

Un mural románico inédito en la colección Leva

Santiago MANZARBEITIA VALLE

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Arte I (Medieval)
smanzarb@ghis.ucm.es
santimv@telefonica.net

RESUMEN

El artículo comunica la existencia de una pintura mural inédita perteneciente a una colección privada española. En el se desarrolla: una minuciosa descripción, su estado de conservación, un análisis de la técnica pictórica, del estilo, la iconografía y se establecen las posibles relaciones con otras muestras pictóricas para proponer una filiación artística y una cronología aproximada.

El tema representado es una *Maiestas Mariae* inscrita en una mandorla que es portada por dos ángeles. Se destacan y analizan el carácter lineal y el cromatismo como elementos sustanciales del estilo románico al que se adscribe. Tras rastrear las afinidades formales con otros conjuntos románicos, se establece una relación directa con un círculo estilístico de murales románicos catalanes y castellanos del primer cuarto del siglo XII, en particular con la actividad del denominado Maestro de Maderuelo, para proponer la autoría de un maestro, cercano a éste, que reafirmaría la pronta difusión de la corriente estilística italo bizantina desde Cataluña hacia la meseta castellana.

La personalidad de este maestro se completa con otras dos influencias relacionadas con la miniatura leonesa, la heredada de la tradición mozárabe y la románica contemporánea, que a su vez presenta un sustrato otomano. Esta relación con el ámbito leonés sumada al clasicismo de algunos elementos formales, paralelos a la pintura mural francesa aquitana, son contemplados como nexo de unión de este maestro entre las dos tradiciones, la italo bizantina y la clasicista.

Un estudio iconográfico de las representaciones más cercanas del tema de la *Maiestas Mariae*, en pintura mural y sobre tabla, consignando sus antecedentes y evolución, justifica la importancia de este mural como afortunada síntesis y fijación de un tema cuyo mensaje es el cumplimiento de la profecía mesiánica.

Palabras clave: Pintura Mural. Pintura Románica. *Maiestas Mariae*. Virgen en Majestad. Maestro de Maderuelo. Maestro de Santa María de Taüll. Profecía Mesiánica.

An unknown romanesque wall painting in the Leva collection

ABSTRACT

The article unveils the existence of a hitherto unknown of mural painting belonging to a Spanish private collection. The paper first provides a thorough description of the painting and comments upon the maintenance state, then analyses its pictorial technique, style, iconography and finally displays the connections this mural painting may have with other pictorial works so as to put forward both an artistic relationship and a rough chronology.

The subject matter portrayed is a *Maiestas Mariae* framed in a mystic almond which is carried out by two angels. Within the Romanesque style, the line drawing trait and chromatism are highlighted and emerge as two essential items. After tracing the formal affinities with other Romanesque collections, the article establishes a direct link with a stylistic circle comprising Catalanian and Castilian mural paintings from the first quarter of the XIIth century, especially with the work of the so-called Master of Maderuelo, if we want to suggest the authorship of a master who is close to him and who would guar-

antee a widespread diffusion of an Italobyzantine stylistic current from Catalonia to the Castilian plateau.

This master's personality is completed with another two contacts related to the miniatures from León, inherited from the Mozarabic tradition and the contemporary Romanesque, and which also presents an ottonian substratum. It is this relationship with the circle from León together with the classicism of certain formal items (parallel to the Aquitainian French wall painting) that is considered to be this artist's bond between the Italobyzantine and the classicist traditions.

An iconographic study of the works which are close to the *Maiestas Mariae* theme, both in wall painting and on wood, with its background and evolution recorded, justifies the importance of this mural painting as a fortunate synthesis and resolution of a theme whose message is the fulfilment of the messianic prophecy.

Key words: Wall Painting. Romanesque Painting. *Maiestas Mariae*. Madonna of Majesty. Master of Maderuelo. Master of Santa María de Taüll. Messianic Prophecy.

SUMARIO: Introducción. I. Descripción del mural. II. Conservación, técnica pictórica y estilo. III. Procedencia, filiación y cronología. IV. Iconografía.

En el presente artículo queremos dar a conocer la existencia de una pintura mural perteneciente a una colección privada de Madrid, adquirida en el mercado español en 1966 y de la que, hasta ahora, no tenemos noticia de haberse realizado investigación alguna. Es nuestro propósito presentar un estudio aproximativo: descriptivo, técnico y estilístico, iconográfico, así como establecer su filiación artística en relación a otros murales coetáneos. Somos conscientes de nuestras limitaciones y de que quizás algunas de nuestras hipótesis puedan ser aventuradas, pero están realizadas con el fin de encuadrar una obra que creemos es sorprendente por sí misma. Su importancia radica en su calidad, pues de ninguna forma es una obra menor, y en lo que puede contribuir a ampliar el campo y las relaciones entre los conjuntos pictóricos murales románicos españoles del siglo XII. Abiertos a las observaciones y sugerencias que puedan hacerse a este estudio, podremos en un futuro revisarlo con el fin de contribuir a un mejor conocimiento de la pintura románica mural.

I. DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El tema representado es una *Maiestas Mariae*, una representación de la Virgen entronizada con el Niño en su regazo, inserta en una mandorla que es portada por dos ángeles en pie. El motivo se recorta sobre el fondo blanco de la preparación salpicado de estrellas de ocho puntas con un umbo central (fig.1).

La composición, rigurosamente simétrica y ponderada en la distribución de sus formas, masas y colores, muestra el rigor del habitual criterio románico de adaptación al soporte y marco original. Este parece haber sido la bóveda de cuarto de esfera de un casco absidal románico, a cuyo vértice y curvatura se adapta-

rían las alas de los dos ángeles que flanquean la mandorla sosteniéndola. No obstante la superficie pictórica fue cercenada, antes o después de su arranque, pues de conservarse entera, la composición debería tener forma semicircular.

La estilizada figura de la Virgen viste una saya roja y un manto azul holgado que se ciñe a su cabeza como una toca que enmarca el rostro. Un amplio nimbo circular de color ocre hace destacar su cabeza. En su mano derecha sostiene, entre sus estilizados y articulados dedos, una rama con dos hojas y una flor blanca de tres pétalos. Como más adelante desarrollamos, el mensaje iconográfico está en relación con la doble naturaleza de Cristo, el árbol de Jesé y la profecía mesiánica de Isaías.

Con la palma de la mano izquierda, levantada a la misma altura, la Virgen presenta al Salvador situado en su seno, lo que acentúa el sentido de *Kiriotisa*, de Trono de Dios, y subraya el paralelismo entre tallo y flor, o lo que es lo mismo, entre Virgen y Enmanuel respectivamente.

El trono muestra paralelismos con los de otras *Maiestas* de la época: un amplio almohadón verde, trenzado con hilos dorados, y con dos nudos en los extremos. La novedad radica en estar colocado sobre una silla curul de tijera de tradición clásica, cuyos montantes rematan en dos cabezas de águila con el pico abierto, detalle iconográfico interesante para su filiación como desarrollaremos más adelante. Un paño del mismo verde cae recto en su frente tras los pies de la Virgen. Con los pies descalzos, María pisa la mandorla significativamente, creando un ligero efecto de perspectiva acaso no intencionado.

La figura del Niño como Señor y Salvador viste una saya azul y un brial rojo terciado, su cabeza con nimbo crucífero dorado subraya esa doble condición, al igual que lo hace su mano izquierda sosteniendo el Libro de la Vida cerrado y la derecha extendida en actitud de gracia y protección. El juego cromático se advierte en la superposición de colores de las telas de Madre e Hijo, que además refiere a su conocido simbolismo.

A esta altura de la descripción vamos a anticipar cómo los rasgos faciales de las figuras, ojos, cejas, nariz, pómulos, barbilla y comisuras de los labios recuerdan la forma de hacer de los pintores que trabajan en Taüll, especialmente del Maestro de Santa María (figs. 2 y 3). Algo también apreciable en la estilización de los dedos, en el afectamiento y la forma de marcar las articulaciones (figs. 4 y 5). Esta misma manera se aprecia en sus pies, como vemos más nítidamente en los de los ángeles, y que nos recuerdan no sólo al círculo del Maestro de Taüll, sino también a las imágenes articuladas de los descendimientos catalanes, otro posible vínculo para la filiación del conjunto. También a primera vista, otros detalles como el de la forma de los flequillos de los ángeles o el general instinto cromático nos recuerdan al Maestro de Maderuelo, tan relacionado con el de Santa María de Taüll (figs. 7 y 8).

Siguiendo con la descripción, la mandorla está formada por tres óvalos concéntricos que enmarcan un fondo azul intenso sobre el que se recortan estrellas de ocho puntas, similares a las del fondo blanco del conjunto, en un medio tono azul más claro. El óvalo interior es de color rojo, el exterior ocre y el intermedio tiene una decoración alternativa de puntas de flecha, en los colores de la reduci-

da paleta del conjunto mural, con la siguiente frecuencia: blanco - azul - blanco - rojo - blanco - ocre, dispuestas en sentido descendente desde el vértice superior; esta secuencia cromática unida a la disposición descendente le otorgaría un dinamismo óptico que potenciaría el carácter visionario de la representación. Este motivo geométrico, poco habitual en pintura, formado por una sucesión de líneas trenzadas equidistantes, de tres colores alternativos y que adopta un diseño de espiga aparece, entre otros ejemplos coetáneos, en la decoración de un arca de madera datada en el tercer tercio del siglo XII perteneciente a la iglesia parroquial de Fitero (Navarra). En este último caso adopta dos ritmos opuestos en una cruz de San Andrés, y como en el caso de la mandorla parece tener un sentido puramente ornamental¹.

Los ángeles resultan, sin duda, las dos figuras más atractivas, elegantes y estilizadas del conjunto. Su primitivo contrapuesto, conjugado con la caída recta de sus mantos, contribuye a la “magia escénica” de la visión, compensando el estatismo de las alas que vuelven a retomar el ritmo vertical de los mantos. Ambos visten sayas rojas y mantos azules terciados sobre el hombro, que se equilibran compositivamente: cayendo por delante, sobre el brazo derecho en el ángel de la izquierda y cayendo por detrás, con holgura, en el ángel de la derecha. Ambos sostienen la mandorla, aunque levemente, flexionando las manos y extendiéndolas como quien porta el marco de un lienzo de grandes dimensiones, intentando mantener el equilibrio y la dignidad de quien porta algo valioso, algo sagrado². Y a este efecto contribuye el ritmo de los pliegues en abanico de los mantos sobre sus hombros, en un plisado que ejerce una fuerza decorativa como de cortinaje recogido.

La interpretación de sus alas, su disposición y su coloración son parte significativa del tratamiento ornamental que reciben, contribuyendo al equilibrado efecto de la estética del conjunto. Parecen inspiradas en la observación del ala de un gran ave, pero metamorfoseadas en ritmos decorativos que responden a la estética románica y precedente. En efecto, la parte superior del ala, rizada en espiral, nos hace recordar soluciones dadas en la miniatura mozárabe (figs.6 y 10), mientras la breve parte media muestra plumas de color ocre y rojo que parecen inspiradas en las soluciones dadas en las alas de los ángeles italo bizantinos (fig.8). Por otra parte, las largas plumas de los extremos reciben igual solución que en las figuras del Tetramorfos de Maderuelo (figs. 10 y 11).

Singular atención merecen los pliegues de las túnicas angélicas. Por un lado la forma de ceñirse al abdomen en pronunciados pliegues curvos, nos recuerdan las formas pictóricas de las figuras de la bóveda de la nave de Saint-Savin sur-Gartempe o a las de la más cercana representación de la lapidación de San Esteban de San Juan de Boí (MNAC); ambos ejemplos datan de en torno al año 1100. Por otro, los pliegues de los mantos de raíz clásica, transmitidos por la

¹ CARBONELL i ESTELLER, Eduard: *L'Ornamentació en la pintura románica catalana*. Barcelona, 1981, p.66.

² Similar composición y forma de asir el marco se observa en el clipeo con la cruz y el *Agnus Dei* de Maderuelo.

miniatura carolingia y otoniana, resultan casi equidistantes entre los plisados escultóricos del pórtico de San Pedro de Moissac, y los del Pórtico Real de Chartres.

Todo parece indicar que nos encontraríamos ante un refinado pintor aún cuando también el alargamiento de las formas y de los plegados pudiese responder a un efecto óptico de adecuación al punto de visión del espectador y al espacio esférico en que se dispone la representación.

II. CONSERVACIÓN, TÉCNICA PICTÓRICA Y ESTILO

Aunque no se ha realizado un expertizaje que pueda aportarnos datos sobre el procedimiento de ejecución y las necesidades de restauración y conservación, la técnica pictórica parece responder a la de un *mezzo* fresco o pintura a la cal, la técnica más habitualmente utilizada por los pintores románicos fuera de Italia, donde por pervivencia de la tradición clásica se mantuvo la del buen fresco.

Actualmente las dimensiones totales del mural corresponden a 245 cms. de altura por 252 cms. de anchura. Al ser enmarcado, fue cortado en tres secciones que a su vez fueron enmarcadas sobre un tablex y perfiladas con una sencilla moldura sobre un cristal de protección, con el fin de reconstituir el conjunto original y ser emplazadas en su actual ubicación. Las dimensiones parciales de la anchura de los tres fragmentos enmarcados son de: panel izquierdo 81,5 cms., panel central 87,5 cms. y panel derecho 73 cms. Por lo que su aspecto expositivo es el de un gran tríptico de tres secciones visualmente iguales, ocupando la central la figura de María y quedando seccionados asimétricamente la mandorla y los extremos de las alas de los ángeles que ocupan respectivamente las dos secciones laterales.

Cuando la pintura fue adquirida, su soporte se encontraba en un lamentable estado de conservación. Tras haber sido transferida a lienzo, en fecha indeterminada, se encontraba en su totalidad plegada en seis partes según testimonio de la familia propietaria. No obstante, la tela debió ser doblada anteriormente, al menos una vez más, como puede todavía apreciarse en las marcas dejadas. Esto parece confirmarlo también la alteración y desvanecimiento del color del tercio medio del mural, haciéndose evidente a partir de la marca que pasa bajo los cuellos de los ángeles y que coincide con la decoloración del manto de la Virgen bajo sus hombros. Todo parece indicar que la pintura estaba en mejor estado antes de su arranque, si bien el tiempo transcurrido desde este y probables vicisitudes posteriores, han ocasionado desprendimientos de la película pictórica. Es de constatar que el mural no ha sufrido ninguna intervención anterior ni posterior a su actual emplazamiento.

En un análisis superficial consignamos las siguientes observaciones. Que en la superficie pictórica se aprecian huellas de la tela de arranque exterior, de una urdimbre gruesa. Que existen desconchones en la superficie pictórica a través de los cuales apreciamos color de base. Que en otras secciones, tras la película pictórica última se ve la tela interior de urdimbre más fina que la exterior, la cual se

adhirió como nuevo soporte y que parece ser de un tejido de algodón más fino. Que sobre esta última, en algunas partes, parece apreciarse una leve preparación de cal, base de la pintura. Teniendo en cuenta que la mayoría de los frescos románicos fueron arrancados por la técnica de *strappo*, dicha preparación debe ser la propia de caseinato de cal que suele utilizarse para dar un nuevo soporte a la pintura cuando esta ha sido arrancada por el mencionado procedimiento³.

Por las observaciones aducidas la técnica utilizada en este mural parece ser una variante de la técnica del fresco, ya analizada por el historiador Walter Cook en su estudio sobre la pintura mural Románica en Cataluña y al que, en líneas generales, seguimos en su descripción⁴. Esta consistía en pintar sobre una capa de cal mientras se mantenía húmeda, la cual actuaba como la del verdadero fresco y en la que los colores quedaban igualmente fijados por carbonatación, formando una costra bastante insoluble. Sobre este encalado podían hacerse variaciones y retoques, obteniendo medias tintas y transparencias que enriquecen la gama cromática utilizada. En otros casos, una primera capa era realizada al fresco y estando seca se aplicaban colores al temple. Técnica mixta por tanto, muy generalizada en toda la pintura mural románica.

En el mural que estudiamos, el aspecto algo lechoso de los colores, no tan traslúcidos como en el buen fresco, el desprendimiento de la película pictórica, observable en algunas partes, que dejan ver la preparación blanca u otro color subyacente, o fragmentos donde se deja ver la ejecución general de una primera silueta, luego corregida por aproximación, parecen confirmarnos este particular procedimiento.

Como es propio de esta técnica, una primera silueta de la composición en negro y los colores de base de los campos generales monocromos planos se aplicarían al fresco estando el *intonaco* todavía húmedo. En nuestro caso, así parecen realizarse el fondo de la mandorla, los cuatro amplios nimbos de los personajes y los colores de las vestes de los personajes y del trono. En una segunda fase con pintura a la cal se realizarían las líneas de los plegados, los rasgos de las caras y articulaciones de las manos y pies de los personajes, además de otros detalles como los bordados del almohadón o la coloración de las plumas de los ángeles. También en esta fase se repararían y en ocasiones corregirían los contornos, tal como se aprecia en la toca de la Virgen a la altura del cuello, que se afirman con gruesas líneas negras sobre los campos de color (fig.2). Así mismo se pintan ahora las líneas de colores aclarados, que sirven para realizar los pliegues y los puntos de luz de los mismos.

Las pinceladas variadas —rectas y curvilíneas— largas, anchas y firmes, en general sin reparar, muestran la actividad de un maestro con oficio que trabaja rápido y con seguridad. La uniformidad estilística del conjunto nos lleva a atribuir la obra a un único pintor.

³ CARBONELL, Eduard; PAGÉS, Montserrat; CAMPS, Jordi y MAROT, Teresa: *Guía arte románico MNAC*. Barcelona 1998, p.15.

⁴ COOK, Walter W. S.: *La pintura mural románica en Cataluña*. Madrid, 1956, pp. 10-11.

En la descripción del conjunto hemos desarrollado ya algunos elementos propios de un análisis estilístico como la composición, la perspectiva, el aspecto formal, el color o la luz. La interrelación de estos elementos y el no resultar reiterativos nos llevan a no volver a tratarlos de nuevo de forma individualizada. No obstante si vamos a desarrollar algo más los dos aspectos más significativos del estilo, la linealidad y el cromatismo, en los cuales se hace referencia también a otro aspecto estilístico interesante como son los modos o convencionalismos que personalizan al autor de este mural.

La linealidad, junto al color, es el elemento dominante en la representación, como por otra parte es habitual en el estilo románico. Existe un equilibrio general compositivo entre las líneas rectas y curvas de contornos e intornos. Las rectas, muy marcadas y verticales en las figuras de los ángeles, les dotan de un ritmo muy elegante dentro de su estatismo. Este ritmo vertical se ve compensado por lo curvilíneo de la mandorla, de los nimbos y de los pliegues curvos y ondulados de las vestiduras.

Esta característica linealidad se manifiesta incluso en la manera de marcar las luces con tonos aclarados que llegan a formar ritmos muy decorativos. En ocasiones estas líneas de luz adquieren un carácter caligráfico caprichoso que acaso pretende hacer abstracción del movimiento. Un ejemplo de ello podemos observarlo en la pierna del ángel de la izquierda. Las líneas rojizas lechosas sobre su muslo, piernas, pies y mano, parecen esquematizar y traslucir el leve esfuerzo y el movimiento en potencia de sus invisibles músculos tras la túnica (fig.10).

En esta misma línea es interesante cómo se consigue cierta naturalidad en la adaptación de la ropa al abdomen y las piernas, transmitiendo la idea de una túnica densa, rica en calidad y ligera (fig.10). Este efecto contrasta en cambio con ciertos convencionalismos en la manera de resolver los bajos, tal como podemos ver en ese bucle trasero en forma de pequeña campana, tan singular, del mismo ángel y que se duplica simétricamente en la parte baja de la túnica de la Virgen (fig. 9). También convencional es la forma de recoger los pliegues tras los músculos y articulaciones de las piernas y en la forma de rematar los plisados de las túnicas, resueltas con una especie de comillas o lazadas negras muy artificiosas. Es en estos detalles resolutivos, aparentemente triviales, donde podemos encontrar unas señas de identidad, un modo de hacer o fórmulas con que poder comparar con otros conjuntos y orientarnos a la hora de establecer una filiación del conjunto.

Otro detalle curioso, que podría estar en relación con una posible influencia o inspiración en las tallas de devoción articuladas o en el hipotético uso de maniqués, es la solución dada a los pies de las figuras. En las cuatro figuras se aprecia una insistente manera de marcar los tendones del pie por medio de líneas, pero los elementos más peculiares son una especie de vástagos tubulares, que asomando bajo las túnicas, unen las piernas con los pies como si de un muñeco articulable se tratase (fig. 9). Una solución similar podemos apreciarla también en varias de las figuras de Maderuelo (fig.11).

La gama cromática es relativamente reducida como es propio de la pintura románica. Son seis los colores básicos utilizados además del blanco. Este blanco

de cal, carbonato cálcico, se utiliza para aclarar en ocasiones los otros colores. Estos, propiamente dichos son un amarillo de ocre natural para los nimbos, una tierra tostada para las carnaciones, una tierra roja con alto componente de hierro y un azul de azurita u óxido de cobalto para las vestiduras, una tierra verde en el trono y un negro de carbón vegetal para perfiles. Dichos colores se utilizan puros para los campos de color plano, aclarándose con el blanco de cal para marcar los pliegues, dar matices o incidir en las luces de los plegados y en ciertos matices de los rostros.

Tal como hemos dejado apuntado en la descripción del conjunto, el autor tiene un gran sentido del color, que demuestra en el contraste de cálidos y fríos allí donde las formas se superponen. Lo mismo puede decirse en la general compensación de las masas de color y también en los acentos de partes menores, muy significativas en los nimbos o en el trono, donde recurre respectivamente al amarillo y al verde, colores proporcionalmente menos extensos en su uso que el rojo y el azul pero cuya aplicación aviva y enriquece la composición cromática.

III. PROCEDENCIA, FILIACIÓN Y CRONOLOGÍA

El hecho de que la adquisición de la obra se realizase en un anticuario madrileño en los años sesenta, nos hace pensar más que en un origen italiano, en un origen español mucho más inmediato. Debe tenerse en cuenta que desde 1919-1920 fueron muchos los conjuntos murales que fueron transferidos a lienzo, para lo que incluso se llegó a contratar a especialistas italianos⁵. En ocasiones se realizó con una política de conservación museística, tal es el caso del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Pero también fueron muchos los casos en que se arrancaron furtivamente y con pocos miramientos para ser vendidos en el extranjero. La fiebre coleccionista por una técnica y un arte que entonces empieza a ser reconocido y valorado, dio al traste con algunas obras. Con esto quiero expresar que el mercado español generalmente nutría al coleccionista o a museos extranjeros. No son desconocidas las adquisiciones de pinturas murales realizadas por coleccionistas particulares españoles en las primeras décadas del siglo, e incluso durante la Guerra Civil, pero son más escasas las realizadas con posterioridad a la contienda como en este caso. Cuando en su caso se dieron fue para los museos españoles y de procedencia española. No parece probable, aunque no imposible, que un mural arrancado se trajese de Francia o Italia para ser vendido en España. Es difícil precisar en qué momento fue transferido este mural, si en las tres primeras décadas o bien tras la posguerra, cuando entre los años cincuenta y sesenta parece renacer un nuevo interés por la pintura mural. De hacia 1950 data la traslación de conjuntos como el de Maderuelo al Museo del Prado.

⁵ GUARDIA, Milagros, CAMPS, Jordi y LORÉS, Inmaculada: *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana*. Barcelona, 1993, p. 27.

Existe en la obra un bizantinismo latente que nos recuerda en muchas ocasiones a los maestros de las dos iglesias de Taüll, al principal de Berlanga⁶ y sobre todo al de Maderuelo, lo cual se debería a que lombardo podría ser el origen del principal maestro que da origen a una misma corriente estilística perseguible en estos cuatro conjuntos. La tesis más aceptada es que un maestro de origen italiano, o más probablemente un compañero o ayudante de su taller, activo en Cataluña al menos desde 1123, fecha aproximada para Taüll, se desplazaría en fechas inmediatas con un pequeño equipo desde Cataluña hacia la Meseta, donde puede seguirse su actividad en Berlanga y en Maderuelo principalmente.

Para establecer la cronología y filiación de esta pintura mural vamos a seguir la clasificación de secuencias y modos establecido por Sureda en sus estudios sobre la pintura románica española y catalana⁷.

Esta *Maiestas Mariae* muestra cierta afinidad con la secuencia altorrománica y dentro del modo dominante, considerado por Sureda como paradigmático de la pintura mural románica en Cataluña. Dicho modo dominante se extiende cronológicamente desde fines del siglo XI hasta mediados del siglo XII.

En este modo dominante pueden advertirse dos tradiciones que se hacen evidentes en nuestra *Maiestas*: la mozárabe de los Beatos de estilo leonés correspondientes a la primera familia y la del bizantinismo italiano. La primera es clara en las figuras de los ángeles, especialmente en la disposición de las alas, formando ángulo recto, en su gran tamaño y estilización, así como en el tratamiento formal y decorativo de las mismas. Es muy significativa de ello la forma de rizarse las plumas en espiral en la parte superior de las mismas. Ejemplos numerosos de ello pueden verse desde en el Beato de Escalada (Nueva York, Pierpont Morgan Library) hasta en el de Don Fernando I y Doña Sancha (fig.6) procedente del escritorio real de San Isidoro de León (Madrid, Biblioteca Nacional). Esta fórmula llega a la pintura románica, siendo su mejor plasmación las figuras aladas de Maderuelo, las cuales creemos guardan una importante afinidad con las de nuestros ángeles, si bien en estos el grueso grafismo mozárabe queda más amortiguado (figs. 8 y 11).

La segunda tradición, la italobizantina, que impregna en general los grandes conjuntos murales catalanes, la apreciamos en la estilización, el rígido hieratismo y la frontalidad, además de en la singular iconografía. De los dos círculos estilísticos identificados en Cataluña dentro de este modo dominante, el de Pedret y el de Taüll, es el de los maestros de este último en el que podría enmarcarse la actividad del autor de nuestro mural. Si bien no queda restringida en este círculo como comentaremos más adelante.

Habiendo quedado superada por Ainaud la teoría de un único maestro autor del conjunto pictórico de Santa María de Taüll y de los de Maderuelo y Berlanga que en su día establecieron Gudiol y Cook, se estableció la existencia de un

⁶ Maestro que habitualmente se identifica con el de Maderuelo o cercano a él.

⁷ SUREDA, Joan: *La pintura románica en Cataluña*. Madrid, 1981, pp.209-261. SUREDA, Joan: *La pintura románica en España*. Madrid, 1985, pp. 42-60 y pp. 319-347.

segundo maestro —denominado Maestro de Santa María de Taüll y al que Gudiol había denominado previamente Maestro de Maderuelo— al cual se le supone también un origen italiano y que sería compañero o discípulo del maestro de Santa María. Este segundo maestro se desplazaría a Castilla, en donde en nuestra opinión, bajo influencias más intensas de la tradición mozárabe, desarrollaría, según Sureda, programas iconográficos más amplios, de composiciones más ágiles y un cromatismo distinto. Es de notar que Sureda no descarta la hipótesis inversa del desplazamiento desde Castilla hacia Cataluña⁸.

Admitiendo con Sureda la mayor relación entre los conjuntos castellanos de Berlanga y Maderuelo, cuya datación se acepta de hacia 1125, con respecto al de Taüll, ligeramente anterior, de hacia 1123, entendemos que nuestra *Maiestas* está también más cerca de lo castellano que de lo catalán en cuanto al aspecto formal, si bien iconográficamente existe una mayor dependencia con las abundantes y variadas representaciones marianas catalanas. Esto reafirmaría, si no la procedencia desde tierras catalanas del autor de nuestra *Maiestas* y su consiguiente desplazamiento hacia la meseta, al menos un vínculo que podría estar en el posible uso de un libro de modelos común a ambos ámbitos geográficos.

Tanto si partimos de la llegada de un maestro desde Cataluña que potencia la pintura mural en la meseta, como si lo hacemos desde la posibilidad de un maestro local, lo cierto es que las pinturas castellanas de Berlanga y Maderuelo cobran una personalidad propia debido a otras influencias ya referidas y a otros factores a tener en cuenta. Entre otros, el condicionamiento de la superficie arquitectónica (tanto Berlanga en su articulada arquitectura, como Maderuelo en su exiguo espacio y con una cabecera recta), o también la propia evolución o deseo de personalización del estilo, e incluso de la forma de reinterpretar un tema mariano o el hecho de adaptarlo a un nuevo espacio, en nuestro caso un casco absidal.

Vamos a continuación a exponer y analizar los paralelismos y también las variaciones que apreciamos entre los dos territorios. La disposición en pie de los apostolados catalanes en los dos conjuntos de Taüll, así como sus gestos litúrgicos, pierden en la Meseta el ambiente cortesano de raíz bizantina, y se trocan (Maderuelo) en la solemnidad monástica de una sala capitular —más estática— de los castellanos, que aparecen sentados pero en la misma actitud de mostrar los libros en sus manos. Si bien, y es a donde queremos llegar, advertimos soluciones comunes a ambos. Hay un elemento peculiar que ya hemos registrado en el apartado de estilo, que es la forma de interpretar los bajos y plegados campaniformes de las túnicas como seña de identidad. La misma solución se utiliza primero en Santa María de Taüll (figuras de Pedro y Juan) luego en Maderuelo (figuras de los cuatro vivientes), y de la misma manera en los ángeles y la Virgen de nuestra *Maiestas*.

Pero no quedan aquí los paralelismos. Encontramos también una total similitud en el tratamiento formal y decorativo de las alas de nuestros ángeles y los serafines que centran la composición de los muros laterales de Maderuelo o en

⁸ SUREDA, Joan: *La pintura románica en Cataluña*, Madrid 1981, pp. 223-226.

las figuras de los cuatro vivientes alados que además tienen la misma disposición de giro en tres cuartos que nuestros ángeles portantes de la mandorla. Una rigurosa comparación entre el viviente que representa a san Marcos y los ángeles de nuestra *Maiestas*, nos descubre la repetición, una por una, de todas las fórmulas utilizadas para los pliegues (campanas, comillas, bucles, espirales, líneas discontinuas verticales...) pero con líneas más finas, ni tan anchas, ni tan marcadas; algo que como veremos responde al progresivo abandono de la tradición mozárabe en favor de la románica (figs. 10 y 11).

También la representación de la Virgen con el Niño que recibe la adoración de uno de los reyes en el muro testero de Maderuelo es muy semejante a la de nuestra *Maiestas*: el gran nimbo amarillo, la misma forma de ceñir la toca sobre la frente y las sienes (tocas que volvemos a ver en las Marías ante el sepulcro de Berlanga), la misma forma de solucionar las líneas que configuran el rostro, el mismo pliegue en *uve* del manto por delante, la misma forma campaniforme de los pliegues en el bajo de la túnica. Con leves variaciones debidas a la distinta función iconográfica, ambas imágenes parecen responder a un mismo modelo. Si no a una misma mano, a la de un discípulo muy cercano y dotado, nuestro propuesto tercer maestro que desarrolla un estilo algo más suelto y estilizado en las formas.

Insistimos también en la misma fórmula utilizada para realizar los rostros del Maestro de Maderuelo y del que a partir de ahora proponemos denominar Maestro de la *Maiestas* de la colección Vera (figs. 2 y 3). Similar es la manera de la media melena y el pronunciado flequillo recto, de las orejas y de las líneas internas del pabellón auditivo, la línea en *tau* curvada que describe cejas y nariz así como la forma de corazón de las fosas nasales, la coloración de los pómulos o de dibujar la boca. Esta última, en ambos casos, formada por un segmento y una característica *eme* para marcar el labio superior. También las pupilas negras, redondeadas y elevadas. Igual es también la solución de marcar las líneas de los cuellos con tres líneas ligeramente cóncavas. También igual es la forma de dibujar la base del pie y el segundo dedo, como montando sobre el pulgar, en los pies representados de perfil en los ángeles de nuestra *Maiestas* y los correspondientes que vemos en las figuras del Tetramorfos y de Adán en Maderuelo (figs. 9 y 11).

Como un ejemplo más del paralelismo formal deben contemplarse la *Dextera Dei* del vértice del tramo recto de San Clemente de Taüll con la mano de la Virgen en Majestad. Esta última parece seguir en todo a la muestra catalana, con la única variación de la flexión del dedo corazón para sostener la rama, lo que simbólicamente parece otorgarle el mismo sentido de bendición al gesto de la Virgen (figs. 4 y 5). La idéntica forma de dibujarse las estrellas en nuestro mural, la vemos en el ábside de Santa María de Taüll y en el fondo del Pantocrator de Maderuelo.

Como en lo iconográfico se da una evolución y síntesis que da forma a un nuevo tema mesiánico con la representación de la Virgen con el tallo y la flor, también en lo formal de este conjunto mural, se pierde, respecto a lo catalán, buena parte del bizantinismo de la decoración de perlas y gemas de las orlas de los mantos, tan característicos, que se compensa decorativamente con unos ple-

gados más clásicos y de mayor caída⁹. He aquí una diferencia y paso importante en una representación que se prodirá en la secuencia tardorrománica y en el primer arte gótico.

No podemos olvidar como las similitudes descritas coinciden además de con los dos conjuntos de Taüll, con el de Berlanga y sobre todo con Maderuelo, con los restos de otros dos conjuntos castellanos de la misma secuencia altorrománica datados por Sureda en el tercer decenio del siglo XII. Uno es una figura de apóstol procedente de la provincia de Cuenca (Colección particular de Lausana) y el otro, los fragmentos, también de dos apóstoles, conservados in situ en la colegiata de San Martín de Elines (Cantabria). A estos dos fragmentos debe añadirse dentro de este mismo círculo artístico la representación de los dos arcángeles procedente de Tubilla del Agua (Burgos) del Museo Marés. Creemos que en este mismo círculo artístico y dentro de una cronología muy aproximada puede incluirse el mural objeto de este estudio. Acaso el hecho de apreciar un estilo ligeramente más evolucionado en el dibujo, donde las notas mozárabes se atenúan, las clasicistas aumentan y la iconografía evoluciona, nos llevaría a encuadrar la cronología aproximada del mural entre 1130 y 1140.

Analizando las áreas geográficas de origen de los murales castellanos mencionados: Cantabria-Burgos-Soria-Segovia-Cuenca, no es aventurado proponer la penetración y expansión de un mismo círculo estilístico, probablemente desde Cataluña. Creemos que la *Maiestas* de la colección Leva puede insertarse por su estilo y cronología entre alguno de estos puntos, e incluso ser un nexo con el foco leonés. A este respecto hay que señalar de nuevo el fondo estilístico bizantino, las notas mozarabistas arriba mencionadas y un evidente clasicismo en los plegados de los ángeles, tres influencias presentes, en mayor o menor medida, en los murales del Panteón de San Isidoro, datados ya a mediados de la centuria. Como ocurrirá en San Isidoro, el autor de la *Maiestas* de la colección Leva ha renunciado a los llamativos fondos de bandas coloreadas, que siguen la tradición mozárabe en los ejemplos románicos catalanes y castellanos, para aprovechar el blanco de la preparación. Esta constituye un auténtico celaje estrellado, buscándose una nueva relación cromática de amplios campos de color, a diferencia de los más reducidos, pero también más variados, de la miniatura mozárabe que todavía apreciamos en Maderuelo.

Otro elemento secundario pero que creemos podría apoyar la relación con el ámbito leonés, es el tratamiento dado a los montantes del trono de la Virgen rematados con prótomos de cabezas de águila (fig. 14). Tronos similares los encontramos en algunas de las miniaturas que representan a reyes, reinas e infantes de Castilla y de León, en el llamado Tumbo A de la Catedral de Santiago, realizadas entre 1129 y 1133, en las que se da, según Domínguez Bordona, una plasmación realista de vestuario y mobiliario de la primera mitad del siglo XII¹⁰.

⁹ No obstante todavía pueden apreciarse en Maderuelo algunos restos de gemas en las orlas de los mantos del Pantocrátor y de los arcángeles.

¹⁰ DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Miniatura. Ars Hispaniae*, Vol. XVIII. Madrid, 1962, p. 59 y ss.

Según Sicart¹¹, el origen de estos tronos está en el mundo romano, de donde los tomó el románico¹². Aunque el origen pueda remontarse incluso al mobiliario egipcio, sería del mundo romano desde donde pasó a la miniatura carolingia y otoniana, y de aquí al románico. Podemos citar al respecto la miniatura del retrato del evangelista San Marcos (folio 61 verso) del Códice Áureo conservado en la Biblioteca de El Escorial¹³, obra de mediados del siglo XI, donde el trono del evangelista, al igual que los compostelanos, muestra unos prótomos con cabeza de león, quizás con el simbolismo de protección que desde la Antigüedad rodeó a este felino (fig. 12). Sería ésta una influencia otoniana más a añadir a las que Sicart menciona en las miniaturas compostelanas¹⁴. Siguiendo a este autor, el taller de miniaturistas que trabaja en Compostela, puede ponerse en relación con otros escritorios como Oviedo o León, e incluso con la pintura mural. Del escritorio real leonés procede efectivamente el llamado Libro de las Estampas, donde volvemos a encontrar los retratos reales de los donantes, con una tipología similar, y aquí sí encontramos en la imagen de Ramiro III unos prótomos en forma de cabeza de águila como los de nuestro mural (fig. 13). Planteamos así la hipótesis de que este sustrato iconográfico otoniano, presente en el trono de la *Maiestas* de la colección Leva, pudiese proceder del ámbito miniaturístico leonés, estrictamente contemporáneo de la cronología que damos a la *Maiestas*. En la *Maiestas Mariae* del frontal de El Coll, procedente de la iglesia del Priorato, hoy en el Museo de Vic, tan cercana iconográficamente a nuestra *Maiestas*, encontraremos también un trono de similares características aunque la obra pertenece ya a la segunda mitad del siglo XII (fig. 15).

IV. ICONOGRAFÍA

Entre los abundantes temas marianos que se dan en la pintura románica, se encuentra la representación del tema de la Virgen en Majestad o *Maiestas Mariae*, cuya tipología básica es la de María entronizada con el Niño en su regazo. La fuente literaria más remota en la que se inspira es el texto apócrifo del Pseudo Mateo (16,2) relativa a la Adoración de los Magos de Oriente, en la que se narra cómo, transcurridos dos años, "...entrando en su casa, vieron al niño Jesús, que reposaba en el seno de su madre". Fue Bizancio a través de donde pasó al Románico de Occidente este prototipo, aunque podamos encontrar ya la figura de María sedente con el Niño, recibiendo la adoración de los Magos, en pintu-

¹¹ SICART, Ángel: *Pintura medieval. La Miniatura*. Santiago de Compostela, 1981, p.60.

¹² GRABAR, A.: "Trônes d'évêques en Espagne du Moyen Age", en *l'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*. I. 1986, p.397.

¹³ LÓPEZ SERRANO, Matilde: *El Códice Áureo*. Los Cuatro Evangelios Siglo XI. Madrid, 1974.

¹⁴ Ob. cit pp. 55-60.

ras paleocristianas del siglo III y en los sarcófagos desde el siglo IV¹⁵. En la pintura románica, el tema de la Adoración de los Magos se continúa representando, pero apreciamos como la figura de María entronizada se inscribe ya en una mandorla para darle mayor preeminencia y pasando a ocupar el lugar del ábside reservado al Pantocrátor, tal como señala W. Cook¹⁶. Podemos decir que del tema original bizantino, la figura de María se desgaja para formar en Occidente un tema con entidad propia y nuevos significados, la Virgen en Majestad. Esta llega a representarse, como en el mural que estudiamos, con una total autonomía aunque se le añadan nuevos elementos iconográficos. Estamos en un momento en que la diversidad de la imagen de María adopta ricas y diversas interpretaciones, siempre como mediación de lo mesiánico, y en que no se duda en santificarla con la mandorla, al modo de la *Maiestas Domini*, apropiándose de elementos de su iconografía para otorgarle la categoría de corredentora.

Partiendo de la solemne y bizantinista Virgen en Majestad de Santa María Della Libera de Foro Claudio (Campania), datada hacia 1200, que puede servir de ejemplo como posible modelo de *Maiestas Mariae* que se introduce en el ámbito hispánico, es en Cataluña donde creemos debemos rastrear la evolución y variaciones de esta representación. Efectivamente es en la pintura románica catalana, tanto en la mural como en la de tabla, donde la *Maiestas* se representa con mayor frecuencia y variedad, posiblemente más que en cualquier otra región de la Europa románica. De los varios ejemplos de esta representación vamos a citar en primer lugar los conjuntos en donde el tema ocupa, como en nuestro caso lo haría originalmente, la cuenca absidal del templo. El primer ejemplo es la prácticamente perdida representación de la ermita de Santa María d'Áneu (Lérida) en el MNAC, que recibe la adoración de los magos junto a la presencia de los arcángeles Miguel y Rafael. Muy similar es la representación de la iglesia de San Juan de Tredós (Valle de Arán, Lérida) hoy conservada en el Museo The Cloisters de Nueva York. En este caso también se asocia a la presencia de los magos y los arcángeles Miguel y Rafael portando estandartes imperiales y flanqueando la composición. Similar iconografía, asociada a la Epifanía, presenta la conocida representación del ábside de Santa María de Taüll (Lérida), también en el MNAC, en donde los magos han aumentado de escala y los arcángeles no están representados. Otro ejemplo contemporáneo a los anteriores es el de Sant Sadurní d'Osormort (Barcelona) en el Museo Episcopal de Vic, muy perdida pero con la novedad de asociarse a la representación del Tetramorfos. Los cuatro conjunto citados corresponden a la primera mitad del siglo XII. Un quinto ejemplo, ya de la segunda mitad del siglo XII, si bien no situado en el ábside sino en el inicio del presbiterio, es la representación de la iglesia de Sant Pere de Sorpe (Lérida) asociada ahora a dos árboles que representan la Antigua y la Nueva Ley, la dualidad Iglesia - Sinagoga.

¹⁵ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: *La adoración de los magos. Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad*. Vitoria-Gasteiz, 1992.

¹⁶ Ob. cit.: pp. 10-11.

Fuera de Cataluña, pero muy relacionada con la difusión de su círculo artístico románico, no podemos olvidar la *Maiestas* de Santa Cruz de Maderuelo (Museo del Prado), situada en la parte lateral derecha del muro testero y tan vinculada estilísticamente a lo catalán, tal como hemos consignado en el apartado de filiación. Aquí también formando parte de una Epifanía, abreviada en el número de los magos a causa del espacio, aunque con una iconografía más compleja en su discurso al asociarse a la unción en Betania que hace pareja con ella.

No es el momento de un discurso pormenorizado sobre el simbolismo religioso de estas variaciones iconográficas de la *Maiestas* que incorporan matices y sentidos al complementarse con los temas adyacentes y con el programa iconográfico particular de cada uno de los conjuntos¹⁷. Pero podemos concluir de todo ello que el tema de la *Maiestas Mariae* derivado de la iconografía bizantina, se occidentaliza, desprendiéndose de unos elementos y adquiriendo otros nuevos, para especificar y exaltar el simbolismo e importancia de María en la historia de la Salvación, que es el cumplimiento de la profecía mesiánica del Antiguo Testamento en el Nuevo. Este paso queda plasmado en ejemplos de *Maiestas* de la segunda mitad del siglo XII como la representación del frontal de El Coll (La Selva, Gerona) hoy en el Museo episcopal de Vic (fig.15). Si bien en este caso, la *Kiriotisa* muestra el paso a una virgen *Eleusa* en la relación más cercana con el Niño al que ya abraza —una representación intermedia sería la del frontal de Aviá (MNAC)— poniendo también énfasis, como en nuestro mural, en la afectación de la mano sosteniendo la lis, que ocupa el centro óptico, y añadiendo, también como en nuestro mural, un fondo estrellado que, junto con la corona, la convierte, según Sureda, en reina de todo lo creado¹⁸.

La rama florecida que María sostiene es el elemento que da a la *Maiestas* una nueva dimensión interpretativa del tema. Se trata de la síntesis visual del tema profético y genealógico del árbol de Jesé, en el que hay que distinguir entre el tallo o árbol propiamente dicho, que se da en las más desarrolladas representaciones del tema, y el retoño aislado como atributo. Siguiendo a Watson, consignamos lo fundamental de este último¹⁹. Desde el año 1000, la vara como atributo fue puesta en la mano de la Virgen. Los conceptos de vara y flor florecida, en cualquiera de sus formas, hacen referencia a la totalidad de la profecía de Isaías sobre la Virgen y el Enmanuel (Is.7,14) y el retoño de Jesé (Is.11,1). Ambas profecías fueron habitualmente leídas en Adviento, siendo San Bernardo el que asoció a la Virgen (*Virgo*) con la vara (*Virga*). En las representaciones en que la vara aparece como atributo de la Virgen, indica que el Niño en su regazo es el Mesías profetizado. Como tal ha de interpretarse por tanto en la *Maiestas* de la colección Leva. No podemos dejar de mencionar cómo este tema tendrá una continuidad en la pintura mural de décadas posteriores, que confirma la interpretación iconográfica que hemos dado. A tal efecto vamos a citar dos muestras paralelas y no muy

¹⁷ SUREDA, Joan: *La pintura románica en España*. Madrid, 1985, pp. 73-80.

¹⁸ Ob. cit. p. 78

¹⁹ WATSON, Arthur: *The early iconography of the tree of Jesse*. Oxford, 1934.

divulgadas. La primera es la *Maiestas Mariae* que forma parte de la amplia representación del árbol de Jesé en la totalidad de la bóveda del tramo recto de San Clemente de Segovia, en donde la Virgen sostiene una flor de lis, mural que por su estilo debe datarse hacia el segundo tercio del siglo XIII²⁰. La segunda es la madrileña Virgen de la Flor de Lis. Un mural procedente de la Parroquia de Santa María de Madrid, hoy conservada en la Cripta de la Catedral de la Almudena. La pintura fue descubierta en 1623 al desmontarse un retablo. Su datación es incierta por los repintes modernos, probablemente del siglo XIII o XIV, no obstante su iconografía no ofrece dudas sobre el tema que representa²¹.

Un último elemento iconográfico que debemos notar es el hecho de la presencia de los dos ángeles portando la mandorla. Las fórmula de colocar cuatro ángeles portantes, a menor escala que la figura principal y constreñidos en el espacio angular de los extremos de la mandorla, la encontramos en la *Maiestas Domini* de Maderuelo y aplicada a la *Maiestas Mariae*, en el frontal procedente de la ermita de Vilaseca (Museo de Vic), ligeramente posterior. La peculiaridad de los ángeles de nuestra *Maiestas* radica no sólo en reducirse a dos, sino en su protagonismo. A ello contribuye el estar de pie, su similar escala con respecto a la Virgen y el tratamiento decorativo de sus alas y plegados. Como en ninguno de los ejemplos conocidos, esta *Maiestas* adquiere una fórmula iconográfica plena y unas dimensiones pictóricas equivalentes a las de los Cristos apocalípticos.

V. BIBLIOGRAFIA

- AZCÁRATE LUXÁN, Matilde: *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*. Segovia, 2002.
- CARBONELL i ESTELLER, Eduard: *L'Ornamentació en la pintura románica catalana*. Barcelona, 1981.
- CARBONELL, Eduard, PAGÉS, Montserrat, CAMPS, Jordi y MAROT, Teresa: *Guía arte románico MNAC*. Barcelona, 1998.
- COOK, Walter W. S.: *La pintura mural románica en Cataluña*. Madrid, 1956.
- COOK, Walter W. S. y GUDIOL RICART, José: *Pintura e imagería románicas*. Ars Hispaniae, vol. VI. Madrid, 1980.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Miniatura*. Ars Hispaniae, Vol. XVIII. Madrid, 1962.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: *La adoración de los magos. Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad*. Vitoria-Gasteiz, 1992.

²⁰ AZCÁRATE LUXÁN, Matilde: *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*. Segovia, 2002; y MANZARBEITIA VALLE, Santiago: "Las pinturas murales de la iglesia de San Clemente de Segovia", *Estudios Segovianos*, nº 27 (1990).

²¹ PASTOR MATEOS, Enrique: "La Madona de Madrid y la Virgen de la Flor de Lis", en VV. AA.: *Virgenes de Madrid*. Madrid, 1966, pp. 7-12; y DE LA MORENA BARTOLOMÉ, Áurea: *La Almudena y Madrid*. Madrid, 1993.

- GRABAR, A.: “Trônes d’evêques en Espagne du Moyen Age”, en *l’Art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Age*. I. 1986.
- GUARDIA, Milagros, CAMPS, Jordi y LORÉS, Inmaculada: *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana*. Barcelona, 1993.
- JEANNIN, Emmanuelle: *Abbaye de Saint-Savin sur-Gartempe*. Moisenay, s/a.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde: *El Códice Áureo. Los Cuatro Evangelios Siglo XI*. Madrid, 1974.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago: “Las pinturas murales de la iglesia de San Clemente de Segovia”, *Estudios Segovianos*, nº 27 (1990).
- NORDENFALK, Carl: *Book Illumination. Early Middle Ages*, Ginebra, 1995.
- RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 1/ Vol. 2. Barcelona, 2000.
- SICART, Ángel: *Pintura medieval. La Miniatura*. Santiago de Compostela, 1981.
- SUREDA, Joan: *La pintura románica en Cataluña*. Madrid, 1981.
- SUREDA, Joan: *La pintura románica en España*. Madrid, 1985.
- SUREDA, Joan y LIAÑO, Emma: *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo siglos XI-XIII*. Madrid, 1988.
- PASTOR MATEOS, Enrique: “La Madona de Madrid y la Virgen de la Flor de Lis”, en VV. AA.: *Virgenes de Madrid*. Madrid, 1966.
- WATSON, Arthur: *The early iconography of the tree o Jesse*. Oxford, 1934.
- WILLIAMS, John: “Las pinturas del Comentario” en VV. AA.: *Los Beatos*. Madrid, 1986.



Fig. 1.- *Maiestas Mariae* (Colección Leva).



Fig.2.- *Maiestas Mariae*, rasgos y toca de María (Colección Leva).



Fig.3.- Epifanía de Maderuelo: detalle del rostro de la Virgen (Museo del Prado).



Fig.4.- *Maiestas Mariae*, detalle de la mano con la vara florecida (Colección Leva).

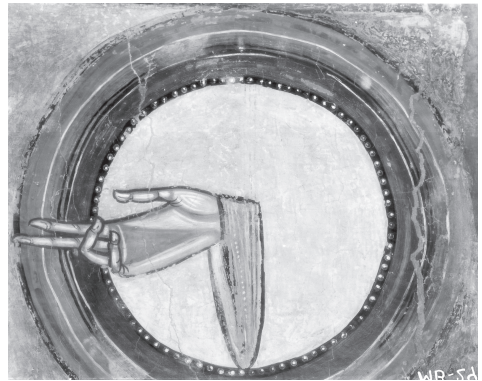


Fig.5.- *Dexter a Dei*. Bóveda del tramo recto de San Clemente de Taüll (MNAC)



Fig.6.- Frag. de El Juicio Final. Beato de Fernando I, folio 250v-251r. (BN, Madrid).



Fig.7.- Apóstol de Santa Cruz de Maderuelo (Museo del Prado).



Fig.8.- Ángel portante derecho de la *Maiestas Mariae* (Colección Leva).



Fig.9.- Ángel portante izquierdo, detalle de pliegues bajos, pies y estrellas (Colección Leva).



Fig.10.- Ángel portante izquierdo, detalle del abdomen, plisados y ala (Colección Leva).



Fig.11.- Viviente representante de San Lucas. Sta. Cruz de Maderuelo (Museo del Prado).



Fig.12.- Evangelista San Marcos. Códice Áureo (Biblioteca de El Escorial, Madrid).



Fig.13.- Imagen de Ramiro III. Libro de Las Estampas (Catedral de León).



Fig.14.- *Maiestas Mariae*, detalle del trono con cabeza de águila (Colección Leva).



Fig 15.- Frontal de El Coll. *Maiestas Mariae* (Museo de Vic).