este último estudio (p. 27) que la relación de personajes sacros invocados en el citado *ordo* es altamente coincidente con los representados en los muros de las dos iglesias de Taüll.

## BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura románica catalana*, Barcelona, 1962.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, *Arte románico. Guía*, [Museo de Arte de Cataluña], Barcelona, 1973.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura catalana. La fascinació del romànic*, Ginebra-Barcelona, 1989.
- ALCOLEA I GIL, Santiago y SUREDA I PONS, Joan, *El romànic català. Pintura*, Barcelona, 1975.
- BLASCO I BARDAS, Anna Maria, *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona, 1984.
- BOHIGAS I BALAGUER, Pedro, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana*, vol. I, *Período románico*, Barcelona, 1960.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard, *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona, 1981.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard, *La pintura mural romànica*, Barcelona, 1984.
- CARBONELL-LAMOTHE, Yvonne, "Les devants d'autel peints de Catalogne: bilan et problèmes", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), pp. 71-86.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "La pintura mural" y "La pintura sobre tabla", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi, *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2008, pp. 21-87 y 89-135.
- COOK, Walter William Spencer, *La pintura mural románica en Cataluña*, Madrid, 1966.
- COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, Josep, *Pintura e imagineria románicas*, Madrid, 1950 (*Ars Hispaniae*, VI) [reed. revisada, 1980].
- FOLCH I TORRES, Joaquim, *La pintura romànica catalana sobre fusta*, Barcelona, 1956 (*Monumenta Cataloniae*, IV).
- GASOL FARGAS, Rosa Maria, *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*, Barcelona, 2012.
- GUDIOL I CUNILL, Josep, *Els primitius, primera part. Els pintors: la pintura mural*, Barcelona, 1927 (*La pintura mig-eval catalana*, I).
- GUDIOL I CUNILL, Josep, *Els primitius, segona part. La pintura sobre fusta*, Barcelona, 1929 (*La pintura mig-eval catalana*, II).
- GUDIOL I CUNILL, Josep, *Els Primitiu, tercera part. Els llibres il·luminats*, Barcelona, 1955 (*La Pintura Medieval Catalana*, III) [estudio anterior a 1931 publicado póstumamente].
- IBARBURI ASURMENDI, María Eugenia, *De capitibus litterarum et aliis figuris. Recull d'estudis sobre miniatura medieval*, Barcelona, 1999.
- KUHN, Charles Louis, *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge (Massachusetts), 1930.
- NEUSS, Wilhelm, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrhunderts und die altspanischen Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922.
- ORRIOLS ALSINA, Anna, "La ilustración de manuscritos en Cataluña en tiempos románicos", *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, YARZA LUACES, Joaquín (ed.), Murcia, 2007, pp. 485-549.
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, 2005.
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *La pintura romànica en les valls d'Àneu*, Barcelona, 2008.
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Barcelona, 2009.
- PIJOAN I SOTERAS, Josep y GUDIOL RICART, Josep, *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelona, 1948 (*Monumenta Cataloniae*, IV).
- POST, Chandler Randolph, *A History of Spanish Painting*, vol. I, Cambridge (Massachusetts), 1930.
- RICHERT, Gertrud, *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona, 1926 [edición original: *Mittelalterliche Malerei in Spanien, Katalanische Wand-und Tafelmalereien*, Berlín, 1925].
- SUREDA I PONS, Joan, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981.