

# La Majestad románica del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Notas para su contextualización



Jordi Camps i Soria

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

### **Créditos fotográficos**

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1-6, 8 y 17

© Bisbat de Girona-Todos los derechos reservados: fig. 12

© Bisbat de Girona-Todos los derechos reservados / Carles Aymerich. CRMMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya: fig. 11

© Comissió de Patrimoni de Santa Maria de Caldes de Montbui: fig. 10

© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristà: figs. 7, 14 y 15

© Museu Episcopal de Vic: figs. 13 y 16

Texto publicado en:

*Buletina = Boletín = Bulletin.* Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 6, 2012, pp. 15-38.

Con el patrocinio de:



**metro bilbao**

Cataluña es una de las regiones de la Europa románica que ha conservado un mayor número de objetos de mobiliario de los siglos XII y XIII, especialmente tablas de altar e imágenes trabajadas en madera y policromadas. A menudo se ha considerado que estos objetos constituían versiones modestas realizadas siguiendo las pautas de las piezas elaboradas en materiales ricos, como el oro o la plata. Siendo innegables estos vínculos, también es cierto que la calidad técnica y la complejidad iconográfica de este tipo de objetos denotan la existencia de talleres muy significativos y de una voluntad programática que regía su creación. Nos referimos a la riqueza que muestran los frontales y laterales de altar, las tablas de baldaquino, así como las imágenes talladas. Entre éstas se incluye una variedad de ejemplos de la Virgen con el Niño, crucifijos, grupos del Descendimiento de la cruz y otros tipos como la *Maiestas Domini* (llamadas a veces «del Salvador») o santos, en estos casos en fechas claramente avanzadas. De hecho, la realización de tallas en madera y policromadas no estaba sólo dirigida a la creación de imágenes de culto, sino también a la producción de pequeñas obras aplicadas a frontales y otras modalidades relacionadas con el entorno del altar y su mobiliario (edículos, estructuras que anuncian los retablos de tiempos posteriores, etc.).

A pesar de que la cantidad de objetos del Románico catalán conservados es sustancial y muy significativa, raramente se encuentran en su edificio de origen, de modo que se posee muy poca información sobre cuáles pudieron ser su ubicación y función originales; además, algunos de los ejemplos estudiados y fotografiados entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX desaparecieron durante la Guerra Civil. Sin embargo, una cantidad notable se conserva en colecciones públicas y privadas<sup>1</sup>.

---

1 Para el estudio de las tallas románicas en Cataluña, véanse Cook/Gudiol 1950, pp. 279-317; Ainaud de Lasarte 1955; Junyent 1957; Junyent 1961, pp. 267-270; Llarás Usón 1998.



© Material protegido

1. Anónimo catalán  
*Majestad de Cristo en la cruz*, primera mitad del siglo XIII  
Madera policromada. 130,5 x 107 x 14,7 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/388

Las tallas de Cristo en la cruz ofrecen diversas modalidades, desde la más extendida, la del *Christus patiens*, con Cristo mostrando el dolor del sufrimiento, semidesnudo, haciendo énfasis en el aspecto humano de su muerte, hasta la del *Christus triumphans*, vestido con túnica, que en Cataluña es llamada Majestat<sup>2</sup>. El Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva una de estas imágenes, una *Majestad* [fig. 1] cuyo origen exacto es desconocido<sup>3</sup>. Dentro del ámbito del Románico hispánico, las majestades se circunscriben prácticamente a la zona nororiental de Cataluña, siendo su presencia uno de los aspectos distintivos de Románico catalán, también a nivel europeo, como trataremos más adelante. En tanto que un ejemplo del *Christus triumphans*, la imagen del museo de Bilbao ofrece la mayor parte de los componentes característicos de las majestades catalanas de los siglos XII y XIII. De este modo, su figura aparece como adosada y fijada a la cruz, con los brazos prácticamente en horizontal. Su faz, con los ojos totalmente abiertos y una expresión que transmite gravedad y solemnidad, pretende reflejar la idea triunfal de la victoria de Cristo sobre la muerte.

La talla está realizada en maderas de chopo (la figura de Cristo) y pino (la cruz)<sup>4</sup>, con elementos de tela encolada y pintada al temple, y algunos puntos trabajados con relieve de estuco. En relación a esto, se trata de una obra que utiliza los recursos más frecuentes de la imaginería de época románica. La imagen de Cristo mide 91 x 89 x 11,5 centímetros, mientras que las medidas de la cruz son 130,5 x 107 x 3,2 centímetros. El grosor total de la pieza es de 14,7 centímetros. La trayectoria moderna de la talla se inició durante el primer tercio del siglo XX. Se la ha situado, sin documentación que lo demuestre, en la colección barcelonesa de Oleguer Junyent y con posterioridad en la colección Van Stolck, en Holanda. De allí fue vendida en 1928 a F. Brimo de Larousilhe, para ingresar en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1957 como donación del entonces Banco de Bilbao. Pese a ello, su entrada firme en la historiografía no tendrá lugar hasta su incorporación a los fondos del museo bilbaíno, y sus estudios más serios y detenidos se producen durante las dos últimas décadas del siglo XX, con sendos trabajos de Ana Sánchez-Lassa<sup>5</sup> y de Jaime Barrachina<sup>6</sup>.

La imagen presenta un relativo buen estado de conservación, manteniendo la mayor parte de la policromía tanto en la figura de Cristo como en el anverso y reverso de la cruz. Una restauración llevada a cabo entre 1985 y 1986, consistente básicamente en la consolidación y limpieza de la obra, permitió recuperar el tono original de los colores y descubrir detalles significativos desde el punto de vista técnico y de los materiales<sup>7</sup>.

De acuerdo con la tipología en la que se incluye, Cristo aparece como adosado a la cruz, en composición frontal y con la cabeza ligeramente girada hacia su izquierda e inclinada. Tiene los ojos abiertos, y la cabellera y la barba están levemente talladas, a base de trazos simples. Los brazos aparecen en horizontal, totalmente fijados al travesaño de la cruz. La túnica de manga larga (*manicata*) presenta una superficie ampliamente decorada con una serie de círculos que inscriben figuras de aves, muy probablemente águilas, descritas lateralmente. El cíngulo, de tono amarillento como recuerdo del dorado, presenta el nudo habitual tras el cual los extremos descienden casi simétricamente trazando una leve curva. También llama la atención la franja igualmente amarillenta en el encaje entre el cuerpo y los brazos, así como en los extremos de las mangas, tratada con relieves en estuco que determinan un motivo geométrico consistente en un zig-zag,

---

2 Thoby 1959, Trens 1966, Bastardes 1978, Durliat 1989.

3 Los últimos estudios consideran el estilo de esta talla protogótico, por manifestar rasgos propios del estilo gótico aún en el siglo XIII. Como es sabido, se trata de una de las dos obras de época románica con origen catalán que el museo conserva. La segunda consiste en dos tablas pintadas procedentes de un supuesto baldaquino que representan el arca de Noé y el Descendimiento de la cruz (n.ºs inv. 69/256 y 69/255), de la iglesia de la Mare de Déu de la Plana, en la Pessonada, cerca de Hortonedá de la Conca, comarca del Pallars Jussà.

4 Según las muestras tomadas en 2010 y de acuerdo con el *Estudio de los materiales presentes en dos micromuestras de pintura y dos muestras de madera tomadas de la obra «Majestad de Cristo en la Cruz», N.º Inv. 69/388, ARTE-LAB. S.L., Madrid, 2010.*

5 Sánchez-Lassa 1987.

6 Barrachina 1997 («Majestat 6»).

7 Véase un análisis detallado del estado de conservación de la pieza y de los resultados de la campaña de estudio y restauración en Sánchez-Lassa 1987, especialmente pp. 55-60.



2. Anónimo catalán  
*Majestad de Cristo en la cruz*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Radiografía

cuyos espacios libres son ocupados por tres perlas dispuestas en triángulo. Como piezas de madera distintas, los pies se encajan bajo el vacío del cuerpo y aparecen desnudos, como sucede en la mayor parte de los casos catalanes [fig. 2].

Como decíamos, de la cruz, de extremos potenciados, interesan tanto los motivos pintados del anverso como los del reverso. En primer lugar, y en la parte superior del palo, se desarrolla la inscripción del *titulus*, donde se lee «IHS XPS REX ON», como abreviación de «Ihesus Christus Rex Iudeorum», que identifica la figura de Cristo como rey de los judíos. En el extremo superior aparecen las representaciones del sol y de la luna inscritas en sendos círculos; se trata de un tema recurrente en imágenes del crucifijo. En otro orden de cosas, cabe destacar las figuras pintadas de los extremos del travesaño, las de María y San Juan Evangelista [figs. 3 y 4], personajes también frecuentes en esta disposición y a su vez presentes en cualquier contexto alusivo a la escena de la Crucifixión. Finalmente, en la base del palo aparece Adán resucitando, acompañado de la inscripción que lo identifica («ADAM»), de la cual se conservan restos perfectamente visibles por encima de la caja de la tumba, sobre un fondo de color verde [fig. 5].

Este repertorio figurativo acompaña diversas imágenes del crucifijo, aunque de un modo más claro y continuado en las del *Christus patiens* que en las de las majestades, si bien cabe advertir que la comparación con algunos crucifijos presenta la dificultad de que, a menudo, las cruces originales o bien han desaparecido, o bien pueden no corresponder con la original. En cambio, es menos habitual el planteamiento de la decora-



3-4. Anónimo catalán  
*Majestad de Cristo en la cruz*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalles de María y San Juan Evangelista  
en los travesanos



6. Anónimo catalán  
*Majestad de Cristo en la cruz*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle de la zona central del reverso

5. Anónimo catalán  
*Majestad de Cristo en la cruz*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle del Adán del pie de la cruz

ción del reverso, aquí exclusivamente de carácter geométrico y vegetal, incluso en la zona central [fig. 6], cuando lo más normal en estos objetos es la presencia del *Agnus Dei* en el centro acompañado de otros elementos figurativos en los extremos, entre ellos el Tetramorfo. Los aspectos iconográficos, estilísticos y técnicos de la talla de Bilbao permiten justificar su origen catalán y contextualizarla dentro de una época y un marco geográfico que vamos a tratar de esbozar a continuación, profundizando en su análisis y su comparación con otros ejemplos.

En líneas generales, los recursos técnicos y materiales aplicados en la producción de la imagen son los habituales en obras de madera policromada de entre las últimas décadas del siglo XII y el XIII. El tratamiento del color en la figura del Cristo, muy basado en la combinación del rojo de la túnica con el fondo azul de los círculos que rodean las águilas y el amarillo, es el mismo que el del fondo de la cruz. No sería difícil hallar algunos paralelismos en este sentido, entre los cuales podemos incluir, a pesar de las diferencias de taller, la capa externa de la *Majestad Batlló* [fig. 7]<sup>8</sup>. Por otro lado, algunas zonas clave de la túnica se trataron con relieve en estuco o yeso recubierto de barniz, cuyo efecto amarillento o dorado evocaba el recuerdo de las obras revestidas de materiales preciosos. En una dirección similar cabe destacar que se han detectado restos de estaño en las figuras romboidales que recorren la franja roja del anverso de la cruz [fig. 8], que también debieron de producir un efecto de brillo. Por lo que afecta a los pigmentos utilizados, es interesante subrayar la presencia del bermellón, a partir del cinabrio, relativamente normal en obras del Románico en Cataluña, tal como se desprende de las que hasta el momento han podido ser analizadas<sup>9</sup>. Menos habitual parece ser el uso del índigo, que se observa en la muestra tomada de la túnica del Cristo, aunque todavía falta llevar a cabo analíticas a un mayor número de piezas para poder valorar la frecuencia del uso de este pigmento.

8 Morer/Prat/Badia 2008. Nuevos resultados sobre los análisis llevados a cabo en el Museu Nacional d'Art de Catalunya entre 2008 y 2010 están en proceso de ser publicados en los dos próximos volúmenes del *Bulletí* de la institució, n.ºs 10 (2011, en prensa) y 11.

9 Morer/Prat/Badia 2008; Castiñeiras 2007.



7. Anónimo catalán  
*Majestad Batlló*, mediados del siglo XII  
 Madera entelada parcialmente y policromada al temple. 156 x 119,5 x 20,5 cm  
 MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona  
 N.º inv. 015937-000

El conjunto de la imagen mantiene, sin duda, las constantes básicas de las llamadas majestades catalanas. Aunque no es el momento de profundizar, recordaremos que la presencia de este tipo de crucificado en el ámbito catalán durante la época románica es un rasgo distintivo respecto del contexto hispánico en general. Además, las majestades conservadas o documentadas proceden fundamentalmente del sector nororiental, abarcando un área que va desde la zona rosellonesa hasta las proximidades de Barcelona, incluyendo las regiones de Girona, Ripoll y Vic, mientras que su límite occidental queda marcado con algunos ejemplos procedentes del entorno de la Seu d'Urgell, quizás de un modo esporádico<sup>10</sup>.

Una explicación recurrente al desarrollo de esta modalidad en Cataluña ha sido la de considerar la proliferación de las majestades como un reflejo del célebre *Volto Santo* de Lucca [fig. 9], en Toscana, cuyo culto está documentado desde finales del siglo XI<sup>11</sup>. Más allá del problema cronológico que presenta la actual imagen de Lucca, las analogías compositivas son lo suficientemente claras como para hablar de la familiaridad relativa de algunos ejemplos catalanes con los de Toscana y sus alrededores. Sin embargo, el tratamiento técnico difiere notablemente: a pesar de ciertas semejanzas respecto al trabajo de las túnicas, de sus pliegues

<sup>10</sup> Camps 2010.





8. Anónimo catalán  
*Majestad de Cristo en la cruz*  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Corte estratigráfico de una muestra tomada del gris sobre rojo en un rombo de la decoración de la cruz (objetivo MPlan 20 X / 0,40)
1. Preparación de color blanco compuesta por yeso y silicatos (m. b. p.) (350 µm)
  2. Anaranjado compuesto por albayalde, bermellón (b. p.) y carbonato cálcico (b. p.) (25 µm)
  3. Rojo compuesto por bermellón, albayalde y carbonato cálcico (m. b. p.) (15 µm)
  4. Rojo compuesto por colorante rojo, albayalde (b. p.), carbonato cálcico (b. p.) y bermellón (35-40 µm)
  5. Pardo, adhesivo de estaño (20 µm)
  6. Plateado compuesto por una lámina de estaño (25 µm)

caídos a modo de formas tubulares, los ejemplos catalanes muestran una tendencia a la geometrización que contrasta con las fórmulas más modeladas de los ejemplos italianos. Esta circunstancia se evidencia no sólo con la comparación con el Cristo luqués, sino también con otras obras significativas como los crucifijos, de esta misma modalidad, de Borgo Sansepolcro y de Bocca di Magra. Pero más allá de ciertos paralelismos formales, no extensibles a cuestiones técnicas o de taller, lo importante es averiguar cuál pudo ser la relación tipológica entre el *Volto Santo* de Lucca y la difusión de las *majestats* en Cataluña. Igualmente, otro tema a plantear es el de los aspectos de la leyenda del Cristo luqués que pudieron penetrar, más tarde o más temprano, en Cataluña. La documentación conocida puede aportar algunos indicios, aunque vagos. En ningún caso se dispone de fuentes pertenecientes a la Edad Media que hablen de una imagen catalana en concreto, como es el caso de Lucca, y no será hasta el siglo XVII cuando se haga una alusión directa a una imagen, concretamente en relación con la *Majestad de Caldes de Montbui* [fig. 10], en 1635 y con motivo de la construcción de una capilla dedicada a la imagen<sup>12</sup>.

Si nos atenemos a las fuentes medievales y, más concretamente, de la época románica, existen referencias de los siglos X y XI que podrían aludir al culto a imágenes del Cristo triunfante. Así se ha entendido tradicionalmente la aparición del término *vultus* (rostro) en la iglesia de Estamariu (cerca de la Seu d'Urgell) en 1063 y 1092: «ad imso vultu vel ad majestatem Domini da Stamariz»<sup>13</sup>. También este documento ha sido utilizado para mostrar el uso del término «majestad» en función de la tipología que nos interesa. Pero el término *volto*, *vultus* o *bult* no aparecerá insistentemente hasta tiempos posteriores, y en los textos de los *Goigs* (o *Gozos*). El caso más revelador es el de una desaparecida imagen de Toses, que según los textos de los *Goigs* se relaciona con el *Volto Santo* de Lucca<sup>14</sup>. Otra muestra clara de la tradición en el uso del término es el de la *Majestad de Organyà*: según una fuente oral, a principios del siglo XX, cuando ya estaba arrinconada en la sacristía de la iglesia, era llamada «bulto» por el párroco<sup>15</sup>.

En otros casos se recogen elementos que aparecen en la leyenda de la imagen de Lucca. Así, en el de la *Majestad de Caldes*, los *Goigs* del siglo XIX cuentan que fue esculpida por Nicodemo, de la misma manera que la *Majestad de la Pobra de Lillet*<sup>16</sup>. El interés de esta referencia a Nicodemo reside en el hecho de que

11 De Francovich 1936; Baracchini/Filieri 1982; Ferrari/Meyer 2005.

12 Sobre la *Majestad de Caldes*, véase Trens 1966, pp. 115-120.

13 *Ibíd.*, p. 38.

14 *Ibíd.*, p. 161.

15 Camps 2008. Dicha información, testimonio de la importancia que todavía podemos otorgar prudentemente a la tradición oral, nos fue proporcionada amablemente por la señora Anna Maria Guardia.

16 Trens 1966, pp. 115-120, 124-127.



9. Anónimo  
*Il Volto Santo*, siglo XII  
 Madera policromada. 245 x 275 cm (Cristo)  
 Catedral de San Martín, Lucca, Italia



10. Anónimo catalán  
*Majestad de Caldes de Montbui*, primera mitad del siglo XIII  
 Madera policromada. 196 x 185 cm (Cristo);  
 360 x 203 cm (cruz, antes del incendio)  
 Iglesia parroquial de Santa María, Caldes de Montbui, Barcelona

en la leyenda del *Volto Santo* de Lucca se le considera autor de la imagen, llegada de Oriente<sup>17</sup>. El tema del viaje, del traslado, queda implícito también cuando, en relación a las majestades de Beget y de Bellpuig, los mismos *Goigs* aluden a un origen distinto, aunque cercano<sup>18</sup>. Otro elemento importante que permite argumentar la vinculación con el Mediterráneo oriental lo determinan las referencias al *Cristo de Beirut*. Gudiol, Trens y Durliat lo subrayaron en relación con las catedrales de Girona y de Vic, donde, especialmente en el caso de la de Girona, los martirologios aluden al culto al *Cristo de Beirut* y a la celebración, el 9 de noviembre, de la *Passio Ymaginis*<sup>19</sup>. Si regresamos al ambiente de Lucca, está documentada la importancia de esta conmemoración<sup>20</sup>, aunque tampoco existe la certeza de que dicha imagen milagrosa adoptara una formulación compositiva e iconográfica análoga a la de las majestades. Tenemos como ejemplo la representación de la imagen milagrosa en una tabla de altar del entorno sienés y datada en 1215, que consiste en el Cristo triunfante vestido con *perizonium*, en lugar de la túnica de las majestades, con lo que su papel como referente puede ser relativizado<sup>21</sup>.

Marcel Durliat intentó formular una explicación sobre las majestats catalanas, no sólo a través de sus analogías de carácter tipológico con los ejemplos italianos, sino también por los elementos que aporta la decoración original de las cruces conservadas. Manteniendo la idea del Cristo en la cruz como imagen triunfante, de realeza, recuerda las representaciones figurativas de los anversos y reversos de las cruces (*Agnus Dei*, Tetramorfo), así como lo que queda de algunas inscripciones. Se están estudiando en estos momentos

17 Bacci 2005, especialmente pp. 16-19.

18 Trens 1966, pp. 120-123, 142-143.

19 Bacci 2005.

20 *Ibíd.*

21 *Ibíd.*, fig. 4.



11. Anónimo catalán  
*Majestad de Beget*, siglo XII  
 Madera policromada. 207 x 196 x 30 cm  
 Iglesia de Sant Cristofol de Beget, Ripolles, Girona



12. Anónimo catalán  
*Cristo en Majestad* procedente de la iglesia de Sant Joan les Fonts, la Garrotxa, Girona, siglo XII  
 Madera policromada. 186 x 130 cm  
 Museo Diocesano de Girona  
 N.º inv. MDG11

algunas de las inscripciones que aparecen en ellas, donde las alusiones al *Agnus Dei* como imagen de Cristo que salva a la humanidad del pecado son habituales. Por ello, Durliat asocia algunos de estos elementos al texto del Apocalipsis.

La imagen del museo de Bilbao sólo se aproxima a los ejemplos más emblemáticos —la *Majestad Batlló*, la de Beget [fig. 11], a pesar de no haber conservado la cruz original<sup>22</sup>, o la de Sant Joan les Fonts [fig. 12]<sup>23</sup>— por aspectos relacionados con la composición general, así como por algunos detalles ornamentales. Dejamos aparte de este grupo otra pieza emblemática, la *Majestad de Caldes de Montbui*, cuyo planteamiento de la túnica difiere notablemente de las que nos ocupan.

Entre los aspectos compositivos, el más revelador es, precisamente, el tratamiento de la túnica. El volumen de ésta en la talla de Bilbao es diferente al del resto de las obras mencionadas, conseguido mediante pliegues en vertical a modo de formas tubulares. Sin embargo, el recurso decorativo basado en un sistema geométrico de círculos sobre un fondo de color rojo es visible en algunas de las imágenes más significativas. En este sentido, el tratamiento que muestra nuestra pieza parece derivar de esquemas más elaborados, si se compara con la *Majestad Batlló*, que ha conservado prácticamente todo el sistema ornamental de la indumentaria que lo viste. También se podrían establecer analogías con otras imágenes, como la *Majestad de Sant Boi de Lluçanès* [fig. 13]. No obstante, los motivos de dichas tallas son de carácter floral y geométrico. Hay que ceñirse a una representación actualmente muy remodelada, la de la *Majestad de Caldes de Montbui*, para encontrar un ejemplo de figuración animal en la decoración de la túnica. El referente lo

<sup>22</sup> Camps 2009, con toda la abundante bibliografía precedente y la alusión a un informe inédito del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya. Siguieron otros trabajos del mismo centro cuyos resultados no han sido publicados.

<sup>23</sup> Bastardes 1978, pp. 118-122.



13. Anónimo catalán  
*Majestad de Sant Boi de Lluçanès*  
 Segunda mitad del siglo XII  
 Madera con restos de policromía. 109,5 x 109,5 x 19 cm  
 Museu Episcopal de Vic  
 N.º inv. MEV 9723  
 (Cruz de procedencia desconocida, véase fig. 16)

hallamos en unos dibujos de Josep Puiggarí que muestran cuadrúpedos afrontados inscritos en cada figura geométrica, situados concretamente en la estola<sup>24</sup>. También podemos aludir a una talla de otra tipología, en concreto a la *Virgen de Sant Cugat del Vallès* (Museu de Terrassa), en cuya túnica se muestran unos grupos de aves afrontadas<sup>25</sup>.

El recuerdo, en todos los casos, de los tejidos bizantinos, de una rica indumentaria, marca el carácter de las túnicas de estas imágenes, que pueden asociarse a la idea de realeza de la imagen. Así pues, la decoración de la túnica de la *Majestad* del museo bilbaíno parece haber tenido como referente la de algunas tallas relacionadas con la producción catalana de los siglos XII y XIII. También el mobiliario de altar conservado en Cataluña muestra ejemplos donde aparecen seres animales, a menudo híbridos, inscritos en círculos. Además de los marcos de numerosos frontales de altar, podemos citar ejemplos que se pueden fechar hacia las primeras décadas del siglo XIII, tales como la biga del *Baldaqino de Tost* [fig. 14]<sup>26</sup> o el reverso de la tabla frontal del *Baldaqino de Toses* [fig. 15]<sup>27</sup>. En todos estos casos encontramos soluciones que permiten contextualizar la *Majestad* que nos ocupa, aunque en ninguno podemos ver un referente directo o un posible modelo.

24 Publicados en Gispert 1895, p. 60.

25 Ferran 1989, Ferran/Pladevall 1991.

26 Para este conjunto véase el excelente catálogo Castiñeiras 2008b.

27 El montaje actual del citado baldaqino es el resultado de una intervención de J. Folch i Torres llevada a cabo para el entonces Museu d'Art de Catalunya en 1934. Nos interesa especialmente para nuestro objetivo tener en cuenta la decoración de la tabla frontal (MNAC 4523); véanse ilustraciones en Sureda 1981, figs. pp. 194-195.





14. Anónimo catalán del taller de la Seu d'Urgell del 1200  
*Baldaqüino de Tost*, c. 1220  
 Temple, relieves de estuco y restos de hoja metálica corlada sobre tabla. 176,5 x 161 x 9,5 cm  
 MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona  
 N.º inv. 003905-000



15. Anónimo catalán del taller de la Seu d'Urgell del 1200  
*Baldaqüino llamado «de Toses»*  
 Primer tercio del siglo XIII  
 Temple, relieves de estuco y restos de hoja metálica corlada sobre tabla.  
 488 x 238 x 216 cm  
 MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona  
 N.º inv. 004523-CJT

16. Reverso de la cruz de procedencia desconocida asociada a la *Majestad de Sant Boi de Lluçanès* Museu Episcopal de Vic, Barcelona N.º inv. MEV 1609 (véase fig. 13)



© Material protegido

17. Anónimo catalán *Majestad de Cristo en la cruz* Museo de Bellas Artes de Bilbao Reverso



© Material protegido

Si establecemos, por tanto, analogías con los ejemplos conservados y analizados que muestran policromía, la Majestad del museo de Bilbao se define por la decoración de la túnica y por la figuración representada en los extremos de la cruz. Además, las características de la talla, con sus formas angulosas, esquematizadas, la relacionan con obras de cronología avanzada, aunque la simplicidad de algunos detalles como la cabellera, la barba o los propios rasgos faciales impiden hallar paralelismos contundentes.

Anteriormente hemos descrito de modo sumario la decoración de la cruz, cuya composición iconográfica, la figuración seleccionada, parece ser la más frecuentemente utilizada, en distintos formatos y técnicas, en este elemento. Como en las representaciones de la Crucifixión, María y Juan Evangelista aparecen como testimonios de la muerte salvadora de Cristo, mientras que Adán resucitando refuerza la idea de Cristo como nuevo Adán, y puede justificarse también de acuerdo con la leyenda según la cual Adán habría sido enterrado en el Gólgota. Sin embargo, pocas majestades han conservado, en apariencia, su cruz original, e incluso en algunos casos se ha pensado que la cruz actual podría ser el resultado de un montaje realizado en un momento indeterminado. Además, lo más habitual es observar esta iconografía en representaciones del *Christus patiens*.

Por lo que respecta a los elementos que decoran el anverso de la cruz, podemos hallar otros ejemplos en los que aparecen los personajes de la talla de Bilbao. Sin embargo, aparte de su presencia en algunas cruces relacionadas con majestades, pero que no parecen haber sido las originales, se desarrollan más en casos vinculados con el Cristo sufriente. En este sentido, podemos citar una cruz del Museu Episcopal de Vic [fig. 16], de procedencia desconocida, a la que se ha incorporado la *Majestad de Sant Boi de Lluçanès*<sup>28</sup>; también, y especialmente, la que se corresponde con la *Majestad de La Llagona*, que en ocasiones ha sido considerada de una época distinta a la de la imagen<sup>29</sup>.

El reverso de la cruz del museo de Bilbao [fig. 17] también está decorado con un repertorio poco habitual, consistente en unos motivos florales de ocho pétalos ubicados en el centro y en los extremos, unidos a través de simples franjas longitudinales. Sin embargo, conviene señalar que diversas cruces esmaltadas sobre cobre presentan también una decoración floral en la parte posterior, y del mismo modo, existen algunos ejemplos que, sin representar un paralelo que pueda relacionarse directamente con la obra que tratamos, muestran el recurso a esta solución decorativa. Es el caso de una cruz de Queralbs (Ripollès), fechada, no obstante, en la segunda mitad del siglo XIII, cuyo reverso en talla está tratado con motivos florales<sup>30</sup>.

Los rasgos estilísticos de la talla y de la figuración pintada en el anverso de la cruz pueden aportarnos datos para situar la imagen. La simplicidad de la talla, especialmente visible a partir de los rasgos angulosos de la cara, del tratamiento sumario de la cabellera, la barba o incluso del volumen de la túnica, alejan sin duda nuestra pieza del grupo más significativo del siglo XII. A este respecto, no hay que olvidar que la producción de majestades en el ámbito catalán (y también europeo) se prolonga hasta fechas más tardías. Por ello, es del todo justificable situar la Majestad del museo de Bilbao a lo largo del siglo XIII. De entre los catalanes, podemos recordar casos como los de la *Majestad de Saderra* (Osona), desaparecida en 1936, o la que parece haber pertenecido a la colección de Oleguer Junyent, actualmente no localizada<sup>31</sup>. Por otro lado, este tratamiento de rasgos angulosos parece producirse también en obras de otras tipologías, como imágenes de la Virgen, algunas de ellas relacionadas con los límites del obispado de Urgell. Es el caso, por ejemplo, de una talla considerada procedente de Toses<sup>32</sup>.

---

28 Gràcia 1986.

29 Durliat 1989, pp. 88-90, figs. 26-28.

30 Este ejemplo ya fue citado por Barrachina 1997, p. 363.

31 *Ibíd.*, p. 362 («Majestat 5»).

32 Conservada en las reservas del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

El trabajo de las figuras pintadas, con cierto sentido del detalle, puede aportar referentes significativos para contextualizar el conjunto, especialmente la figura de Adán, así como algunos detalles de las de María y San Juan. Ya fueron objeto de comparación con obras del llamado Maestro de Soriguerola (de nuevo, obispado de Urgell, en la Cerdanya)<sup>33</sup>, que implicaría unas fechas tardías y muy cercanas al 1300. De hecho, estas fórmulas ligeramente más desenvueltas, con las caras algo más ensanchadas, un mayor sentido de la proporción en la configuración de los ojos, son las que aparecen en obras fechadas ya desde inicios del siglo XIII, como el *Baldaqino de Tost* o el *Baldaqino de Toses*, ya citados en referencia a la representación de las águilas de la túnica de la Majestad de Bilbao. También las tablas de Aurós, del Pallars (conservadas en el MNAC), con su tratamiento algo más esquematizado de los pliegues de la indumentaria, muestran una cierta correspondencia con las figuras de la cruz de la obra que nos ocupa<sup>34</sup>. Esta figuración conecta la pieza con tendencias derivadas de la renovación del entorno del 1200, que tienden a mostrar mayor verosimilitud en la figuración humana, en el planteamiento de los gestos y del movimiento de los personajes.

Ello nos permite establecer claros puntos de contacto con una serie de obras pictóricas que hasta el momento han estado fechadas hacia la primera mitad del siglo XIII y en general vinculadas con el obispado de Urgell, cuya área comprendía desde la Ribagorza oriental hasta la Cerdanya y el valle de Toses. Estos límites pueden parecernos muy amplios para situar la pieza que nos ocupa, pero si nos atenemos a comparaciones con los baldaquinos de Toses o Tost, podemos aproximarla a un área comprendida entre la Seu d'Urgell y los alrededores de la Cerdanya, y atribuirla a alguno de los talleres activos durante la primera mitad del siglo XIII.

---

33 Barrachina 1997, p. 363.

34 MNAC 3906 y 3907. Véase Castiñeiras 2008a, p. 132, figs. pp. 124-125.



## BIBLIOGRAFIA

### Ainaud de Lasarte 1955

Juan Ainaud de Lasarte. «La sculpture polychrome catalane», *L'Oeil*, Paris, n.º 4, abril 1955, pp. 33-39.

### Bacci 2005

M. Bacci. «Nicodemo e il Volto Santo», Michele Camillo Ferrari ; Andreas Meyer (a cura di). *Il Volto Santo in Europa : culto e immagini del crocifisso nel Medioevo : atti del Convegno Internazionale di Engelberg, 13-16 settembre 2000*. Lucca : Istituto Storico Lucchese, 2005, pp. 15-40.

### Baracchini/Filieri 1982

Clara Baracchini ; Maria Teresa Filieri (a cura di). *Il Volto Santo : storia e culto*. [Cat. exp., Lucca, Chiesa del SS. Giovanni e Reparata]. Lucca : M. Pacini Fazzi, 1982.

### Barrachina 1997

Jaume Barrachina. «Obra no arquitectònica, dispersa i restaurada», *Catalunya Romànica*, vol. XXVI. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 1997, pp. 362-363.

### Bastardes 1978

R. Bastardes i Parera. *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*. Barcelona : Artstudi Edicions, 1978 (Art romànic, 13).

### Camps 2008

Jordi Camps i Sòria. «Majestat d'Organyà», M. Castiñeiras ; J. Camps ; I. Lorés (eds.). *El romànic i la Mediterrània : Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 408-409.

### Camps 2009

—. «Majestat de Beget», C. Mendoza ; M. Ocaña (eds.). *Convidats d'honor : exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, pp. 96-101.

### Camps 2010

—. «Romanesque Majestats: a typology of Christus Triumphans in Catalonia», Juliet Mullins ; Jenifer Ní Ghrádaig ; Richard Hawtree (eds.). *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the early medieval West*. Dublin : Four Courts Press, 2013, pp. 234-247.

### Castiñeiras 2008a

Manuel Castiñeiras. «La pintura sobre taula», Manuel Castiñeiras ; Jordi Camps (eds.). *El romànic a les col. leccions del MNAC*. Barcelona : MNAC : Lunweg, 2008.

### Castiñeiras 2008b

— (dir.). *El cel pintat : el baldaquí de Tost*. [Cat. exp., Vic : Museu Episcopal de Vic, 2008.

### Cook/Gudiol 1950

Walter William Spencer Cook ; José Gudiol. *Pintura e imageria románicas*. Madrid : Plus Ultra, 1950 (col. *Ars Hispaniae*, vol. VI; 2.ª ed., 1980).

### De Francovich 1936

Geza De Francovich. *Il Volto Santo di Lucca*. Lucca : Scuola Tipografica Artigianelli, 1936.

### Durliat 1989

Marcel Durliat. «La signification des Majestés catalanes», *Cahiers Archéologiques : fin de la Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, vol. 37, 1989, pp. 69-95.

### Ferran 1989

Domènec Ferran i López. «136. Mare de Déu de Sant Cugat», *Millenium : història i art de l'església catalana*. [Cat. exp.]. Barcelona : Generalitat de Catalunya, 1989, pp. 194-195.

### Ferran/Pladevall 1991

Domènec Ferran i López ; Antoni Pladevall i Font. «Sant Cugat del Vallès», *Catalunya Romànica*, vol. XVIII. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 1991, pp. 184-186.

### Ferrari/Meyer 2005

Michele Camillo Ferrari ; Andreas Meyer (a cura di). *Il Volto Santo in Europa : culto e immagini del crocifisso nel Medioevo : atti del Convegno Internazionale di Engelberg, 13-16 settembre 2000*. Lucca : Istituto Storico Lucchese, 2005.

**Gispert 1895**

Joaquím de Gispert y de Ferrater. *Una nota d'arqueologia cristiana : la indumentaria en los Crucifixs*. Barcelona : Establiment Tipogràfic de Vives y Susany, 1895.

**Gràcia 1986**

M. Gràcia Salvà. «Creu», *Catalunya Romànica*, vol. XXII. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 1986, pp. 92-193.

**Junyent 1957**

Edouard Junyent. «La imatgeria», Joaquim Folch i Torres (dir.). *L'art català*. Vol. I. Barcelona : Aymà, 1957, pp. 191-204.

**Junyent 1961**

—. *Catalogne romane*. Vol. II. La Pierre-qui-Vire [Yonne, Francia] : Zodiaque, 1961 (La nuit des temps, 13).

**Llarás Usón 1998**

Celina Llarás Usón. «La talla», *Catalunya Romànica*, vol. XXVII. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 1998, pp. 117-126.

**Morer/Prat/Badia 2008**

Antoni Morer ; Núria Prat ; Joaquim Badia. «Noves aportacions en l'estudi de les tècniques pictòriques : la Majestat Batlló, la Majestat d'Organyà i el Frontal de Planès», Manuel Castiñeiras ; Jordi Camps ; Immaculada Lorés (eds.). *El romànic i la Mediterrània : Catalunya, Toulouse i Pisa : 1120-1180*. [Cat. exp.]. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 221-229.

**Sánchez-Lassa 1987**

Ana Sánchez-Lassa de los Santos. «Restauración de un Cristo en Majestad del Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekaria 1986 : asterlanak, albistak = Anuario 1986 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987, pp. 47-65.

**Sureda 1981**

J. Sureda i Pons. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid : Alianza, 1981.

**Trens 1966**

Manuel Trens. *Les majestats catalanes*. Barcelona : Alpha, 1966 (Monumenta Cataloniae, XIII).