



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

βασιλεύς τῶν βασιλέων: origen, definición y difusión de la iconografía del Cristo Rey “tunicato” clavado en la cruz en la escultura de madera polícroma en Europa (siglos IX-XIII)

Chiara Rotolo

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

TESIS DOCTORAL

βασιλεύς τῶν βασιλέων: origen, definición y difusión de la iconografía del Cristo Rey “tunicato” clavado en la cruz en la escultura de madera polícroma en Europa (siglos IX-XIII)

CHIARA ROTOLO

2016

Bajo la dirección de los Doctores

ANTONI JOSÉ I PITARCH y GASPAR COLL
ROSELL

Programa de Doctorado en *Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia

Memoria presentada par optar al título de doctora en Historia del Arte por la *Universitat de Barcelona*

ÍNDICE

TOMO I

AGRADECIMIENTOS	p. 5
RESUMEN	p. 10
1. Introducción	p. 12
1. 1 El planteamiento del estudio de la iconografía del Cristo Rey <i>tunicato</i> en la escultura de madera en Europa entre los siglos IX y XIII.	p. 13
1. 2 La metodología empleada para el desarrollo de la investigación y los objetivos establecidos.	p. 18
1. 3 Referentes teóricos: el panorama historiográfico sobre la iconografía del Cristo Rey <i>tunicato</i> crucificado en la escultura de madera románica en Europa.	p. 24
2. Definición, origen y difusión del motivo iconográfico del Cristo rey <i>tunicato</i> en la cruz	p. 43
2. 1 El “φαινόμενον” del Cristo Rey <i>tunicato</i> : las fuentes y los aspectos teológicos y culturales.	p. 44
2. 2 Una tipología iconográfica específica: connotaciones distintivas del βασιλεύς τῶν βασιλέων o Rey de Reyes.	p. 65

3. La creación de un <i>corpus</i> europeo	p. 81
3. 1 Parámetros de clasificación empleados e individuación de constantes y variantes: la construcción de un “árbol genealógico”.	p. 82
3. 2 Obras destacadas: dos inesperados descubrimientos catalanes.	p. 133
3. 3 La recontextualización y/o “actualización” de tallas medievales en épocas posteriores.	p. 146
4. Conclusiones	p. 159
APÉNDICE	p. 164
TABLAS	p. 165
I – VARIANTES	p. 166
II – CRONOLOGÍA	p. 169
<i>GOIGS</i>	p. 172
I. <i>MAJESTAT</i> DE CALDES DE MONTBUI	p. 173
[A]	p. 174
[B]	p. 175
[C]	p. 176
[D]	p. 177
[E]	p. 178
II. <i>MAJESTAT</i> DE LA POBLA DE LILLET	p. 179
[A]	p. 180
[B]	p. 181
[C]	p. 182
III. <i>MAJESTAT</i> DE BEGET	p. 183
[A]	p. 184

BIBLIOGRAFÍA

p. 185

TOMO II

CATÁLOGO ANALÍTICO DE LAS OBRAS

1. Criterios de catalogación de las tallas	p. 1
2. Acrónimos	p. 6
3. Índice analítico de las obras catalogadas	p. 7
4. Mapas de referencia	p. 14
5. Fichas	p. 19

TOMO I

AGRADECIMIENTOS

“Una sola palabra, desgastada, pero que brilla como una vieja moneda: gracias”.

Pablo Neruda

Quisiera, en primer lugar, dirigirme a todas aquellas personas vinculadas a las instituciones que se han visto envueltas en la realización de esta tesis, o que están en todo caso relacionadas con las esculturas que analizo en el presente trabajo. Estas personas, de las cuales nunca olvidaré la inmensa disponibilidad, profesionalidad, confianza, apoyo, consejos, han hecho posible el desarrollo práctico de mi investigación.

Gracias a la *Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona*: a su director, Santiago Alcolea Blanch, por haber depositado su confianza en mí, dándome la posibilidad, recién llegada a la *ciutat comtal*, de contribuir a la actualización de la base de datos de la Fundación en el ámbito de la escultura en madera; a Núria Armengol, responsable de la Biblioteca, por su enorme sabiduría y por la preciosa ayuda que me ha ofrecido a lo largo de todos estos años; a Núria Peiris, responsable del Archivo Fotográfico; a Christina Guldaguer, responsable del Laboratorio Digital; a Ferran Lahoz, responsable de la Fototeca; a Raquel Quesada, responsable de la Administración: en resumen, a todo el equipo del Instituto, por haberme hecho sentir “de la casa”. Al *Centre de Restauració i Conservació de Bens Mobles de Catalunya*, en Vallldoreix, especialmente a Josep Paret i Pei, Responsable de la sección de Pintura y Escultura sobre madera, por haberme abierto las puertas del Centro en más de una ocasión, permitiéndome estudiar algunas de las obras que he introducido en mi escrito durante su restauración y proporcionándome todo el material que he necesitado; a Àngels Planell i Badell y Maria Ferreiro Loperena, Responsables de la gestión de la documentación técnica y fotográfica, de la actualización de la Biblioteca y de la Hemeroteca especializadas; a Blanca Montobbio Martorell, Conservadora del *Museu Diocesà* de Barcelona; a Imma Guzmán Fernández, Bibliotecaria de la *Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona*; a Joana Alarcón, Archivista del *Arxiu Diocesà de Barcelona*; a Jordi Camps, Conservador

Jefe del Área de Románico del *Museu Nacional d'Art de Catalunya*; a Montserrat Torras, Conservadora del *Museo Marès* de Barcelona; al *Arxiu fotogràfic dels Museus de l'Ajuntament de Barcelona*; al *Centre Excursionista de Catalunya*; a Antoni Monturiol y Carme Farré Sanpera, Conservadores del *Museu d'Art de Girona*; a Judith Verdaguer, Conservadora, y Anna Homs, Paleógrafa y Conservadora del *Museu Episcopal de Vic*; a Abel García i Marin, Vicealcalde del Ayuntamiento de La Pobla de Lillet; a Gemma Romà, Responsable de cultura del Ayuntamiento de La Pobla de Lillet, y a Ester Guerrero, Co-responsable de la Oficina de Turismo de la Pobla de Lillet; al Sr. Joan, por abrirme la iglesia de *Sant Cristòfol* de Beget y por contarme sus historias sobre la *Majestat*; a Mn. Joaquim Fluriach i Domínguez, rector de la iglesia de *Santa Maria de Caldes de Montbui*; a Josep Tarrús i Galter y Andrea Ferrer, Conservadores del *Museu Arqueològic Comarcal* de Banyoles; al *Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine* del *Conseil General des Pyrenees-Orientales* de *Perpinyà*; a Josie y Emmanuel Brunet de la iglesia de La Trinitat de *Prunet i Bellpuig*, por haberme dedicado su tiempo para que realizara mi campaña fotográfica; a Lluciana Dalmau, vecina del pueblo de *Sant Vicenç de La Llagona*, depositaria de las llaves de la iglesia homónima, por su inolvidable explicación de la *Majestat* de La Llagona en un catalán casi olvidado, aprendido en su infancia; a Celine Gacon, Responsable del Claustro de la Catedral de *Sant Miquel d'Agulla* de Le Puy-en-Velay; a Angelo Scaduto, Director *pro tempore* de la *Pro Loco Santa Croce sull'Arno* de la ciudad homónima (Pisa, Italia), por haber creído en mí, por haberme invitado a exponer sobre este tema en la ciudad donde me he formado, y por haberme propuesto futuras colaboraciones; a Maria Giulia Burrelli, Catedrática de Historia del Arte, Directora de los *Musei Pisani per la Soprintendenza*, ahora jubilada y sin embargo todavía plenamente activa, por animarme en mi proyecto; a Isabella Gagliardi, Profesora asociada del *Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo* de la *Università degli Studi di Firenze*; a Paola Di Girolami, Directora de los *Musei Sistani del Piceno*, por haberme permitido visitar el *Museo di Arte Sacra* de Force fuera de la temporada de apertura, y a Elisa Moretti, Colaboradora del susodicho Museo, por haberme acompañado en su visita y por haberme permitido conocer las iglesias del pueblo de Force; a Kristina Buric, Responsable de la *Pro Loco* de Amandola, que me ha abierto la iglesia de *San Francesco* y me ha facilitado toda la documentación disponible; a Luigi Andreozzi, Director del Centro Cultural *Dinos* de Amandola, por

compartir telefónicamente conmigo sus conocimientos sobre el Cristo de Amandola; a Elisabet Regner, Curadora de la sección de Antigüedades del Departamento de Cultura, Historia y Colecciones del *Statens Historiska Museer* de Estocolmo, por haber autorizado mi visita a los depósitos del museo y por las informaciones que me ha proporcionado sobre las tallas de mi interés allí conservadas; a Mylène Ruoss y Andrea Kunz, Conservadoras del *Musée National Suisse* de Zúrich; a la *Abbeg Stiftung Foundation* de Riggisberg, Suiza; a Alfred Quintana, restaurador, por haberme dejado estudiar la *Majestat* Algarra y sus excepcionales reliquias en su taller en Barcelona durante la restauración que estaba efectuando; a la propiedad de la *Majestat* Casacuberta - Marsans, por haberme concedido el privilegio de estudiar y fotografiar su preciada talla, sobre la cual seguiré investigando.

Un gracias muy especial al *Grup d'Investigació* EMAC de la *Universitat de Barcelona*, por haberme acogido como miembro colaborador, especial y primeramente a Rosa Alcoy, su Directora; al Dr. Gaspar Coll Rosell; al Dr. Pere Beseran; a la Dra. Cristina Fontcuberta; a la Dra. Silvia Canalda; a Alba Barceló, secretaria del grupo; a la Dra. Sara Caredda, que me ha apoyado mucho durante los años de doctorado, y a Ramón Dilla.

Nunca hubiera entrado en contacto con todos estos mundos sin maestros. Y puedo considerarme privilegiada, porque de maestros he tenido muchos. Y extraordinarios.

Al Dr. Valerio Ascani, de la *Università degli Studi di Pisa*. Sin su sugerencia, probablemente no me hubiera trasladado a Barcelona para investigar sobre las *Majestats*.

A mis actuales Directores de la tesis doctoral:

A Antoni, por haberme acompañado desde el principio de este *iter*. Por haber compartido su sabiduría y sus hallazgos conmigo. Por haberme guiado en mi trabajo de campo, enseñándome a dialogar con las *Majestats*, y a dejarme llevar por mis intuiciones; por haberme puesto en contacto con el mundo de las galerías, del mercado del arte y del coleccionismo. Por haberme apoyado en los momentos

buenos, y en los no tan buenos, sin dejar de creer en mí. “*Cosa ci fa una siciliana che è venuta da Pisa a Barcellona ed è passata dal Crucifixus Dolorosus alle Majestats*”, es una de las frases de él que nunca olvidaré. Y a la que todavía tengo que contestar.

A Gaspar, por haber aceptado la dirección de esta tesis una vez ya empezada y sin conocerme mucho; y, aun así, por haberme acompañado en este camino como si hubiera estado desde el primer día. Por su paciencia, ante todo; por su confianza; por sus brillantes observaciones y recomendaciones, que me han impulsado a desarrollar nuevas ideas. Por haber seguido estando a mi lado a lo largo de estos años, estimulándome para que este proyecto se llevara a cabo.

Si hoy estoy aquí, escribiendo los agradecimientos de esta tesis, lo debo especialmente a mis dos Directores.

Pero también lo debo a mi maravillosa familia.

A mi madre, Teresa, a mi padre, Domenico, a mi hermano, Francesco, y a mi cuñada, Lucia. Siempre habéis estado aquí, conmigo. No obstante la lejanía. Os llevo dentro. Me conocéis como nadie en este mundo. Siempre me habéis apoyado. Debo a mis padres el amor al arte. Nunca olvidaré los viajes por Europa con ellos. Una visita al Louvre, especialmente. Tenía siete años; cuando me explicaron lo que era, en italiano, un “dittico”, les pregunté entonces si una pieza única se llamaría “uttico”. Se rieron, y me miraron. En este momento no podía imaginar que dirección tomaría mi vida. Su amor, su apoyo en todos los sentidos, su enorme apertura mental: de todo esto saco la fuerza que llevo dentro. Francesco, Lucia, nunca habéis dejado de hacerme creer que me lo tenía que creer.

A Aritz. Por apoyarme hasta el final, por animarme. Por el inmenso cariño y la ayuda paciente. Por estar, siempre. Por creer en mí. Por recordarme: “Tú puedes”. Por darme ideas estimulantes sobre proyectos futuros. Por formar un “buen equipo”.

A Lourdes de Sanjosé Llongueras y a Laura Bartolomé Roviras, por sus observaciones agudas, su cariño, su amistad, su apoyo, su ayuda, su profesionalidad, su bagaje, su profundidad. Por haberme visto “crecer”, acompañándome en mi momento final en Pisa, y esperándome en mi llegada a Barcelona.

A Mia, Gerard, Veronica, Montse, Edu y a todo el “grupo de paleografía latina”. Transcribir documentos los miércoles por la noche durante meses no tiene precio. Y es mejor si se hace en buena compañía.

A Susana Orozco González, por haber resuelto mis dudas lingüísticas y por su amable ayuda.

A todos mis amigos, que son las perlas preciosas de mi vida:

A Laura. Por haber estado y seguir estando. Con ella, entre otras cosas, he empezado a aprender castellano. Por haber compartido su camino conmigo, mientras yo recorría un camino paralelo. Por su ayuda insustituible e incalculable, por sus consejos a cualquier hora del día. Por su amistad, su alegría, su cariño. Por haberme hecho descubrir que tenía una hermana en Madrid.

A Dana, Silvia, Vincenzo, Eleonora, Paolo, Federica, Marcelo, Daniele, Lucia, Luz, Kikou, Ganga, Paola, Stefania, Agnese, Elena, Judith, Eider, Maya, Claudia, Manu, Elvio, Raquel, Lorena, Sebastián, Anneta, Riccardo, Ilaria, Martina, Valeria, Marco, Simone, Andrea, Vera, Rubén, Amaia, Giampaolo, Roger, Daniela, Lupe, Jordi, Nico, Manel, Nestore, Pablo, Ander. Por vuestra ayuda y vuestro apoyo incondicional en este proyecto. Por vuestra amistad. A todos vosotros. Por haberme abierto la puerta de vuestras casas, sueños y corazones.

Gracias.

RESUMEN

El presente trabajo se fundamenta en el estudio de una selección de objetos de época medieval (siglos IX-XIII) ubicados en la actualidad en distintos países de Europa (España, Francia, Italia, Suiza, Bélgica, Alemania, Suecia). Estos objetos consisten en esculturas en madera policromada que representan la tipología iconográfica del Cristo Rey vestido de túnica o *tunicato* y clavado en la cruz.

La propuesta metodológica arranca de una perspectiva historiográfica aplicada a la realidad de las obras existentes o documentadas, seleccionadas basándose en una definición unívoca de la susodicha tipología y consecuentemente en la aplicación de un criterio sólido de clasificación.

Cada objeto se estudia tanto aisladamente como comparativamente, es decir relacionándolo con los otros objetos examinados en el escrito, y también, cuando es preciso, con obras de otras técnicas que ofrecen la posibilidad de configurar / hallar paralelos con ellos.

La tesis está dividida en dos tomos.

El primer tomo consta de cuatro capítulos, divididos a su vez en apartados. En el primero capítulo se exponen el planteamiento del tema examinado, los objetivos establecidos y los métodos de estudio empleados para el desarrollo de la investigación; luego se recogen las aportaciones historiográficas sobre las esculturas medievales sometidas a estudio, reconstruyendo el estado de la cuestión y destacando las contribuciones que han dado pie al planteamiento del problema. En el segundo se presenta un *excursus* sobre una selección de fuentes literarias e iconográficas en las que hallamos las raíces históricas, teológicas, culturales y tipológicas de la iconografía que nos atañe. En el tercero argumentamos nuestra propuesta para una definición inequívoca de la tipología iconográfica del Cristo Rey *tunicato*; de la susodicha definición consigue el criterio establecido para la identificación y clasificación de las tallas, consistiendo éste último en el elemento de la túnica, que se erige como constante; basándonos en ello efectuamos un análisis comparativo entre las obras seleccionadas, comprobando para cada caso su pertinencia dentro del trabajo y evidenciando la presencia o la ausencia de elementos variables que también definen e identifican la tipología. En el cuarto exponemos nuestras conclusiones,

indicando una propuesta para una taxonomía iconográfica, dejando abierto el escrito al análisis futuro de otros objetos que respondan al criterio establecido y resaltando el empirismo que caracteriza esta investigación.

El segundo tomo consiste en un catálogo analítico de las esculturas sometidas a estudio, estructurado en función de su localización geográfica actual y compuesto por fichas, que se han configurado siguiendo los parámetros básicos de catalogación de una obra y contienen la información actualizada sobre cada ejemplar del *corpus*, incluyendo las referencias fotográficas de las esculturas.

1. Introducción

1. 1 El planteamiento del estudio de la iconografía del Cristo Rey *tunicato* en la escultura de madera en Europa entre los siglos IX y XIII.

“[...] *Puix fou Capitá de la Gloria / dels pecadors lo rescat / dels devots teniu memoria / Santíssima Majestat*”.¹

La presente investigación se refiere al tema de la iconografía del Cristo Rey vestido de túnica o *tunicato* en la producción escultórica de madera policromada realizada entre los siglos IX y XIII en algunos países de Europa.

En esta específica tipología de representación el Cristo está “vivo”: se encuentra superpuesto, más que clavado, a la cruz; su posición es erguida, y si bien en cada pie y mano se halla un clavo, su función es técnica y evocativa, sirviendo para sujetar la figura y para recordar el episodio crucial de la crucifixión, más que para suscitar una imagen de dolor en la imaginación de quien le mire. Brazos y manos están abiertos; viste una túnica larga hasta los tobillos, con mangas anchas que se extienden hasta las muñecas, y ceñida por un cingulo en la cintura; lleva barba y cabellera, ambos largos y cuidadosamente divididos en mechones y trenzas y modelados con diminutos y elegantes rizos; sus ojos están abiertos, mirando fijamente a un punto lejano. Aun así, la imagen no intimida al observador; su aspecto es solemne y majestuoso, y su rostro y su cuerpo no muestran signo alguno de padecimiento; al contrario, su actitud es más bien triunfal, e irradia, tal y como la estrofa de los *Goigs* presentados en apertura resalta, un mensaje de gloria y amparo. El propósito de investigar el susodicho tema es, en cierto modo, el resultado de un *iter* cuyas raíces se hallan en nuestros años de formación universitaria en la ciudad de Pisa, en la Toscana.

¹ “ [...] Puesto que fue Capitán de la Gloria / de los pecadores el rescate / de los devotos que tenga memoria / Santísima Majestad”. *Coblas a llahor y gloria de la Sta. Majestat Patrona de la Parroquia de Beget, Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona*, comienzos del siglo XIX, última estrofa. El documento se encuentra reproducido en este tomo, en APÉNDICE, *GOIGS*, 3 [A]. Acerca de la especificidad de los *Goigs*, véase cap. 1, apartado 1. 3, especialmente notas 69 y 70.

El motivo iconográfico de Cristo crucificado, especialmente en las representaciones medievales de este sujeto, ha ocupado constantemente un lugar privilegiado dentro de nuestros intereses, y nos ha llevado, inicialmente, a enfocarnos en la iconografía del *Christus Patiens*.²

Aunque pueda resultar algo anecdótico, una tarde de visita solitaria a la iglesia de San Sisto en Pisa ha orientado el curso de nuestros estudios siguientes.

Se halla, en la susodicha iglesia, una talla de Cristo Rey *tunicato* conocido como *Volto Santo* de *San Sisto*. Todavía podemos recordar la profunda fascinación percibida delante de ella; conocíamos ya el ejemplar más célebre de esta tipología iconográfica, el *Volto Santo* de Lucca, conservado en la catedral de *San Martino*, cuya ejecución remonta al siglo XI.³ La talla de San Sisto, sin embargo, es plenamente gótica;⁴ aun así, constan en ella todos los atributos de una iconografía más antigua, magistralmente representada por el *Volto Santo* de Lucca, que ha gozado de una excepcional fortuna crítica. De la fascinación pasamos a la curiosidad, de la curiosidad al interés, y del interés al estudio. Desde entonces, hemos dirigido nuestra atención a la investigación de esta específica tipología iconográfica de *Christus Triumphans*, empezando por los ejemplares escultóricos en madera que se conservan en la Toscana, que corresponden a un cuantioso número de tallas relacionadas con este tema y se denominan *Volti Santi*, “rostros sagrados”. El lugar de formación ha sido en este sentido privilegiado, encontrándonos en uno de los centros neurálgicos de producción de escultura lignaria del Medievo. Si bien el ámbito de la Italia central ha representado el punto de partida del estudio, bajo las preciosas indicaciones del Dr. Valerio Ascani hemos decidido franquear el ámbito regional de la Toscana y extender el examen a otros ejemplares lignarios dedicados al mismo motivo iconográfico situados en Cataluña, donde se halla un grupo igualmente o quizás aún más consistente de tallas, y donde dicha tipología iconográfica se denomina la del *Crist Majestat*.⁵

² Centrándonos en ejemplares lignarios toscanos de época gótica en el trabajo final de carrera, titulado “L’iconografía del *Crucifixus Dolorosus* nella scultura gotica toscana”, leído en 2007.

³ Sobre la enrevesada cuestión de la datación del *Volto Santo* de Lucca, véase cap. 1, apartado 1. 3.

⁴ Su fecha de ejecución es el año 1370; véase Tomo II, ficha III. A. 1. 50.

⁵ Parte de los resultados alcanzados en esa fase de estudio han sido expuestos en nuestra tesis de especialización, con el título “L’iconografia delle *Santissime Majestats* nella scultura lignea policroma catalana (secoli XII-XIV). Studio della tipologia in Catalogna e analisi comparativa con il crocifisso ligneo tunicato in Italia centrale”, también leída en Pisa en 2009.

Nuestra estancia en Cataluña tenía que limitarse a esa fase de estudio, y estaba finalizada a un trabajo puntual; sin embargo, gracias a la imprescindible guía del Dr. Antoni José i Pitarch, conforme íbamos profundizando el tema realizando un apasionante trabajo de campo en un período de tiempo concentrado, y aun así altamente formativo, nos encontramos con un panorama bastante heterogéneo desde un punto de vista historiográfico: algunas obras resultan haber sido estudiadas más que otras; la información respecto de los casos conocidos no siempre está actualizada; en algunos casos el análisis se ha realizado desde una perspectiva centrípeta y localista – sometiendo a estudio o bien obras puntuales o bien un grupo de obras. Al mismo tiempo, debido a la existencia de otros ejemplares medievales que presentan el mismo motivo iconográfico y se hallan en otros países de Europa, y que habíamos de alguna manera “excluido” previamente, nos dimos cuenta de que teníamos que ampliar el marco geográfico para poder investigar plenamente la difusión de esta iconografía. Por último, en esta fase inicial de “acercamiento” al tema, hemos podido comprobar que, dentro de la historiografía catalana relativa a esta materia, en la denominación de *Crist Majestat* coexiste una pluralidad de significados y su uso se extiende, en nuestra opinión de forma equívoca, a diferentes tipos de representaciones de Cristo crucificado en la escultura en madera.

El planteamiento del presente trabajo dimana de la constatación de la ausencia de un sólido criterio de definición y, consecuentemente, de clasificación de esta tipología iconográfica. Es delante de este panorama que hemos considerado oportuno seguir el estudio de esta iconografía, efectuando un análisis comparativo entre algunas de las tallas de Cristo crucificado y vestido de túnica conservadas en Europa, identificadas y agrupadas por la historiografía.⁶ Las posibilidades de análisis comparativo en este sentido son múltiples: se pueden confrontar ejemplares del mismo ámbito geográfico, relacionarlos singularmente o conjuntamente con otros hallados en diferentes lugares, establecer paralelos con otras tipologías de obras capaces de ofrecer datos indispensables para encuadrarlos.

⁶ El *corpus* que presentamos en este estudio es el resultado, por un lado de una selección tipológica, basada en el criterio que hemos establecido para identificar y clasificar las obras; por otro, de las posibilidades materiales de desarrollo de este proyecto, que ha requerido frecuentes desplazamientos, y que no queríamos llevar a cabo incluyendo obras no estudiadas *de visu*.

El presente trabajo es el comienzo de un estudio amplio y ramificado, y su esencia es meramente empírica: sin la construcción de un *corpus* no podemos avanzar; y configurar un *corpus* implica conocer detalladamente todos sus ejemplares.

Nuestro nuevo punto de partida ha terminado siendo el que hasta cierto momento parecía ser el punto de llegada: el área de la Cataluña y de los Pirineos Orientales, donde, en época románica, florecieron algunos de los más importantes centros neurálgicos de producción de escultura en madera, y donde se ha conservado el grupo más copioso y a la vez más heterogéneo de tallas. A partir de ese nuevo comienzo, hemos contado además con las profundas y brillantes directrices del Dr. Gaspar Coll Rosell, y con su ayuda constante e irremplazable para orientarnos dentro del marco del arte románico catalán, tanto en nivel historiográfico como formal, aspecto, este último, que ha sido para nosotros esencial teniendo en cuenta nuestra formación previa.

Como se aclarará más adelante con respecto al estado de la cuestión, la historiografía ha ido analizando los testimonios de *Volti Santi/Majestats* (conservados o documentados) tanto aisladamente como comparativamente, intentando a la vez explicar el fenómeno de la aparición y de la difusión de esta iconografía, y estudiando las posibles relaciones entre las dos áreas geográficas; las obras procedentes de otros países se han puesto en relación tanto con el primer grupo como con el segundo en función de consideraciones estilísticas e iconográficas. Esta *querelle* sigue abierta; y, debido a la ausencia de indicios documentales, es difícil pronunciarse a favor de una u otra teoría.

Dentro del ámbito historiográfico catalán, los únicos dos trabajos en los que hemos hallado una catalogación analítica de esculturas en madera de Cristos vestidos de túnica son el de Manuel Trens i Ribas y el de Rafael Bastardes i Parera, publicados respectivamente en 1966 y en 1978.⁷

El primer estudio se halla dentro de un horizonte geográfico más “europeo” y de un marco cronológico más amplio que el segundo, que, en cambio, se centra en el análisis de un grupo de crucificados heterogéneo en nivel tipológico, pero limitado geográficamente al marco catalán. Evidenciaremos en el apartado dedicado al marco

⁷ Trens i Ribas, M., “Les Majestats Catalanes”, *Monumenta Cataloniae. Materials per a la Història de l’Art a Catalunya*, XIII, Barcelona 1966; Bastardes i Parera, R., *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, col·lecció Art romànic, n. 9, Barcelona 1978. Véase el cap. 1, apartado 1. 3 para una profundización del estado de la cuestión.

teórico las aportaciones y los límites de los dos escritos; lo que nos interesa resaltar es la importancia que ambos han tenido para el planteamiento y el consecuente tratamiento del tema que constituye el objeto de nuestro estudio.

Partiendo de los grupos que la historiografía ya ha configurado, hay que admitir la posibilidad de crear nuevas “familias” de Cristos crucificados vestidos de túnica, que superen, si es preciso, los actuales confines geográficos y los marcos cronológicos establecidos en el pasado, incluyendo además las grandes aportaciones ofrecidas por las intervenciones de conservación y restauración llevadas a cabo en los últimos cincuenta años, que constituyen una fuente de conocimiento insustituible; tampoco se puede excluir que aparezcan nuevos ejemplares que puedan enriquecer el *corpus* proporcionando ulteriores datos funcionales al desarrollo del tema examinado. Este estudio representa para nosotros un cimiento indispensable para construir un imaginario “árbol genealógico” que muestre la relación entre las piezas que presentan esta tipología iconográfica, enseñando sus variantes y constantes; dentro del cual que las piezas puedan idealmente hablar, sea bien un monólogo o un diálogo, según la relación que cada una de ellas tenga con las demás, siempre y cuando se haya comprobado su pertenencia dentro del grupo.

1. 2 La metodología empleada para el desarrollo de la investigación y los objetivos establecidos.

A continuación exponemos los criterios metodológicos y las líneas de actuación seguidos en nuestra investigación, así como los objetivos que nos hemos propuesto cumplir a través del desarrollo de este estudio.

Metodología

- Vaciado de los archivos fotográficos que conservan referencias visuales de las esculturas relacionadas con la tipología iconográfica del Cristo crucificado y vestido de túnica en la escultura en madera románica en ámbito catalán. Esta fase ha consistido en el comienzo de la investigación sobre el tema que nos atañe, y ha coincidido con un largo período de estudio en el *Arxiu fotogràfic i laboratori digital del Institut Amatller d'Art Hispànic* de Barcelona. En este archivo se guarda una vasta colección de fotografías de principio del siglo XX;¹ con respecto a las piezas que nos interesan, éstas se encuentran divididas por ubicación actual y procedencia y están agrupadas en unos álbumes. El trabajo efectuado en esta fase nos ha llevado a seleccionar, en principio, aproximadamente setenta esculturas, o bien conservadas en museos, iglesias y colecciones particulares, o bien desaparecidas y que sin embargo están documentadas, ubicadas en Cataluña y en el área pirenaica oriental. Destacamos la heterogeneidad de esta selección: incluimos en principio numerosos ejemplares de *Christus Patiens* que tenían, sin embargo, algunos elementos en común con el tipo iconográfico del *Christus Triumphans* crucificado y vestido de túnica. Esta fase de investigación se ha posteriormente extendido a otros archivos fotográficos que pudieran proporcionarnos más información sobre las tallas seleccionadas: el *Servei Fotogràfic del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, que recoge toda la documentación fotográfica sobre los *Cristos Majestats* conservados en ese museo; el *Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya*, donde se encuentran fotografías de finales del siglo XIX - comienzos del siglo XX que

¹ En este archivo se conservan hoy en día 280.000 imágenes y 70.000 negativos.

constituyen una preciosa fuente de información sobre la antigua ubicación de algunas obras y su estado de conservación en esa época;² el *Servei Fotogràfic de la Generalitat de Catalunya*;³ el *Arxiu Fotogràfic del Museu Episcopal de Vic* y el de *Museu d'Art de Girona*.

- Búsqueda y recopilación de documentación hallada en bibliotecas, fundaciones, iglesias, museos. Estas fases se han efectuado en paralelo con el vaciado de los susodichos archivos fotográficos, y nos ha permitido alcanzar una ingente cantidad de información tanto específica sobre cada escultura, como general sobre el motivo iconográfico en sí, su nacimiento, su tradición y sus posteriores lecturas críticas.

El conocimiento, en primer lugar, y la selección crítica posterior de la historiografía sobre el tema, tanto local como europea, ha constituido un punto básico en la metodología de nuestra investigación. Los escritos sobre la tipología iconográfica que hemos sometido a estudio constituyen la base fundamental para plantear nuevas hipótesis de análisis y de agrupación de las piezas, y suponen interrogantes todavía abiertos que piden la ampliación del campo de investigación, en una óptica comparativa con piezas similares conservadas hoy en día en otros países y con las tallas de piedra, las pinturas o las piezas de orfebrería que se demuestren relacionadas con ellas, a fin de conocer la difusión en Europa de la tipología que nos atañe. Dentro de esta fase, hay que resaltar por un lado el estudio de las fuentes sobre la Iglesia Latina u Occidental y la Iglesia Oriental, ya que los escritos vetero y neotestamentarios, así como los de la Patrística oriental y occidental, representan el referente primario para hallar el origen de la tipología iconográfica del Cristo Rey *tunicato*; y, por otro, el análisis de un tipo de fuentes literarias y al mismo tiempo iconográficas posteriores a la época de realización de algunas *Majestats* de Edad Media: los grabados de los *Goigs*,⁴ en los que hallamos múltiples informaciones sobre las esculturas, su hipotética o leyendaria procedencia y los prodigios y las virtudes atribuidos al

² Halladas en los boletines publicados por el centro. Véase cap. 1, apartado 1. 3.

³ Dirigido por el *Institut Cartogràfic de Catalunya* (ICC).

⁴ Definimos este tipo de obras, que constituyen para nuestro trabajo una fuente primaria, en el apartado 1. 3 de este mismo capítulo, resaltando la importancia de los datos en ellos contenidos.

protagonista del *Goig*. Hemos podido examinar dichos ejemplares en la *Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona*.

- Establecimiento de un criterio de identificación y clasificación de las obras. A raíz de los primeros resultados obtenidos de los puntos arriba expuestos, se ha llegado a un acotamiento de la agrupación configurada inicialmente. La esencia del presente trabajo se ubica en esa etapa del estudio, ya que a partir de ese momento hemos empezado a diseñar un *corpus* en función de determinados parámetros, el primero y más importante de los cuales es la tipología de vestidura que muestran las piezas, acompañado por otros, de igual funcionalidad para la definición del tipo, que nos han permitido realizar diferentes niveles de análisis según su ausencia o presencia.⁵
- Análisis sistemático *de visu* de las tallas aún conservadas. La madera policromada es un material perecedero y de difícil evaluación, y su examen directo puede proporcionar datos no anotados previamente por la historiografía. Consideramos indispensable esta herramienta metodológica; este proceso se ha extendido durante todos los años de nuestra investigación, debido a la distribución en distintos países de Europa de las obras seleccionadas. Los resultados obtenidos en esta etapa de la investigación se han integrado con la información existente.
- Consulta de las noticias y de los informes sobre las intervenciones de conservación y restauración llevadas a cabo en algunos de los ejemplares que forman parte del *corpus*. Este punto nos ha proporcionado informaciones esenciales para el desarrollo de nuestro trabajo. El conocimiento de las clases de maderas empleadas para la ejecución de las tallas, de los indicios cronológicos contenidos en los materiales que componen su policromía, de sus características técnicas y de las eventuales modificaciones efectuadas en ellas a lo largo de los siglos, todos estos datos, cuando están disponibles, permiten reconstruir la historia de una talla y avanzar hipótesis sobre otras que estén relacionadas con ella en función, por ejemplo, de su procedencia.

⁵ Tal y como indicamos en el capítulo 3, apartado 3. 1 de este Tomo.

Cabe incidir en la heterogeneidad de esta clase de información: contamos por un lado con las anotaciones de los historiógrafos, que no siempre están corroboradas por testimonios escritos o visuales e incluso consisten, en algunos casos, en memorias de tradiciones orales; y por otro con los informes de restauraciones realizadas en los centros específicos. Con respecto a este último tipo de información, ha sido fundamental al análisis de los datos publicados por el *Centre de Conservació i Restauració de Bens Culturals Mobles de Catalunya* (CRBMC), ubicado en Valldoreix (Sant Cugat del Vallès, Barcelona). En este centro hemos tenido además la posibilidad de estudiar en persona algunos ejemplares de nuestro *corpus* en los que se ha intervenido en los últimos años.⁶

Nos hemos dirigido en cambio al *Centre Departamental de Conservation et Restauration d'Œuvres d'Art, Conseil General des Pyrénées-Orientales* de Perpiñán para documentarnos sobre las intervenciones realizadas en las tallas conservadas en el área pirenaica oriental. Podemos afirmar que, moviéndonos en un ámbito caracterizado por la falta de indicios documentales, la madera en sí, debidamente analizada en los centros de conservación y restauración, se convierte en una preciosa fuente de datos.

- Consideración del mundo actual del mercado del arte, de las subastas y del coleccionismo tanto público como privado. En este ámbito es posible encontrar obras relacionadas con la tipología iconográfica examinada.⁷

Objetivos

- Reconstrucción de los orígenes culturales y rituales del motivo iconográfico del Cristo Rey *tunicato* crucificado en la escultura realizada entre los siglos IX y XIII, presentando un *excursus* sobre la historia del mundo antiguo y del cristianismo y analizando algunas fuentes materiales y literarias anteriores a la cronología de las piezas en examen, a fin de ofrecer un panorama exhaustivo de los múltiples ámbitos culturales de referencia en los que han nacido y se han desarrollado los modelos arquetípicos que constituyen la base

⁶ Concretamente las *Majestats* de Beget y de La Pobla de Lillet. A propósito de estas intervenciones, véase el apartado Conservación / Intervenciones de las fichas dedicadas a las dos tallas en cuestión - Tomo II, n.os I. A. 1. b. 3, I. A. 1. a. 2.

⁷ Tal y como exponemos en el cap. 3, apartado 3. 2 de este Tomo.

de la aparición de esta tipología en época medieval, en el intento de explicar y justificar su aparición y sus connotaciones.

- Establecimiento de un criterio funcional a la identificación y a la clasificación de las tallas, partiendo del marco teórico y revisando de forma crítica las agrupaciones realizadas previamente por la historiografía.
- Definición clara e inequívoca de la noción de Cristo Rey *tunicato* desde el punto de vista etimológico, exegético, litúrgico, iconográfico, estilístico, técnico y devocional.
- Elaboración de un *corpus* de esculturas: presentación de los ejemplares actualmente existentes en diferentes países la Europa actual, o de los cuales aún se conserva memoria a través de las fuentes, escogidos aplicando el criterio de identificación y clasificación previamente establecido. Se verificará que cada uno de los ejemplares que se incluirán en el *corpus* cumpla con la noción anteriormente definida, analizando comparativamente todas las tallas y evidenciando constantes y variantes iconográficas y estilísticas a fin de crear grupos y subgrupos de tallas que muestren cómo la tipología iconográfica estudiada se ha desarrollado y difundido. En esta sección se destacarán además las variaciones en las aportaciones hechas por la crítica, tejiendo los conocimientos ya existentes, desarrollándolos desde la actual perspectiva histórica y completándolos con nuevos niveles de información hasta ahora no tenidos en suficiente consideración. Con cierta cautela, se abarcará también la cuestión de la cronología de las obras, avanzando en algún caso nuestra propuesta basándonos en comparaciones estilísticas entre las obras.
- Introducción, si es posible, de nuevos ejemplares o nuevos elementos de ejemplares previamente conocidos, que se demuestren pertenecientes al *corpus*.

- Construcción de un catálogo analítico que ofrezca una consistente “base de datos” sobre las obras examinadas, estructurado por fichas divididas en distintos apartados. El resultado de esta parte del trabajo ofrecerá un abanico muy amplio de informaciones acerca de las obras seleccionadas, tanto las que se conservan en la actualidad, como las que están documentadas por fuentes escritas o imágenes. Se incluirán, cuando estén disponibles, las grandes aportaciones ofrecidas por las intervenciones de conservación y restauración efectuadas sobre las esculturas, creando, tal y como hemos comentado, un “árbol genealógico” ideal de Cristos Reyes en Europa.

1. 3 Referentes teóricos: el panorama historiográfico sobre la iconografía del Cristo Rey *tunicato* crucificado en la escultura de madera románica en Europa.

Para la elaboración del marco teórico de nuestra investigación, hemos seleccionado las fuentes escritas y las obras relacionadas con el tema que constituye el objeto de nuestro estudio, expuesto en el apartado 1. 1 de este capítulo. El proceso ha consistido en una revisión detallada de la literatura pertinente, incluyendo datos sobre investigaciones previas, definiciones teóricas, fichas de catalogación e informes de restauraciones, que se exponen a continuación en este apartado. Dicha revisión ha derivado en la selección o exclusión de las obras físicas que la historiografía ha puesto en relación con el tema establecido. Dentro de este marco teórico se halla el fundamento del problema planteado en nuestro estudio, el del origen, de la definición y de la difusión de una tipología iconográfica específica: el Cristo Rey *tunicato*.

Las primeras publicaciones sobre el motivo iconográfico del Cristo Rey *tunicato* en Cataluña, sobre sus orígenes y los cuantiosos ejemplares escultóricos que se conservan en ese ámbito geográfico, a los que se hace referencia con el nombre de *Majestats*, remontan al último cuarto del siglo XIX.

Historiadores y eruditos, miembros del *Institut d'Estudis Catalans*¹ y de asociaciones de arqueólogos o excursionistas dedican sus investigaciones a esta específica tipología iconográfica, paralelamente al despertar de un fuerte interés, que se mantendrá vivo hasta los años '20 del siglo XX, en el área de los Pirineos Orientales, entonces prácticamente inexplorada.²

Jean Auguste Brutails (Viviers, Languedoc, 1859 - Bordeaux, 1926), arqueólogo, historiador, miembro de la *Acadèmia de Bones Lletres* de Barcelona y del *Institut d'Estudis Catalans*, docente de arqueología y paleografía en la facultad de letras de Bordeaux, estudioso del arte, de la historia y de las instituciones de Occitania y de la Cataluña septentrional,³ publica en 1891 el escrito *Notes sur quelques crucifixs des*

¹ Corporación académica fundada en Barcelona en 1907 por Enric Prat de la Riba, dedicada a la investigación científica superior de todos los elementos de la cultura catalana.

² Campillo Quintana, J., *L'Espoli del patrimoni arqueològic i històric-artístic: l'Alt Pirineu català al segle XX*, Barcelona 2006, p. 20.

³ Cfr. *Gran Eiclopèdia Catalana* (desde aquí en adelante *GEC*), V, pp. 167 -168.

Pyrénées Orientales,⁴ en el cual recoge preciosas informaciones sobre un grupo de *Majestats* procedentes de esa zona y allí conservadas,⁵ definiendo, aunque por líneas generales, sus signos característicos. Unos años después, Brutails se centra en el estudio de la parte interior de los Pirineos Orientales, específicamente en el área del Rosselló.⁶

Datos de gran relevancia sobre las *Majestats* se hallan en diferentes artículos del *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*,⁷ publicado desde 1891 hasta 1938. El boletín, portavoz de las actividades del centro, dirigido al principio por Francesc Carreras i Candi, contiene monografías históricas, arqueológicas, naturalísticas, geológicas y espeleológicas de excursiones realizadas en Cataluña (y también fuera de la región). Aunque la vocación primaria de estas publicaciones no sea histórico - artística, en las guías-memorias de los viajes realizados en Cataluña por los excursionistas entre los siglos XIX y XX se hallan con frecuencia detalladas descripciones de iglesias, monasterios y ermitas, y de los objetos sagrados en ellos custodiados, entre los cuales se encuentran tallas de madera de *Cristos crucificats*. Estos escritos, enriquecidos en algunos casos por documentación fotográfica, constituyen una preciosa fuente de datos históricos y arqueológicos, informando sobre la ubicación originaria de las obras y su procedencia.⁸ Es preciso destacar, sin embargo, la ausencia de cualquier referencia al estado de conservación de las

⁴ Brutails, J. A., “Notes sur quelques crucifixes des Pyrénées Orientales”, *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques*, París 1891.

⁵ *Majestats* de La Trinitat, de La Llagona y de Angostrina, esta última desaparecida – *cfr.* Tomo II, fichas II. A. 1. 40, II. A. 1. 41, II. A. 2. 44.

⁶ Brutails, J. A., “Notes sur l’art religieux du Roussillon”, *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques*, París 1893, pp. 200 y sigs.; *L’Art Religios en el Rosselló*, Barcelona 1901.

⁷ El *Centre Excursionista de Catalunya* es una entidad cultural y deportiva que se constituyó en Barcelona en 1890 bajo la presidencia de Antoni Rubió i Lluch, fusionando la *Associació Catalanista d’Excursions Científiques* (1876) y la *Associació Catalana d’Excursions* (1878). En sus primeros años, el intento de normalizar los estudios aplicados a la Cataluña le dio el carácter de una universidad popular que ofrecía cursos regulares de historia, literatura, geología, geografía, botánica, folclor y arqueología catalanes, impartidos por figuras de gran prestigio en aquel entonces, como Lluís Marià Vidal, Pompeu Fabra, Rossend Serra i Pagès, Jaume Massó i Torrents, Josep Ricart i Giralt. En 1904 fueron creadas diferentes secciones; también se empezó un inventario gráfico de Cataluña, con exposiciones anuales de fotografías de montaña, y comenzó la publicación de mapas de montaña a gran escala. Hoy en día el *Centre* posee una biblioteca especializada con más de 25.000 volúmenes, una colección de más de 5.000 mapas antiguos y modernos, sobre todo catalanes, y un notable archivo fotográfico. Es la entidad excursionista más antigua de los Países Catalanes. Para profundizar su historia se reenvía a Jolis i Felisart, A., (curado por), *Centre Excursionista de Catalunya, 120 anys d’història: 1876-1996*, Barcelona 1996.

⁸ Gomis i Mestres, C., “La Vall d’Hostoles”, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona 1894, pp. 30-31; Torras i Ferrer, C. A., “Excursió a Sant Jaume de Frontanyà, La Pobla de Lillet, Santuari de Falgars, La Nou y Berga”, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XII, 1902; *Id.*, *Pirineu Català. Guia itinerari V. Berguedà. Valls altes del Llobregat*, 1905; *Id.*, *Pirineu català. Guia itinerari. VI. La comarca d’Olot*, Barcelona 1910.

Majestats, o a intervenciones efectuadas previamente en ellas. Este aspecto, fundamental para el estudio de las tallas de madera, como evidenciamos en las fichas de las obras presentadas en esta tesis, contenidas en el Tomo II, falta en la casi totalidad de los escritos dedicados al tema del Cristo Rey *tunicato* hasta mediados del siglo XX.

En 1886 se publica en Barcelona un texto escrito por Josep Puiggarí i Llobet (Barcelona 1821 - *Ibidem*, 1903) – abogado de profesión y a la vez también historiador del arte, ilustrador y jefe del Archivo del Ayuntamiento de Barcelona⁹ – donde se presenta una historia del traje desde los egipcios hasta el siglo XIX, acompañada por dibujos del autor.¹⁰ El texto es de extremado interés no solo por su recorrido sobre la historia del *colobium* (que consistía en una túnica sin mangas o con mangas cortas, cuya parte inferior llegaba a la altura de las rodillas, y que se ataba en la cintura con un cíngulo)¹¹ y de la túnica y de su difusión ya en civilizaciones preclásicas, sino también porque ofrece una base al primer estudio declaradamente iconográfico sobre el tema del Cristo *tunicato* o “vestido”¹² en Cataluña: *Una nota d’arqueologia cristiana. La indumentària en els crucifixs*, de Joaquim Gispert i de Ferrater.¹³ Miembro de la *Associació Artística-Arqueològica Barcelonesa* y del *Centre Escursionista de Catalunya*, en esa obra analiza el tipo de vestidura característico de las *Majestats* conservadas en Cataluña, estudia su valor simbólico y la naturaleza “estético - moral”¹⁴ de este motivo iconográfico y lo pone en comparación con los “Cristos desnudos” del siglo XII, que llevan solo un *perizonium*.¹⁵ El autor evidencia después el abandono de este motivo iconográfico a lo largo del siglo XIV, en paralelo con la nuevas exigencias litúrgicas y con un renovado contexto cultural.¹⁶ Su interés en el tema del Cristo vestido de túnica

⁹ Presidente de la *Associació Artística-Arqueològica Barcelonesa* (1887 - 1913), institución dedicada al estudio y a la conservación del patrimonio histórico - artístico catalán a través de la organización de viajes y exposiciones y de la publicación de una revista (divulgada entre 1891 y 1896). Véase *GEC*, XVIII, pp. 381-383.

¹⁰ Puiggarí i Llobet, J., *Monografía histórica e iconografía del traje*, Barcelona 1886.

¹¹ Righetti, M. *Manuale di Storia Liturgica*, I, parte III, cap. 8, pp. 193. Sobre el tema de la indumentaria, reenviamos al cap. 2, apartado 2. 2 de este Tomo.

¹² Según la definición de Rafael Batardes y Parera, tal y como indicamos más adelante en este apartado.

¹³ Gispert i de Ferrater, J., *Una nota d’arqueologia cristiana. La indumentària en els crucifixs*, Barcelona 1895. Sobre este autor véase *GEC*, vol. XII, pp. 245-246.

¹⁴ Gispert i de Ferrater, J., *Una nota ...*, cap. V, p. 41.

¹⁵ *Ibidem*, cap. IV, p. 23.

¹⁶ *Ibidem*, cap. VIII, p. 77.

vuelve con la publicación de un artículo sobre la *Majestat* de Sant Romà de la Clusa, destruida durante la Guerra Civil – *cfr.* Tomo II, ficha I. A. 5. 35.¹⁷

Entre el primer y el segundo tercio del siglo XX se publican varios escritos sobre las *Majestats*. Dentro de las contribuciones más relevantes, que constituyen todavía un referente ineludible para la investigación sobre este tema, señalamos los escritos del eclesiástico, historiador del arte y profesor de arqueología cristiana, iconografía y arte sacro Manuel Trens i Ribas (Vilafranca del Penedès, 1892 - Barcelona, 1976),¹⁸ que en 1923 dedica el discurso de apertura del año académico 1923-1924 del *Seminari de Barcelona* a la filiación del motivo iconográfico del Cristo *tunicato* de representaciones orientales y a su difusión en Cataluña, efectuando también un análisis de algunos de los ejemplares existentes.¹⁹ Dicho discurso es ampliado y profundizado por su autor casi cuarenta años después, con la redacción de un texto que constituye el cimiento crítico respecto del tema en cuestión, así como uno de los estudios clave dentro del marco teórico para el desarrollo del análisis y la catalogación de las tallas catalanas presentes en nuestro trabajo (tal y como exponemos en el capítulo 3, apartado 3. 1 de este Tomo): *Les Majestats Catalanes*, publicado en 1966.²⁰ Debemos a Manuel Trens la construcción del primer *corpus* orgánico de tallas catalanas de Cristo Rey *tunicato* conservadas en Cataluña y en el extranjero. La mayor parte de las piezas presentadas en esta obra están fechadas entre los siglos XI y XV; es presente también un grupo más restringido que data del siglo XVIII, y que por lo tanto queda fuera del marco cronológico de nuestra investigación. El criterio de análisis y clasificación adoptado por el estudioso es la tipología de túnica que llevan los Cristos en función de la distribución de sus

¹⁷ *La Majestat de Sant Romà de la Clusa*, “Revista de la Asociación Artístico Arquelógica Barcelonesa”, III, Barcelona 1901-1902, pp. 542-550.

¹⁸ Formado en el *Seminari* de Barcelona y en el *Seminari Pontifici* de Tarragona. En 1914 fue ordenado sacerdote y en 1915 participó a la organización del Congreso Litúrgico de Montserrat. Personalidad ecléctica, empezó a enseñar en el *Seminari* de Barcelona en 1916. También fue director del *Museu Diocesà* de Barcelona y consejero del *Cercle Artístic de Sant Lluc* (1921-60), dentro del cual fundó la asociación *Amics de l'Art Litúrgic* (1923) — que promovió varias exposiciones — y publicó un anuario (1924, 1926 y 1929). En 1939 fundó la revista *Ars Sacra*. Participó a la fundación del *Institut Amatller d'Art Hispànic* y colaboró con diferentes periódicos de arte sacro catalán. Con su legado de 6.000 libros y manuscritos a la *Biblioteca Episcopal del Seminari de Barcelona* se ha constituido la “*Biblioteca d'Iconografia Doctor Trens*”. Sobre Manuel Trens i Ribas se reenvía a *GEC*, XXIII, pp. 198-200.

¹⁹ Trens i Ribas, M., *Las Majestades catalanas y su filiación iconográfica*, Barcelona 1923.

²⁰ Trens i Ribas, M., “*Les Majestats Catalanes*”, *Monumenta Cataloniae. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya*, XIII, Barcelona 1966. Por esta publicación el autor recibe el Premio Massana 1967.

pliegues: *Majestats* con drapado a lo largo de toda la túnica, *Majestats* con drapado en toda la túnica excepto las mangas, *Majestats* con drapado en la mitad inferior de la túnica, *Majestats* con túnica sin drapado y completamente lisa. Después de la primera parte, donde el autor introduce la iconografía de las *Majestats* retomando más detalladamente los contenidos del discurso de 1923, siguen las fichas de las esculturas y un apéndice de ilustraciones. Pese a que, en algunos casos, los datos contenidos en la obra hayan inevitablemente sufrido en la actualidad unos cambios – ubicación de las obras, medidas, estado de conservación – *Les Majestats Catalanes* puede ser considerado el primer auténtico catálogo de *Majestats* que responde a un criterio puntual de clasificación, llevado a cabo por un profundo conocedor de la materia. Su método de clasificación de las tallas ha representado el punto de partida de nuestro estudio; exponemos tanto su validez como sus límites en el capítulo 3, apartado 3. 1 de este Tomo.

Muchos de los estudios realizados en esa época se hallan en obras sobre la escultura policromada lignaria catalana, o en las fichas de los catálogos de los museos donde se conserva la mayor parte de *Majestats* hoy en día existentes. Se encuentran también artículos dedicados a una talla específica, como los de Joaquim Folch i Torres (Barcelona, 1886 - Badalona, 1963)²¹ sobre la *Majestat* Batlló.²² El mismo Folch i Torres es autor de las fichas de las *Majestats* del Museo de la Ciudadela,²³ hoy *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (MNAC), Barcelona. Arthur Kingsley Porter (Stamford, Connecticut, 1883 - muerto en mar, cerca de Irlanda, 1933)²⁴ dedica una parte de su estudio de 1928 sobre la escultura románica en España a la escultura en madera policromada catalana, analizando algunas *Majestats*;²⁵ Josep Gudiol i Cunill

²¹ Museólogo, historiador y crítico de arte, bibliotecario de la *Junta de Museus* (1912), conservador (1918) y luego director del Departamento de Arte Medieval de los Museos de Barcelona (desde 1920). Colaboró en la recuperación de numerosas pinturas murales románicas catalanas y en 1934 inauguró el *Museu d'Art de Catalunya*. Profesor titular en la *Escola Superior dels Bells Oficis* (1917-24), escribió para diferentes revistas: *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, *Vell i Nou*, *D'Ací i d'Allà*, *Gasetta de les Arts* (que dirigió desde el 1924 hasta el 1927), *Revista de Catalunya*, *Bulletí dels Museus*, *La Vanguardia*, y, en el posguerra, *Destino*. Con respecto de Joaquim Folch i Torres *cfr.* *GEC*, XI, p. 98.

²² “Una “Majestat” románica”, *Gazeta de les Arts*, Barcelona diciembre 1928; “Comentario alrededor de una imagen de Cristo “Majestat” del siglo XI”, *Destino*, 17 de septiembre de 1955, n. 945, Barcelona 1955, pp. 26-27.

²³ *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la sección de arte románico*, Barcelona 1926.

²⁴ Historiador norteamericano, docente de historia del arte en Harvard, sus estudios se centran sobre el arte románico de toda Europa. *Cfr.* *The Columbia Encyclopedia*, Nueva York, 2008, VII, pp. 262-263.

²⁵ Kingsley Porter, A., *La escultura románica en España*, 2 vols., Barcelona 1928.

(Vic, Osona 1872 - Vic, 1931)²⁶ en 1893 redacta las fichas de las *Majestats* conservadas en el *Museu Episcopal de Vic*,²⁷ y entre 1931 y 1933 publica unos escritos sobre arte medieval catalán que contienen notas sobre algunas *Majestats*, pero no analiza un *corpus* entero, ni tampoco define su tipología iconográfica. Josep Gudiol i Ricart (Osona, Vic 1904 - Barcelona, 1985)²⁸ consagra sus investigaciones a la pintura española, pero dedica también una parte de ellas a la escultura en madera en la obra *Pintura e imageria románicas*, escrita junto con William Spencer Cook y publicada en 1950.²⁹ Marcel Durliat (Anjouy, 1917 - Tolosa, 2007),³⁰ es autor de numerosas obras sobre la historia y la arqueología catalanas y languadocanas; destacamos sus publicaciones sobre Cristos crucificados en madera de época románica de los Pirineos Orientales, que han sido indispensables en nuestro trabajo para el estudio de las *Majestats* de La Trinitat, de La Llagona, de Angostrina y de Viliella – véase Tomo II de la presente tesis, fichas II. A. 1. 40, II. A. 1. 41, II. A. 2. 44, I. A. 4. 33).³¹ Joan Ainaud i de Lasarte (Barcelona, 1919 - *Ibidem*, 1995)³² publica en 1973 una documentada guía de las colecciones de arte románico del

²⁶ Arqueólogo, historiador del arte y eclesiástico. Fue el primer director y organizador del *Museu Episcopal* de Vic, del cual fue conservador desde 1898. Miembro de la Academia de Historia (1917) y de Bellas Artes (1920) de Madrid y del *Institut d'Estudis Catalans* de Barcelona (1921) y doctor *honoris causa* de la Universidad de Bonn (1927). En 1893 redactó las fichas de las *Majestats* que se conservan en el *Museu Episcopal de Vic: Catálogo del Museo arqueológico-artístico episcopal de Vich fundado y solemnemente inaugurado el 7 de Julio de 1891 por el Excmo. e Ilmo. Sr. Dr. D. José Morgades y Gili*, Vic 1893. Sobre Josep Gudiol i Cunill véase *GEC*, XII, pp. 210-211.

²⁷ Gudiol i Cunill, J., *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, 2ª ed., 2 vols., Vic 1931-1933. Del mismo autor, cabe señalar para nuestro estudio *Les Creus Monumentals de Catalunya*, Barcelona 1919; “La Col·lecció Plandiura”, *Gasetta de les Arts*, Any I, n. 2, octubre 1928, Barcelona 1928, pp.1-14; *Els Primitius, segona part. La pintura sobre fusta. La Pintura Mig-Eval Catalana*, II, Barcelona 1929.

²⁸ Arquitecto e historiador del arte, sobrino y discípulo de Josep Gudiol i Cunill. Estudió historia del arte en Estados Unidos con William Spencer Cook; organizó en Nueva York la fototeca española de la Frick Library (1931-1932). En 1939 ejerció como profesor en la Universidad de Toledo (Ohio) y del *Institute of Fine Arts* de Nueva York (1940-41). En 1942 fue nombrado director del *Institut Amatller d'Art Hispànic* de Barcelona. Su método se basó *in primis* en el análisis *de visu* de una obra, con el auxilio de fotografías, y luego en el estudio documental. Véase *GEC*, XII, pp. 253-254.

²⁹ Cook, W. S. - Gudiol i Ricart, J., *Pintura e imageria románicas*, *Ars Hispaniae*. Historia Universal del Arte Hispánico, VI, Madrid, 1980 [1950].

³⁰ Historiador y arqueólogo francés, enseñó historia del arte en Toulouse desde 1958. Miembro de la *Commission Supérieure de Monuments Historiques* y miembro correspondiente del *Institut d'Estudis Catalans* (1964) y de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Cfr. *GEC*, vol. IX, pp. 78-79.

³¹ Durliat, Marcel, *Les Christs vêtus des Pyrénées Orientales. Étude de leur décoration peinte*, Montpellier 1952; *Id.*, *Les Christs Romains. Roussillon, Cerdagne*, Perpignan 1956; *Id.*, *La sculpture Romane en Cerdagne*, Perpignan 1957; *Id.*, *Roussillon roman*, coll. “La nuit des temps”, núm. 7, Yonne 1958; *Id.*, *El Rosselló romànic*, traducción de Dalmau i Ribalta, A., Montserrat 1973; *Id.*, *L'Art Català*, traducción de Jardí, E., Barcelona 1967; *Id.*, “La significacions des Majestés catalanes”, *Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité au moyen âge*, n. 37, París (1989b), 1989, pp. 69-95.

³² Historiador del arte, director general de los Museos de Barcelona desde el 1948 hasta el 1985. Miembro del *Institut d'Estudis Catalans*, que dirigió entre 1978 y 1982, y miembro también del *Institut Amatller d'Art Hispànic*, de la Academia de Bellas Artes de *Sant Jordi* desde 1981 y del Consejo General de los Museos de Barcelona. Cfr. *GEC*, I, pp. 45- 47.

Museu de Arte de Catalunya,³³ del cual dirige la ampliación y las reformas. Especialista en arte medieval catalán, entre los años '50 y los años '80 ofrece importantes contribuciones sobre el estudio de la policromía de las *Majestats* conservadas en el susodicho museo.³⁴

En el mismo ámbito de publicaciones acerca de la escultura en madera policromada medieval catalana se ubican los escritos de Eduard Junyent i Subirà (Osona, Vic, 1901 - *Ibidem*, 1978)³⁵ y de Eduard Carbonell i Esteller (Barcelona, 1946).³⁶

En el último cuarto del siglo XX empieza una corriente de estudios especializados sobre la iconografía del Cristo crucificado en Cataluña en la Edad Media, con los escritos de Rafael Bastardes i Parera (Barcelona, 1912 - *Ibidem*, 1997).³⁷ *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, publicado en 1978, constituye el más completo y reciente inventario de tallas de Cristo ubicadas en Cataluña (no sólo de *Majestats*)³⁸ y, junto con *Les Majestats Catalanes* de Manuel Trens i Ribas, constituye otra obra crítica fundamental para el estudio del “φαινόμενον” del Cristo Rey *tunicato* en ese marco geográfico. En este estudio, el autor analiza un copioso

³³ Palacio Nacional de Montjuïc, en la actualidad MNAC. Ainaud i De Lasarte, J., “Le Musée d’Art de Catalogne”, *Congrès Archéologique de France (Catalogne)*, CXVII, París 1959, pp. 91-97.

³⁴ Ainaud i De Lasarte, J., *La sculpture polychrome catalane*, “L’Oeil”, I, n. 4, pp. 33-39, Barcelona 1955; *Id.*, *La consagració del Crist en creu*, “Litúrgica”, 3, Abadía de Montserrat 1966, pp. 1-20; *Id.*, *Art Romànic. Guia*, Barcelona 1973; *Id.*, “Majestat Batlló”, “*Colleccions d’art a Catalunya*” (*Catàleg d’Exposició*), Palau Robert - Palau de la Virreina, Barcelona 1987.

³⁵ Arqueólogo e historiador. Se formó en el Seminario de Vic. Ordenado sacerdote en 1926, entre 1926 y 1930 estudió en el *Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana* de Roma, donde obtuvo el título de doctor con una tesis sobre la iglesia de San Clemente. Conservador del *Museu Episcopal* de Vic y archivero municipal desde 1931, profesor de arqueología cristiana en el *Istituto di Archeologia Cristiana* de Roma desde el 1936 hasta el 1941, desde 1944 fue director del Archivo Capitular de Vic. Algunas informaciones sobre la ubicación de las *Majestats* y su estado de conservación se encuentran en “La imatgeria”, *L’art català* (dirigido por Folch i Torres), I (*L’art pre-romànic. L’art romànic*), pp. 191-204, Barcelona 1957; “Objets et statues”, *Catalogne Romane*, 2 vols., Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, Yonne 1960- 1961, II, 1970, pp. 267-271; *Art romànic. Guia*, Barcelona 1973. Sobre Eduard Junyent i Subirà véase *GEC*, XIII, pp. 107-108.

³⁶ Historiador del arte, profesor de historia del arte en la *Universitat Autònoma de Barcelona* entre 1971 y 1988. Director general del *Patrimoni Cultural* de la ciudad desde 1988 hasta 1994, participó en la elaboración de algunas leyes en ámbito museal, bibliotecario y de la conservación del patrimonio. Director del *Museu Nacional d’Art de Catalunya* desde el 1994 hasta el 2005. Desde 2006 fue docente de historia del arte en la *Universitat de Girona*. Entre sus escritos señalamos *L’art romànic a Catalunya. Segle XII*, I-II, Barcelona 1974-75; *El Romànic català*, Barcelona 1976; “L’art romànic”, *Art Català*, I, pp. 91-120, Barcelona 1983. Sobre Eduard Carbonell i Esteller *cfr.* *GEC*, VI, pp. 80-81.

³⁷ Pintor y estudioso de historia del arte. Se especializó en la iconografía de Cristo crucificado. Miembro de la asociación *Amics de l’Art Romànic de l’Institut d’Estudis Catalans* de Barcelona. En uno de sus escritos, contenido en una miscelánea dedicada a Joan Ainaud de Lasarte, definió a este último como su maestro, quien le inició al estudio del arte románico catalán y sobre todo de las representaciones escultóricas de Cristo en Cataluña. *Cfr.* *GEC*, IV, pp. 65-67.

³⁸ Bastardes i Parera, R., *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, *collecció Art romànic*, n. 9, Barcelona 1978.

número de tallas: *Majestats*, que divide en dos grupos, “vestidas” y “desnudas”;³⁹ Calvarios; grupos de Descendimientos. Para el desarrollo de nuestra investigación ha sido indispensable la parte dedicada a las “*Majestats vestides*” (pp. 85 - 213); su clasificación nos ha dado pie al planteamiento de una propuesta para una definición estricta del motivo del Cristo *tunicato*, y para una taxonomía iconográfica clara e inequívoca a la hora de referirse a los Cristos Reyes vestidos de túnica, tal y como explicamos en el capítulo 3, apartado 3. 1, y en las conclusiones de nuestro estudio. La metodología de Bastardes se basa en el análisis *de visu* de las obras y en la consulta de documentación fotográfica tanto contemporánea como anterior a él, conservada en los archivos fotográficos de Barcelona y de otros lugares en Cataluña. La aportación más significativa de sus escritos reside, en nuestra opinión, en su gran capacidad descriptiva; junto con Manuel Trens i Ribas, Bastardes analiza minuciosamente las obras presentadas, ofreciendo una ingente cantidad de detalles sobre su historia y su procedencia. Tiene además el mérito de haber actualizado la información sobre las intervenciones en las tallas o su eventual cambio de localización. Aun así, es preciso observar que sólo en escasos casos las informaciones proporcionadas por Bastardes están corroboradas por fuentes documentales o historiográficas, y que muy a menudo cita fuentes orales sin aclarar su cronología ni su procedencia.⁴⁰ Ponemos en evidencia también sus publicaciones específicas sobre algunas *Majestats*⁴¹ y, por último, dos publicaciones dedicadas a grupos de esculturas que, según el estudioso, fueron realizadas en el mismo taller, y de las cuales destaca los signos característicos.⁴²

Entre los estudios de finales del siglo XX es preciso recordar las aportaciones del Dr. Antoni Noguera i Massa, estudioso del arte medieval de Girona y de su provincia⁴³ y

³⁹ Bastardes vuelve al tema de las *Majestats* “desnudas” en los años '80 del siglo XX, con la publicación de “Les Majestats nues a Catalunya”, *Quaderns d'estudis medievals*, n. 11, Barcelona, marzo 1983.

⁴⁰ Hemos señalado esta tipología de datos en las fichas dedicadas a las obras que presentamos, contenidas en el Tomo II de nuestro escrito, en la voz “Descripción / Historia” o en la voz “Conservación / Intervenciones”.

⁴¹ Bastardes i Parera, R., “*La Majestat de Pujals*”, *Quaderns d'estudis medievals*, año III, n. 9, I, septiembre 1982, Barcelona 1982; *Id.*, “*La Majestat de Sant Romà de la Clusa*”, *Amics de l'Art Romànic*, Filial de l'Institut d'Estudis Catalans, circular n. 55, juliol-agost, Barcelona 1986; *Id.*, “*La Majestat de Viliella*”, *Amics de l'Art Romànic*, circular n. 78, Barcelona 1988, pp. 174-179.

⁴² Bastardes i Parera, R., “Els tallers romànics”, *Amics de l'Art Romànic*, circular n. 86, Barcelona 1989; *Id.*, *Les Majestats del Taller de Ripoll*, Barcelona 1991.

⁴³ Véase *GEC*, XVI, p. 43.

autor de un interesante estudio sobre una *Majestat* descubierta a finales de 1900;⁴⁴ de Eduard Carbonell; del Dr. Joan Sureda;⁴⁵ de Xavier Barral i Altet.⁴⁶

Además de las obras mencionadas, recordamos la obra en serie *Catalunya Romànica*, publicada en Barcelona entre 1985 y 2002 por la *Fundació Enciclopedia Catalana* y formada por 28 volúmenes dedicados al arte, a la arquitectura, a la historia y a la cultura de las comarcas catalanas en época románica. En los diversos volúmenes de la *Catalunya Romànica* se hallan informaciones sobre casi todas las piezas que proceden de Cataluña y de la zona pirenaica oriental contenidas en el *corpus* que presentamos en nuestro trabajo, con una descripción de las tallas acompañada por sus fotografías y una exhaustiva bibliografía. Esta serie enciclopédica es ciertamente útil por la cantidad de datos recogidos, aunque en algunas descripciones se encuentren, al pie de la letra, las palabras de Rafael Bastardes i Parera de 1978,⁴⁷ que no siempre, dado el paso de los años, reflejan el verdadero estado de conservación de las obras, además de no incluir, por su intrínseco límite cronológico, noticias sobre eventuales intervenciones posteriores a su publicación.

Entre las aportaciones más recientes y consistentes, recordamos también las de Jordi Camps (Barcelona, 1959)⁴⁸ y Manuel Castiñeiras (A Coruña, 1964).⁴⁹

⁴⁴ Noguera I Massa, A., *La Majestat de Pujals dels Pagesos*, “El Bagant”, junio 1982, año II, n. 15, Banyoles 1982; *Id.*, *La Majestat Romànica. Donació del Rotary Club de Banyoles, 1985-1995*, Banyoles 1995. Del mismo autor, recordamos además las siguientes publicaciones: “La Majestat de Sant Esteve d’en Bas”, *Tahüll*, n. 5, marzo 2002, Girona, pp.10-11; *Obra dispersa del romànic gironí*, Besalú 2005; *El Crist romànic a les terres gironines*, Girona 2005.

⁴⁵ Carbonell i Esteller, E., Sureda i Pons, J., *Tresors Medievals del Museu d’Art Nacional de Catalunya*, Barcelona 1995.

⁴⁶ Barral i Altet, X., “Majestat romànica Batlló”, *Barcelona. Metròpoli mediterrània*, Barcelona 1992, n. 22, pp. 61-64; *Id.*, “L’escultura en fusta. L’escultura romànica a Catalunya”, *Catalunya Romànica*, I, Barcelona 1999, pp.107-109.

⁴⁷ Bastardes i Parera, R., *Les talles romàniques...*, *op. cit.*

⁴⁸ Licenciado en Grado en 1984 por la *Universitat Autònoma de Barcelona*, y con el DEA del programa de doctorado de Historia, Teoría y Crítica de las Artes: Arte Catalán y Conexiones Internacionales, de la *Universitat de Barcelona* (2007). Profesor de Historia del Arte en la *Escola d’Arts i Oficis “la Llotja”* de Barcelona (1987-1995), donde también ha sido Jefe de Estudios (1990-1992). Paralelamente a su actividad en el Museo, también ha impartido clases como profesor asociado del Departamento de Historia del Arte de la *Universitat de Barcelona* (febrero de 1997-setiembre de 2002), y en el Departamento de Arte de la *Universitat Autònoma de Barcelona* (octubre de 2008-septiembre de 2009). Desde 2005 es Conservador Jefe del Área de Románico del *Museu Nacional d’Art de Catalunya* (Barcelona), donde también ha ocupado el cargo de Conservador Adjunto a la subdirección de Colecciones (2002-2004). Su actividad investigadora está centrada en la escultura de los siglos XI al XIII. Entre sus publicaciones citamos “Scultura lignea nella Catalogna Romànica: la tipologia delle “Majestats” e il suo rapporto con il Volto Santo di Lucca”, *Studi Medievali e Moderni*, año XV, vols. 1-2, n. 29/2011, Nápoles 2011; “Imágenes para la devoción: crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica. Tipologías y talleres”, *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campo 2011, pp. 79-103; “La Majestad románica del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Notas para su contextualización”, *Boletín núm. 6 del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao 2012, pp.15-38; “Romanesque majestats: a typology of Christus

Desde finales de los años '60 comienza a ver la luz una serie de publicaciones, tanto de historiadores del arte como de restauradores, sobre las intervenciones efectuadas en las *Majestats*: Pere Ponsich i Rondes (Perpiñán, 1912 - *Ibidem*, 1999) ⁵⁰ es autor de un informe de restauración llevado a cabo en la *Majestat* de La Trinitat en 1967;⁵¹ en 1991 escribe un artículo sobre el estado de conservación de las esculturas lignarias de Cristos románicos de los Pirineos Orientales.⁵² Ana Sánchez Lassa de Los Santos, directora del Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, es autora de la memoria de la intervención de restauración efectuada en 1985 en la *Majestat* conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.⁵³ De extrema importancia han sido para nuestro estudio las Memorias de Actividades del *Centre de Conservació i Restauració de Bens Culturals Mobles de Catalunya* (CRBMC) de Valldoreix (Sant Cugat, Barcelona).⁵⁴ Las intervenciones sobre las *Majestats* conservadas en el área pirenaica oriental y sus memorias han sido

triumphans in Catalonia”, *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublín 2013, pp. 234-247.

⁴⁹ Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela, con Premio Extraordinario de Doctorado (1993), sus investigaciones se centran en el estudio del románico – iconografía, miniatura, pintura mural, portadas románicas – así como de la peregrinación a Santiago, siendo un reconocido especialista en temas como la Catedral de Santiago, el *scriptorium* y la portada de Ripoll, el mosaico de Otranto, el Bordado de la Creación de Girona, o la pintura sobre tabla catalana. Desde febrero de 2010 es *Professor Agregat* de Arte Medieval en la *Universitat Autònoma de Barcelona*. Recibe la Acreditación Avanzada (Catedrático) de la AQU (Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya) en 2013 y de l'ANECA (Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación) en 2015. Anteriormente es Conservador y Jefe de la Colección de Arte Románico del *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Barcelona, 2005-2010) así como Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela (1997), donde ejerce su actividad docente e investigadora entre los años 1994 y 2005. Ha realizado estancias de investigación en centros de reconocido prestigio como la *Scuola Normale Superiore di Pisa* (1987-1988), el *Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale* de la Université de Poitiers (1989), o la *II Università di Roma-Tor Vergata* (1989-1991). Recordamos aquí “Figura pintada, imatge esculpida. Ecllosió de la monumentalitat i diàleg entre les arts a Catalunya. 1120-1180”, *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Museu Nacional de Catalunya, 29 de febrero - 18 de mayo 2008, Barcelona 2008, especialmente pp.133-147.

⁵⁰ Historiador y arqueólogo. Funda, junto con Marcel Durliat, la revista de historia y arqueología mediterráneas “*Études Roussillonaises*” (1951-1957). Conservador oficial de antigüedades y objetos de arte del Rosellón desde el 1962, miembro de la Comisión de Arte Sacro, presidente fundador de la Asociación para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico rosellonés y miembro correspondiente del *Institut d'Estudis Catalans*. Cfr. *GEC*, XVIII, pp. 87-88.

⁵¹ Realizado por la *Association de Sauvegarde du Patrimoine Artistique et Historique Roussillonais* de Perpignan. Ponsich, P., “Restauration du Christ de la Trinité”, *Midi Libre*, 3 de mayo, Perpiñán 1967.

⁵² Ponsich, P., “Les crucifix romans du Roussillon, de Cerdagne et de Capcir. Dernières découvertes”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixa*, Abadía de Saint-Michel de Cuxa, n. 22, 1991.

⁵³ Sánchez Lassa De Los Santos, A., *Restauración del Cristo en Majestad del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, “Anuario 1986. Estudios-Crónicas”, Bilbao 1978; véase Tomo II, ficha I. B. 1. 39.

⁵⁴ AA. VV., *Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles. Memòria d'Activitats 1989-1996*, Barcelona.

en cambio realizadas por el *Centre Departamental de Conservation et Restauration d'Œuvres d'Art, Conseil General des Pyrénées-Orientales* de Perpiñán.⁵⁵

En conclusión, por lo que se refiere a las esculturas de ámbito catalán y de los Pirineos Orientales, contamos en la actualidad con un consistente número de estudios sobre el tema que nos atañe: la mayoría de ellos consiste o bien en publicaciones específicas o bien en escritos que forman parte de series o colecciones dedicadas al románico. Tal y como hemos comentado anteriormente, los únicos dos trabajos en los que se halla una catalogación de esculturas de Cristo crucificado vestido de túnica son el de Manuel Trens i Ribas y el de Rafael Bastardes i Parera.⁵⁶ Estos dos textos representan los cimientos del marco teórico de nuestro estudio; los criterios en ellos contenidos nos han llevado a proponer nuevos parámetros para el análisis y la clasificación de la tipología iconográfica del Cristo Rey *tunicato* con respecto a ese entorno geográfico y dentro de los límites cronológicos que hemos establecido, como indicamos detalladamente en el capítulo 3, apartado 3. 1 de este Tomo.

Respecto de las obras de procedencia italiana, la escultura que ha despertado el mayor interés de la historiografía es indudablemente el *Volto Santo* de Lucca. Desde finales del siglo XIX esta emblemática talla, su historia y sus posibles orígenes han constituido el objeto principal de atención de un cuantioso número de eruditos, catedráticos, eclesiásticos, *amateurs*: recordamos los escritos del sacerdote Almerico Guerra y del canónigo Pietro Guidi;⁵⁷ del archieobispo Adriano Bernareggi;⁵⁸ del canónigo Francesco Baroni.⁵⁹ Bien documentados los estudios del historiador suizo - alemán Gustav Schnürer, que examina la relación del *Volto Santo* con algunos ejemplares de Cristos crucificados catalanes, tal y como señalamos más adelante en

⁵⁵ Centre Departamental de Conservation et de Restauration d'Œuvres d'Art, Conseil General des Pyrenees-Orientales, *Compte-Rendu de restauration, Commune de La Llagonne, Eglise de Saint-Vincent, Christ roman*, Perpignan 2001; *Id.*, *Compte-Rendu de restauration, Eglise de La Trinitat, Majestat*, Perpiñán 2004; Mathon., J.-B., *La Santa Majestat de Bellpuig: méthamorphoses, restaurations, dérestaurotoons, nouvelle restitution*, en Paponaud, B.-H., Palouzié, H., *Regards sur l'objet roman*, Arles 2005.

⁵⁶ Trens i Ribas, M., "Les Majestats...", *op. cit.*; Bastardes i Parera, R., *Les talles romàniques...*, *op. cit.*

⁵⁷ Guerra, A., *Storia del Volto Santo di Lucca*, Lucca 1881; Guerra, A., Guidi, P., *Storia del Volto Santo*, 2 vols., Sora 1926 (en esta publicación se repiten básicamente las informaciones del escrito de Almerico Guerra de 1881); Guidi, P., *Il Volto Santo di Lucca / Recensione del S. O. Mons. Prof. Pietro Guidi della lettura del S. C. sac. Antonio Pedemonte*, "Ricerche sulla primitiva forma iconografica del volto Santo", Lucca 1941.

⁵⁸ Bernareggi, A., "Il Volto santo di Lucca. Ricerche sull'iconografia del Crocifisso", *Rivista di archeologia cristiana*, n. 2, 1925, pp. 117-155.

⁵⁹ Baroni, F., *Il Volto Santo di Lucca e le sue gloriose origini*, Lucca 1932.

este mismo apartado; en sus escritos hallamos a la vez preciosas informaciones acerca del Cristo *tunicato* de Erp (Colonia, Erzbischöfliches Diözesanmuseum), del cual pone en evidencia la cercanía estilística con la *Majestat* de Caldes de Montbui – *cfr.* Tomo II, fichas VI. B. 57, I. A. 1. a. 1 – por la peculiaridad de túnica que presentan ambas esculturas.⁶⁰ Sobre la primitiva forma iconográfica del *Volto Santo* y la recepción de modelos catalanes para su realización, un análisis profundo y en parte todavía válido se halla en el estudio de Antonio Pedemonte;⁶¹ los escritos del historiador del arte Géza De Francovich se centran también en la *querelle* sobre la derivación del *Volto Santo* de modelos extranjeros.⁶² Entre los estudios más recientes acerca de los *Volto Santi* en Italia central y de sus orígenes, publicados entre finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, destacan las contribuciones de Pietro Lazzarini, Elio Bertini, Isa Belli Barsali, Diana Webb, Herbert Kurz, Antonino Caleca, Gabriella Rossetti Pepe, Graziano Concioni, Valerio Ascani, Stefano Martinelli.⁶³

Dentro de las aportaciones críticas sobre el culto y la devoción a la imagen del *Volto Santo*, su historia legendaria y su origen verdadero, cabe mencionar por separado los convenios y las exposiciones dedicados a estos temas, celebrados a partir de los años '80 del siglo XX: *Il Volto Santo, storia e culto*, 1982; *Lucca, il Volto Santo e la Civiltà Medioevale*, 1982; *Il volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso*

⁶⁰ Schnürer, G., *Sopra l'età e la provenienza del Volto Santo*, curado por G.A. Amoretti, G. A., "Bollettino Storico Lucchese", I (1-2), 1929, pp. 17-24, 77-105 (traducción de *Über Alter und Herkunft des Volto Santo von Lucca*, "Römische Quartalschrift", XXXIV (1926), pp. 271-306); Schnürer, G., Ritz, J. M., *Sankt Kümmeris und Volto Santo. Studien und Bilder*, Düsseldorf 1934, especialmente p. 341 para las observaciones sobre el *tunicato* de Erp.

⁶¹ Pedemonte, A., "Ricerche sulla primitiva forma iconografica del Volto Santo", *Atti della R. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*, nuova serie, Lucca, 1942, V, pp. 117-144.

⁶² De Francovich, G., "Il Volto Santo di Lucca", *Bollettino storico Lucchese*, Lucca, 1936, pp. 3-29; *Id.*, "Crocifissi lignei del XII secolo in Italia", *Bollettino d'arte*, n. 29, 1935, pp. 492-505. La cuestión sobre el origen del *Volto Santo* y su relación con las *Majestats* catalanas se expone detalladamente más adelante en este apartado.

⁶³ Lazzarini, P., *Volto Santo di Lucca*, Lucca 1982; Bertini, E., *Il Volto Santo nella storia di Lucca*, Lucca 1982; Belli Barsali, I., *Lucca. Guida alla città*, Lucca 1988, pp. 81-84; Kurz, H., *Der Volto Santo von Lucca. Ikonographie und Funktion des Kruzifixes in der gegürteten Tunika des 11. Jahrhunderts*, Regensburg 1997; Webb, D., "The Holy Face of Lucca", *Anglo-Norman Studies*, IX, 1986, pp. 227-237; Caleca, A., "L'iconografia del Volto Santo", *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo de la exposición, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 de noviembre de 2000 - 8 de abril de 2001, curado por Burresi, M. G., Milán 2000, pp. 148-151; Rossetti Pepe, G., *Santa Croce e Santo Volto: contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, Pisa 2002; Concioni, G., *Contributi alla storia del Volto Santo*, Saggi e Ricerche 11, Pisa 2005; Martinelli, S., "Un'identità, tante identità: tracce del Volto Santo di Lucca in alcuni culti europei del crocifisso tra Medioevo ed Età moderna", *Polittico*, n. 6, noviembre 2012, pp. 5-28; Ascani, V., Martinelli, S., Rossi, E., *Il Volto Santo di Rocca Soraggio. Storia e restauro*, Lucca 2009.

nel Medioevo, 2000; *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini*, 2001.⁶⁴

Los estudios específicos en los cuales nos hemos basado para el estudio de las otras tallas de ámbito toscano que presentamos en nuestro *corpus*, y sobre sus posibles vínculos con el *Volto Santo* de Lucca así como con otros *tunicati* en Europa, se indican en las fichas correspondientes a cada obra – *cfr.* Tomo II, fichas III. A. 1. 47, III. A. 1. 48, III. A. 1. 49, III. A. 1. 50.

Además de las publicaciones en papel, es preciso recordar la existencia del *Archivio Digitale del Volto Santo* (ARVO). Este proyecto, disponible en la página web: <http://www.archiviovoltosanto.org/it>, está dedicado a la investigación iconográfica acerca de la celebre talla de Lucca y los testimonios de su difusión en el tiempo y en el espacio – sus derivaciones. En esta base de datos se hallan obras de técnicas, procedencias y cronologías diferentes, que están relacionadas con el “prototipo” conservado en Lucca, así como una indicación de las referencias bibliográficas vinculadas al tema del Cristo *tunicato*. Esta eficiente herramienta constituye un referente de gran utilidad para la investigación de las esculturas de Cristo *tunicato* ubicadas en la península italiana y en el extranjero, aunque su enfoque sea básicamente centrípeta, ya que su punto de partida es una talla considerada prototípica de un motivo iconográfico.

Uno de los temas de debate más frecuente en la historiografía se centra en la relación entre las *Majestats* catalanas y las esculturas de *Volti Santi* de la Italia central, especialmente el *Volto Santo* de Lucca: desde el Medioevo esta obra gozó de inmensa fama: miles de peregrinos paraban en Lucca, de camino a Roma, para rendir homenaje al insigne simulacro.

⁶⁴ Baracchini, C., Filieri, M. T., *Il Volto Santo. Storia e culto, catalogo della mostra*, Lucca, chiesa dei Santi Giovanni e Reparata, 21 de octubre - 21 de diciembre de 1982, Lucca 1982, en particular los escritos de Frugoni, C., *Una proposta per il Volto Santo*, pp. 15-48 (sobre el diálogo entre las fuentes documentales y la obra escultórica), Caleca, A., *Il Volto Santo, un problema critico*, pp. 59-69, y Silva, R., *Il Volto Santo e il Christus Triumphans; due interpretazioni del medesimo tema iconografico*, pp. 70-75; “Lucca, il Volto Santo e la Civiltà Medioevale”, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Lucca, 21-23 de octubre de 1982, Lucca 1984; Ferrari, M. C., Meyer, A., *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Engelberg, 13-16 de septiembre de 2000, Lucca 2005 (entre las actas de este convenio, señalamos el estudio de Christoph Eggenberger sobre el Cristo *tunicato* de Uznach (Suiza): “Der Volto Santo im Kloster Engelberg”, pp. 127-144; *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini*. *Atti del Convegno*, Lucca, Villa Bottini, 1-3 de marzo de 2001, Lucca-Empoli 2001, especialmente el escrito de Bacci, M., “Ad ipsius Christi effigem”: *il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore*”, pp. 115-130.

En opinión de Brehier las *Majestats* derivan de la talla de Lucca; ⁶⁵ Guidi, Schnürer,⁶⁶ Gudiol i Cunill, De Francovich, Cook - Gudiol i Ricart, Durliat y Trens⁶⁷ son partidarios, en cambio, de la independencia iconográfica de las esculturas catalanas del *Volto* sagrado de Lucca. Según Trens, el momento en el cual el eco del *Volto Santo* como modelo iconográfico y la fuerza de su culto se perciben con fuerza en Cataluña no coincide con la época en la que se empiezan a realizar las *Majestats* – desde finales del siglo XI ⁶⁸ – sino que se halla a partir del siglo XVIII cuando, tanto en nivel iconográfico como lingüístico se verifica un fenómeno de “recepción explícita” de la tradición vinculada a la talla italiana. Dicha observación estaría atestiguada, según el autor, por la existencia de los *Goigs*: así se denominan unos grabados que se empiezan a realizar a partir del siglo XVI y que consisten en canciones laudatorias y encomiásticas caracterizadas por la presencia de elementos legendarios y prodigiosos.

Los *Goigs* describen los *Gaudia* terrenales y celestes del personaje al que están dedicados, generalmente la Virgen, el Cristo o un santo patrón de una iglesia o una capilla; junto con el texto, presentan la imagen del personaje al que se refieren, grabada en el centro de la página. Dicha imagen corresponde a una obra concreta (una escultura, en madera o piedra, o una pintura) que representa el personaje al cual el *Goig* está dedicado. Esta específica tipología de documento, que combina elementos textuales e iconográficos, ofrece múltiples informaciones sobre la hipotética o legendaria procedencia de la obra a la que se refieren y de los prodigios y virtudes atribuidos al protagonista del *Goig*, y constituye una interesante forma de liturgia popular practicada en actos de devoción colectivos – procesiones, peregrinajes, novenas, septenarios.⁶⁹ Con respecto a este peculiar tipo de documento, cabe destacar su importancia dentro del marco teórico de nuestra investigación: los *Goigs* corresponden a una fuente primaria o directa en la cual encontramos distintos elementos – imágenes y texto escrito – relacionados con las obras físicas que estudiamos. Dichos elementos nos proporcionan informaciones de primera mano (no

⁶⁵ Brehier, L. *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, París 1908, p. 57.

⁶⁶ Schnürer, G., *Sopra l'età...*, *op. cit.*, pp. 19-24, 79-81.

⁶⁷ Gudiol i Cunill, J., *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, 2ª ed., 2 vols., Vic 1931-1933; Cook, W.W. S., Gudiol i Ricart, J., *Pintura...*, *op. cit.*; Durliat, M., *La signification...*, *op. cit.*, pp. 74-83; Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁸ Trens, M., *Les Majestats...*, *Ibidem*.

⁶⁹ *Cfr.* Martí, J., *Los "goigs": expresión de religiosidad e identidad local en Cataluña*, 2 vols., Madrid, 1999-2000, I, pp. 191-226.

sometidas al análisis crítico de los especialistas en la materia) sobre la continuidad del culto rendido a las esculturas, su aspecto y sus presuntos orígenes.

En distintos *Goigs*, dedicados a las *Majestats* de Caldes de Montbui, La Pobla de Lillet, Beget, las esculturas son denominadas *Vult*, término catalán que corresponde a *Volto* en italiano y que constituye una clara evocación del nombre de la famosa talla de Lucca.⁷⁰

Los historiógrafos que argumentan en favor de la independencia del motivo iconográfico de las *Majestats* en Cataluña observan que su tradición es antigua y muestra un amplio rayo de difusión, y que ya desde la Alta Edad Media en Cataluña y en la zona pirenaica oriental existe un tipo de crucificado vestido de túnica; sería por lo tanto más plausible afirmar lo contrario, es decir que habría que buscar el origen de esta iconografía en Cataluña y en la actual Francia meridional, y que el *Volto Santo* de Lucca y las esculturas de Cristo *tunicato* del resto de Europa dimanarían de la difusión del modelo ofrecido por las *Majestats*.⁷¹

Schnürer sugiere que ya en época visigoda existen en Cataluña representaciones de Cristo *tunicato* inspiradas en un modelo oriental, que durante la invasión árabe fueron destruidas o enterradas, sobre todo en la zona de los Pirineos, donde se refugiaron los Cristianos; esto explicaría la considerable cantidad de tallas procedentes de esa área geográfica.⁷² El estudioso avanza incluso la hipótesis que el *Volto Santo* de Lucca llegó a Francia por mano de los *hispanos*; luego, en el año 782, siguiendo la leyenda de Nicodemo – véase Tomo II, ficha III. A. 1. 46 –, fue trasladado a Luni y finalmente a Lucca; el autor, sin embargo, no especifica donde fue entallado el Cristo. Al final de su escrito, Schnürer añade que el historiador Pietro Guidi le informa de la presencia, en Lucca, de testimonios literarios y artísticos visigodos de finales del siglo VIII; y que sería para él un logro significativo dentro de los estudios históricos - artísticos el hecho de poder afirmar, analizando previamente los susodichos testimonios, el origen ibérico del *Volto Santo*.⁷³

⁷⁰ En nuestro estudio reproducimos los *Goigs* dedicados a las *Majestats* de Caldes de Montbui, La Pobla de Lillet, Beget. Cfr. APÉNDICE, *GOIGS*. Respecto del uso de la palabra *Vult* para designar las *Majestats* a partir del siglo XVIII, y de su importancia como fuente para la iconografía de las tallas reproducidas en ellos, reenviamos a las observaciones contenidas en el capítulo 2, apartado 2. 2, y del capítulo 3, apartado 3. 3 de este Tomo.

⁷¹ Schnürer, G., *Sopra l'età...*, op. cit., p. 101; Trens, M., *Les Majestats...*, op. cit., p. 57.

⁷² Schnürer, G., *Sopra l'età...*, op. cit., pp. 101-103.

⁷³ Schnürer, G., *Sopra l'età...*, op. cit., p. 105; esta hipótesis ha sido posteriormente retomada por Gandolfo, F., "Due questioni aretine", *Confronto*, 3-4, 2005, pp. 100-123.

Géza De Francovich, por razones estilísticas e iconográficas, no admite que el *Volto Santo* de Lucca pueda derivar de las *Majestats*; sin embargo, hipotetiza que existía una versión más antigua del *Volto Santo*, procedente de Siria y que llegó a la Toscana pasando por la parte oriental de la península ibérica; a favor de esta suposición observa que el grupo más numeroso y estilísticamente más homogéneo de crucificados románicos vestidos de túnica se halla en Cataluña, sobre todo en la zona de los Pirineos Orientales, y que, aunque la mayoría de los ejemplos conservados remontan a los comienzos del siglo XII, no se puede excluir que existiesen algunos prototipos más antiguos hoy en día desaparecidos.⁷⁴ Asumiendo que el arte románico en España se caracteriza por la recepción de estilemas orientales, el estudioso observa además que los crucificados catalanes prerrománicos e incluso precarolingios desaparecidos en la actualidad, cuya tipología iconográfica es de origen siríaco, fueron en parte importados de Siria y en parte realizados en España (para la producción de estos últimos se siguió el modelo ofrecido por las obras importadas). A lo largo de los siglos el modelo de Cristo crucificado catalán de supuesto origen oriental asumiría lentamente los aspectos estilísticos e iconográficos que se observan en las obras románicas que se han conservado. En opinión de De Francovich, la uniformidad tipológica de los Cristos crucificados catalanes de los siglos XII - XIII no constituye una razón suficiente para excluir, en nivel de hipótesis, la coexistencia de tipos diferentes de crucificados en el ámbito de afinidades genéricas (sobre todo iconográficas) relacionadas con la túnica. Entre estos tipos diferentes podía hallarse también una versión antigua del *Volto Santo*, que sirvió de modelo para la realización del ejemplar románico, es decir el que se conserva actualmente en Lucca.⁷⁵ A fin de enlazar el *Volto Santo* actual con una talla más antigua, de origen catalán, de la que procedería, el autor supone que la imagen fue nueva y enteramente realizada entre finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII por un discípulo del arquitecto y escultor lombardo Benedetto Antelami.⁷⁶ Dentro de las hipótesis acerca de la recepción mutua de modelos procedentes de Cataluña y de Italia central, Marcel Durliat destaca que el monumental Cristo *tunicato* del *Monastero di Santa Croce al Corvo*, Bocca di Magra (La Spezia,

⁷⁴ De Francovich, G., “Il Volto Santo...”, *op. cit.*, pp. 59 – 60.

⁷⁵ De Francovich, G., “Il Volto Santo...”, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁶ *Ibidem.*

Liguria), ⁷⁷ datado en la segunda mitad del siglo XII, se acerca más a las *Majestats* catalanas, sobre todo a la de Beget, que al *Volto Santo* de Lucca. ⁷⁸

Respecto de esta observación, Trens sugiere que el Cristo de Bocca di Magra proviene también del prototipo usado para realizar la versión románica del *Volto Santo* de Lucca; y que dicho prototipo era más parecido a las *Majestats* catalanas románicas que se han conservado, que al actual *Volto Santo*. ⁷⁹ Según Trens, siendo imposible que las *Majestats* románicas catalanas procedan del actual *Volto Santo* de Lucca, se pueden proponer dos hipótesis: o bien que el *Volto Santo* proviene estilística e iconográficamente de la región pirenaica; o bien que tanto esta obra como las *Majestats* catalanas derivan de un modelo oriental en común. ⁸⁰ En ese caso, se tendría que suponer la circulación de un “modelo internacional”, cuya existencia permitiría explicar tanto la formación de una corriente consistente de producción en una zona geográfica extensa y definida – como en Cataluña – como la aparición de casos más aislados – como el famoso *Volto* de Lucca o el de Bocca di Magra. La hipótesis de Trens es, en conclusión, la siguiente: presumiblemente en época carolingia se “importó” en Cataluña desde Siria un prototipo de Cristo *tunicato* clavado en la cruz; la tipología iconográfica encarnada por este prototipo se empezó a reproducir en esa región durante siglos sin aportar cambios significativos, debido al “carácter tradicionalista y conservador” propio de esa área geopolítica; de esta manera se crearon las tallas hoy en día existentes, la mayoría de las cuales remontan a los siglos XII - XIII, con algunas excepciones más tardías; en esta área se halla el origen y la procedencia del *Volto Santo* de Lucca. ⁸¹

La *querelle* sobre el origen, la difusión y las posibles dataciones de la tipología del Cristo Rey *tunicato* incluye también las dos tallas de *tunicati* de la provincia de Ascoli Piceno (Marcas, Italia): el Cristo de Force y el Cristo de Amandola – *cfr.* Tomo II, fichas III. C. 1. 52, III. C. 1. 53. Francesca Pertusi Pucci y Alessandro Marchi destacan la peculiaridad de las dos esculturas. La primera, datada entre finales del siglo XI y comienzos del siglo XII, es la escultura en madera más antigua

⁷⁷ Pertugi, A., Pertusi Pucci, F., *Il Crocifisso ligneo del Monastero di S. Croce e Nicodemo di Bocca di Magra*, “Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte”, s. III, 11, Roma 1979, pp. 3-51. Véase Tomo II, ficha III. B. 1. 51.

⁷⁸ Durliat, M., *La signification...*, op. cit., p. 93.

⁷⁹ Trens, M., *Les Majestats...*, op. cit., p. 59.

⁸⁰ Trens, M., *Les Majestats...*, op. cit., p. 60.

⁸¹ *Ibidem.*

de esa región; esto la convierte en un caso aislado y por lo tanto imposible de comparar directamente con otras obras *in loco*.⁸² Ambos estudiosos destacan su cercanía con el Cristo *tunicato* de Tancremont (Pepinster, Lieja, Bélgica), datado entre los siglos IX y XII, y con el de Väversunda (*Historiska Museet*, Estocolmo), datado en el siglo XIII⁸³ – *cf.* Tomo II, fichas V. A. 1. 55, VII. A. I. 58 – basándose en la presencia de la corona, presente en todos los casos mencionados; pero lo datan entre los siglos XI y XII por su peculiar tipo de vestimenta, estrictamente relacionado con la cultura longobarda y carolingia. En cuanto al Cristo de Amandola, datado en el siglo XIII -XIV,⁸⁴ los susodichos autores resaltan la singularidad de su lipsanoteca, ubicada en el anverso del Cristo – en los casos de Cristo Rey con función de estatua - relicario, la cavidad destinada a custodiar las reliquias suele hallarse en el reverso de la imagen, tal y como exponemos en el capítulo 3, apartado 3. 1 de este Tomo.

La supuesta dependencia del modelo encarnado por la talla de Lucca es puesta en tela de juicio acerca del caso del Cristo *tunicato* de Imerward, conservado en la iglesia colegiata de los Santos Blas y Juan Bautista de Braunschweig (Baja Sajonia, Alemania) – *cf.* Tomo II, ficha VI. A. 1. 56 – en el ya mencionado estudio de Schnürer, así como en los escritos de Erwin Panofsky y Reiner Hausser.⁸⁵

A raíz de la revisión y del análisis de las fuentes historiográficas que hemos efectuado, hemos obtenido un marco teórico que nos ha llevado al establecimiento de los objetivos de nuestro trabajo y la realización de un *corpus* de esculturas. Resumiendo, podemos concluir que:

⁸² Pertusi Pucci, F., “I Crocifissi tunicati di Force e di Amandola nell’ascolano. Osservazioni ed ipotesi”, *Rivista dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte*, VIII-IX, 1985-1986, pp. 365-398; Id., “Due Crocifissi tunicati inediti in territorio marchigiano”, *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medioevale*, Atti del Convegno Internazionale, Lucca, 1982, Lucca 1984, pp. 207-209; Marchi, A., Di Girolami, P., Montevecchi, A., Papetti, M., *Sacri Legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, catálogo de la exposición, Montalto Marche, Museo Sistino Vescovile, 22 de abril - 17 de septiembre de 2006, especialmente pp. 30-31, 51-53.

⁸³ Pertusi Pucci, F., “I Crocifissi...”, *op. cit.*, pp. 376-377.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 390.

⁸⁵ Schnürer, G., Ritz, J. M., *Sankt Kümmernis...*, *op. cit.*, p. 341, donde el estudioso analiza también el Cristo *tunicato* de Tancremont; Panofsky, E., “Das Braunschweiger Domkruzifix und das "Volto Santo" von Lucca”, *Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923: mit einer Bibliographie der Schriften Adolph Goldschmidt und seiner Schule*, Leipzig 1923, pp. 37-44; Hausser, R., “Das Imerwardkreuz und der Volto-Santo-Typ”, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 16, Berlín, 1962, pp. 129-170.

- La historiografía ha ido analizando las tallas de Cristo Rey *tunicato* conservadas en distintos países de Europa tanto aisladamente, desde una perspectiva centrípeta y localista – sometiendo a estudio o bien obras puntuales o bien un grupo de obras de un país en específico – como comparativamente, investigando las posibles relaciones entre ejemplares de Cristo Rey *tunicato* procedentes de distintos países.
- En ambos casos, existen dos casos únicos de catalogación y agrupación de esculturas: el estudio de Rafael Bastardes i Parera, enfocado en el análisis de un grupo heterogéneo de crucificados catalanes; y el de Manuel Trens i Ribas, elaborado dentro de un horizonte geográfica y cronológicamente más amplio que el de Bastardes. Con respecto al primero, evidenciamos la patente ausencia de un estable criterio de clasificación de las tallas; en cuanto al segundo, presenta intrínsecos límites críticos – la información en ella contenida no está actualizada y no siempre está corroborada por indicios documentales; se han hallado informaciones contradictorias, en más de un caso, acerca de los datos sobre las tallas, tal y como evidenciamos puntualmente en el capítulo 3, apartado 3. 1.
- Debido a la falta de documentos escritos que puedan proporcionar datos seguros acerca de la cronología y la procedencia de las obras, se han desarrollado diferentes teorías acerca del origen de la tipología iconográfica que nos atañe y de su recepción y difusión. Los dos grandes “protagonistas” de estas teorías se identifican en el *Volto Santo* de Lucca – y en los otros *Volti Santi* de la Italia central – y en el consistente grupo de *Majestats* catalanas; las obras procedentes de otros países han sido vinculadas tanto con el primer ejemplar como con el segundo grupo en función de consideraciones estilísticas e iconográficas.

2. Definición, origen y difusión del motivo iconográfico del Cristo Rey *tunicato* en la cruz

2. 1 El “φαινόμενον” del Cristo Rey *tunicato*: las fuentes y los aspectos teológicos y culturales.

“*Hoc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum.*”¹

Si bien la complejidad de la figura del Cristo y la esencia de la fe en su dimensión divina y soteriológica vuelvan problemática, desde los orígenes del Cristianismo, su trasposición en imágenes, las representaciones cristológicas ocupan un lugar privilegiado ya a partir del siglo III d.C. tanto en *domus ecclesiae* como en catacumbas.² A pesar de la hostilidad hacia las imágenes manifestada en algunos ambientes eclesiásticos, su uso fue consagrado por los Padres de la Iglesia, que señalaron su utilidad para la catequesis,³ en particular en el Occidente latino. En el centro de este gran programa de instrucción pedagógica de la población iletrada a través de las imágenes,⁴ se encuentra la figura de Cristo y su biografía, desarrollando temas y fórmulas iconográficas capaces de evocar los aspectos fundamentales del dogma cristiano. En los escritos neotestamentarios se recogen nombres y apelativos alusivos a Cristo que definen el aspecto teológico tanto de su persona como de su misión, algunos de los cuales son empleados por Él mismo. Fundamentales son para el dogma cristológico aquellos apelativos que lo designan como el Salvador prometido por Dios en la antigua alianza y Mesías.⁵ Según la fe cristiana, Cristo es hombre y Dios verdadero, aunando pues dos naturalezas, la divina y la humana, en la figura del Hijo de Dios, segunda persona de la Trinidad que preexistía en la eternidad al lado del Padre.⁶

Venido al mundo para salvar a la humanidad decaída y por ella crucificado, resucita y asciende a los cielos; su reino es eterno y el poder ejercido por Él sobre la humanidad es triple: es rey,⁷ juez universal⁸ y sacerdote que, ofreciéndose en

¹ Evangelios de la abadesa Hitda de Meschede o *Codex Hitda*, siglo XI ca., Darmstadt, Hessische Landes und Hochschulbibliothek., 1640, cc. 6v-7r.

² Cfr. Grabar, A., *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, París 1968.

³ Véase por ejemplo San Basilio el Grande, *Hom.* XVII, 3 PG, XXXI, coll. 487-490.

⁴ Gregorio Magno, *Ep.* XI, 13, *PL*, LXXVII, col. 1128.

⁵ *Mt.* 16,16; *Lc.* 23, 46; *Jn.* 1, 49; 10, 24-38; *At.* 9, 20; *Gal.* 2, 20; para una edición crítica de los escritos neotestamentarios y de su tradición se reenvía a Gaeta G., (curado por), *I Vangeli: Marco, Matteo, Luca, Giovanni*, Turín 2006.

⁶ Skubiszewski, P., “Cristo”, *EAM, Istituto della Enciclopedia Italiana*, V, pp. 493-495.

⁷ *Mt.* 25, 34; *Jn.* 18, 37, en G. Gaeta, *I Vangeli...*, *op. cit.*

⁸ *Mt.* 25, 31-46; *Jn.* 5, 22; 2 *Co.* 5, 10, en Gaeta, G., *I Vangeli...*, *op. cit.*

sacrificio, ha reconciliado a la humanidad con Dios, convirtiéndose así en el único mediador entre la tierra y el cielo.⁹ Es además profeta que predijo su propia muerte y resurrección y la instauración en la tierra del reino de Dios.¹⁰

En el Nuevo Testamento y, posteriormente, en la literatura cristiana de los primeros siglos, son dos las categorías empleadas para describir la obra de Cristo y exaltar su figura: la victoria y la gloria. Habiendo sufrido el sacrificio en la cruz, Cristo ha conseguido la victoria sobre la muerte, sobre el pecado y, por ende, sobre Satanás,¹¹ derivando de ello la gloria que le envuelve.¹² La *doxa Christi*, anunciada por Él mismo,¹³ manifiesta ya en el momento de su resurrección y ascensión, se completará en el momento de su regreso y del advenimiento de su reino escatológico.¹⁴ En la línea de este carácter apotropaico – profundamente enlazado con la doxología – de la obra de Cristo, es frecuente la asimilación de su figura con la del emperador, cuyo cetro o estandarte es la cruz.¹⁵

Desde la época apostólica la fe en Cristo resucitado ha sido un tema fundamental en la predicación de la Iglesia; el transcurso de su vida histórica es un tema secundario y poco desarrollado en las narraciones evangélicas; a partir del siglo II d.C. los Evangelios Apócrifos comenzarán a solventar este vacío y añadirán nuevos detalles a la historia humana y terrenal del Salvador, hasta entonces sólo conocida a través de los Evangelios considerados canónicos, que tratan de forma marginal el tema de la naturaleza humana o del aspecto físico de Cristo.

Entre los siglos III y IV d.C. se codifican y coexisten dos versiones tipológicas de su apariencia:¹⁶ la del hombre de rostro joven e imberbe – conocida como Cristo Alejandrino¹⁷ – derivación del helenismo de Alejandría; y la de un hombre maduro

⁹ *Eb.* 8, 9; Clemente I, *Ep. ad. Cor.*, I, 16ss, *PG*, I, coll. 239-242; San Ambrosio, *De Fide*, III, 1, *PL*, XVI, coll. 590-591.

¹⁰ *Mt.* 12, 38-40; 16, 21; *Jn.* 12, 32-33; *Mt.* 13, 24-51, en Gaeta, G., *I Vangeli...*, *op. cit.*

¹¹ *1 Cor.* 15, 12-27; 15, 54-56; *Col.* 2, 15; *Eb.* 2, 14; San León Magno, *Sermo LIX*, *PL*, LIV, coll. 337-342.

¹² *Eb.* 2, 9; San Juan Crisóstomo, *Hom.*, 2, *PG*, LI, coll. 31-40.

¹³ *Mt.* 24, 30; 25, 31; *Mc.* 8, 38, en Gaeta, G., *I Vangeli...*, *op. cit.*

¹⁴ *1 Pt.* 5, 10; *Ap.* 21-22.

¹⁵ Minucio Félix, *Octavius*, 29; Tertuliano, *Adv. Iudaeos*, X, *PL*, II, coll. 665-678; Gregorio Nacianceno, *Oratio VII*, 12-13, *PG*, XXXV, coll. 770-772.

¹⁶ Kiefer, K., *Byzantine east, latin west: art-historical studies in honor of Kurtz Weitzmann*, Princeton 1995, p. 239.

¹⁷ Como el Cristo Docente del Sarcófago de Junio Basso, que data del 359 d.C. y se conserva en el Vaticano, Tesoro de San Pedro; cfr. Kiefer, K., *Byzantine...*, *op.cit.*, lám. XVIII.

de aspecto solemne y majestuoso – conocida como Cristo Siríaco –, de una altura cercana a los dos metros, con barba y cabellera largas, divididas cuidadosamente ambas en sendos mechones, procedente esta tipología de las comunidades cristianas de Siria. Esta última versión fue adoptada por el repertorio figurativo bizantino, pasando después a Occidente y convirtiéndose en una representación corriente en el período románico – de entre los ejemplos más antiguos, recuérdese el Cristo representado en las Catacumbas de Commodilla, de la segunda mitad del siglo IV [1, 2].¹⁸ Esta última tipología se difunde y se asienta a lo largo de los siglos V y VI, y se constituye en una imagen canónica caracterizada por la expresión calmada, severa, indulgente e imperturbable a la vez – véase el icono del Cristo Pantocrátor en el monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, del siglo VI [3].¹⁹



[1] *Catacumbas de Commodilla o Cubiculum Leonis*, finales siglo IV
© <http://iconaimmaginedio.roma.com.es/2013/05/la-catacomba-di-commodilla.html>
Última consulta: 14.04.2016

¹⁸ Grabar, A., *Le premier art chrétien (200 – 395)*, consultado en su traducción italiana: Veronesi, G., *L'arte paleocristiana: 200 - 395*, Milán 1967, fig. 43.

¹⁹ Edición crítica en Weitzmann, K., *Illustrated manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville 1973, pp. 79 - 80.



[2] *Catacumbas de Commodilla o Cubiculum Leonis*, finales siglo IV
© http://www.romaspqr.it/ROMA/Catacombe/catacombe_di_commodilla.htm
Última consulta: 14.04.2016



[3] Icono del Cristo Pantocrátor, monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, siglo VI
http://www.iconecristiane.it/wp-content/uploads/2013/01/Christ_Pantocrator_Sinai.jpg
Última consulta: 14.04.2016

No se debe descartar que esta tipología sea el fruto de una inspiración de la efigie de Cristo en las imágenes “aqueropitas”,²⁰ es decir no realizadas por la mano del hombre, que, según las descripciones conservadas, representaban a Cristo con las características enumeradas con anterioridad. Entre ellas se encuentra el *mandylion* – el término griego τὸ μανδύλιον procede de la palabra árabe *mandil* o *mendil*, que significa “sudario” – un tejido sobre el cual se defiende que quedó impresa la imagen “aqueropita” del Santo Rostro del Redentor, enviado al rey de Edessa por el propio Jesús según la leyenda de Abgar. Su presencia está documentada en Edessa (en la actualidad Urfa, Turquía) a partir del siglo IV d. C.; con la invasión musulmana de la ciudad, en el año 944, el lienzo se traslada a Constantinopla, donde se conserva hasta el año 1204, cuando, con la Cuarta Crociata, se pierde su rastro.²¹ A partir del siglo IV comienzan a difundirse copias del *mandylion* con motivo del creciente culto hacia la imagen de Cristo y del interés en conocer su aspecto “real”.²²

Otra celebre imagen “aqueropita” es la Síndone o Sábana Santa, – del griego συνδόν (*syndon*), que indica un tejido de lino de buena calidad – una sábana de lino sobre la cual quedó fijada la impronta de la silueta de un hombre con señales evidentes de haber sido torturado y crucificado, que la tradición identifica con la sábana funeraria de Jesús. En la actualidad se encuentra en la catedral de Turín, donde llegó en el año 1578, y su autenticidad ha sido objeto de encendidos debates y controversias.²³ Es de recibo recordar también una reliquia fundamental para la difusión de esta iconografía, el denominado “*velo de la Verónica*”: se trata de un velo, lienzo o paño donde había milagrosamente quedado impreso el rostro del Redentor. Con respecto a la identidad de la Verónica, en los evangelios sinópticos sólo se halla el cuento de

²⁰ Véase Lazarev, V., *Storia della pittura bizantina*, Turín 1967, pp. 169, 183, 194-199.

²¹ Para una edición crítica de la leyenda reenviamos a Nuñez Gonzalez, J., *La leyenda del rey Abgar. Orígenes del cristianismo en Edesa*, Madrid 1995; y a Weitzmann, K., *The Mandylion and Costantine Porphyrogenetos*, Chicago 1960, pp. 164-184.

²² Con respecto a los múltiples niveles de estudio de la figura de Cristo véase Skubiszewski, P., “Cristo”..., *op. cit.*, V, pp. 493-521, y bibliografía relativa; señalamos también, para un panorama más amplio y que se extiende mucho más allá de los límites cronológicos de nuestro trabajo, el texto de Jover, M., *Cristo en el Arte*, Barcelona 1995.

²³ Según la prueba del carbono-14 o datación por radiocarbono efectuada en esta reliquia en 1988, la sábana se puede fechar en un arco de tiempo comprendido entre el 1260 y el 1390. Las primeras noticias sobre ella son del siglo XIV: en 1353 el caballero Godofredo de Charny la dona al Capítulo de los canónigos de la colegiata de Lirey (pequeño pueblo en la región francés de Champaña-Ardenas, a poca distancia de Troyes), fundada por él mismo; no se sabe cómo había entrado en posesión de la Síndone. En 1415 una descendiente de Godofredo vuelve a apoderarse de ella, después de una larga contienda con los canónigos, y en 1453 la vende a los Duques de Saboya, que la guardan en Chambéry. En 1578 los mismo Saboya la llevan a Turín. *Cfr.* Accomero, P. G., *La Sindone: storia, attualità, mistero*, Turín 2000.

una mujer enferma, la *Hemorroísa*, que, al tocar Cristo, es curada por su sangre.²⁴ Es en los textos apócrifos donde encontramos más informaciones: en el Evangelio de Nicodemo, redactado en origen en griego en el siglo II d. C. y luego difundido en varias transcripciones, la *Hemorroísa* aparece durante el juicio de Jesús, testimoniando en balde en su favor. En la versión griega la mujer es anónima, mientras que en el papiro copto de Turín y en la versión latina es llamada *Verónica*.²⁵ La leyenda aparece por primera vez en unos escritos apócrifos tardíos, que pertenecen al llamado “Ciclo de Pilato”: consisten en tres redacciones independientes en latín medieval – *La curación de Tiberio; Venganza del Salvador; Muerte de Pilato* – que datan respectivamente de los siglos VIII, IX y XIV y proceden de una versión más antigua, probablemente del siglo VI, que se ha perdido. La trama de estas narraciones es sustancialmente la misma: el emperador Tiberio, estando muy enfermo, envía a Jerusalén Volusiano, su hombre de confianza, para que mate a los responsables de la muerte de Jesús. El hombre encuentra allí Verónica, la anónima *Hemorroísa* curada por Jesús mencionada en los evangelios sinópticos. La mujer custodia un velo con una imagen del Redentor, y Volusiano decide llevarlo a Roma. Gracias a ello, el emperador se recupera, y ordena que el velo milagroso se conserve junto con oro y gemas. En la última versión se explica además el valor prodigioso del velo: Verónica le pide a Cristo un retrato de él para no olvidar su imagen, sabiendo que pronto sería crucificado; lleva consigo una tela para que un pintor dibujara su rostro. Cristo le coge la tela y se la devuelve con la huella de su venerable cara. Existe también una versión de la leyenda que se difunde en la tradición popular del *Viacrucis* desde la Baja Edad Media: Verónica encuentra a Jesús durante su subida al Calvario y le tiende un paño para enjugarle el sudor y la sangre: la impronta del rostro de Cristo se queda en el paño.²⁶

Se ha sugerido que la *Verónica* se encontraba en la antigua iglesia de San Pedro durante el papado de Juan VII (705-8), debido a que la *capilla de la Verónica* fue edificada durante su reino; sin embargo, esta hipótesis no está confirmada por ninguna fuente documental, y en los mosaicos que adornan la susodicha capilla no se

²⁴ Mt 9,20-22; Mc 5,25-34; Lc 8,43-48. El término procede del latín *haemorrhōis*, que a su vez deriva del griego αἱμόρροος y se refiere a una mujer con desarreglo menstrual.

²⁵ Cap. 5, 6; cap. 7. El nombre es la adaptación del término griego Φερηνίκη, “Ferenice”, portadora de victoria. Es probable que en el pasaje del griego al latín la asonancia del nombre Verónica con “*vera icon*”, verdadera imagen, haya generado en la imaginación popular la leyenda del “verdadero icono” de la “Verónica”. Antes se creía en cambio que el nombre de la mujer viniera de la milagrosa reliquia.

²⁶ Maraldi, G., *Tutti gli Apocrifi del Nuovo Testamento - Vangeli*, 1994, I, pp. 728-732.

encuentra ninguna representación de esta reliquia. Parece que el velo se hallaba en San Pedro en el año 1011, y que un escribano tenía la obligación de custodiarlo.²⁷ Las pruebas más seguras sobre la existencia y la ubicación de la *Verónica* remontan al año 1199, cuando los peregrinos Gerald de Barri y Gervasio de Tilbury narran, en tiempos distintos, sus visitas a Roma y mencionan el velo milagroso. En el año 1207 la reliquia fue expuesta públicamente entre la iglesia de San Pedro y el hospital del Santo Espíritu durante el papado de Inocencio III (1198 – 1216), quien aseguró indulgencias a todo feligrés que viniera a rezar delante de ella. La exhibición de la *Verónica* se convirtió desde aquel momento en un evento anual; en el año 1300 el papa Bonifacio VIII proclamó, durante la muestra del velo, el primer Jubileo, y en esa ocasión la reliquia se empezó a conocer como una de las *Mirabilia Urbis* para los peregrinos que visitaban la ciudad. En el 1527, año del Saco de Roma, algunas fuentes informaron que la *Verónica* había sido destruida o robada; en cualquier caso, referían que ya no se conservaba en el Vaticano.²⁸ A partir de ese momento se difundieron numerosas réplicas de la reliquia hasta el año 1616, cuando el papa Paulo V (1605 - 1621) prohibió que fuera reproducida, a menos que las copias fueran realizadas por un canónigo de la basílica de San Pedro. En el año 1629 el papa Urbano VIII (1623 -1644) vetó la ejecución de cualquier réplica de la reliquia y ordenó la destrucción de todas las copias existentes y conocidas.²⁹ En opinión de algunos historiadores, la leyenda de la *Verónica* dimana de la difusión de las tradiciones sobre el *mandylion* y de sus copias; por otro lado, según los sindonólogos partidarios de su autenticidad,³⁰ la *Sábana Santa* de Turín también podría identificarse con el *mandylion*, procedería de Palestina y se dataría en el siglo I. Esto explicaría la ausencia de documentos que aludan a la *Sábana Santa* en aquel período; la contradicción entre las dimensiones reducidas del *mandylion* (una porción de tela) y las de la *Sábana Santa* (un sudario) se explicaría teorizando que ésta se había mantenido plegada y custodiada en un relicario con una apertura que dejaba visible exclusivamente el rostro.³¹ Aceptando estas interpretaciones, la tradición del velo de la *Verónica* procedería entonces del *mandylion* - *Sábana Santa*. Aunque no podamos

²⁷ Wilson, I., *Holy Faces, Secret Places*, p. 175.

²⁸ Wilson, I., *Holy...*, *op. cit.*, p. 113.

²⁹ Kuryluk, E., *Veronica: storia e simboli della vera immagine di Cristo* (traducido al italiano por Baiocchi, M.), Roma, 1993; Ferrari, R., “La Veronica”, *Dizionario di iconografia e arte cristiana*, curado por Cassanelli, R., Guerrieri, E., Milán 2004, pp. 1393-1395.

³⁰ *Cfr.* Wilson, I., *The Shroud of Turin*, Nueva York 1979 y bibliografía relativa.

³¹ Wilson, I., *The Shroud...*, *op. cit.*, p. 129.

considerar como verdaderas estas imágenes “aqueropitas”, debido a la falta de pruebas científicas acerca de su autenticidad, cabe destacar que en todas las leyendas las tres reliquias se caracterizan por llevar marcada una “huella” de la verdadera imagen de Cristo, o por lo menos sólo de su rostro, lo cual demuestra un interés hacia su aspecto físico, que es el dato que nos interesa.

La doctrina patristica de la doble naturaleza de Cristo, Dios y hombre, consolidada en los Concilios (a partir del primer Concilio de Nicea, en el año 325 d.C.)³² dota de un marco general a la representación del hijo de Dios encarnado y crucificado. En el año 313 d.C., el Edicto de tolerancia religiosa conocido como Edicto de Milán³³ y promulgado por el emperador Constantino – símbolo de la conversión al Cristianismo y modelo ejemplar de príncipe cristiano en el que se inspirarán los monarcas a lo largo del Medievo³⁴ – ratifica la licitud del culto cristiano. En el siglo IV el motivo iconográfico de la Crucifixión comienza a difundirse sea en el ámbito de la cristiandad oriental, sea en el de la occidental, siendo diversas las características figurativas de ambos ámbitos geográficos, convirtiéndose desde entonces en símbolo manifiesto de la profesión de fe del Cristianismo.³⁵

En el mundo bizantino y en el eslavo, la religión ortodoxa manifiesta la fe en el *Logos*, la segunda persona del Dios invisible – convertido en hombre y visible a través de la encarnación de Jesús, imagen misma de Dios – a través de la representación de Cristo presente en los iconos (hasta la llegada de la iconoclasia en el siglo VIII). El Redentor es por lo tanto representable, y aquello que se representa es la naturaleza de su persona encarnada como Verbo.³⁶ En el Concilio de Calcedonia (451)³⁷ se instituye un credo o principio, aprobado tanto por la Iglesia Católica como por la Ortodoxa, en el cual se reconoce la doble naturaleza, humana y divina, de Cristo, segunda persona de la Santísima Trinidad. Los autores de finales

³² Para una profundización histórica de este tema véase Abbagnano, N., *La filosofía antigua. La filosofía patristica. La filosofía escolástica*, Turín 1993; sobre los Concilios Ecueménicos *cfr.* Quasten, J. *Dal Concilio di Nicea a quello di Bologna* (traducido al italiano por Beghin, N.), Turín 1980; también Schönborn, Von, C., *L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le Ie et le IIe Concile de Nicée (325-787)*, Friburgo 1976 (III ed. París 1986).

³³ *Cfr.* Calderone, S., *Costantino ed il cattolicesimo*, Bolonia 2002.

³⁴ Acerca de la eminente figura del emperador Constantino véase el célebre escrito de Burckhardt, J., *Die Zeit Constantins des Grosses*, Leipzig 1852.

³⁵ Haussherr, R., *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn 1963, p. 41.

³⁶ Cutler, A., Nesbitt, J., *L'arte bizantina e il suo pubblico*, Turín 1986, I, p. 49.

³⁷ Véase Grillmeier, A., *Jesus Christus im Glauben der Kirche, I, Von der Apostolischen Zeit bis zum Konzil von Chalcedon (451)*, Friburgo de Brisgovia 1979.

de la época patrística, entre los siglos VI y VIII d.C., volverán a abordar una vez más uno de los puntos más importantes del dogma cristológico: la relación entre la naturaleza humana y la divina del Hijo de Dios.³⁸ La eclosión de la iconoclasia en el siglo VIII supone un punto de inflexión en la historia del arte oriental y occidental en cuanto a producción de imágenes sagradas se refiere.³⁹

La legitimidad de la representación material de la Crucifixión y de otras representaciones de carácter sagrado en Occidente se ratifica con el fin del conflicto iconoclasta estipulado en el segundo Concilio de Nicea, celebrado en el año 787. La lucha contra el culto a las imágenes, normalmente producidas en los monasterios y portadoras de efigies sacras (Cristo, la Virgen y los santos),⁴⁰ tiene su origen en las provincias orientales del Imperio Bizantino, las más influenciadas por el Islamismo y el Judaísmo, y, por tanto, más propensas a la acusación por idolatría hacia los feligreses cristianos, por encontrarse en contacto con credos anicónicos, contrarios a la representación de la divinidad con apariencia humana.⁴¹ Este movimiento religioso se basa en la imposibilidad de transmitir lo divino a través de lo visible, corriente que se remonta al Antiguo Testamento y que prohíbe cualquier representación de Yahvé.⁴²

El decreto imperial del año 726 d.C. promulgado por León III el Isaurio (717-741) estuvo encaminado a prohibir el culto a todas las imágenes, ya fueran las pintadas sobre tabla o las plasmadas en frescos y mosaicos, con la orden de destruirlas, idea que fue refrendada bajo el mandato de su hijo Constantino V, quien, en el año 754 d.C., promovió un Concilio en Constantinopla.⁴³ En el período de la iconoclasia en Oriente se interrumpió prácticamente en su totalidad la producción de imágenes sagradas a través de figuras humanas, mientras que en Occidente tuvo una repercusión parcial, lo que llevó a numerosos monjes del Levante a desplazarse.

³⁸ Como Leonzio de Bizancio, Juan Damasceno, Casiodoro, Isidoro de Sevilla, Beda el Venerable. Sobre el final de la época patrística *cfr.* Cattaneo, E., Dell'Osso, C., De Simone, G., *Patres ecclesiae. Un'introduzione alla teologia dei Padri della Chiesa*, Trapani 2008, pp. 229 y sigs.

³⁹ *Cfr.* Cutler, A., Spieser, J. M., "Byzance médiéval 700 - 1204", *L'Univers des formes*, París 1996.

⁴⁰ Véase Besançon, A., *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, París 1994.

⁴¹ *Cfr.* Dolger, F., Schneider, A. M., *Byzanz*, serie *Wissenschaftliche Forschungsberichte. Geisteswissenschaftliche*, Berna 1952.

⁴² *Ex. 20, 4; Dt. 27, 15*; para una edición crítica del Antiguo Testamento véase Childs Brevard, S., *Introduction to the Old Testament as Scripture*, Londres 1979.

⁴³ Dragon, C., "L'iconoclasme et l'établissement de l'Orthodoxie (726-847)", *Histoire du Christianisme des origines à nos jours*, París 1993, pp. 93-165.

Es bajo el mandato de Constantino VI (780-797) cuando el conflicto se aplaca de forma casi definitiva con la celebración del segundo Concilio Ecuménico de Nicea:⁴⁴ en contra de los iconoclastas, la teología favorable a los iconos argumenta que todas las cosas creadas por Dios son en realidad imágenes del mundo invisible y que, precisamente a través de ellas, el espíritu puede elevarse hacia el Creador. El resultado del Concilio es la condena de la iconoclasia como herejía;⁴⁵ la representación pintada de Cristo, habiéndose Éste encarnado en un cuerpo humano, es aprobada desde entonces como medio para el conocimiento de la naturaleza divina del Salvador, situándose incluso en la cúspide de la jerarquía de las imágenes, ya que en ella se encuentra implícita la divinidad del personaje representado.⁴⁶ Esta concepción de la imagen de Cristo, que constituye la esencia de la teología de los iconos en la Iglesia griega, está menos arraigada en el pensamiento latino que, si bien concibe la imagen como un instrumento pedagógico, no la examina en términos ontológicos.⁴⁷

En época carolingia la teología elaborada en los ambientes cercanos al poder central, retomando algunas ideas del período constantiniano,⁴⁸ incide en la idea de Cristo-rey como modelo del emperador puesto al frente del orden terrenal:⁴⁹ es el *Rex regum et Dominus dominantium*⁵⁰ que, a pesar de encontrarse representado en la cruz, es el mismo que sale victorioso sobre la muerte y el pecado y que regresará como Redentor para el Juicio Final. En el arte ottoniano el tema del Dios-Rey se transforma en el de Cristo en la cruz como sumo sacerdote: se representa en posición erguida o ligeramente curvada, con nimbo crucífero, vestido con una túnica de manga larga proveniente de la tradición oriental, con los brazos abiertos y con cuatro clavos que

⁴⁴ Sobre la cuestión iconoclasta véase también Bréhier, L., *Vie et mort de Byzance*, París 1946.

⁴⁵ “[...] Nosotros ordenamos que, tal y como la preciosa y poderosa Cruz, las venerables y sagradas imágenes tanto pintadas como en mosaico se expongan en santas iglesias de Dios, en las paredes o sobre tablas, en las calles y en las casas [...]. De hecho cuanto más se vean las imágenes del Señor Jesús Cristo o de los santos, más éstas infundirán, a través del recuerdo y del deseo de lo que representan, respeto y veneración hacia la sustancia de los que estén reproducidos en ellas”, citado en Alberigo G., (curado por), *Decisioni dei Concili Ecumenici*, Turín, 1978, pp. 203-204, y traducido por la autora; véase también De Maffei, F., “Icona, pittore e arte al Concilio Niceno II”, *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte*, Roma 1973-1974, pp. 5-104.

⁴⁶ Cfr. San Teodoro Studita, *Antirrheticus*, I, 12, *PG*, XCIX, coll. 341-344.

⁴⁷ Cfr. San Prudencio de Troyes, *Sermo de vita Maurae*, PL, CXV, coll. 1369-1376.

⁴⁸ En especial de Eusebio de Cesarea. Véase Maspero, F., Ceva, M., *Historia ecclesiastica. Eusebio di Cesarea*, Milán 1979.

⁴⁹ Alcuino, *Ep.*, 121, *Bibliotheca rerum Germanicarum*, VI, Berlín, 1873, p. 493; Cathwulf, *Ep. ad Carolum, ibidem*, IV, Berlín 1867, pp. 336-341.

⁵⁰ Revelación, 19:16.

lo fijan a la cruz,⁵¹ tal y como muestra la Crucifixión del magnífico Códice de Uta⁵² [3], manuscrito que se encuentra custodiado dentro de un original y suntuoso escriño enriquecido con perlas y un imponente relieve dorado, obra destacada del arte ottoniano.



[4] *Crucifixión*, miniatura, 1025 ca., Uta Códex
© München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. 13601, c. 3v.

⁵¹ Como se observa en una imagen de los cánones de un Sacramentario del 950-980, Múnaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10077, c. 12r.

⁵² Evangelionario realizado en Ratisbona (Baviera) alrededor del año 1025 por voluntad de Uta, abadesa de las monjas de Niedermünster. Se conserva en la *Bayerische Staatsbibliothek* de Múnaco. Sobre el Evangelionario de Uta, conocido también como Uta Códex, véase Cohen, A. S., *The Uta Codex: Art, Philosophy and Reform in Eleventh Century Germany*, Pennsylvania State University Press 2000.

En el marco de los aspectos teológicos y culturales relacionados con el tipo iconográfico que hemos sometido a examen, cabe mencionar la intrínseca relación de algunas tallas de Cristo Rey *tunicato* con la tradición del *festum Salvatoris*.⁵³

La *Passio imaginis*, o pasión de la imagen del Cristo de Beirut, conmemora la historia de una representación de Cristo ultrajada en Beirut. Aunque las primeras elaboraciones literarias de este *topos* legendario daten del siglo VI d. C., es en el siglo VIII, en ocasión del II Concilio Ecuménico de Nicea, cuando la leyenda de *Berytos* se incluye entre los argumentos a favor del culto de las imágenes y se atribuye al obispo San Atanasio de Alejandría (ca. 295 - 373 d. C.). La homilía *De Passio Imaginis Domini Nostri Jesu Christi* contribuyó de hecho al triunfo de la postura iconódula del II Concilio de Nicea (787).⁵⁴ El texto, del cual dio pública lectura el obispo Pedro de Nicodemia, describía los hechos del milagro: en una época no precisada (evidentemente antes de la muerte de San Atanasio), vivía en Beirut un “buen cristiano” que, al trasladarse, olvidó llevar consigo una sagrada imagen de Cristo. El hombre que ocupó su antigua casa, un judío, no se dio cuenta de la presencia de la imagen, que sin embargo fue hallada por un huésped suyo. Éste le denunció por sospecha de apostasía, y la imagen fue “atacada” por los miembros del Sinedrio, el consejo supremo, repitiendo las penas infligidas a Cristo en Jerusalén. Cuando una lanza perforó la efigie sagrada, ésta empezó a derramar sangre y agua. Los judíos, sorprendidos, recogieron el precioso líquido en un recipiente y quisieron probar su milagrosa virtud en un paralítico y unos ciegos, que se recuperaron al instante. La comunidad judía de Beirut decidió entonces bautizarse y transformar la sinagoga en iglesia dedicada al Salvador.⁵⁵

La leyenda ofrece un argumento formidable en contra de las tesis iconoclastas, ya que evidencia el valor del icono como signo material de la Verdad Divina, y asocia el retrato sagrado con el simbolismo del sacrificio de la Eucaristía. El dato que nos atañe es la consagración de la iglesia al Salvador.

⁵³ Esta temática ha sido amplia y profundamente estudiado por el Dr. Michele Bacci; véase especialmente Bacci, M., “Quel bello miracolo onde si fa festa del Santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una leggenda”, *Santa Croce e Santo Volto*, *op. cit.*, pp. 1-86; *Id.*, “Epigoni orientali e occidentali dell’immagine di Cristo non fatta da mano d’uomo”, *L’immagine di Cristo dall’acheropita alla mano d’artista. Dal tardo medioevo all’età barocca*, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano, 2006, pp. 43-60.

⁵⁴ Bacci, M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁵ Bacci, M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 9. El texto original, en griego, está publicado por Mansi, G. D., *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Florencia-Venecia 1759-1798, coll-24-32.

Se conserva memoria de un ultraje contra una imagen a éste parecido, ocurrido en Constantinopla a finales del siglo IX: un judío apuñaló un icono en la iglesia de Santa Sofía. Cuando de este empezó a brotar sangre, el hombre, aterrorizado, tiró la imagen al “Pozo Sagrado” allí venerado, cuyas aguas se tiñeron de rojo. Existen relatos de peregrinos que comprueban el culto en la capilla del “Pozo Sagrado” desde el siglo XI. La leyenda se atribuye a un icono cristológico o de la Virgen. Los textos más antiguos que recuerdan su culto son obras latinas que implican el conocimiento de fuentes de la Patrística bizantina.⁵⁶

Es lícito pensar que la de Beirut constituya la precursora o una variante local de una leyenda ampliamente difundida en la Iglesia cristiana de Oriente. Se poseen noticias de leyendas parecidas, cronológica y temáticamente, en la iglesia copta, armena, sirias, como el “milagro de Tiberíades” (Baja Galilea, Israel), del que da noticia el teólogo Teodoro Abu Qurrah en el siglo IX d. C.:⁵⁷ unos judíos pidieron a un pintor que realizara un icono de Cristo crucificado, con la explícita intención de atacar la imagen. Una vez perforado con una lanza, el icono comenzó a derramar sangre, que curó milagrosamente un ciego allí presente; el acontecimiento llevó la comunidad a la conversión. Tal y como se observa en todas las versiones, el milagro de Beirut expresa las tensiones antisemitas y el tópico del anti-judaísmo en las comunidades cristianas del Vecino Oriente.

Según fuentes bizantinas de los siglos XI-XII, después de la conquista de la ciudad siria de Gerápolis, Nicéforo Foca entró a Constantinopla exhibiendo como trofeo la reliquia de la sangre y del agua procedentes de un icono del Salvador despiadadamente atacado, que se solía identificar “por defecto” con la imagen de Beirut, como indica la tradición manuscrita a partir del siglo XII, en la que la noticia del traslado de las reliquias sigue la narración del milagro. La narración del traslado de las reliquias se conoce a partir de manuscritos en lengua griega del siglo XII, hoy conservados en la *Bibliothèque Nationale* de París.⁵⁸

El cuento de Beirut y de Santa Sofía son afines, y pronto las dos tradiciones se contaminan y se empiezan a leer conjuntamente en los oficios litúrgicos, según atestiguan las fuentes, añadiendo también en algún escrito el traslado de la reliquia

⁵⁶ *Johannes monachus, Liber de Miraculis*, siglos X-XI, curado por Huber, M., Heidelberg 1913, pp. 36-39, 119-124.

⁵⁷ Bacci, M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁸ Ciggaar, K. N., “Una description de Costantinople dans le Tarragonensis”, n. 55, *Revue de études byzantines*, 53, 1995, pp. 117-140; véase Bacci, M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 16.

hemática por Nicéforo Foca. Se ponen de esta manera en una secuencia diacrónica episodios de contextos geográficos y temporales diferentes, al fin de indicar, en ese contexto litúrgico específico, la buena conducta a los Cristianos, en antítesis con la actitud destructiva de los judíos.

La Iglesia de Roma conoce la leyenda de la imagen de Beirut desde el 787 d. C., a través de una traducción latina de las Actas del II Concilio Ecuménico de Nicea. En el 872 el antipapa Anastasio III, conocido como Anastasio el Bibliotecario, redacta otra traducción, más fiel que la anterior, del original griego, y es ésta la que circula en Occidente. Entre los siglos X y XIII se elaboran unas variantes del texto de Anastasio: un manuscrito de la *Bibliothèque Nationale* de París del siglo X, procedente de la abadía de San Marcial de Limoges, indica que el obispo de Beirut dedicó la sinagoga de su ciudad al Salvador y fijó la conmemoración litúrgica de este evento al día 9 de noviembre;⁵⁹ en un manuscrito de Nonántola datado en los siglos XI - XI⁶⁰ se especifica que tanto la iglesia de Antioquia (de la que dependía la de Beirut) como la de Roma establecieron la celebración de esa festividad. A lo largo del siglo XI se añaden a la leyenda datos acerca de la identidad de la imagen, que pasa entonces a ser un objeto sagrado y no solo de devoción: se cuenta que el obispo de Beirut, llamado *Adeodatus*, llamó el primer poseedor de la imagen para conocer la razón de sus milagrosas virtudes: éste le explicó que la imagen fue realizada por Nicodemo, el oculto discípulo de Cristo mencionado por Juan (3, 1-20), que antes de morir la dejó a un rabino, que a su vez la dejó a otro, y a su vez a otro, hasta que, con la destrucción del Templo de Jerusalén en el 70 d. C., sus antepasados abandonaron la Palestina y se establecieron en Beirut. La parte de la dedicación de la iglesia se conserva intacta. En cuanto a las reliquias, el obispo decidió enviar a África, Asia y Europa un gran número de ampollas con la sangre, y estableció la celebración solemne de la fiesta del Salvador el día 9 de noviembre.⁶¹ La introducción de Nicodemo en la leyenda se puede poner en relación con un texto apócrifo, las *Gesta Pilati* o *Evangelium Nichodemi*,⁶² en cuyo prólogo se narra como Pilato halló en Jerusalén un manuscrito judío en que Nicodemo describía lo que ocurrió después de

⁵⁹ *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum antiquiorum saeculo XII qui asservantur in Bibliotheca Nationali Parisiensi*, Bruselas 1889, vol. 1, p. 14, n. 4.

⁶⁰ Bolonia, Bibl. Univ. 1576.

⁶¹ Manuscrito Vat. Lat. 641, ff. 134 - 136, siglo XI, cuyo texto se reproduce en Bacci., M., "Quel bello miracolo...", *op. cit.*, p. 51, n. 36.

⁶² Izydorczyk, Z., *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts and Contexts in Western Europe*, Tempe 1997.

la crucifixión de Cristo. Nicodemo es presentado entonces como un testigo ocular del sacrificio de Cristo, y eso hizo que se le identificara también como el ejecutor de imágenes materiales que documentaran el aspecto real del Salvador.⁶³

El episodio de las ampollas se aleja del texto original griego: el icono prodigioso se transforma en metáfora de la eucaristía y en retrato sagrado que, por haber sido realizado por un testigo ocular de la *Passio*, reproduce la auténtica forma de Cristo.

La transformación de la leyenda se encuadra dentro de la controversia teológica sobre la existencia o no de reliquias corporales de Jesús, que empieza a expresarse entre los siglos XI y XII. La distinción entre reliquias hemáticas *e latere* (como las gotas encontradas en Mantua en 1048) y *ex imagine* (como las ampollas del obispo de Beirut) fue motivo de disputa en el pensamiento cristiano occidental y creció en paralelo con la difusión de ampollas sagradas en los tesoros de las iglesias de Europa: en el Arca Santa de Oviedo, documentada entre los siglos X y XI; en Pisa, tanto en el altar mayor de la catedral como en la iglesia de *San Pietro in Vinculi*, ambas documentadas en el siglo XII; en Francia, donde Luis IX, en 1239, ordena el traslado de una ampolla de Beirut de Constantinopla a la *Sainte-Chapelle* de su palacio en la *Île-de-la-Cité*. El ennoblecimiento del icono legendario a través de la atribución a Nicodemo como verdadera imagen de Cristo favoreció su interpretación en sentido sacramental, imponiéndola como modelo para los milagros eucarísticos que se difundieron después de la proclamación del dogma de la transustanciación en el IV Concilio Lateranense, en 1215.

En el culto de la “Sagrada Hostia” de San Joan de les Abadesses, de la que se dice que brotó sangre durante una misa en 1251, se observa un pasaje de la vieja a la nueva tradición: la memoria de este milagro se establecía el 9 de noviembre.⁶⁴

Analizando la tradición manuscrita se observa que el canal privilegiado de difusión del sermón de Atanasio entre los siglos X y XV fue el litúrgico (textos teológicos - exegéticos, Biblias, Hagiografías, Pasionarios): la lectura del milagro de Beirut se usaba como parte del oficio con el cual se conmemoraba el aniversario de dedicación de una iglesia dedicada al Salvador.

⁶³ Bacci., M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁴ Piferrer, P., Pi i Maragall, F., *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia. Cataluña*, Barcelona, 1884, II, pp. 205-206, citado en Bacci., M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 23.

La festividad de la *Passio imaginis* o *Sancti Salvatoris* se establece en los textos litúrgicos el 9 de noviembre, según la fecha indicada por la variante del texto de Atanasio. La sinagoga de Beirut fue la “precursora” de dicha dedicación, que se difundió a lo largo de todo el territorio europeo actual, como se lee en un martirologio de la catedral de Girona del siglo X que ofrece un testimonio de la celebración anual el día 9 de noviembre de una “*Passio ymaginis Domini Salvatoris quae crucifixa est in urbe Berito*”;⁶⁵ en el *Necrologi* de Vic (finales del siglo XI), se menciona esa fecha como una memoria martirial.⁶⁶ Cabe destacar en este punto que varios estudiosos han puesto en relación la difusión de la festividad de la *Passio imaginis* en Cataluña con la aparición de las *Majestats*.⁶⁷

La solemnidad de Cristo Salvador en los siglos XI y XII fue muy amplia, como registra una copiosa cantidad de manuscritos redactados para grandes abadías benedictinas: *Santa María de Windberg* (Baviera), *San Salvatore* (Amiata), *Santa Flora e Lucilla* (Arezzo), *San Brizio* (Spoleto). La fiesta de Beirut aparece en calendarios y pasionales de algunas iglesias episcopales italianas entre las más activas después de la reforma gregoriana: *San Martino* en Lucca y las catedrales de Florencia, Siena y Perugia. En todo estos lugares se desarrolló un específico *officium* de la *Passio imaginis*. En Roma esta festividad está fuertemente arraigada.⁶⁸

Las fuentes demuestran que en los siglos XI y XII se difunde, en ocasión de la fiesta del Salvador, la lectura conjunta de textos relativos a milagros de imágenes de Cristo, además del milagro de Beirut, como el del icono de Santa Sofía procedente de la tradición oriental, o del *mandylion* de Edesa.⁶⁹ Michele Bacci sugiere que en correspondencia del cisma de Oriente (1054) y de la Reforma Gregoriana, la Iglesia de Roma quiso ofrecer versiones latinas de festividades importantes del rito griego, con el fin de re-apoderarse de tradiciones consideradas venerables. Por otro lado, se observa paralelamente en la tradición manuscrita una progresiva transformación en clave “romana” del uso oriental.⁷⁰

⁶⁵ Girona, *Arxiu de la catedral*, ms.11, fol. 117v; cfr. Serdá, L., “Los martirologios de la Marca Hispánica en la evolución litúrgica de la misma”, *Ausa*, 1/9, 1952-1954, pp. 387-389.

⁶⁶ Museu Episcopal de Vic, *Necrologi* I bis, f. 302v. El documento es mencionado por Gudiol i Cunill, J., *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, Vic 1902, pp. 318-319.

⁶⁷ Durliat, *Christs romans...*, *op. cit.*, p. 33-34; *Id.*, *La signification...*, *op. cit.*, pp. 69-95; Trens, “Les Majestats...”, *op. cit.*, pp. 60-61; Bastardes, *Les talles romàniques...*, *op. cit.*, pp. 88-90.

⁶⁸ Como demuestra la ya mencionada variante del texto de Atanasio, que atribuye su institución el día 9 de noviembre a las dos sedes patriarcales de fundación, Roma y la iglesia de Antioquia.

⁶⁹ Bacci., M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁰ Bacci., M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 33.

En numerosos Pasionarios conservados en el *Archivio Lateranense* se halla la misma homilía sobre la *Dedicatio basilicae Salvatoris*. En ella se explica que esta “*summa festivitas*”, celebrada el día 9 de noviembre, constituye la “festividad específica” de la iglesia a él titulada, ya que celebra la misericordia de Cristo como redentor y coincide con la memoria de la dedicación del templo del Salvador. Aunque el texto se podría aplicar a todos los edificios de Roma consagrados al *Santo Salvatore*, la referencia inmediata es a la Basílica Lateranense: el 9 de noviembre se conmemora la solemne consagración y dedicación que, en dicho día del año 324, el papa Silvestre I celebró para la primera basílica patriarcal: *Sanctissimi Salvatoris* o de Letrán.⁷¹ A lo largo de los siglos XI y XII la asociación entre la “catedral de los papas” y el *festum Salvatoris* se hace más fuerte, en línea con la redefinición del papel político y pastoral del papa.

El mérito de la institución de la festividad litúrgica anual se “quitó” por lo tanto al obispo de Beirut y fue atribuido con las mismas coordenadas a papa Silvestre I; fue un acto ideológico, que, evocando una tradición legendaria, reivindicaba la supremacía de la Iglesia Romana asociando el Pontífice con el culto al Salvador. Según Juan el diácono, la ceremonia de consagración por papa Silvestre I, que inauguró el uso de titular las iglesias al Salvador, ocurrió el 9 de noviembre. Esta historia concentra toda la atención sobre el uso litúrgico, y deja en posición marginal el milagro “*per imaginem*”. Aun así, cabe señalar que en algunas fuentes de los siglos XII y XIII se habla de una imagen del Salvador ubicada encima de la entrada de la capilla de San Silvestre, que “sangró después que un judío de Roma le tirara una piedra”, y que la ampolla conservada en el altar mayor, y que el papa solía exhibir el Jueves Santo, contenía el líquido que se derramó de ella.⁷² Es plausible que dicha reliquia, antes de su redefinición en clave “romana”, se identificara con la del icono de Beirut, como demostrarían unos textos del siglo XIII en los que se mantiene la memoria de la asociación entre la reliquia de Beirut y su culto en la Basílica Lateranense.⁷³

⁷¹ Según indica el calendario litúrgico establecido en el *Martyrologium Romanum Flori-Legium*, florilegio griego de ambiente iconófilo compuesto en Roma en el 774 -775 d. C..

⁷² Giraldus Cambrensis, *Gemma Ecclesiastica*, I, 31 et a., citado en Bacci., M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 38.

⁷³ Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, c. 1250, *De Exaltatione sanctae crucis*; Guillermo Durando de Mende, *Rationale divinatorum officiorum*, c. 1286, I, 6,1; *Lectiones Bergenses*, c. 1214, vol. II, pp. 5-6, compuestas por el clero de la catedral de Bergen, Noruega; todos citados en Bacci., M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, p. 39.

Todo esto demuestra la metamorfosis de la recepción del milagro de Beirut, que en la Iglesia cristiana de Oriente se convirtió en un argumento teológico, usado a favor del culto de las imágenes (el icono como prueba física de la Divina Verdad metafísica) y antisemita, empleado para difundir las “perfectas” virtudes cristianas.

En la Iglesia cristiana de Occidente, en cambio, la celebración del *festum Salvatoris* está relacionada con las iglesias que poseen esa titulación, creándose textos litúrgicos específicos sobre esa festividad, destacándose la dedicación de la basílica lateranense y la lectura en clave “romana” del milagro original, según el tipo de fuente analizada.⁷⁴

Es de recibo resaltar que la tradición manuscrita sobre la historia - leyenda de la llegada del *Volto Santo* de Lucca desde Oriente⁷⁵ contiene algunos aspectos salientes del milagro de Beirut, como se observa en la *Relatio de revelatione sive inventione ac translatione sacratissimi vultus*, narración atribuida al diácono Leobino o Leobino, vivido en el siglo XI, contenida en diversos códigos en latín, italiano y francés producidos entre los siglos XII y XV – como el código Tucci Tognetti [5] –, que reúnen tres núcleos legendarios diferentes, pero se basan todos en una versión que remonta a la época del obispo Rangerio (1097-1112).⁷⁶

En la historia, el diácono Leobino cuenta que el obispo subalpino Gualfredo, que se hallaba en Jerusalén, una noche tuvo una visión: un ángel le ordenó buscar alacrementemente el “*santissimo volto*” (realizado en parte por mano de Nicodemo – el cuerpo de la imagen – y en parte por mano divina – el *vultus* –, mientras Nicodemo dormía). Dicha imagen se encontraba en casa de Seleucio; Gualfredo halló el crucifijo, lo llevó con mucha devoción a Jaffa y lo puso en un barco sin timonero,

⁷⁴ Bacci., M., “Quel bello miracolo...”, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁷⁵ Cfr. Tomo II, ficha III. A. 1. 46.

⁷⁶ Véase Schnürer, G. “Über Alter und Herkunft des Volto Santo von Lucca”, *Römische Quartalschrift*, XXXIV, 1926, pp. 271-306; Entre las diferentes tradiciones de la leyenda, merece la pena destacar, desde el punto de vista documental, el manuscrito *Palatino Latino 1988*, conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana y titulado *Legende de Saint-Voult de Lucques*.⁷⁶ Realizado por la escuela parisina entre los siglos XIV y XV, consiste en la traducción francesa de la *Revelatio* de Leobino. El texto, acompañado por ilustraciones, es de carácter hagiográfico. Este manuscrito juega un rol muy importante respecto de la difusión del culto al *Volto Santo* en el tiempo y en el espacio; cabe observar también que mientras que este tipo de obras suelen ver la luz en ámbito monástico o clerical, ésta fue realizada por dos laicos, los hermanos Rapondi. Véase la edición facsímil limitada y numerada *La Leyenda de la Santa Faz, Ms. Palatino Latino 1988*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Salamanca 2001. El estudio codicológico de esta publicación ha sido realizado por Maria Gabriella Critelli, la traducción del francés al español por Marion de Larue y Beatriz Rodero. Sobre el manuscrito véase también Critelli, M. G., “La leggenda del volto santo di Lucca nel Palatino latino 1988. Osservazioni codicologiche, paleografiche e di storia del testo”, *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XVIII*, 2011, pp. 147, 155-171 *passim*, 181-182, lám. I, figs. 1-87.

dejándole a merced del viento y de las olas del mar. La embarcación llegó al Mar Tirreno, a las orillas del puerto de Luni; sus habitantes intentaron apoderarse de ella y traerla a la tierra firme, pero ésta se rechazaba. Mientras tanto, en Lucca, un ángel apareció en sueño al obispo Juan ordenándole dirigirse a Luni, porque la imagen de Nicodemo estaba destinada a su ciudad. El obispo obedeció; el barco se acercó dócilmente a la costa, y el crucifijo fue llevado a Lucca, dejando a la ciudad de Luni una ampolla conteniente la sangre de Cristo, custodiada en el crucifijo. Dicha reliquia se guarda aún en la ciudad de Sarzana (La Spezia, Liguria). Se cuenta que la talla se guardó inicialmente en la iglesia de *San Frediano*, pero que al día siguiente fue hallada cerca de la catedral de *San Martino*. Esta señal fue interpretada como un milagro, y desde entonces el venerado ejemplar se guarda en la susodicha catedral. Leobino informa que esto ocurrió en el tiempo de Carlomán y Pipino, en el año 742.



[5] Código Tucci-Tognetti, f. 5 r. siglo XIV © Lucca, *Biblioteca Capitolare*

La connotación de la imagen como “aqueropita”, y además con función de relicario, alejaba posibles acusaciones de idolatría. La leyenda del *Volto Santo* de Lucca repite en algunos aspectos motivos presentes en una de las versiones tardías del culto de Beirut analizadas anteriormente: presenta la figura de Nicodemo y menciona una ampolla con la reliquia hemática de Cristo. En Italia, otra tradición muy parecida y de gran interés respecto de la historia del *festum Salvatoris* se ha conservado sobre

otra talla que nos atañe, la del *Volto Santo* de Rocca Soraggio.⁷⁷ En la visita pastoral del obispo de Luni y Sarzana Giovan Battista Salvago de 1597 se recuerda que la ceremonia de consagración de la iglesia de Rocca Soraggio se celebraba el 9 de noviembre: “(Die Augusti 1594). Visitavit ecclesiam Parrochiale Sancti Martini de Soragio cuius consegrationis diez agitur nona Novembris”. Una vez más, la indicación es de gran interés ya que en ese día se celebraba el *festum sancti Salvatoris*, indicado también como *Passio ymaginis Christi in urbe Berito* en recuerdo del milagro del ícono de Beirut.

Entre los siglos XI y XII, el susodicho milagro fue incluido en los Santorales de muchas catedrales y abadías, y a menudo se leía en el día de la conmemoración de la consagración de iglesias dedicadas al Salvador. Tanto en Italia central como en Cataluña, el sermón de Atanasio aparece el 9 de noviembre: véanse los Pasionarios P+, A y F de la catedral de Lucca (Lucca, *Biblioteca Capitolare*, siglo XIII), que presentan este texto en esa fecha bajo el título *Passio ymaginis Iesu Christi*.

El *ordo officiorum* de la catedral de *San Martino* de Lucca recuerda que para la fiesta del San Salvador, el 9 de noviembre, el oficio litúrgico era *de cruce*, y que estaban previstas seis lecturas *ante crucem* (o sea delante del santo *Volto*). La historia del ícono de Beirut jugó entonces un papel fundamental en la formación de la leyenda del *Volto Santo*, en la que se recuperan temas como el de la paternidad “apostólica” de la imagen y la presencia de reliquias hemáticas de Cristo asociadas a la imagen. Además, en los códigos más antiguos de la leyenda del *Volto Santo*, las dos narraciones aparecen una tras otra.⁷⁸

En territorio catalán se encuentran varias fuentes documentales que atestiguan la tradición de la *Passio Imaginis*, entre las cuales destacamos el Procesional de la catedral de Vic, ms. 117, en el cual se lee que las prácticas litúrgicas tenían lugar *de cruce*, o sea delante del crucifijo.⁷⁹

La estrecha relación entre el milagro de Beirut y la tradición del *festum sancti Salvatoris* está comprobada por indicios documentales; de ello deriva la intrínseca relación de algunas tallas de Cristo Rey *tunicato*, objeto de nuestro estudio, con la

⁷⁷ Cfr. Tomo II, ficha III. A. 1. 48.

⁷⁸ Véase Bacci, M., “Nicodemo e il Volto Santo”, *Il Volto Santo in Europa...*, op. cit., p. 28; Martinelli, S., “Note documentarie sulla Chiesa di Rocca Soraggio e sull’altare *Sanctae Crucis*”, *Il Volto Santo di Rocca Soraggio. Storia e restauro*, Lucca 2009, p. 40.

⁷⁹ Cfr. Bacci, M. “The Berardenga antependium and the “Passio Ymaginis” office”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, n. 61, 1998, pp. 1-16.

susodicha tradición. Cabría pensar que una imagen “realista” como un *Christus Patiens* hubiera sido más adecuada para hacer referencia al milagro de Beirut; sin embargo, hay que destacar el mensaje que se otorga a la efigie. El Cristo Rey en su vínculo con la *Passio imaginis* es el ícono de un ícono ultrajado y representa el símbolo del triunfo sobre la Crucifixión y la muerte.

2. 2 Una tipología iconográfica específica: connotaciones distintivas del

βασιλεύς τῶν βασιλέων o Rey de Reyes

En el marco geográfico de nuestro trabajo es preciso considerar, en todas la tipologías de representación, por un lado la presencia y persistencia de la tradición bizantina y procedente del Mediterráneo oriental; y, por otro, desde comienzos del siglo XIII, la afirmación de una evolución estilística marcada por una tendencia al realismo y a una mayor humanización. En el caso de la imaginería románica, en la mayoría de los casos policromada, el repertorio de temas iconográficos es muy concreto: San Juan; Apóstoles; Santos a los que están dedicadas iglesias; la Virgen con el niño – que en ámbito catalán se denomina “*Mare de Deu*” y se convierte en una tipología específica; el Descendimiento, donde se presentan casi siempre un grupo de cinco o siete personajes: Cristo, la Virgen, San Juan, José de Arimatea y Nicodemo (incluso, en ocasiones, los dos ladrones); el *Salvador* o Cristo en trono como *Pantocrátor*, con túnica; y, con mucha frecuencia, el Cristo crucificado.

En el caso de este último, existen dos tipologías iconográficas: el *Christus Patiens*, con el torso descubierto, vestido con un *perizonium*, con los ojos abiertos o cerrados, fijado a la cruz por tres o cuatro clavos, en posición erguida o inclinado y con numerosas heridas y regueros de sangre; y el *Christus Triumphans*, vivo, con los ojos abiertos, vestido con una *tunica manicata*, es decir de manga larga, o de manga corta o un *colobium*,¹ decorada con ricas policromías que imitan tejidos de seda ceñidos a la cintura por un cingulo, en posición erguida, clavado en la cruz – o superpuesto a la misma, para mayor concreción – con cuatro clavos y tocado, en algunos casos, con una corona. Su aspecto es solemne y majestuoso, y no se halla signo alguno de padecimiento ni en su rostro ni en su cuerpo; su actitud es más bien triunfal sobre la muerte y el pecado. La inexistencia de muestras de sufrimiento sirve para incidir en el triunfo de Cristo sobre la muerte. Objeto de estudio del presente trabajo es la tipología iconográfica del *Christus Triumphans* en la escultura policromada, que no debe ser confundido ni con la de Cristo *Pantocrátor* ni con la de *Maiestas Domini*, en la que el Cristo *tunicato* se encuentra en el interior de una mandorla en actitud de

¹ “Prenda estrecha y larga presente en las representaciones orientales”, según leemos en Jéglot, C., *Le crucifix*, París 1934, p. 153. Sobre la *tunica manicata* véase más adelante en este mismo apartado.

bendecir, aunque ambas representaciones presenten muchas similitudes con el *Triumphans* del que nos ocupamos.

El término *Maiestas* hacía referencia en época paleocristiana al Cristo juez y triunfante, generalmente entronizado o sentado sobre un arcoíris, y no ha quedado constancia de que en aquel momento sirviera para aludir al Cristo en la cruz; a partir del siglo VI d.C. aproximadamente, se empieza a extender su uso para denominar a Cristo clavado en la cruz, pero vivo y triunfante sobre la muerte y sobre el dolor;² la cruz, dentro de esta iconografía, consiste en una insignia real y en un símbolo de victoria, y no en un instrumento de martirio; la mirada del Redentor es al mismo tiempo severa y dócil, atenta y absorta, misericordiosa y majestuosa. Esta iconografía conserva el carácter triunfante del *Pantocrátor* recogido en pinturas y mosaicos absidales paleocristianos; sin embargo, presenta un elemento que la distingue de ello: la cruz, el instrumento de la pasión del Hijo de Dios que se convierte en el lugar de la memoria, en el símbolo que resume en sí mismo la historia cristológica permitiendo que el recuerdo de los fieles la retenga y, al mismo tiempo, se concentre en un momento distinto desde un punto de vista conceptual, el del triunfo, que de aquella historia no puede ser apartado si se quiere alcanzar un entendimiento pleno de la misma.

El título de *Majestas* es empleado también, acompañado por su nombre relativo, para aludir a las imágenes de María³ y de algunos santos mártires entronizados y en actitud de bendecir. Un ejemplo de ello lo constituye la estatua-relicario de Santa Fe, conservada en el Tesoro de la Abadía homónima de Conques, datada en el siglo X.⁴

Existen distintas teorías sobre el origen del crucificado vestido en Cataluña.⁵ Según algunos autores, el origen de esta tipología iconográfica se encuentra en Oriente, probablemente en Siria⁶. El precedente de mayor antigüedad es identificado por Cook - Gudiol i Ricart y por Trens⁷ en la crucifixión miniada del Evangelionario de

² Trens, M., *Las Majestats catalanas...*, *op. cit.*, p. 9.

³ “*Majestatem mayorem sive imaginem beatae Mariae dicte ecclesie, munitam et ornatam mirifice gemmis et auro*”, leemos en Blatt, F., *Novum Glossarium Mediae Latinitatis*, Monaco 1959, V, “*Maiestas*”; *cfr.* Ferrari, A. M., “*Maestà della Vergine*”, *Dizionario di iconografia*, *op. cit.*, pp. 837-838.

⁴ *Cfr.* Rey, R., *La Sainte Foy du Tresor de Conques et la statue sacrée avant l'an mille*, Tolosa 1956, p. 112.

⁵ Tal y como exponemos en el cap. 1, apartado 1. 3 de este Tomo.

⁶ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, pp. 51-64 y bibliografía relativa.

⁷ Cook, W. W. S., Gudiol i Ricart, J., *Pintura...*, *op. cit.*, p. 248; Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p. 23.

Rábula, de proveniencia siria [1],⁸ fechada en el siglo IV d.C. e integrada en el códice original: sobre un fondo rocoso aparece, crucificado entre los dos ladrones, Cristo – *Logos* inmortal y *Christus Crucifixus vigilans* a la par –, vestido con un purpúreo *colobium*, en una posición erguida sobre la cruz, a la que se encuentra clavado por cuatro clavos, con una herida en el costado y los ojos abiertos, señal de triunfo sobre la muerte.



[1] *Crucifixión*, miniatura, finales siglo VI, Evangelionario de Rábula, Florencia, det.
© Biblioteca Laurenziana, ms. Pluteo I, 56, c. 13r

Los susodichos autores identifican en la orfebrería, en la eboraria y en la miniatura los medios por los que se desemboca en la configuración de esta iconografía en Occidente.⁹ Con respecto a la presencia de la túnica, Bastardes ofrece dos tempranos ejemplos catalanes en los que se representa a Cristo en el Calvario vestido con una túnica larga: se trata de dos *enkolpia* o cruces-relicario pectorales, uno conservado en el *Museu Diocesà* de Barcelona y proveniente del monasterio de Sant Cugat del Vallès,¹⁰ el otro en el *Museu Diocesà* de Girona, procedente de la iglesia de *Sant*

⁸ Florencia, Biblioteca Laurenziana, Plut. 1.56, c. 13r; *cfr.* Wright, D.H., *The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabula Gospels*, Cambridge 1973, pp.199-208; Fantoni, A. R., *Evangelionario Siriaco*, I luoghi della memoria scritta, Roma 1994, p. 133 n. 2; Bernabò, M., *Il Tetraevangelo di Rabula: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.1.56; l'illustrazione del nuovo testamento nella Siria del VI secolo*, Roma 2008.

⁹ Cook, W. W. S., Gudiol, *Pittura...*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁰ Bastardes i Parera, R., *L' "encolpium" de Sant Cugat*, *Estudis Santcugatencs*, 3, 4, Barcelona 1984.

Pere de Rodes, ambos fechados entre los siglos VII y IX ¹¹. Estas piezas, bronceas o doradas, llegan a Cataluña desde Egipto, Siria o Tierra Santa con asiduidad entre los siglos VI y X.

Algunos autores ponen en relación la presencia de la túnica con un sentimiento de pudor frente a la figura desnuda de Cristo; ¹² otros la argumentan destacando la tendencia del arte clásico a disimular el dolor o la dificultad técnica que conlleva la representación de la anatomía del cuerpo desnudo; para eludir el problema de la representación de los detalles morfológicos de una figura de dimensiones superiores a la escala natural, los escultores preferirían representar un cuerpo cubierto por una vestidura larga. ¹³

Para De Waal ¹⁴ la tradición de representar con túnica a los ajusticiados mediante crucifixión es de origen oriental, mientras que en Roma se seguía otra tendencia. Según Reil ¹⁵ se representa a Cristo con la misma túnica que vestían los personajes de alto rango, no sólo para simbolizar su dignidad: tal atuendo era propio también de los monjes egipcios y de los sacerdotes hebreos, en calidad de Sumo Sacerdote; la túnica de Cristo era, pues, la prenda de culto divino que, según la leyenda, la Sinagoga le obligó a lucir para aumentar su suplicio, ya que con ella había entrado en contacto con un objeto sagrado. ¹⁶ El estudioso menciona también el paralelismo de una estola de púrpura, ¹⁷ que en algunos casos complementa a la túnica, con una tela que los hebreos empleaban para atar a los animales que iban a ser sacrificados en el desierto el día de la Propiciación. Bela Lázár ¹⁸ afirma que la túnica del crucificado es una derivación de la del Orante. ¹⁹

Los Evangelios no mencionan ninguna túnica ni vestimenta larga; sin embargo, los Apócrifos ofrecen algunos detalles. En el Evangelio de Nicodemo queda recogido

¹¹ Bastardes i Parera, R., *Les talles romàniques...*, op. cit., p. 89.

¹² Aubert, C. A., *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et après le Christianisme*, París 1871, p. 122.

¹³ Jameson, M., *The History of our Lord as exemplified in works of art*, Londres 1872, II, p. 142; Hausser, R., *Das Imervardkteutz und der Volto Santo-Typ*, "Zeitschrift für Kunstwissenschaft", n. 16, pp. 162-167, Berlín 1962; Silva, R., "Il Volto Santo e il Christus Triumphans: due interpretazioni del medesimo tema iconografico", en Baracchini, C., Filieri, M. T., *Il Volto Santo: storia e culto*, Lucca 1982, p. 72.

¹⁴ De Waal, A., *Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern*, Friburgo 1891, p. 29.

¹⁵ Reil, J., *Die frühchristlichen Darstellung der Kreuzigung Christi*, Leipzig 1904, p. 87

¹⁶ *Ibidem*, p. 89.

¹⁷ Sobre el elemento de la púrpura en la antigüedad y en la Edad Media véase las notables observaciones de Rodríguez Peinado, L., "Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media", *Annales de Historia del Arte*, n. 24, Madrid, 2015, pp. 471-495, especialmente pp. 483-495.

¹⁸ Lazar, B., *Die beiden Wurzeln der Kreuzifixdarstellung*, Estrasburgo, 1912, p. 31

¹⁹ Sobre el Orante véase más adelante.

que los propios soldados “*praecinxerunt eum linteo*”;²⁰ y en los *Acta Pilati* se narra que Cristo fue obligado a llevar una túnica de color rosado.²¹ Lo cierto es que ni en época paleocristiana ni a lo largo del Medievo se representa un crucificado completamente desnudo: si no presenta una túnica – larga, corta, con o sin mangas – se encuentra cubierto al menos por un *perizonium* o *subligaculum*.²²

La *tunica manicata* y larga hasta los tobillos desempeña en nuestra investigación un papel privilegiado. Es en función de su presencia que definimos la iconografía del Cristo Rey, tal y como exponemos en el cap. 3, apartado 3. 1. Dicha vestidura, llamada en la antigüedad *tunica talaris et manicata*, corresponde a una túnica con mangas largas hasta las muñecas y que se extiende hasta los tobillos; procede de la evolución del *colobium*, una prenda masculina usada en la República romana que consiste en la adaptación latina de un modelo de indumentaria griego, el *kiton* [2].²³ Este último se correspondía con un sencillito rectángulo de lana, de una anchura aproximada a tres veces la circunferencia de una persona, y alto desde la nuca hasta las rodillas, doblado en la mitad por lo largo. Se fijaba en los hombros mediante una *fibula* (hebilla o pasador) en cada lado y en la cintura a través de un cordel o trozo de tela.²⁴



[2] Kiton dórico © <http://www.legioxii.it/Testi/Abbigliamento-masc.htm>
Última consulta: 10.03.2016

²⁰ Tischendorf, C., cap. X, p. 339.

²¹ Reil, J., *Die frühchristlichen...*, *op.cit.*, p. 57.

²² El primero cubre el cuerpo desde la cintura hasta las rodillas, el segundo sólo las partes genitales. *Cfr.* Lazar, B., *Die beiden...*, *op. cit.*, p. 19.

²³ Righetti, M., “I vestiti liturgici”, *Manuale...*, *op. cit.*, I, parte III, cap. 8, p. 193.

²⁴ Righetti, M. “I vestiti...”, *op. cit.*, *ibidem*.

Una variante tardía del *kiton* es el *poderes* o *kiton jónico*, que consistía en un vestido más amplio y largo hasta los pies, llevado tanto por los hombres como por las mujeres [3].



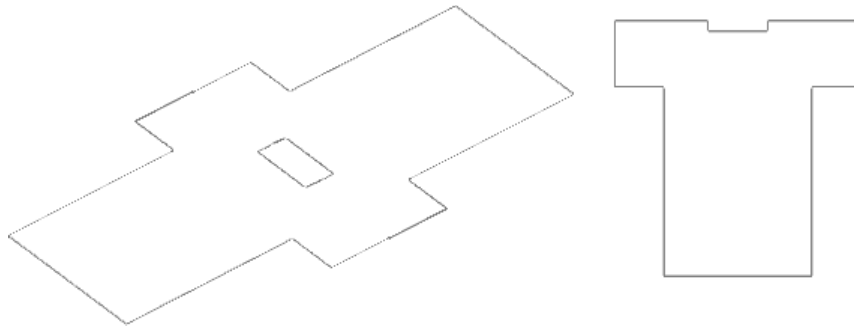
[3] *Poderes* o *kiton jónico* © <http://www.legioxii.it/Testi/Abbigliamento-masc.htm>

Última consulta: 10.03.2016

La amplitud del *poderes* producía una rica cantidad de pliegues verticales en la mitad inferior; esta prenda también se ataba en la cintura por medio de un cordel, que se ponía en el cuello, pasaba por debajo de las axilas, se cruzaba detrás de la espalda y se anudaba adelante en la cintura. No presentaba mangas, aunque el tejido cayera encima de los hombros por la tensión producida por el cordel. En la República romana se difundió una adaptación de este traje, llamada *colobium*: estaba cosido en los lados, dejando las aperturas para los brazos. En los hombros presentaba todavía las *fibulas*, se ataba en la cintura con un *cingulum*, y pasó a ser una prenda exclusivamente masculina. La *tunica* derivó a su vez del *colobium*, del cual difería por la introducción de las mangas, largas o cortas hasta los codos, y cuya extensión podía variar [4].²⁵ Tanto el *colobium* como la *tunica manicata* eran prendas interiores. Desde los comienzos de la época imperial (siglo I a. C.), la túnica era de lino blanco o de lana de color ebúrneo – sin embargo plebeyos y esclavos podían usarla en tonalidades diferentes –; de ahí el nombre de *alba* que recibió en la Edad Media, cuyo uso se ha mantenido hasta la actualidad.²⁶

²⁵ Righetti, M. “I vestiti..., *op. cit.*, p. 195.

²⁶ Todavía el nombre *alba* designa una vestimenta larga de lino blanco que es utilizada en los ritos cristianos por el sacerdote, el diácono y los demás ministros del altar en diferentes celebraciones religiosas. Sobre el *alba*, véase poco más adelante en este mismo apartado.



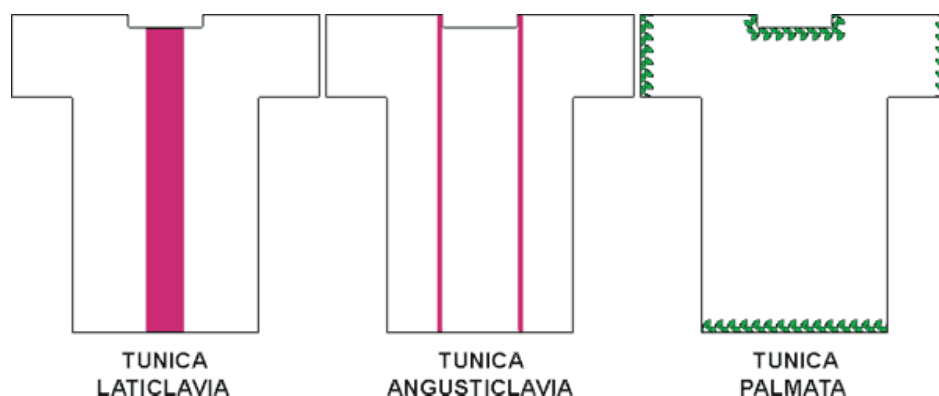
[4] *Tunica manicata* © <http://www.legioxiit.it/Testi/Abbigliamento-masc.htm>
Última consulta: 10.03.2016

Dentro de casa se dejaba caer suelta, pero en público se ceñía al cuerpo con un cinturón y se levantaba un poco por delante para mayor comodidad al andar; muchos, sin embargo, prescindían del ceñidor (*túnica discincta*). La longitud de la túnica era fija sólo para dos categorías de personas: corta, hasta las rodillas, para los soldados; larga hasta los pies para los sacerdotes; en este último caso se definía *tunica talaris*.²⁷ La túnica no presentaba ornamentación, con la excepción de algunos casos puntuales: los senadores llevaban la *tunica laticlavica*, enriquecida por un largo galón purpúreo (*clavus*) que empezaba por el borde inferior del cuello y descendía por la parte delantera, llegando hasta el orillo inferior; los patricios más ilustres podían llevar la *tunica angusticlavica*, ornamentada por dos tiras más estrechas de color púrpura puestas a los lados del cuello y largas hasta el borde inferior de la prenda; los comandantes victoriosos tenían el derecho de llevar la *tunica palmata*, vestimenta parecida a la que el Senado solía enviar como obsequio a los reyes extranjeros: consistía en un traje adornado en las cenefas del cuello, de las mangas y del orillo inferior por bordados que representaban hojas de palmera [5].

A excepción de las decoraciones indicadas previamente, signo de reconocimiento y de distinción, es de recibo destacar que tanto la población civil en su vida cotidiana, como los sacerdotes en la celebración de los actos litúrgicos usaban el mismo tipo de prendas, tal y como observa Walafredo Estrabón en el siglo IX d. C.: “*Primis temporibus communi indumento vestiti missas agebant, sicut et hactenus quidam orientalium facere perhibentur.*”²⁸

²⁷ Righetti, M. “I vestiti...”, *op. cit., ibidem*.

²⁸ Filósofo, poeta, botánico y teólogo alemán; Estrabón, W., “De vasis et versibus sacris”, *Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*, MGH, II, cap. 25, p. 296. El texto fue compuesto alrededor del año 820.



[5] Tipologías de túnicas romanas en época republicana e imperial
 © <http://www.legioxii.it/Testi/Abbigliamento-masc.htm>
 Última consulta: 10.03.2016

Aunque no dispongamos de indicios documentales explícitos de esta costumbre por lo que se refiere a los primeros siglos del Cristianismo, en las pinturas de las catacumbas se puede observar que los ministros son representados, durante la celebración de los cultos, con la misma vestimenta que llevan los comunes ciudadanos romanos. Esta identidad del traje civil y litúrgico se mantuvo en la iglesia por espacio de varios siglos, incluso después de la paz constantiniana; lo que cambiaba no era por lo tanto la forma del traje, sino su uso.²⁹

El *alba* o *tunica* como vestidura litúrgica es mencionada ya en el siglo VI el concilio de Narbona (589) y en los escritos atribuidos a San Germán de París (+ 576), que la describen como un indumento común a todos los clérigos, incluso menores.³⁰ En la Edad Media, el *alba* sufrió notables modificaciones en cuanto a su forma. Aunque fue siempre vestido talar, se confeccionó dando mucha anchura a la parte inferior de la falda y, en cambio, poquísima al talle y al bocamangas. “*Alba descendens usque ad talos — anota Sicardo de Cremona — medio angustatur, in extremitate mutuis commissuris dilatatur, stringet manus et tracna*”.³¹ Las primitivas “*albas*” medievales eran de lana y rara vez de lino o de seda; con el paso del tiempo se generalizó el uso del lino. A partir del siglo X, el *alba* se empezó a adornar con

²⁹ En el *Liber pontificalis*, compilado en el siglo VI, se atribuye al papa Esteban I (257-260) una disposición sobre los vestidos sagrados, que revela un probable anacronismo: *sacerdotes et levitas vestibus sacratis in uso quotidiano non uti, nisi in ecclesia*. Esta orden prueba que había vestiduras exclusivamente reservadas para la celebración de la liturgia (*vestimenta officialia*).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Weinrich, L., “Die Handschriften des “Mitrallis de officiis” des Sicard von Cremona”, *Vita Religiosa im Mittelalter*. Festschrift für Kaspar Elm zum 70, Berliner historische Studien, 31, Berlín 1999, pp. 865-876.

bordados y telas preciosas (*parurae, plagulae, aurifrisia grammata*), que primero corrían alrededor de la falda entera y de las bocamangas, y luego, para mayor comodidad, quedaron reducidas a dos cuadrados de tela aplicados abajo por delante y por detrás y en los dos extremos de las mangas. Dentro de la indumentaria de origen griego - romana hallamos otros elementos que caracterizan los Cristos Reyes en la cruz de época medieval. Uno de ellos es el cingulo (*cingulum o zona*), que entre los romanos era un accesorio casi imprescindible de la *tunica*, y que también pasó, junto con ésta, al vestuario litúrgico. Los cingulos usados comúnmente en la Edad Media, eran de lino las demás veces, teniendo la forma de una faja de seis o siete centímetros de anchura. De cingulos en forma de cordón no se habla sino muy raras veces, y sólo después del siglo XV vinieron a ser de uso común. También sobre la faja se recamaban motivos ornamentales, como flores y animales, brillando a veces en ellas piedras preciosas y láminas de oro y plata. Los documentos medievales recuerdan una faja especial para el obispo, además del cingulo, llamada *subcingulum*, o también *subcinctorium perizoma o balteus*.

Otro elemento procedente de la indumentaria antigua y que encontramos en algunos de los ejemplares que hemos sometido a estudio forma parte de la tipología de prendas externas: la dalmática, introducida en Roma por Cómodo (+ 192), que consistía en una especie de túnica para llevarse sobre la túnica talar, diversa de ésta por ser bastante más corta (llegando hasta las rodillas), suelta y provista de unas mangas más anchas, que no pasaban del codo. Se usaba con frecuencia como traje de paseo; llevaba como adorno dos tiras o claves purpúreas, que caían perpendiculares por delante; a veces se adornaba con dibujos en forma de palmas (*túnica palmata*) o de diminutos motivos circulares rojos, a modo de estrellas, dentro de anillos. A principios del siglo III la dalmática se convirtió en el traje propio de las personas más insignes: la encontramos como vestidura sagrada en un fresco del siglo III en las catacumbas de Priscila. El fresco representa la consagración de una virgen, realizada por un obispo vestido de dalmática y *penula*. En el siglo siguiente, el *Liber pontificalis* la recuerda como un distintivo de honor concedido a los diáconos romanos por el papa Silvestre (314-335), “*ut diaconi dalmaticis in ecclesia uterentur*”, para distinguirlos del clero debido a su vínculo especial con el papa. La Iglesia romana consideraba el uso de la dalmática como un privilegio exclusivo de ella, y que solamente el papa podía conferir. En efecto, el papa Símaco (498-514) la concedió a los diáconos de Arles, y San Gregorio Magno al obispo y al archidiácono

de Gap (Altos Alpes); Esteban II en el 757 otorgó a Fulrado, abad de San Dionisio, la facultad de ser asistido durante la misa por seis diáconos vestidos con dalmática. En época carolingia, al imponerse en las Galias la liturgia romana, la dalmática pasó a ser de uso bastante común, por más que los papas continuaran concediéndola como privilegio. Afirma Walafredo Estrabón que en su tiempo la llevaban no sólo los obispos y diáconos, sino también los simples sacerdotes.³²

El palio (*pallium*), de proveniencia griega, era el traje de los filósofos y consistía en un paño rectangular de lana tres veces más largo que ancho, que se ponía echando una tercera parte sobre el hombro izquierdo, de forma que esa parte cayese por delante sobre el brazo izquierdo; los otros dos tercios se pasaban por la espalda, recogiendo lo restante la mano derecha y volviéndolo a echar sobre el hombro izquierdo. Podía resultaba algo incómodo, al tener que estar siempre colocándolo en su sitio; por eso, a veces se sujetaba con una hebilla al hombro izquierdo. La iglesia cristiana simplificó el *pallium* griego usando una tira única de tela que se ponía en los hombros y se dejaba caer en el pecho desde el hombro izquierdo; en la actualidad, el palio sigue existiendo y esta forma se ha conservado: es una tira, generalmente de lana blanca, adornada por seis cruces de lana negra, que cuelga sobre la espalda y el pecho a modo de escapulario. Por último, cabe recordar el *lorum*, una estola llevada por los dignitarios romanos que iba desde la cadera izquierda a la espalda derecha.³³

Trens³⁴ realiza un breve recorrido por la historia de la túnica, partiendo de los escritos de Wilpert³⁵ y Puiggarí:³⁶ el autor destaca que en la época de Diocleciano, en el siglo III d.C., la *tunica talaris* se comienza a asimilar a la moda oriental y se alargan las mangas hasta las muñecas; solía ser de color blanco y se adornaba con el *clavus*, compuesto por dos franjas de púrpura y oro colocadas sobre los hombros y que se extendían hasta el extremo inferior; sobre dicha prenda se colocaba la

³² Estrabón, W., “De vasis...”, *op. cit.*, p. 297.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Trens, M., *Las Majestats catalanas...*, *op. cit.*, p.8.

³⁵ Wilpert, G., *Un capitolo di storia del vestiario*, Roma 1898, p. 4.

³⁶ Puiggarí i Llobet, J., *Monografía histórica...*, *op. cit.*; el estudioso observa que la túnica y el manto o dalmática fueron, durante toda la antigüedad, la única base de la indumentaria para Judíos, Indús, Egipcios y muchos otros pueblos: la primera adherente o amplia, con o sin mangas, el segundo de distintas dimensiones para tapar varias partes del cuerpo y con diferentes motivos decorativos. *Ibidem*, p. 23.

dalmática, con o sin cingulo ceñido a la cintura.³⁷ Sobre estos dos tipos de prenda, se introducirá hasta el siglo II d.C. la toga, que más adelante será sustituida por el *pallium*.³⁸

Existen dos hipótesis distintas acerca de la presencia de la túnica en los crucificados. La primera, de naturaleza teológica, es ofrecida por Brehier, que la relaciona con las disputas sobre la naturaleza de Cristo y sobre la Encarnación, que tuvieron lugar a mediados del siglo V d.C..³⁹ Los Concilios Ecuménicos de Éfeso (431) y Calcedonia condenan tanto la doctrina de Nestorio, que diferencia la naturaleza humana de Cristo de la divina, como la monofisita, según la cual su divinidad absorbe su humanidad.⁴⁰ Los Nestorianos abandonan el Imperio y llevan a cabo fundaciones eclesiásticas en Oriente; por su lado, los Monofisitas permanecen en el interior del Imperio, concentrándose especialmente en Egipto, donde se dividen en numerosas sectas secundarias que inciden en la incorruptibilidad del cuerpo de Cristo y defienden que Simón el Cirineo había sido crucificado en su lugar.⁴¹ La repercusión en nivel figurativo de esta controversia teológica, que llega a su punto álgido en el siglo IV, es la ausencia de la representación de la Crucifixión en el arte de la región de Egipto. Para Brehier la introducción de este motivo en la parte occidental del Imperio surge como reacción hacia esta corriente teológica, evitando, sin embargo, incidir en el sufrimiento del Salvador e insistiendo en la idea del triunfo de Éste sobre el mal, convirtiendo así un elemento de suplicio en un monumento de exaltación de la victoria y cubriendo el cuerpo de Cristo con *colobium*.⁴² La segunda hipótesis, de naturaleza arqueológica, pertenece a Bela Lázár,⁴³ que ofrece una serie de ejemplos tempranos de representaciones de Crucifixiones, entre ellas el relieve de la puerta de Santa Sabina en Roma (siglo V d.C.) [2], en las que el Cristo, completamente vestido o con perizoma, aparece siempre representado como Orante,

³⁷ Trens, M., *Las Majestats catalanas...*, *op. cit.*, pp. 9-12.

³⁸ En las pinturas catacumbales, el *pallium* aparece ya desde el siglo II d. C., sobre todo llevado por personajes bíblicos; a partir del siglo IV se convierte en la vestimenta por excelencia de personajes sagrados, es decir Cristo y los Santos. Cfr. Wilpert G., *Un capitulo...*, *op. cit.*, p. 29.

³⁹ Brehier, L. *Les Origines du Crucifix Dans l'Art Religieux*, París 1908, p. 44.

⁴⁰ Cfr. Frend, W. H. C., *The rise of monophysite movement: chapters in the history of the church in the fifth and sixth centuries*, Cambridge 1972.

⁴¹ *Ibidem*, p. 62.

⁴² Brehier, L. *Les Origines...*, *op. cit.*, p. 49.

⁴³ Lazar, B., *Die beiden...*, *op. cit.*, p. 37.

tipología iconográfica de origen helenístico asimilada por el Cristianismo desde el siglo III y que presenta dos variantes: vestido o semidesnudo.⁴⁴

El tipo del crucificado vestido, derivación del Orante vestido y elaboración alejandrino-palestina, convive con la tipología del Cristo semidesnudo hasta el inicio de la persecución iconoclasta, cuando los artistas de la zona oriental del Imperio emigran a Occidente, llevando consigo este modelo. Trens apunta que el tema iconográfico de la Crucifixión es una creación oriental, y más concretamente siria – procedente de Antioquía, Jerusalén o Nazaret –, indicando que la difusión de esta iconografía en ese territorio puede haber contribuido a la fuerte veneración de la cruz por parte de los Nestorianos sirios y persas.⁴⁵ En todo caso, ambas variantes conviven desde la época paleocristiana.



[2] *Crucifixión*, 432 ca., Roma, iglesia de Santa Sabina sull'Aventino, detalle del portal
© http://www.romaspqr.it/ROMA/Chiese/santa_sabina.htm
Última consulta: 19.04.2016

En la cuestión del origen de la iconografía del Cristo Rey *tunicato* debe ser tenida en cuenta, además de los aspectos previamente analizados, la presencia de la cruz, tanto en el espacio físico de la iglesia como a nivel litúrgico.⁴⁶ Peterson⁴⁷ subraya el valor de la cruz como punto de orientación para la oración, y, al mismo tiempo, como símbolo escatológico, anotando que ya desde el siglo II d. C. la cruz, carente de la figura de Cristo, está vinculada con la dirección de la oración de los fieles y que se

⁴⁴ Sobre la figura del orante véase si rimanda a Bisconti, F., *Temi di iconografia paleocristiana*, Ciudad del Vaticano 2000, pp. 191 y sgg.

⁴⁵ Trens, M., *Las Majestats catalanas...*, op. cit., p. 13.

⁴⁶ Trens, M., *Les Majestats...*, op. cit., p. 21.

⁴⁷ Peterson, E., *La croce e la preghiera verso Oriente*, Ephemeredes liturgicae, n. 59, Roma 1945, pp. 52-68.

orienta hacia el Este, desde donde llegará Cristo en la Segunda Venida.⁴⁸ Según el autor, la cruz ubicada en el ábside evoca su procedencia de Oriente para recordar el regreso triunfal y definitivo de Cristo,⁴⁹ y cuando empieza a añadirse sobre ella la imagen del Crucificado se potencia aún más su simbolismo escatológico y su poder de evocación. El conjunto litúrgico de cruz y Cristo no puede ser, por ello, ni descriptivo ni realista: el Hijo de Dios puede ser representado sobre la cruz únicamente en calidad de *Pantocrátor*, cuyo trono en este caso es sustituido por el instrumento de martirio de su Pasión, que, sin embargo, es conceptualmente anterior al momento teológico encarnado por este tipo de figuración:⁵⁰

“Yo soy el primero y el último y el Vivente; y morí, pero estoy vivo para la Eternidad y tengo las llaves de la muerte y de su reino” (Ap. 1, 17-18).

Acerca del elemento de la cruz, es preciso evidenciar además que en muchos de los ejemplares de esculturas lignarias de Cristo Rey *tunicato*, en el anverso de la cruz que acompaña el Cristo se hallan las representaciones de la Virgen y de San Juan, respectivamente en las extremidades o potencias derecha e izquierda del travesaño. En el reverso, en la intersección de los brazos, encontramos el *Agnus Dei* y en las extremidades de los brazos los símbolos del *Tetramorfós*: el Águila de San Juan, el León de San Marcos y el toro de San Lucas. Según la interpretación de M. Gros, un claro origen de esta tipología iconográfica se encuentra en los textos del libro de las Revelaciones o Apocalipsis de san Juan, concretamente en la primera visión, basándose en los escritos del Libro de Daniel, donde Jesús es “semejante a un hijo del hombre” y lleva “una vestidura larga hasta los pies y un cingulo dorado a la altura de la cintura”⁵¹

La tipología iconográfica del Cristo crucificado enteramente vestido, fundamentado en el connubio de realeza y sacralidad, se encuentra entre los más reproducidos en la iconografía cristiana y recibe nombres distintos dependiendo del área geográfica en la que se difundió: el más renombrado es el *Volto Santo* de Lucca, en Italia; en Francia recibe el nombre de *Saint Voult*; en Alemania se denomina *Grosse Gott*.⁵²

⁴⁸ Jesús mismo se refiere a este momento en más de una ocasión, según se lee en los Evangelios: *Mt.* 24:30; *Mt.* 25:19. 26:64; *Jn.* 14:3.

⁴⁹ Peterson, E., *La croce...*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁰ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹ *Ap.* 1, 13; Gros 1991, pp. 67-68.

⁵² Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p. 5.

El nombre de *Majestat* que se le acuña en Cataluña, poniendo en evidencia la connotación real implícita en esta representación, se encuentra documentado desde el siglo XVIII en relación con la talla del Cristo de Caldes de Montbui⁵³ y en adelante se extiende y aplica a todos los crucificados vestidos, si bien pueda ser empleada en ocasiones para aludir a Cristos crucificados cubiertos únicamente con el perizoma y que lucen además la corona, conservando con ello ese halo de realeza.⁵⁴

Los documentos no ofrecen detalles sobre la iconografía de las tallas, pero sí encontramos alusiones interesantes a la ubicación de las mismas, al menos de aquellas con carácter monumental, dentro de la iglesia: “*In media trabe Maiestas cum Ecclesia et Sinagoga*,”⁵⁵ “*Maiestas Domini per transversum Ecclesiae desuper altare auro decorata*”.⁵⁶ Du Cange,⁵⁷ analizando una frase de Durand,⁵⁸ observa que la denominación de *Maiestas* puede aludir o bien a la figura del Padre Eterno entronizado, o bien a la imagen de Cristo crucificado ilustrado en los Misales antes del Cánón (que el sacerdote besa tras la oración *Aufer a nobis*), ubicado al inicio del Misal – en algunos de estos libros litúrgicos, esta imagen se encuentra acompañada por la frase “*Osculetur Maiestatem*”.⁵⁹ El autor añade que en un Misal del año 1478 se puede leer: “*Hic ponat (sacerdos) manus ad modum Maiestatis*”⁶⁰ y que este fragmento no puede aludir a otra cosa que a un crucificado, ofreciendo otros ejemplos como “*Dum transeunt ad capitulum, similiter ad Maiestatem inclinabunt*”.⁶¹ En un documento catalán del siglo XV conservado en el *Arxiu Històric Comarcal de Montblanc* (Tarragona), se menciona un “*Drap storiât que sta davant l’altar en lo qual es la Magestat y la ymatge de Santa Maria*”.⁶² La

⁵³ Cfr. Solà i Moreta, F., *La Santa Majestat de Caldes de Montbui: monografia històrica*, Barcelona 1934, p. 124.

⁵⁴ Trens, M., *Les Majestats...*, op. cit., p. 31. Según argumentaremos en el cap. 3, apartado 3. 1, utilizamos el término *Majestat* para referirnos exclusivamente a los Cristos vestidos de *tunica talaris et manicata*, a fin de evitar equívocos iconográficos.

⁵⁵ Du Cange, Ch., *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, IV., París 1954, p. 187.

⁵⁶ Gervasius Dorobernensis sive Canturarenensis, 1210 ca., in Du Cange, Ch., *Glossarium...*, op. cit., V, p. 179.

⁵⁷ Du Cange, Ch., *Glossarium...*, op. cit., V, p. 179.

⁵⁸ Davril, A., Thibodeau, T. M., *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, Turnhout 1995-2000, IV, p. 152, n. 11.

⁵⁹ Trens, M., *Les Majestats...*, op. cit., p. 33.

⁶⁰ Charvet, C., *Histoire de la Sainte Eglise de Vienne*, Lionne 1761, p. 747.

⁶¹ Del *Liber Ordinis Parissensis*, cap. 56, citado por Du Cange, Ch., *Glossarium...*, op. cit., V, p. 180.

⁶² “Documents 431-480”, *Institut d’Estudis Catalans*, I, p. 544.

descripción se refiere a un *velum* cuaresmal que cubre el altar, sobre el cual, con toda probabilidad, debía encontrarse ubicado un crucificado *tunicato*.⁶³

A partir del siglo XVII comienza a difundirse en *Goigs*, novenas y grabados populares catalanes y valencianos el término *Bulto* – o *Bult*, o *Sant Bult* – para referirse a los crucificados vestidos de túnica,⁶⁴ proveniente del latín *vultus*, que da nombre al ejemplar más celebre de los estudiados en el conjunto de esculturas conservadas de Cristo *tunicato* en madera: el *Volto Santo* de Lucca. Este término, equivalente a *facies* o *vera icon*, se corresponde en catalán con *faç* o *rostre* y contiene en sí la idea de la naturaleza de una copia fiel de la imagen, un icono veraz de una efigie original, más antigua y venerada desde tiempos anteriores.⁶⁵

En la *Relatio Leobini Diaconi* queda recogido que el célebre crucificado conservado en la catedral de Lucca se denomina *Volto* por ser precisamente esta parte del cuerpo la que representa, mejor que cualquier otra, la figura representada y encarna la esencia misma del Redentor;⁶⁶ de igual modo aparece mencionado en dos Bulas Papales de Pascual II del año 1107.⁶⁷ Si bien el nombre de *Majestat* se encuentra ligado a la naturaleza teológica y litúrgica del Crucificado vestido, el de *Vultus* o *Bulto* alude al prototipo reproducido en las distintas piezas, al original que las imágenes representan.⁶⁸ En un documento del año 1063 de la catedral de Urgell, el *Cartulari de la Seu d'Urgell*, en alusión a un Crucificado en madera vestido, hoy perdido,⁶⁹ se recoge que “*ad imso vultu vel ad majestatem Domini de Stamariz*”;⁷⁰ en otro documento del mismo *Cartulari*, de 1093, se hace referencia a una “*Majestat del Senior que hi ha fundada en aquella Iglésia*”.⁷¹ Según Trens, si el primer documento ratifica la coexistencia en Cataluña de los términos *Vultus* y *Majestat*, el segundo demuestra la continuidad y supremacía del uso del vocablo *Majestat* para significar el Cristo crucificado en un lapso temporal de tan solo treinta años;

⁶³ Según leemos en la voz “*Majestat*”, Alcove, A. M., Moll, F. de B., *Diccionari Català – Valencià – Balear*, Barcelona 1963, VII, p. 364. Véase el final de este apartado para la referencia completa.

⁶⁴ Véanse como ejemplo los *Goigs* a la *Majestat* de Caldes de Montbui – cfr. Tomo I, APÉNDICE, *GOIGS*, 1 [C]. Sobre los *Goigs* cfr. Batlle, J. B., *Los Goigs a Catalunya : breus consideracions sobre son origen y sa influència en la poesia mística popular*, Barcelona 1924.

⁶⁵ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁶ Cfr. Guidi, P., *Storia del Volto Santo di Lucca*, Sora 1926, p. 3.

⁶⁷ Las menciona Schnürer, G., Ritz, J., *Sankt Kümmernis...*, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁸ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, *ibidem*.

⁶⁹ Cook, W. W. S., Gudiol, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 260.

⁷⁰ *Stamariz* es el nombre, de origen vasco, con el que se consagra la catedral en el siglo IX; el documento se encuentra en AA. VV., *Documents (441-490)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1950.

⁷¹ *Ibidem*, Document 480, c. 163.

predominio que se extenderá hasta el siglo XVII cuando, tal y como ha sido apuntado con anterioridad, con la difusión de leyendas y oraciones en grabados, se vuelve a preferir el uso de *Vultus* para designar a esta tipología iconográfica.

Nos parece, por último, interesante destacar uno de los significados hallados en el Inventario lexical de la lengua catalana *Diccionari català-valencià-balear*, redactado por Antoni Maria Alcover y Sureda y Francisco de Borja Moll y Casanovas del 1943 al 1959, acerca del término *Majestat*:

MAJESTAT *f.*: cast. *majestad*. || **1.** Dignitat i autoritat del poder sobirà. Per los prelats... e'ls altres qui són subjects a la majestat apostolical, Llull Cont. 366, 8. Davant la divinal majestat, doc. a. 1381 (Col. Bof. xl, 237). Ple de l'excelsa majestat de Déu, Verdaguer Idilis. **a)** Títol i tractament que es dóna a Déu, als reis i als emperadors. A la reyal magestat vostra, Muntaner Cròn., c. 54. Vulla mirar ta Majestat aquest procés, Vent. Pel. 30. Lesa majestat: ofensa greu inferida al sobirà. Per ço comès crim de lesa majestat, Pere IV, Cròn. 112. Ella pecà | de crim molt fort, | digne de mort, | Majestat lesa, Spill 10374. || **2.** Grandesa que inspira respecte o veneració. En lo loch en lo qual mon pare, ab magestat de noble e honrada companyia, Corella Obres 211. Surt des quarto amb sa mateixa magestat que si fos estada una emperatriu, Roq. 24. || **3. Crucifix vestit de túnica, propi principalment dels estils bizantí i romànic. Un drap gran de paret pintat en què és la magestat pintada ab altres ymàgens, doc. a. 1429 (Ordin. Hosp. 109). Un drap storiat que sta dauant l'altar en lo qual és la magestat y la ymatge de Santa Maria, doc. segle XV (arx. de Montblanc). Portant a l'espatlla una majestat o un frontal romànic, Pla SB 287.**

Fon.: məzəstát (Barc., Palma); maʃestát (Val.).

Etim.: pres del llatí maiestāte, mat. sign.

“3. Crucifijo vestido de túnica, propio principalmente del estilo bizantino y romano. Un paño (porción, *N.d.A*) grande de pared pintada, en la que está la majestad con otras imágenes, documento año 1492. Una tela decorada que está delante del altar, en la cual está la majestad y la imagen de Santa María, documento siglo XV (archivo de Montblanc). Llevando detrás una majestad o un frontal románico” (traducción de la autora).

3. La creación de un *corpus* europeo

3. 1 Parámetros de clasificación empleados e individuación de constantes y variantes: la construcción de un árbol genealógico.

*“I crocifissi tunicati sono assai ardui da datare, come dimostra il problema insoluto della datazione del Volto Santo di Lucca”.*¹

El criterio de selección empleado para la creación del *corpus* de esculturas sometidas a estudio en nuestra investigación se basa en la presencia del elemento iconográfico de la *tunica talaris et manicata*.² Si bien dicho elemento no siempre ofrezca datos certeros para establecer con exactitud una cronología, sí permite trazar una línea evolutiva desde un punto de vista estilístico, por el hecho de contener un conjunto de “anacronismos voluntarios” que se corresponden con la presencia de elementos procedentes de representaciones más antiguas, no necesariamente lignarias.³ El Cristo Rey *tunicato* es una tipología de representación que goza, desde el Medievo, de una especial devoción, incluso podríamos afirmar de una devota superstición. Se corresponde con un modelo que se crea, con toda probabilidad, entre los siglos III y IV en las comunidades cristianas de Siria y es adoptado por el repertorio figurativo bizantino,⁴ muchos siglos antes, por ende, que brotaran en Europa los primeros ejemplares medievales de esta tipología iconográfica en la escultura en madera, es decir, a finales del siglo XI. El marco cronológico establecido para nuestro estudio abarca, sin embargo, un período de tiempo comprendido entre los siglos IX y XIII. Dicha cronología es debida a la existencia de dos casos que destacan entre los ejemplares examinados: se trata del *Volto Santo* de San Sepolcro (Arezzo, Toscana, Italia),⁵ y del Cristo *tunicato* de Tancremont (Lieja, Bélgica),⁶ de los cuales se conoce la datación de ejecución del núcleo compositivo original.⁷ Gracias a la

¹ “Los crucificados que llevan túnica son arduos de datar, tal y como demuestra el problema abierto de

² Elemento propio de la indumentaria de la antigüedad cuyas características e historia se exponen detalladamente en el cap. 2, apartado 2. 2 de este Tomo.

³ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, pp. 16, 66-69.

⁴ Véase cap. 2, apartado 2. 2.

⁵ *Cfr.* Tomo II, ficha III. A. 1. 47.

⁶ El examen ha sido realizado en 1986 y ha dado como resultado una datación entre el 810 y el 946 d.C.; véase Tomo II, ficha V. A. 1. 55.

⁷ Maetzke, A. M., *Il Volto Santo di San Sepolcro. Un grande capolavoro medievale recuperato dal restauro*, Milán 1994.

realización de la prueba de datación por radiocarbono se ha descubierto que ambas tallas remontan al siglo IX;⁸ la preciosa policromía de uno y los restos de policromía de la última capa del otro datan, en cambio, del siglo XII. En cuanto al *terminus ante quem* de la cronología de nuestro estudio, no hay que entenderlo al pie de la letra. No existe una fecha puntual con la que “sellar” la cesación de la producción de tallas que representan Cristo Rey *tunicato*; esta tipología iconográfica es fuertemente conservadora y su difusión sigue viva hasta la actualidad, como demuestra el caso del colosal Cristo vestido de túnica realizado en la primera mitad del siglo XX en Río de Janeiro [1].⁹



[1] Cristo Redentor, obra de Paul Landowski y Gheorghe Leonida, Rio de Janeiro, 1922-1931
© <http://www.tremdocorcovado.rio/img/galeria/038.jpg>

Aun así, nuestro interés se ha enfocado en la difusión de esta tipología en ámbito medieval; y es después del siglo XIII cuando la producción de esculturas de Cristo Rey se reduce considerablemente, basándonos en los testimonios físicos que se han conservado; por otro lado, las esculturas que representan dicha iconografía y que se

⁸ Este método de datación radiométrica utiliza el isótopo carbono-14 para determinar los materiales que contienen carbono hasta aproximadamente 50.000 años. La intervención en la talla se ha efectuado entre el 1984 y el 1989.

⁹ El imponente Cristo Redentor se halla en el Parque Nacional de la Tijuca. Está situado a 710 metros sobre el nivel del mar, en la cumbre del cerro del Corcovado. Cada año más de 600.000 personas suben a rendirle homenaje por la *Estrada de Ferro do Corcovado*, una centenaria vía de tren.

datan a partir del siglo XIV presentan características estilísticas diferentes y un marcado realismo ajeno a los ejemplares anteriores.

Es de recibo destacar, en todo caso, que la continuidad de la producción dentro del lapso de tiempo de realización de este “modelo” en época medieval, individuado entre los siglos IX y XIII, no está corroborada por ningún indicio documental.

Las dataciones que hemos indicado para cada una de las obras que presentamos son las que se encuentran en la historiografía. Se han propuesto muchas y distintas dataciones para las tallas que constituyen el objeto de nuestro trabajo, basándose en comparaciones estilísticas con otras obras lignarias, o con ejemplos de escultura en piedra, miniatura y orfebrería. En algún caso, tal y como evidenciaremos más adelante, nos hemos encontrado con un cierto grado de heterogeneidad de indicaciones cronológicas. Nuestras propuestas explícitas acerca de la cronología de las obras son puntuales y también se basan en el análisis comparativo entre las tallas; en los demás casos coincidimos con las dataciones propuestas por otros autores. Teniendo en cuenta que el método de datación por radiocarbono previamente mencionado es el más exacto para averiguar la época de realización de una pieza (en todo caso, esta técnica nunca proporciona una fecha concreta, sino más bien un período de tiempo), y a falta de pruebas documentales, consideramos el sistema de análisis comparativo como la herramienta más eficaz para efectuar por lo menos una aproximación y encuadrar las tallas dentro de un momento histórico trazando una “línea evolutiva”. La razón de ser de nuestro estudio no se halla por lo tanto en la propuesta de nuevas cronologías para las obras, sino en el planteamiento de una definición estricta e inequívoca de una tipología iconográfica muy específica, que supere las ambigüedades encontradas en algunos casos en la crítica sobre este tema, y en la consecuente creación de un conjunto de ejemplares, tomando como punto de partida las únicas dos grandes agrupaciones existentes en la historiografía, realizadas por Manuel Trens i Ribas i Rafael Bastardes i Parera, y proponiendo nuevos conjuntos dentro de un específico marco cronológico y geográfico. No existe hoy en día un escrito que reúna analíticamente estas características, configurando un *corpus* formado por esculturas de distintas procedencias.

Como examinaremos de forma minuciosa más adelante, la túnica no constituye el único elemento identificativo de nuestro tipo iconográfico, pero sí resulta ser el

elemento constante. Dentro de los ejemplares escultóricos medievales es frecuente encontrarse con tallas de Cristo crucificado que presentan algunos de los elementos que definiremos también como característicos de los *tunicati* (como, a modo de ejemplo, la corona, el relicario o lipsanoteca, la barba y la cabellera); sus cuerpos, sin embargo, están parcialmente tapados mediante un *perizonium*. Estos ejemplares corresponden a la tipología iconográfica del *Christus Patiens*, que Rafael Bastardes i Parera incluye, en 1978,¹⁰ en su estudio sobre las *Majestats* en Cataluña, llamándolas *Majestats nues* o desnudas, y definiendo las tallas de Cristo que visten túnica como *Majestats vestides*.

No consideramos exacto hablar de *Majestat* desnuda o vestida, ya que en las *Majestats nues* el crucificado, que viste solo el *perizonium* y tiene el resto del cuerpo descubierto, muestra claros signos de su *Passio* o sufrimiento. Esta representación corresponde a un momento de la historia de Cristo conceptualmente distinto a lo que un Cristo *tunicato* o *Majestat* encarna. El significado del motivo iconográfico del Cristo crucificado vestido de túnica se halla, como ya hemos indicado, en las fuentes literarias del Antiguo y del Nuevo Testamento, así como en los escritos de la Patrística tanto de la Iglesia Occidental como de la Oriental.¹¹

La túnica larga hasta los pies en las imágenes entalladas de Cristo responde a la voluntad de representación de un momento muy puntual de la historia cristológica: es el símbolo de su triunfo, la alusión a su resurrección y a su Segunda Venida, y corresponde a una vestimenta regia y sacerdotal. Por lo tanto la vestidura de las tallas se configura como elemento distintivo para definir esta tipología iconográfica diferenciándola de otras similares. Es basándonos en estas observaciones que no podemos aceptar que su denominación incluya el concepto de “desnudo”, o parcialmente desnudo. En nuestra opinión la noción de Cristo *tunicato* o *Majestat* se refiere implícitamente a la condición de estar integralmente vestido. Consideramos por lo tanto oportuno salir tanto de la definición equívoca de “*Majestats nues*” como de la denominación redundante de “*Majestats vestides*”.

Por esta razón, al principio de nuestra investigación hemos decidido no introducir en nuestro *corpus* una obra tradicionalmente clasificada como *tunicato* o *Majestat*: el Cristo de Raroña (Valais, Suiza), conservado en el *Musée National Suisse*, Zúrich, y

¹⁰ Véase cap. 1, apartado 1. 3.

¹¹ Véase cap. 2, apartados 2. 1 y 2. 2.

datado alrededor del siglo XIII (número de inventario: LM 16546). Dicha talla presenta una suerte de *colobium*, una vestidura con toda probabilidad sin mangas – ya que carece de los brazos originales – y que llega hasta las rodillas. La mitad inferior de la prenda no se corresponde exactamente con un perizoma, pero tampoco es asimilable a la falda de una *tunica talaris*. Esta tipología iconográfica intermedia entre un *Triumphans* y un *Patiens* no será examinada en nuestro trabajo, ya que no responde a las características que acabamos de definir [2].¹²



[2] Cristo de Raroña © Musée National Suisse

¹² Tipología de gran interés, y que es nuestra intención profundizar en estudios futuros.

La túnica talaris et manicata: una constante con múltiples variantes

El sistema de clasificación de Cristos vestidos de túnica adoptado por Manuel Trens i Ribas en su estudio de 1966 se halla, como hemos indicado anteriormente,¹³ en el tipo de drapeado de las túnicas que visten, siguiendo un criterio basado en la individuación de las permanencias y las variaciones: Cristos con pliegues en toda la túnica, Cristos con pliegues en toda la túnica excepto las mangas, Cristos con pliegues en la mitad inferior de la túnica, Cristos con túnica totalmente lisa. Aunque el principal objeto de estudio del autor consista en obras catalanas, sus observaciones acerca del tipo de drapeado se pueden aplicar a tallas procedentes de otras áreas geográficas. Trens distingue además tres tipologías fundamentales de túnica:¹⁴ una, de origen helenístico, que se adapta de forma natural al cuerpo y presenta un drapeado irregular que indica las partes del mismo, dando así una sensación de movimiento, empleada en marfiles, manuscritos y esculturas del período carolingio;¹⁵ una que no permite intuir la anatomía que oculta y presenta una decoración convencional de pliegues simétricos, que frecuentemente se acentúa en las mangas – tal y como muestra la *Majestat* Batlló;¹⁶ y, por último, una totalmente lisa, de forma prácticamente cilíndrica que, según el estudioso, es propia de algunas tallas “*rústiques i tardanes*”.¹⁷

El drapeado generalmente uniforme en la vestimenta sería, en opinión de Trens, característico de las *Majestats* más antiguas, datadas a partir del siglo XI.¹⁸ Dentro de este primer grupo, además, el estudioso identifica algunas tallas que presentan pliegues profundos e inclinados que se prolongan a lo largo de la túnica entera, y que serían las más vetustas en absoluto: *Majestats* de Caldes de Montbui, La Pobla de Lillet, Beget, Batlló, Cruïlles, San Joan les Fonts.¹⁹ Sin embargo, en las fichas correspondientes a las susodichas obras, la única talla que Trens data en el siglo XI es la *Majestat* Batlló; la indicación de una cronología para todas las demás, pese a su

¹³ Véase cap. 1, apartado 1. 3.

¹⁴ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ Schönermark, G., *Der Kruzifixus in der bildenden Kunst*, Estrasburgo 1908, figs. 43, 44. A modo de ejemplo, el estudioso indica un marfil carolingio del Museo de Cluny y un crucificado procedente de Bückenburg, actualmente en el Museo provincial de Marburg.

¹⁶ *Cfr.* Tomo II, ficha I. A. 2. A. 7. Desde ahora en adelante en este apartado, para facilitar su consulta en el Tomo II, indicaremos como referencia sólo el número final de las fichas.

¹⁷ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, pp. 25; 31-45; cuando presentes, hemos citado estas anotaciones en las fichas relativas a las obras.

¹⁸ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p.66.

¹⁹ Véase Tomo II, fichas n.os 1, 2, 3, 7, 16, 17.

afirmación previa, que hallamos en el escrito de 1966, oscila entre los siglos XII y XIII; para la *Majestat* de Cruïlles indica incluso una datación entre los siglos XIII y XIV y avanza la hipótesis que se trate de una copia gótica de una *Majestat* románica parecida a la tipología de la *Majestat* Batlló. En el caso de esta talla, el tratamiento del rostro, de la barba, de la cabellera y del bigote, la presencia de una corona almenada y la policromía monocroma de la túnica podrían en efecto hacer suponer una cronología tan tardía; pero el drapeado de la túnica, modelada como las prendas de las obras datadas en el siglo XII, así como los diminutos tirabuzones presentes en la barba, inducen a ubicar su realización entre finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII (datación, esta última, indicada ya por otros autores).²⁰

Acerca del estudio de Trens cabe destacar por rigor científico, sin quitarle valor en absoluto, que en más de un caso nos hemos encontrado con datos divergentes relacionados con la misma obra en puntos distintos del texto.

Con respecto a la *Majestat* Batlló, tanto Folch i Torres como Porter (Folch 1926, Porter 1929, p. 25) sugieren también una cronología alrededor del siglo XI para la ejecución de la pieza. Sin embargo, la reciente intervención (efectuada entre 2008 y 2010) en la rica policromía que presenta la talla y el análisis comparativo con otras obras permiten situarla en el siglo XII.²¹ Debajo de la policromía que se observa en la actualidad – de color azul oscuro de fondo y cuya decoración consiste en unos círculos rojos decorados por pequeños motivos circulares que contienen en su interior un motivo vegetal azul de estructura radial con ocho lóbulos sobre un fondo más oscuro de color verde, unidos a su vez entre ellos por diminutos círculos dentro de los cuales se inscribe una estrella de ocho puntas – se halla una policromía subyacente, que se ha reconstruido virtualmente, donde destacaban los rojos, mezclados con adornos verdes y amarillos realzados por las franjas amarillas y rojas de la cruz [3]. Aun así, la repolicromía del conjunto escultórico no alteró en esencia la decoración original. Considerando los materiales empleados, es posible que la distancia entre las dos policromías no alcance los cien años. Los dibujos hallados en la policromía visible, de formas geométricas (sobre todo los que se encuentran en los puños de las mangas) recuerdan los elementos decorativos del enmarcado interior del Frontal de Sant Pere de Ripoll conservado en el *Museu Episcopal de Vic* (MEV 556),

²⁰ Datación indicada por la mayoría de los historiógrafos. *Cfr.* la sección “Dataciones” de la ficha n. 16.

²¹ Véase especialmente Camps 2008, pp. 400-403. Sobre la intervención en la policromía de la *Majestat* Batlló, véase el apartado Conservación / Intervenciones, ficha n. 7.

aunque en este caso estén realizados con relieves de estuco. La disposición de estos motivos ornamentales responde a un orden de simetría y proporcionalidad, a un ritmo formal y colorístico. Incidimos en la singularidad de la túnica de esta talla por lo que a la policromía se refiere; este ejemplar destaca dentro del *corpus* por conservar la aún intacta, y además en excelente estado de conservación: en la gran mayoría de casos examinados la policromía se ha conservado parcialmente, o ha desaparecido casi por entero. Ainaud (1973, p. 92) y Llarás (1994) evidencian su cercanía con unos tejidos séricos procedentes de la catedral de Sant Vicenç de Roda d'Isàvena, (Ribagorça, Aragón), especialmente con el sudario de Sant Ramón, obispo de dicha catedral fallecido en 1126.



[3] *Majestats Batlló* © MNAC

En todas las obras que integran el primer grupo, los pliegues finalizan planos en el orillo inferior de la vestidura, excepto en la *Majestat* de Caldes de Montbui, que muestra en ese punto un peculiar motivo ondulado de zigzag [4]; este mismo

elemento se encuentra en tallas más tardías y que muestran el mismo tipo de túnica, como la *Majestat* de Santa Pau o el Cristo *tunicato* de Amandola, así como en tallas que presentan otra tipología de vestidura, como las de Sant Miquel de Prats y de la Colección Soler i March.²² En 1895 Gispert i de Ferrater, describiendo la indumentaria de la *Majestat* de Caldes de Montbui, identificaba tres prendas en total: un *lorum*;²³ un manto intermedio, que oculta en buena parte de la túnica; y, debajo de ello, la túnica, de la que se apreciarían por lo tanto sólo la mitad inferior y las mangas (Gispert 1895, p. 59). En opinión de otros historiógrafos la prenda superior consistiría en un *pallium*;²⁴ nosotros coincidimos plenamente con la interpretación de Gispert. Distinguimos en total tres prendas en el Cristo: la intermedia consistiría en una suerte de capa o *pallium*: excluimos que se trate de una dalmática, ya que se verían, encima de las mangas de la túnica, otras mangas que no pasan de los codos.



[4] *Majestat* de Caldes de Montbui © Foto investigadora

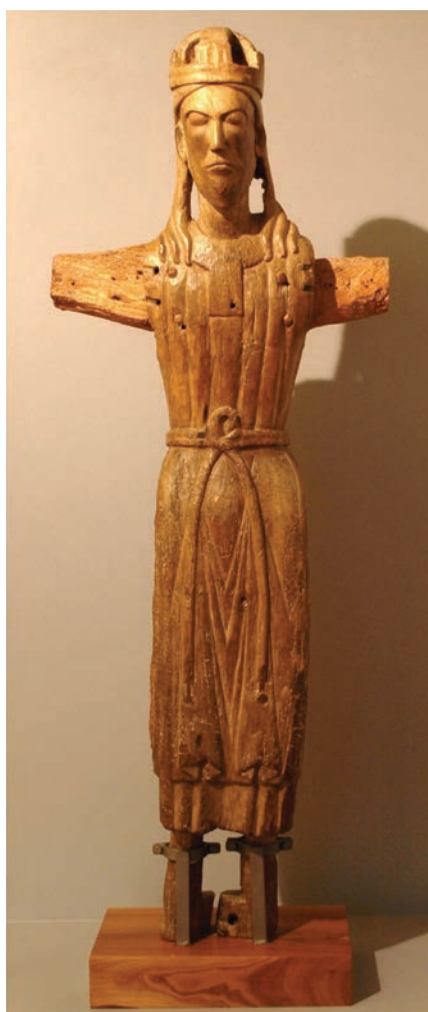
²² *Cfr.* Tomo II, fichas n.os 37, 52, 61, 30. De la *Majestat* de Caldes de Montbui, la única parte de época románica que se ha conservado es la cabeza. Conocemos la policromía de la antigua túnica, que presentaba un motivo figurativo de animales inscritos en círculos, a través de los *Goigs* dedicados a ella. Sobre este tema véase Tomo II, ficha n. 1.

²³ Véase cap. 2, apartado 2. 2.

²⁴ Entendiendo su versión primitiva que correspondía a una capa, usada en la antigua Grecia por los filósofos y también en época paleocristiana, como anotamos en el cap. 2, apartado 2. 2. Sobre la túnica en cuestión, *cfr.* el apartado Conservación / Intervenciones de la ficha n. 1, Tomo II.

En los Cristos de Sant Romà de la Clusa, Amandola, Force, Uznach, Erp, Väversunda, Forsby, Sveneby, encima de la túnica también se halla otra prenda. En los casos de los Cristos de Force y de Amandola (Las Marcas, Italia), que cabe además integrar en este primer grupo por su drapeado uniforme en la vestimenta, dicha prenda podría corresponderse, en nuestra opinión, con una dalmática.²⁵

Con respecto al Cristo de Force [5], los brazos originales no se han conservado; en 2004, en ocasión de la más reciente intervención realizada en la talla, se ha decidido retirar los brazos postizos, que se corresponden con un añadido posterior; hoy en día se conservan en la nave de la iglesia de *San Taddeo* de Force, en un armario [6].²⁶



[5] Cristo *tunicato* de Force © Foto investigadora

²⁵ Cfr. Tomo II, fichas n.os 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60.

²⁶ Efectuado en la ciudad de Urbino por Osvaldo Pieramici. Véase el apartado Conservación / Intervenciones de la ficha n. 53, Tomo II. En nuestra opinión sería preciso exponer los brazos en el *Museo de Arte Sacra* de Force, donde se conserva el Cristo en la actualidad. La foto del brazo que mostramos ha sido realizada por gentil concesión de la Dra. Paola Di Girolami y con la colaboración de Elena Moretti, que nos ha facilitado la entrada a la iglesia de *San Taddeo*.



[6] Brazo derecho del Cristo de Force © Foto investigadora

Aunque estos elementos sean totalmente lisos, no podemos excluir que los brazos originales presentaran, encima de las mangas de la túnica, unas mangas más cortas, animadas por los surcos del drapeado de la prenda superior, todavía claramente visible en la parte inferior de la túnica y que interpretamos como una dalmática, que adhiere perfectamente a la silueta del Cristo y no cae de forma oblicua (como un *pallium*) sino recta.

Dicha interpretación podría confirmarse basándonos en la comparación con el Cristo de Amandola [7], ubicado a muy poca distancia de la escultura de Force y procedente de la misma temperie cultural. Aunque se trate de un ejemplar más tardío, su relación con el Cristo de Force es estrecha. El Cristo de Amandola conserva aún los brazos: en este caso podemos observar que las mangas de la prenda superior no pasan de los codos y terminan con un pronunciado abultamiento; debajo de ellas se hallan las mangas de la túnica, largas hasta las muñecas y con unos surcos oblicuos. Tanto en el Cristo de Amandola como en el de Force, el refinado cingulo, caracterizado por una doble vuelta en la cintura, se ubica encima de las dos vestiduras, tal y como se observa en la *Majestat* de Caldes de Montbui. A pesar de las ondulaciones algo mecánicas del drapeado de la dalmática del *tunicato* de Amandola, especialmente en la parte inferior, las dos esculturas están estilísticamente vinculadas, debido a la presencia de las dos prendas, de la corona,

del tratamiento de la cabellera y de los surcos en la zona del tronco. Ambas obras presentan además algunos elementos puntuales de extremado interés, que destacaremos más adelante.



[7] Cristo *tunicato* de Amandola © Foto investigadora

Por lo que a las dataciones se refiere, Pertusi Petrucci y Marchi, basándose en el análisis estilístico y morfológico de la talla de Force y resaltando la presencia en ella de la corona, la ponen en relación con el Cristo *tunicato* de Väversunda (*Historiska Museet*, Estocolmo), datado en el siglo XIII, y con el de Tancremont (Pepinster, Lieja, Bélgica), siglos IX-XII.²⁷ Sin embargo, incidiendo en la peculiaridad de su indumentaria, que consideran un elemento arcaico, “una vestidura de tipo real inspirada en la del Gran Sacerdote en el Antiguo Testamento, testimonio de la mentalidad de una época en la que circulaba la idea de la coincidencia de la regalidad con el sacerdocio”,²⁸ proponen para esta talla una datación entre finales

²⁷ Cfr. Tomo II, fichas n.os 58 y 55. Acerca de la datación de ambas tallas veáse Pertusi Pucci, F., *I crocifissi...*, *op. cit.*, pp.376-377; Marchi, A., *Sacri Legni...*, *op. cit.*, pp. 51-52.

²⁸ Pertusi-Pucci, F., *I crocifissi...*, *op. cit.*, pp. 380, 384.

del siglo XI y comienzos del XII. Con respecto al Cristo de Amandola, en cambio, los dos estudiosos indican una datación más tardía, entre los siglos XIII y XIV, debido a las variantes en el modelado de la túnica de este último en comparación con el primero.²⁹

La fortuna crítica de estas tallas no es, sin lugar a duda, comparable con la que tienen los celebres *Volto Santi* de la Toscana. Sin embargo, a nuestro juicio se trata de dos obras excepcionales, que destacan dentro del área geográfica en la que se conservan: teniendo en cuenta la presencia de una doble prenda y la morfología de sus drapeados, la existencia de las coronas entalladas y el tratamiento de la cabellera, además de otros factores peculiares que analizamos detalladamente en la segunda sección de este apartado, por todos estos factores podemos concluir que ambas se alejan considerablemente del modelo representado por los *tunicati* de la Italia central, y constituyen una variante de extremado interés dentro de la constante tipológica que nos atañe.

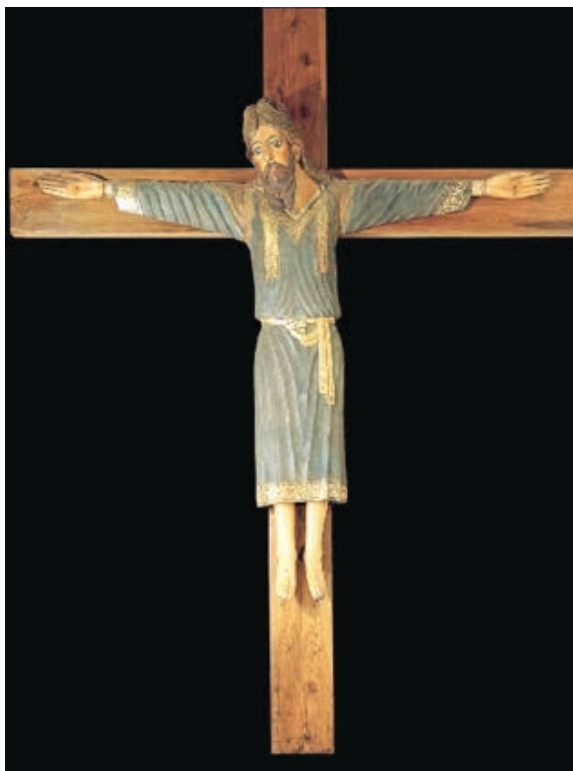
En los ejemplares más célebres conservados en la Toscana, el *Volto Santo* de San Sepolcro [8] y el *Volto Santo* de Lucca,³⁰ hallamos también un drapeado uniforme a lo largo de toda la túnica, pero su configuración difiere mucho de los ejemplares de Las Marcas, presentando un motivo de pliegues densos con diferentes orientaciones según la parte de la vestidura: oblicuos en las mangas, ondulados hacia el exterior en el tronco, y transversales, con una marcada convergencia entre las piernas, en la mitad inferior de la túnica. En el *Volto Santo* de Santa Croce sull'Arno y en el de Pisa, datados respectivamente en los siglos XIII y XIV,³¹ observamos en cambio una variación con respecto a los susodichos modelos, en lo cuales, aun así, están claramente inspirados: su túnica se caracteriza por un falda abocinada y un drapeado menos denso en la zona del tronco, más acentuado en las mangas y en la falda [9]. El caso del *Volto Santo* de Bocca di Magra representa otra variante del modelo de drapeado observado en los ejemplares de San Sepolcro y Lucca: los pliegues se hallan sólo en la zona del tronco y en las mangas, mientras que la falda es totalmente lisa; la vestidura, además, carece de cingulo.³²

²⁹ Pertusi-Pucci, F., *I crocifissi...*, *op. cit.*, p. 390.

³⁰ *Cfr.* Tomo II, fichas n.os 46 y 47. Las obras consideradas con más frecuencia por la historiografía como derivaciones del *Volto Santo* de Lucca son el *Volto Santo* de Bocca di Magra, el de Pisa, el de Santa Croce sull'Arno y el Cristo *tunicato* de Imerward (Braunschweig, Alemania).

³¹ *Cfr.* Tomo II, fichas n.os 49 y 50.

³² Su ejecución se pone tradicionalmente en relación con el 1137, año de fundación del Monasterio del Corvo, donde la talla se conserva y para el cual fue presumiblemente realizada. Sin embargo, ya De



[8] *Volto Santo* de San Sepolcro © Foto investigadora



[9] *Volto Santo* de Santa Croce sull'Arno © Foto investigadora

Francovich, en 1936, ha sugerido una datación en época post-medieval, alrededor del siglo XVI. La historiografía no excluye en la actualidad la posibilidad de aceptar una cronología nueva para esta obra. *Cfr.* Tomo II, ficha n. 51.

Es preciso incidir en la estrecha relación estilística entre las tallas de ámbito toscano y los Cristos de Imerward (Braunschweig, Alemania) – considerado una copia directa del Volto Santo de Lucca,³³ – y Brummer, datado en el siglo XIII y conservado en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York:³⁴ en la cintura, en el tronco y en los brazos los surcos son elípticos y dejan adivinar, especialmente en la zona del pecho y del estómago, la anatomía del cuerpo subyacente; en las mangas son oblicuos, mientras que en la falda son rectilíneos y paralelos. Por otro lado, tal y como indicaremos más adelante, el tratamiento de la cabellera de este Cristo se acerca al de la *Majestat* de Caldes de Montbui, aunque en una versión simplificada [10].



[10] Cristo *tunicato* Brummer
© <http://www.archiviovoltosanto.org/it/iconografia/crocifisso-tunicato-4>
Última consulta: 13.05.2016

³³ Cfr. nota 29 y Tomo II, ficha n. 56.

³⁴ Cfr. Tomo II, ficha n. 62.

Volviendo a la peculiaridad de la doble prenda presente en algunos de los ejemplares examinados, tal y como hemos mencionado anteriormente, hallamos dicha característica también en el Cristo *tunicato* de Uznach y en el de Erp [11], que integramos también en el primer grupo.³⁵ En estos dos casos las vestiduras superpuestas corresponden a un *pallium* que se apoya con elegancia encima del brazo izquierdo y está ceñido, junto con la túnica subyacente, por un cingulo, cayendo de forma oblicua en la parte de la falda. Destacamos el drapeado denso y geométricamente marcado de ambas prendas, que recuerda los ejemplos de la Toscana. Cabe comentar que hemos incluido el Cristo *tunicato* de Erp en nuestro *corpus* con cierta prudencia: la fuerte torsión del tronco y de la cabeza hacia el lado derecho, así como la herida abierta en el costado, en el mismo lado, podrían llevarnos a clasificar esta obra como una tipología intermedia entre un *Christus Patiens* y un *Triumphans*; sin embargo, ateniéndonos estrictamente al criterio de selección establecido para nuestro estudio, su presencia dentro del *corpus* es pertinente, debido a la presencia de la *tunica manicata*, larga hasta los tobillos.



[11] Cristo *tunicato* de Erp © *Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Colonia*

³⁵ Cfr. Tomo II, fichas n.os 54 y 57.

Otra señal de "antigüedad" de las tallas se hallaría, según Trens, en la forma de la falda, que es tubular y estrecha en las más antiguas, "ya que en las más tardías la parte de la falda es más ancha".³⁶ Dicha tipología de túnica tubular se halla en varias obras de nuestro *corpus*, entre las cuales mencionamos la *Majestat* de Banyoles o Llierca, datada en el siglo XII [12].³⁷



[12] *Majestat* de Banyoles o Llierca
© Arxiu d'imatges del Museu Arqueològic Comarcal de Banyoles

Constituye una nueva aportación dentro de los ejemplares de *tunicati* conocidos hasta ahora, la *Majestat* Casacuberta - Marsans.³⁸ Se trata de una de las dos obras descubiertas a lo largo de nuestra investigación, que es de recibo además integrar en la presente agrupación en función del tipo de túnica que lleva, aunque en este caso la mitad inferior de la vestidura se presente totalmente lisa [13].

³⁶ Noguera 2003, p. 4

³⁷ Cfr. Tomo II, ficha n. 4.

³⁸ Cfr. Tomo II, ficha n. 25.



[13] *Majestats Casacuberta* - Marsans
© Foto investigadora

Digna de mención su refinada policromía,³⁹ que presenta los mismos colores que se hallan en la túnica de la *Majestat Batlló* (rojo intenso, azul vivo y amarillo-dorado), aunque los motivos decorativos de la túnica de la *Majestat Casacuberta* difieren mucho de la celebre talla conservada en el MNAC, consistiendo en unos elementos romboidales y ovalados. El drapeado, formado por surcos profundos, se concentra en

³⁹ Que analizamos detalladamente en el cap. 3, apartado 3. 2 y en la ficha n. 25 del Tomo II. Sería oportuno realizar una limpieza en la talla, pese a su muy buen estado de conservación, y examinar los materiales que componen su policromía; por lo que nos consta, nunca se intervino en ella.

la zona del tronco, donde se hallan pliegues rectilíneos, y de los brazos, donde en cambio los pliegues son oblicuos.

Aunque la tipología de bigote – que nace de las aletas de la nariz de forma algo convencional – es la misma hallada en las *Majestats* Lluís de Bonis, Soler i March, Algarra y del Museo de Bellas Artes de Bilbao,⁴⁰ datadas todas en el siglo XIII, proponemos para la *Majestat* Casacuberta - Marsans una datación en el siglo XII basándonos en el modelado de los pliegues, en el abultamiento localizado en la zona de la cintura, por encima del cingulo, y en la forma tubular de la túnica, apoyándonos para su datación en las similitudes que presenta con otras tallas datadas en esa época: con la *Majestat* Batlló por las gama de colores de la policromía, con las *Majestats* de Banyoles o Llierca, Sant Miquel de Prats y Viliella, esta última hoy desaparecida, por la tipología de túnica, de forma tubular y enteramente o en parte lisa.⁴¹

El segundo subgrupo de la primera agrupación efectuada por Trens incluye en cambio las obras cuyo drapeado consiste en pliegues verticales y menos profundos, como es el caso de las *Majestats* de Sant Miquel d'Agulla y de Sant Romà de la Clusa.⁴² En opinión de Trens, las tallas de este subgrupo se pueden considerar más tardías con respecto a las que pertenecen al primer subgrupo previamente descrito, debido precisamente a la diversidad de tratamiento del drapeado de la túnica.

El segundo grupo configurado por Trens incluye todas aquellas tallas cuya túnica presenta las mangas lisas o con una ligera ondulación a lo largo de los brazos; el drapeado que cubre el resto del cuerpo está dotado de surcos desde la escotadura hasta el borde inferior de la prenda. Cabe destacar en esta agrupación la peculiaridad de los pliegues de la túnica de la *Majestat* de All, en forma de “V”, y el elegante drapeado de la túnica de la *Majestat* Lluís de Bonis [14].⁴³ Trens data esta última obra en el siglo XIII; nosotros estamos de acuerdo con esta cronología, basándonos en el análisis comparativo con la *Majestat* de All y la *Majestat* MNAC, n. 4 381,⁴⁴ todas relacionadas por la evolución en el tratamiento del bigote, que nace de los lados de la nariz, y de la barba, corta y con pequeños rizos.

⁴⁰ Cfr. Tomo II, fichas n.os 14, 30, 26, 39.

⁴¹ Cfr. Tomo II, fichas n.os 7, 4, 61, 33.

⁴² Cfr. Tomo II, fichas n.os 42, 35.

⁴³ Cfr. Tomo II, fichas n.os 10, 15.

⁴⁴ Cfr. Tomo II, ficha n. 13.

Señalamos la heterogeneidad de dataciones propuestas para la *Majestat* de Lluís de Bonis: Bastardes (1978, p. 178) la data en la primera mitad del siglo XIII; Cook - Gudiol (1980, p. 285) en la segunda mitad o a finales del siglo XII; Orriols (1989) y Figuerola (1991, p. 8) en el siglo XII; Barrachina (1997, p. 364) entre el siglo XIII y los comienzos del siglo XIV.

Integramos en este grupo los Cristos de Väversunda, Forsby y Sveneby, conservados todos en el *Historiska Museet* de Estocolmo.⁴⁵ En la distribución de los pliegues de la túnica del Cristo de Väversunda hallamos una marcada similitud con la túnica de la *Majestat* de Lluís de Bonis: en ambos se hallan unos surcos rectilíneos, ubicados sólo en la parte central de la túnica, que se extienden por toda su longitud y sobresalen en la mitad inferior de la vestidura [15]. Por otro lado, el acabado de los pliegues en la parte inferior de la túnica de la talla sueca se observa también en el Cristo *tunicato* de Force, aunque en ese caso dicho elemento pertenezca a la dalmática, y no a la túnica.



[14, 15] *Majestats* Lluís de Bonis (izquierda) y Cristo *tunicato* de Väversunda (derecha)
© Fotos investigadora

⁴⁵ Cfr. Tomo II, fichas n.os 58, 59, 60.

En cuanto a los *Cristos* de Forsby [16] y de Sveneby, en ambos hallamos nuevamente la presencia de distintas prendas: un refinado *pallium* apoyado en el hombro izquierdo, donde se observa una “sugerencia” de drapeado en forma de surcos oblicuos; una singular faja abultada en la cintura, en vez del más común cingulo; y, en el caso del Cristo de Sveneby, dos largos *clavos*.⁴⁶



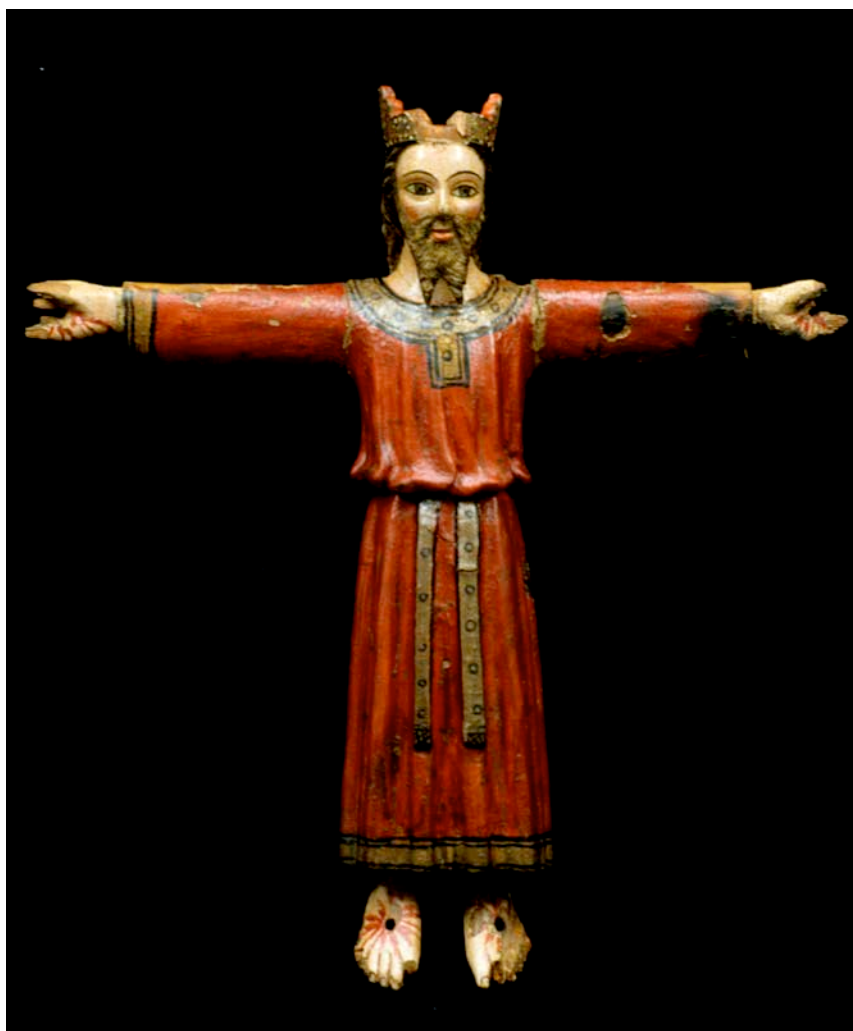
[16] Cristo *tunicato* de Forsby
© Foto investigadora

Por último, mencionamos un caso tardío que responde a las características de esta agrupación: se trata de la *Majestat* de Viver i Serrateix, datada en el siglo XIV.⁴⁷ Si bien la talla contiene todos los elementos de las *Majestats* del siglo XII, éstos han sufrido unas variaciones patentes: las cenefas de las mangas, del orillo inferior y de

⁴⁶ El Cristo *tunicato* de Forsby se encuentra en los depósitos del *Historiska Museet* de Estocolmo. La presente fotografía, así como todas las demás presentadas en la ficha relativa en el catálogo, ha sido realizada en 2010 por gentil concesión de la conservadora de Arte Antigo y Medieval del museo, Ms. Elisabet Regner.

⁴⁷ Cfr. Tomo II, ficha n. 23.

la escotadura en el cuello no están talladas sino pintadas, así como el cingulo. La forma de la barba es más puntiaguda que la de los ejemplares más antiguos (*Majestats* de Beget, Caldes de Montbui, Batlló); el bulto en correspondencia de la cintura es más acentuado y posee mayor dinamismo y realismo [17].



[17] *Majestat* de Viver i Serrateix © MEV

El tercer grupo indicado por Trens comprende las tallas que muestran una túnica decorada por un juego de pliegues exclusivamente en la mitad inferior, desde la cintura hacia abajo. Se incluyen en este grupo las *Majestats* de Santa Pau, de Sant Miquel de Prats y de la Colección Soler i March [18].⁴⁸ Para esta última *Majestat*, Trens i Barrachina proponen una datación tardía, entre los siglos XIV y XV (Trens 1966, p. 150; Barrachina 1997, p. 365). Es cierto que la forma ligeramente abocinada de la parte inferior de la túnica, la policromía y el punzonado en los orillos de las

⁴⁸ Cfr. Tomo II, fichas n.os 37, 61, 30.

mangas y del cuello impiden clasificar esta talla junto con las *Majestats* más vetustas; aun así, hallamos en ella unos elementos propios de algunas *Majestats* del siglo XII – Banyoles o Llierca y Buïro – y del siglo XIII – *Majestat* Valenciano: la forma redonda del rostro, el contorno muy marcado de los ojos, la barba y el bigote cortos, la túnica casi enteramente lisa. En nuestra opinión no habría razones por las que excluir, para su ejecución, una datación en el siglo XIII (segunda mitad); sin embargo, debido a su desaparición, no es posible efectuar un análisis *de visu* para profundizar su estudio, y por lo tanto nos quedamos dentro de unas genéricas observaciones.



[18] *Majestat Soler i March*

© *Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, C-37651, 1922*

Integramos en este grupo la *Majestat* Junyent,⁴⁹ muy cercana a la *Majestat* Vidal i Ventosa y a la *Majestat* de Saderra por la tipología de la túnica;⁵⁰ la *Majestat* MEV, n. 3 838, aunque, tal y como anotamos en la ficha correspondiente, tenemos ciertas reservas en nivel iconográfico acerca de esta pieza: se trata sin lugar a duda de un *tunicato* y por esta razón lo presentamos en nuestro *corpus*, pero no tenemos la certidumbre de que la imagen represente un Cristo, debido a los rasgos marcadamente femeninos del rostro y al tratamiento de la cabellera, totalmente carente de ondulación [19];⁵¹ la *Majestat* de Arles, que constituye un hallazgo reciente y cuya datación resulta algo problemática debido a la coexistencia de elementos que orientan hacia fechas diferentes: la falda ensanchada de la túnica se considera generalmente un elemento propio de obras más tardías, pero el tratamiento de barba y cabellera se inspira claramente en ejemplares más antiguos. Poisson ha propuesto para esta obra una datación en el siglo XII [20].⁵²



[19, 20] *Majestats* MEV 3 838 (izquierda) y de Arles (derecha)
© Foto investigadora; Marie Hequet, *Chantiers*, n. 7, p. 5

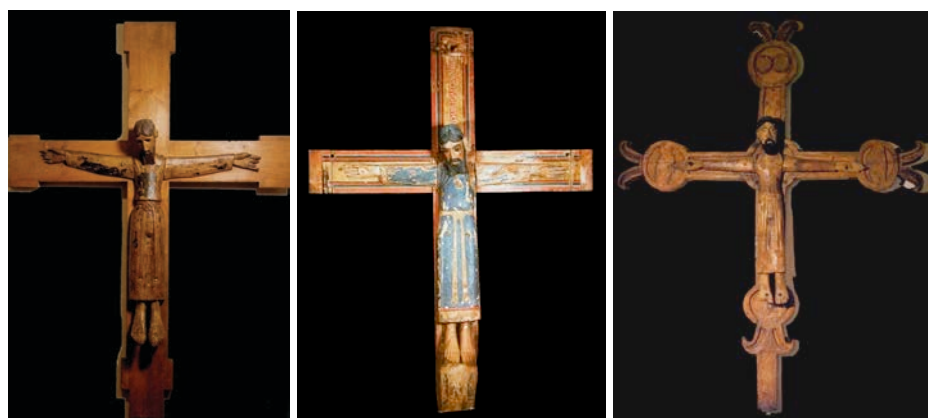
⁴⁹ Para cuya datación coincidimos con las propuestas realizadas por la mayoría de los historiógrafos, que la datan en el siglo XIII; sólo Trens indica como fecha de ejecución el siglo XIV. Véase Tomo II, ficha n. 31.

⁵⁰ Cfr. Tomo II, fichas n.os 32 y 36.

⁵¹ Cfr. Tomo II, ficha n. 24.

⁵² Poisson 2014, p. 5. Cfr. Tomo II, ficha n. 43.

Las *Majestats* del cuarto y último grupo presentan túnicas completamente lisas, a excepción, en algunos casos, de una leve incisión rectilínea en el centro de la prenda, que se prolonga desde la cintura hasta el borde inferior. Este modelo de túnica se halla en un cuantioso número de obras: *Majestats* de Organyà, Banyoles, Buïro, Eller, Santa Maria de Lluçà, MEV, n. 9 726, Viliella, Pujals dels Pagesos, Algarra.⁵³ Observamos a continuación la analogía entre tres de los ejemplares arriba mencionados: la *Majestat* de Eller y la de Santa Maria de Lluçà se han datado ambas en el siglo XII, mientras que todos los historiógrafos datan la *Majestat* MEV, n. 9 726 en el siglo XIII. En los tres casos hallamos algunos elementos afines: la túnica es de forma tubular y con un solo surco en los casos de Eller y del MEV, n. 9 726, y totalmente lisa en el caso de Santa Maria de Lluçà; las tres imágenes son alargadas, y sus dimensiones son muy cercanas (Eller: 85 x 83 x 15 cm; Santa Maria de Lluçà: 86 x 85 x 11 cm; MEV, n. 9 726: 77,5 x 74 x 9 cm); todas presentan un cingulo. Sin embargo, es en el tratamiento de la barba y de la cabellera – cortas y modeladas de forma compacta – que la última talla difiere de las primeras dos [21, 22, 23]. El análisis comparativo de las susodichas *Majestats* revela, una vez más, la problematicidad de la cronología de esta tipología de esculturas.



[21, 22, 23] *Majestats* de Eller (izquierda), de Santa Maria de Lluçà (centro) y del MEV, 9 726 (derecha) © Foto investigadora; G. Llop

Es común a todas las tallas de este cuarto grupo un leve ensanchamiento del tronco en la cintura, a la altura del cingulo. Se ha propuesto que la ausencia total de pliegues sea un síntoma del inicio de la decadencia de la tipología iconográfica sometida a

⁵³ Cfr. Tomo II, fichas n.os 11, 4, 6, 8, 19, 21, 33, 5, 26. Con respecto a nuestras observaciones sobre la *Majestat* Algarra y su cronología véase cap. 3, apartado 3. 2.

examen.⁵⁴ En todo caso este tipo de túnica, tubular y estrecha, es una constante en las *Majestats* de dimensiones reducidas, con función procesional o destinadas a un altar, que se suelen datar aproximadamente entre el siglo XII y la mitad del siglo XIII.

Las *Majestats* de La Trinitat, de La Llagona y de Angostrina (en la actualidad desaparecida), llevan también una túnica completamente lisa.⁵⁵ Estas tres tallas, junto con las *Majestats* de Eller y Viliella, proceden todas del área pirenaica oriental; Bastardes (1978), que agrupa las *Majestats* “vestides” según un criterio estilístico en vez de basarse en la tipología iconográfica de la túnica (como Trens), ha avanzado la hipótesis de la existencia de un taller ubicado en Ripoll, del cual procederían, en su opinión, las obras indicadas a continuación: *Majestats* de Beget, Batlló, La Pobla de Lillet, Sant Joan les Fonts, Sant Boi de Lluçanès, Santa Maria de Lluçà, La Trinitat, la Llagona, Angostrina, Eller, Viliella.⁵⁶ Aunque no dispongamos de ningún indicio documental que corrobore esta hipótesis, se pueden hallar diferentes elementos en común entre las susodichas obras, especialmente en el modelado de los rostros, tal y como analizaremos más adelante.

Un caso interesante dentro de esta agrupación es el del Cristo *tunicato* de Tancremont, de los más antiguos del *corpus*, según la datación obtenida por radiocarbono: aunque su túnica sea totalmente lisa, en los dos costados presenta dos largos surcos que se extienden hasta el orillo de la vestidura; debajo de las mangas, además, se halla un drapeado poco pronunciado, que se prolonga hasta las muñecas.⁵⁷

La *Majestat* del Museo de Bellas Artes de Bilbao,⁵⁸ integrada también en el último grupo por llevar una túnica lisa en toda su extensión, presenta algunas constantes básicas de las *Majestats* datadas entre finales del siglo XII y comienzos del XIII: la combinación de colores y la decoración de la vestidura, basada en un sistema geométrico de círculos sobre un fondo de color rojo, parecen derivar del elaborado modelo de la *Majestat* Batlló; el motivo figurativo de animales inscritos en círculos la pone en directa relación con la antigua túnica de la *Majestat* de Caldes de Montbui. Sin embargo, en la talla del Museo de Bilbao se hallan elementos

⁵⁴ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁵ *Cfr.* Tomo II, fichas n.os 40, 41, 43.

⁵⁶ Bastardes i Parera, R. *Les Majestats del Taller de Ripoll*, Barcelona 1991.

⁵⁷ Véase Tomo II, ficha n. 55.

⁵⁸ Véase Tomo II, ficha n. 39, especialmente el apartado Conservación / Intervenciones.

atribuibles a períodos diferentes: la policromía de la túnica y las extremidades del Cristo parecen anteriores al rostro, cuyos rasgos estilísticos y cuya fisonomía no se encuentran en ejemplares más antiguos de *Majestats*; el tratamiento de la túnica se aleja también de otros ejemplares datados entre los siglos XII y XIII. Trens (1966, p. 160) pone en duda la autenticidad de la obra y no la describe, suministrando solo la información esencial; Barrachina (1997, p. 363) en cambio defiende su total autenticidad y pone en evidencia su buen estado de conservación, considerando que la reticencia de Trens se puede aducir al estudio de la obra solo a través de fotografías y no *de visu*. El estudioso añade que sus motivos decorativos no se pueden atribuir al siglo XII por estilo y tema; los aproxima a las pinturas del “*Mestre de Soriguerola*”, pintor activo en la Cerdanya alrededor de 1300, recordando que es justo de esa comarca que proceden algunas notables *Majestats* del románico pleno: Eller, Viliella, Angostrina. La *Majestat* del Museo de Bilbao constituiría por lo tanto, en opinión de Barrachina, un ejemplo “tardío y popular” de escultura basada en estos modelos más antiguos, y data la obra en el siglo XIV, observando que el motivo iconográfico de Cristo Rey de Reyes es “conservativo” y el modelo sigue en buena parte inalterado en un considerable arco de tiempo. En opinión de Camps, la decoración de la túnica y el tratamiento de las formas inducen en cambio a ubicar esta obra dentro del marco geográfico catalán, y a situar su realización a lo largo del siglo XIII; según el estudioso, la talla pudo haber sido producida en un taller situado en el Pirineo catalán a mediados del siglo XIII.⁵⁹

Con respecto a la *Majestat* de Organyà, cuya túnica también presenta un modelado liso, Camps ha evidenciado su estrecha relación con el *Crist* del 1147 conservado en el MNAC (número de inventario 15 950), procedente de una iglesia indeterminada del obispado de Urgell, probablemente de Andorra.⁶⁰ En el dorso de esta escultura se ha descubierto, en 1952, un pequeño reconditorio o lipsanoteca en cuyo interior se encontraban varios paquetes de reliquias y dos fragmentos de pergamino, uno de ellos con la fecha de consagración de la pieza, el año 1147. Este fortuito hallazgo ha permitido por lo tanto fechar excepcionalmente la talla con exactitud. La imagen representa un *Christus Patiens* vestido de perizoma; la similitud entre las dos obras se halla, según Camps, en el modelado de los mechones de la barba y de los rasgos faciales [24, 25]. El estudioso da además a conocer una noticia de extremado interés:

⁵⁹ Cfr. el detallado estudio de Camps, J. “La Majestad románica...”, *op. cit.*, pp. 15-38.

⁶⁰ Véase Camps 2008, p. 408.

se dice que a principios del siglo XX, en la sacristía de la antigua canónica agostiniana de Santa Maria de Organyà (Alt Urgell), de la que procede la *Majestat* homónima, existía una imagen de esta última apoyada en una pared, y que se denominaba el *Sant Bult* o *Vulto*.⁶¹ Dicha noticia no está confirmada, ni tampoco se sabe a partir de cuando se introdujo ese calificativo para designar la *Majestat*. Tal y como hemos indicado anteriormente,⁶² tenemos indicios documentales, gracias a los *Goigs*, de que a partir del siglo XVIII las *Majestats* de Caldes de Montbui, La Pobla de Lillet y Beget se denominan *Vult* o *Bult*.⁶³ Si el dato ofrecido por Camps acerca de la *Majestat* de Organyà fuese certero, nos enfrentaríamos con otro ejemplo de recepción tardía de la tradición del *Volto Santo* de Lucca en ámbito catalán. Esto comprobaría la hipótesis de Trens acerca de las relaciones entre el célebre “prototipo” italiano y el consistente grupo de *Majestats*, no necesariamente en nivel iconográfico, sino por lo menos en términos onomásticos: interpretamos el uso del nombre *Vult* o *Bult* como una consciente e implícita referencia al “Volto” por excelencia, el que se conserva en la catedral de Lucca. Lamentablemente, no se conocen *Goigs* dedicados a otras esculturas de Cristo Rey *tunicato*, que ofrecerían la posibilidad de corroborar estas hipótesis acerca del problema, todavía abierto, de las recíprocas influencias entre los *tunicati* de la Italia central y las *Majestats* catalanas.



[24, 25] *Majestats* de Organyà (izquierda) y Cristo del 1147(derecha)
© Foto investigadora; MNAC

⁶¹ Guardia 2007, en Camps 2008, p. 408.

⁶² Véase cap. 1, apartado 1. 3.

⁶³ Véase también Trens 1966, pp. 115-120, 124-127.

Por lo que atañe a las diferentes tipologías de túnicas que se hallan en nuestro *corpus*, fuera de las grandes agrupaciones configuradas por Trens, nos parece interesante destacar tres casos que presentan, junto con otros elementos, un modelo de vestimenta alejado de las otras esculturas desde un punto de vista estilístico. El primer caso es el de la *Majestat* de Cruïlles [26], que luce una túnica muy adherida al cuerpo, con contornos elegantes y sinuosos, un modelado mórbido y un drapeado regular. Pocos elementos en común se observan con el hábito “sacerdotal” que llevan otras piezas del *corpus*, y tanto el tallado del rostro, delicado y casi más pictórico que escultórico, como la presencia de la corona, parecen más afines a la indumentaria propia de la corte, lo que permite proponer que la escultura haya sido realizada hacia finales del siglo XII, vinculando el cambio de vestimenta a una mutación en el contexto histórico y mostrando una adhesión inmediata a la moda del momento. Los otros dos casos son los de las *Majestats* de Organyà, previamente mencionada, y del MNAC, n. 4 381,⁶⁴ tallas de elevada calidad y estilísticamente más cercanas a los crucifijos de orfebrería de Limoges⁶⁵ que a las túnicas de los prototipos del grupo de *Majestats* catalanas esculpidas en madera, como las de Caldes, Beget, Batlló, Sant Joan les Fonts, Sant Boi de Lluçanès, La Trinitat, La Llagona, Santa Maria de Lluçà.



[26] *Majestat* de Cruïlles © MD'A

⁶⁴ Cfr. Tomo II, ficha I. A. 2. a. 13.

⁶⁵ Cfr. Luchs, A., *Western Decorative Arts*, Washington 1994, y bibliografía relativa.

El polimorfismo de la iconografía del “tunicato”: variantes

Más allá de la presencia de la túnica en la tipología presentada, otros elementos se erigen como constantes en todos los casos sometidos a examen: las directrices fundamentales que componen la figura, su alineamiento con respecto a la cruz y la posición de las extremidades (brazos y piernas).⁶⁶

Sin embargo, los Cristos vestidos de túnica se pueden determinar, al mismo tiempo, por la presencia de otros elementos que varían según cada caso. Sus características nos permiten encontrar nuevos paralelismos o desigualdades entre las tallas, abriendo nuevos horizontes sobre la difusión del modelo en áreas geográficamente muy alejadas. Exponemos a continuación otros elementos característicos de la tipología iconográfica examinada, con sus numerosas variantes.

❖ Sistema de ensamblaje de las esculturas

Un aspecto importante a destacar en esta investigación es el técnico-constructivo de las esculturas, realizadas mediante la ensambladura de distintos fragmentos: cabeza, cuerpo, brazos, manos, pies. El elemento portante de las tallas es siempre el cuerpo, desde el cuello hasta la parte inferior de la túnica; a ello se anclan el resto de piezas. En el reverso, muchas de las obras en examen presentan un vaciado al que se fijan las piernas, que en los casos de esculturas monumentales sirve de paso para aligerar la pieza y facilitar su transporte durante las procesiones. Gispert considera el vaciado de túnica como una característica específica de las *Majestats* catalanas y no lo interpreta como un recurso para aligerar la talla, ya que, apunta, no se encuentra solamente en las *Majestats* de dimensiones monumentales – como la de Beget, caso en el que tal explicación sería razonable – sino también en piezas de dimensiones reducidas, como la de Sant Boi de Lluçanès; el estudioso deja por lo tanto el tema abierto.⁶⁷ En efecto, el vaciado de túnica se halla sólo en las siguientes tallas, todas de procedencia catalana: La Pobla de Lillet, Beget, Batlló, Eller, Lluís de Bonis, Sant Joan les Fonts, Santa Maria de Lluçà, Aranyonet, MEV n. 9 726, Casacuberta - Marsans, Algarra, Bilbao, Angostrina.⁶⁸ En nuestra opinión, es posible que la *Majestat* de Viliella, hoy en día desaparecida, presentase también un vaciado de

⁶⁶ Con la excepción del Cristo *tunicato* de Erp, tal y como hemos comentado anteriormente; y de aquellos casos puntuales de Cristos en los que se ha intervenido posteriormente para modificar la inclinación de los brazos, que constan en las respectivas fichas del catálogo analítico de las obras (Tomo II).

⁶⁷ Gispert i De Ferrater, J., *Una nota...*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁸ Véase APÉNDICE, TABLA I – VARIANTES.

túnica; aunque no dispongamos de indicios documentales y en las fotografías de archivo sólo se vea el anverso de la imagen, suponemos su presencia dada la fuerte cercanía de esta talla con la *Majestat* de Eller, que sí está vaciada.

A excepción del *Volto Santo* de Santa Croce sull'Arno, en las obras restantes del *corpus* la túnica no está vaciada, a pesar, en varios casos, de sus considerables dimensiones – como las esculturas de área toscana, todas monumentales y destinadas a presidir el altar, o el Cristo *tunicato* conservado en el *Museu Marès*, también de probable procedencia italiana.⁶⁹

En el caso de las *Majestats* procesionales de dimensiones reducidas, la cabeza y el cuerpo constituyen una pieza única; en el resto de casos, la cabeza se corresponde con una pieza de madera independiente, que se puede fijar de distintas maneras. En la *Majestat* de Santa Maria de Lluçà, por ejemplo, entre un corte realizado en el cuello y una incisión entre los hombros ha sido introducido un listón plano de madera que, al poseer la misma inclinación de la cabeza, le sirve de apoyo. En la de Sant Joan les Fonts la cabeza ha sido unida a la espalda a través de pernos de madera y clavos metálicos por encima de la superficie circular de la base del cuello. Muy peculiar el caso de la *Majestat* Lluís de Bonis, en la que el bloque que configura la cabeza comprende el cuello y la parte superior de la espalda: esta suerte de “busto” se ancla al resto de la espalda; cabe destacar además que los pies están tallados en el mismo bloque de madera que constituye la túnica; lo mismo se observa en las *Majestats* de All y del MNAC, n. 4 381.

En cuanto a los brazos, existen dos sistemas de ensamblaje distintos: los brazos separados y esculpidos cada uno en una pieza de madera independiente que se fija al tronco mediante pernos lignarios; o los brazos esculpidos en una única pieza de madera que se acopla en un entrante en la parte posterior de la espalda y se fija con clavos y pernos de madera, como es el caso de la *Majestat* Lluís de Bonis.

Las manos, en la mayoría de los casos, son dos piezas independientes fijadas al interior de las mangas, vaciadas hasta una determinada profundidad. También los pies son esculpidos de forma individual en la mayoría de las *Majestats* examinadas; encontrándose fijados mediante pernos lignarios a la parte posterior de la túnica que, tal y como ha sido indicado, presenta un vaciado, en algunos casos hasta la altura de las rodillas – buen ejemplo de ello es la *Majestat* de Beget. Los pies se encuentran

⁶⁹ Que mide 250 x 255 x 41 cm, y aun así está entallado en un bloque único de madera, a excepción de los pies; *cfr.* Tomo II, ficha n. 15.

siempre apuntando hacia abajo y paralelos al travesaño vertical de la cruz o ligeramente inclinados con respecto al mismo, aunque en algunos casos, que mencionamos más adelante, se apoyan en un *suppedaneum*.

Con posterioridad se añaden otros pernos de madera en la parte anterior de la túnica a fin de reforzar el ensamblaje de las distintas piezas, como se observa en la *Majestat* de Banyoles o Llierca, donde hallamos dos pernos de forma rectangular, uno en el centro del pecho y uno en el centro de la túnica, en la parte inferior y alineado con el primero. Su presencia, tanto en el anverso como el en reverso de la escultura, se oculta con la utilización del yeso y la aplicación de la pintura.

Señalamos que en la *Majestat* Batlló el dorso de los brazos, el reverso de la figura, la cavidad inferior del cuerpo del Cristo y la zona de contacto de la cruz con la imagen no están policromados, señal de que los artífices montaron el Cristo y la cruz antes de aplicarles el entelado, la capa de preparación y la policromía. Existen otros Cristos realizados con el mismo procedimiento: la *Majestat* de Sant Boi de Lluçanès y el *Volto Santo* de Sansepolcro.

❖ **Policromía**

De la más rica y suntuosa decoración de las túnicas examinadas no se ha conservado el original, pero una fiel reconstrucción nos ofrece testimonio del exquisito motivo decorativo compuesto de animales enfrentados sobre una base de elementos circulares y florales:⁷⁰ se trata de la vestimenta de la *Majestat* de Caldes de Montbui, en la que se observa la clara adopción de motivos sasánidas y bizantinos.⁷¹ El mejor ejemplo en cuanto a decoración entre las piezas del *corpus* analizado es, sin lugar a dudas, la túnica de la *Majestat* Batlló, que presenta una elaborada policromía, tal y como hemos indicado previamente. Según Trens, en *Majestats* más tardías este motivo decorativo de círculos grandes y pequeños en alternancia, procedentes de tejidos orientales o hispanomusulmanes, se plasmará de modo arbitrario en la pintura, como se puede observar en la *Majestat* Tachard II / MNAC, n. 3 919, robada en el año 1960. En nuestra opinión, la policromía de la antigua *Majestat* del MNAC, n. 3 919, de gran refinamiento y cuidada simetría, demuestra el conservadurismo de la policromía ornamental de la túnica; no es posible extender esta afirmación a la mayoría de los casos en examen, debido a la pérdida de la policromía.

⁷⁰ Véase Tomo II, ficha n. 1.

⁷¹ Trens, M., *Les Majestats...*, op. cit., p. 87.

La mayor parte de las túnicas de las *Majestats* analizadas no se encuentran enriquecidas con ningún motivo decorativo y se presentan más o menos monocromas, como mucho con franjas decorativas doradas o bronceínas en los bordes, como en el caso de las *Majestats* de Cruilles o Sant Joan les Fonts. Un caso interesante es el de la *Majestat* de Organyà, cubierta por un estrato superficial de cinabrio, azurita, malaquita y una aleación de oro y plata que dota a la escultura de un aspecto metálico, como si se tratara de una pieza de orfebrería.

En cuanto a las numerosas repolicromías que figuran chispas de sangre sobre la frente, las manos y los pies, presentes en un considerable número de obras del *corpus*, y que hemos destacado en cada una de las fichas relativas, son todas de épocas posteriores a la realización de los crucificados, y se corresponden con un cambio en los ámbitos litúrgico, cultural y social.⁷²

❖ *Pallium, lorum, dalmática y manto*

La combinación de túnica y *pallium*, hallada en los Cristos de Uznach, Erp, Forsby y Sveneby, se puede observar, de forma precoz, en una de las dieciséis ampollas plúmbeas de origen palestino conservadas en el *Museo e Tesoro del Duomo di Monza* (datadas en el siglo VI),⁷³ donde está representado el motivo de la Ascensión según un esquema figurativo oriental: Cristo en mandorla, glorioso y triunfante, domina el campo visual de la imagen y está rodeado por los Apóstoles [27].

⁷² Véase cap. 3, apartado 3. 3.

⁷³ Las ampollas de viaje, o *Eulogias* (objetos bendecidos) tienen forma lenticular, obtenida soldando dos piezas metálicas cóncavas de forma circular que suelen estar enriquecidas por figuraciones; presentan un cuello corto en el que se hallan dos diminutas asas donde se ponía un cordón o fragmento de tela para llevarlas colgando del cuello. Desde el siglo VI d. C. se produce, en diferentes lugares del Mediterráneo, una incalculable cantidad de ampollas vítreas, cerámicas o metálicas para que los peregrinos pudieran llevarse alguna reliquia de los lugares sagrados que iban a visitar, especialmente de Roma y Jerusalén. Las reliquias llevadas con más frecuencia por los peregrinos consistían o bien en pequeñas cantidades de los aceites que ardían en las lámparas ubicadas cerca de los sepulcros venerados, o bien en los óleos santificados en contacto con los sepulcros mismos. Las ampollas podían también ser usadas para un fin más práctico, el de contener los óleos empleados en los sacramentos. Debido a la gran circulación de estos objetos, que se movían junto con los peregrinos, es arduo establecer la procedencia de este tipo de piezas o definir sus talleres de producción. Aun así, conocemos la proveniencia de una de las colecciones más notables de ampollas hoy en día conocidas, la del *Tesoro del Duomo di Monza*. Los reyes lombardos Teodolinda y Agilulfo, seguidores del cristianismo niceno, dotaron a la basílica de Monza, construida bajo su regencia, de un rico conjunto de reliquias y objetos sagrados. Dicho conjunto representa uno de los más insignes testimonios de piezas de orfebrería procedentes de una corte longobarda; destacan en ello las dieciséis ampollas en aliación de plomo, estaño y plata producidas en Palestina entre los siglos VI y VII, que contienen restos de aceites de lámparas ubicadas en los santuarios de Tierra Santa. Las ampollas están decoradas por imágenes de la historia de Cristo. Acerca de este precioso conjunto, véase Grabar, A., *Ampoules de Terre Sainte: (Monza - Bobbio)*, París 1958, y Di Corato, L., Vergani, G. A., *Museo e Tesoro del Duomo di Monza*, Milán 2007.



[27] Ampolla con la Ascensión de Cristo, aleación de plombo, estaño y plata, siglo VI d. C.
© Museo e Tesoro del Duomo di Monza

En el ya mencionado caso de la *Majestat* de Caldes de Montbui, encima de la túnica se halla un manto sin mangas o vestidura secundaria que cubre la túnica, encima de ésta un *lorum*, y finalmente el cingulo, que se encuentra anudado sobre las tres prendas. Según Trens, esta solución deriva de la revisión de un modelo más antiguo, como un marfil o una miniatura, o incluso de una *Majestat* anterior, a su vez inspirada en otros modelos; la actual talla sería una copia de este ejemplar más antiguo;⁷⁴ el autor apunta que la presencia del *lorum* indicaría el origen bizantino del motivo iconográfico representado; y que el escultor, siendo consciente de su forma confusa, recurrió al cingulo para remarcar que se trata de una única prenda. Tal “imprecisión” podría deberse, sigue Trens, a la derivación de esta *Majestat* de un modelo de dimensiones reducidas, y hace notar que tal “error” de interpretación perdura a través de los siglos para cristalizar, a partir de finales del siglo XVIII, en los *Goigs* dedicados a esta escultura.⁷⁵ Presenta también una suerte de manto la *Majestat* de Sant Romà de la Clusa,⁷⁶ caracterizado por un drapeado irregular. En

⁷⁴ Trens, M., *Les Majestats...*, op. cit., p. 70.

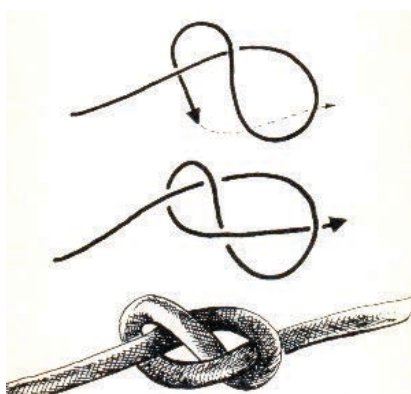
⁷⁵ *Ibidem*. Con respecto a los *Goigs* mencionados por Trens, véase su reproducción en APÉNDICE, GOIGS, I.

⁷⁶ Cfr. Tomo II, ficha n. 35.

cuanto a la dalmática, tal y como hemos destacado con anterioridad, se encuentra en nuestra opinión sólo en dos ejemplares, en el Cristo *tunicato* de Force y en el de Amandola. Respecto del Cristo de Force, evidenciamos además la presencia de una peculiaridad que no hemos registrado en los otros casos examinados: encima de la dalmática, en el cuello, lleva un elemento circular del que cuelga una diminuta y corta tira; tal y como hemos indicado previamente hablando de la evolución del *pallium*,⁷⁷ no podemos excluir que se corresponda con un palio, una tira de lino o lana en forma de “Y”. Este elemento está esculpido; pero lo hallamos también, aunque con cierta prudencia, en la *Majestat* Casacuberta - Marsans, en una versión pintada y enriquecido por una pequeña cruz.⁷⁸

❖ Cíngulo

En los casos analizados, este elemento se corresponde con una tira atada a la altura de la cintura y fijada con un nudo, cuyas franjas caen verticalmente – en los ejemplares más antiguos según Trens – o en diagonal a lo largo de la túnica hasta las pantorrillas o los pies – en esculturas más tardías, cuyo cuerpo tiene estructura cilíndrica, como la *Majestat* que pertenecía a la Colección Junyent y la de Travesseres o Espona,⁷⁹ datada en los comienzos del siglo XIII y que, en opinión de Ainaud (1973) obedece a una tipología más arcaica en la iconografía del Cristo en cruz. El cíngulo suele estar atado por un nudo denominado “nudo de pescador o de calabrote”, un nudo marinero – *calabrote* significa cabo grueso o cuerda – usado desde la antigüedad, obtenido al entrecruzar dos medios nudos [28].



[28] Nudo de pescador o de calabrote
© <http://www.nudos.org/nudos-marineros/nudo-de-pescador>
Última consulta: 20.01. 2016

⁷⁷ Véase cap. 2, apartado 2. 2.

⁷⁸ Acerca de la singularidad de este elemento en esta talla inédita, véase cap. 3, apartado 3. 2

⁷⁹ Véase Tomo II, ficha n. 9.

En los ejemplares más antiguos – Cristo de San Sepolcro, ⁸⁰ *Majestats* de Caldes, Beget, Batlló, Sant Joan les Fonts, Sant Boi del Lluçanés, La Trinitat, La Llagona, Uznach, Casacuberta - Marsans – generalmente se presenta de modo elegante y simétrico, produciendo el efecto de una hebilla metálica, aunque no faltan excepciones, como el nudo sencillo que se observa en el Cristo *tunicato* de Uznach, datado en el siglo XI [29]; o el nudo del Cristo *tunicato* de Väversunda, que se ubica a la derecha en vez de hallarse en el centro de la cintura; en este caso destacamos además que las tiras que surgen de ello son muy cortas. ⁸¹

En ejemplares más tardíos el nudo se vuelve más grande y aplastado y menos detallado – como el de la *Majestat* de la antigua Colección Valenciano [30], datada en el siglo XIII, aunque también en este caso existen excepciones: en las *Majestats* de All y Lluís de Bonis, ambas datadas en el siglo XIII, también se halla un nudo sencillo y plano, ⁸² como el del Cristo *tunicato* de Uznach. En el *Volto Santo* de Rocca Soraggio, de la misma época, más que un cingulo se encuentra un cordón fino sin tiras. La *Majestat* de Viver i Serrateix constituye un ejemplo interesante de la forma del cingulo hacia el siglo XIV – es decir, una cinta ancha que se ciñe a la cintura y carece de nudo; ⁸³ la *Majestat* del MNAC, n. 3 935, de la misma época, presenta un cingulo similar, ancho y plano, con las tiras muy cortas; en el lugar que debería ocupar el nudo, se observa un elemento circular esculpido que parece un troquel o un sello. Sin embargo, en el Cristo *tunicato* de Amandola (datado entre los siglos XIII y XIV), se observa un cingulo doble; del nudo salen dos tiras por lado, de diferente longitud. ⁸⁴ En algunos casos el cingulo queda oculto al ahuecarse la túnica a la altura de la cintura y no presenta dos tiras que caen hacia la parte inferior, sino una tira única, centrada y destacando, en cuanto a relieve se refiere, con el resto de la escultura. Ejemplo de ello son las *Majestats* del MNAC, n. 3 919, procedente de la antigua Colección Tachard y robada del Museo en el año 1960, y del MEV, n. 3 838. El cingulo de las *Majestats* del MNAC, n. 4 381 y de Aranyonet se reduce a una arruga o surco en la cintura de la que parte una única tira de relieve apenas insinuado.

⁸⁰ Que presenta las tiras que salen del nudo recogidas en el propio cingulo, hacia el lado izquierdo.

⁸¹ Véase imagen n. 15.

⁸² Véase imagen n. 14.

⁸³ Véase imagen n. 17.

⁸⁴ Véase imagen n. 7.



[29, 30] Cristo *tunicato* de Uznach (izquierda) y *Majestat Valenciano*
© Musée National Suisse; Trens 1966, lám. 28

Un caso aislado es el constituido por el minucioso cingulo de la *Majestat* de Cruïlles: en ella, los extremos de las tiras que caen a lo largo de la túnica se encuentran ensanchados, de forma prácticamente trapezoidal. Mencionamos por último el caso del Cristo *tunicato* de Sveneby: a la altura de la cintura, en vez del cingulo, se halla una faja amplia.⁸⁵

❖ Ojos

Todas las *Majestats* examinadas, a excepción de la del MNAC, n. 3 935 y la de Santa Pau, presentan los ojos abiertos, en señal del triunfo sobre la muerte. Grillmeier ha estudiado en detalle el valor trascendental y simbólico de los ojos abiertos en la representación del Cristo crucificado⁸⁶ basándose en el *Physiologus*. En este texto, muy difundido en época paleocristiana y a lo largo de toda la Edad Media, se hallan descripciones de numerosas especies animales, criaturas fantásticas, plantas o piedras, acompañadas de frases moralizantes, con la finalidad de destacar sus cualidades simbólicas.⁸⁷ El estudioso parte de la descripción del león y la leona

⁸⁵ Con respecto a la presencia del cingulo en las obras que componen el corpus, véase APÉNDICE, TABLA 1- VARIANTES.

⁸⁶ Grillmeier, A., *Der Logos am Kreuz*, Monaco 1956.

⁸⁷ Datado entre los siglos II y IV d. C. y escrito en griego por un autor desconocido en Alejandría. Para una edición crítica del texto, véase Curley, M. J., *Physiologus*, University of Texas Press, 1979.

presentes en dicho texto y recoge los elementos simbólicos que aluden a la figura de Cristo. Tal y como el león duerme con los ojos abiertos, como si estuviera despierto, del mismo modo Jesús crucificado duerme en el sepulcro sólo desde un punto de vista corporal, pero su divinidad siempre se mantiene despierta. La leona, tal y como queda recogido en el *Physiologus*, da a luz a sus crías muertas y vela por ellas tres días, y es entonces cuando se produce la llegada del león, que los resucita con su propio aliento, tal y como Dios Padre resucitó a su unigénito al tercer día. Grillmeier se sirve de la similitud del león del relato contenido en el *Physiologus* para analizar la Crucifixión del Evangeliario de Rábula;⁸⁸ Cristo, a pesar de mostrar la herida abierta en el costado, es representado intencionalmente con los ojos abiertos para enfatizar tanto su humanidad como su divinidad, su derrota terrenal y su triunfo atemporal. La imagen del durmiente con los ojos abiertos, extendida en la antigüedad clásica, es comentada y desarrollada por los Padres de la Iglesia: en Justino de Nablus se puede leer “Dios sin sueño”; Eustaquio de Antioquía habla de la “Naturaleza que no duerme” y del “Muerto eternamente vivo”; y en un Evangeliario francés del siglo XI, producido en Luxeuil -les-Bains (región de Franco Condado, departamento de Alto Saona, distrito de Lure, Francia), leemos “*Convenit omnimodis Cristo natura leonis [...] non oculos claudit cum membris somnia tradit*”.⁸⁹ La tipología iconográfica del Cristo Rey *tunicato* encarna perfectamente esta noción, reuniendo en una única pieza dos naturalezas inseparables: en una mera escultura se sintetiza y narra de forma magistral una completa historia de fe.

Señalamos en esta sección una peculiaridad acerca de los Cristos de Forsby y de Sveneby: en ambos, los ojos se corresponden con dos pernos de madera.⁹⁰

❖ Barba y bigote

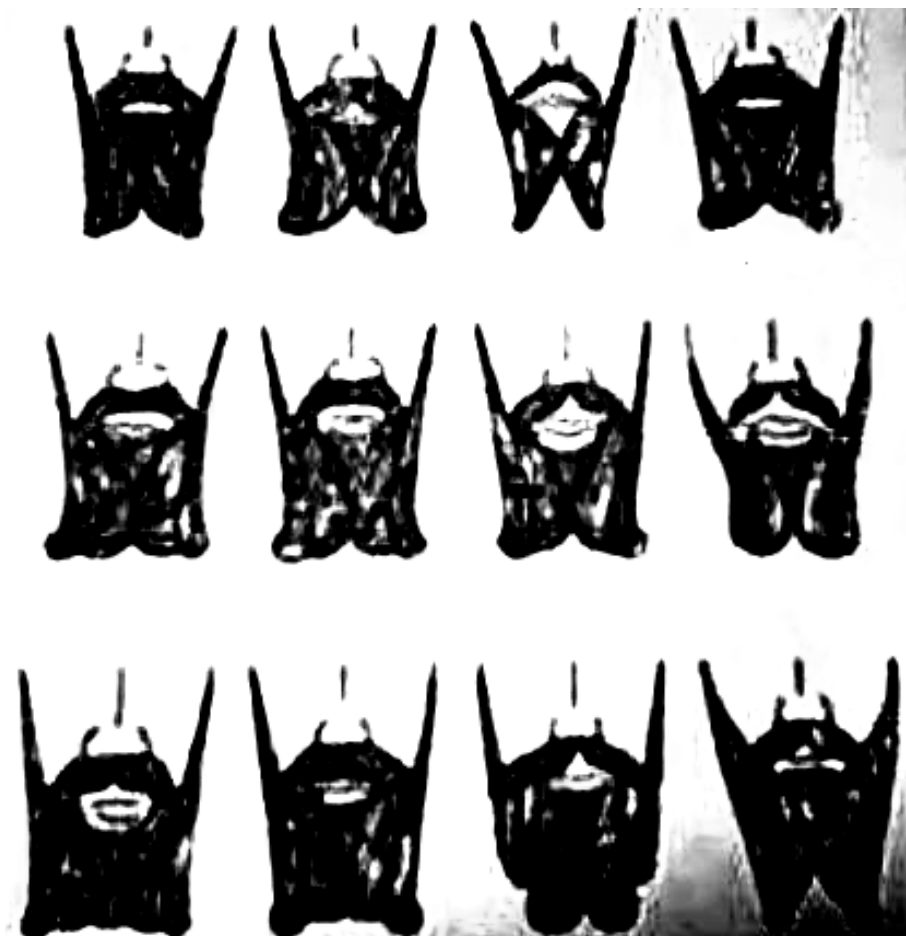
Son numerosas las tipologías de barba y cabellera existentes dentro de nuestro *corpus*, todas caracterizadas por el marcado valor decorativo y caligráfico. Es posible crear distintos grupos de tallas unidas por la misma tipología de barba, aunque estos grupos presentan variaciones derivadas del número de mechones en los que se encuentra dividida la barba, y del tipo de rizos y bigote que la acompañan. En el estudio de Bastardes de 1978 encontramos un esquema de las tipologías de barba y

⁸⁸ Véase cap. 2, apartado 2. 2, imagen n. 1.

⁸⁹ Citados todos en Berliner, R., “The freedom of Medieval Art”, *Gazette des Beaux Arts*, París, noviembre 1945, pp. 48-76.

⁹⁰ Véase imagen n.os 16 y 40.

bigote de un grupo de ejemplares procedentes de área catalana y del Pirineo Oriental. Dicha tipología consiste en una barba larga hasta por debajo del mentón – sin llegar a tocar el pecho –, dividida en dos o más mechones modelados con incisiones densas y regulares, verticales o paralelas, que dan la idea de volumen del conjunto y terminan en pequeños tirabuzones en forma de espiral o puntiagudos, entallados a distintas alturas [31].



[31] Esquema de barbas.

Desde arriba a la izquierda: *Majestats* de Battló, Les Planes d’Hostoles, Beget, Sant Boi de Lluçanès, Eller, Viliella, La Trinitat, La Llagona, Angostrina, La Pobla de Lillet, Sant Joan les Fonts, Viver i Serrateix © Bastardes i Parera, R., *Les talles romàniques...*, *op. cit.*, p. 93.

La misma tipología de barba se observa también en los casos de los *Volti Santi* de Lucca, San Sepolcro (que muestra dos mechones espiraliformes), Rocca Soraggio (donde los dos mechones quedan muy cercanos), Santa Croce sull’Arno (que presenta nuevamente dos puntas espiraliformes, pero con un modelado menos acentuado que en el caso del *Volto Santo* de San Sepolcro), Pisa, Bocca di Magra, y

del Cristo *tunicato* de Imerward. En el esquema de Bastardes, no consta la imagen de la barba sin lugar a duda más elaborada dentro de nuestro *corpus*, la que se halla en la *Majestat* de Caldes de Montbui, dividida en cuatro mechones, cada uno de los cuales termina con un tirabuzón [32]. La tipología de barba que hallamos en la *Majestat* de Viver i Serrateix, junto a la del Cristo *tunicato* del *Museu Marès*, forma un subgrupo del primer grupo, partiendo de la tipología anteriormente descrita, ya que está formada por dos gruesos mechones troncocónicos, apuntando sus extremos hacia abajo.



[32] Barba de la *Majestat* de Caldes de Montbui, *det.* © Fotografia investigadora

El resto de ejemplares examinados presenta una barba corta sobre el mentón, que puede ser lisa – *Majestats* de Cruïlles y Sant Romà de la Clusa – o modelada con delicados rizos – *Majestats* del MNAC, n. 4 381, de Organyà, de Sant Miquel de Prats, de Santa Pau; Cristos de Amandola, de Tancremont, de Väversunda, Brummer. Singular es un grupo que presenta un modelo de barba corta y rizada y de bigote que nace de las aletas de la nariz, de forma poco natural, como es el caso de las *Majestats* Lluís de Bonis, Soler i March, de Eller, Algarra, del Museo di Bilbao y de Viliella.

❖ Cabellera

También la cabellera se resuelve a través de un juego de sutiles incisiones curvilíneas o rectas, siguiendo la curvatura de la cabeza. La más elaborada es, también en este caso, la de la *Majestat* de Caldes de Montbui, configurada por líneas paralelas estriadas y divididas en mechones entrelazados, cayendo tres de ellos sobre cada uno

de los hombros, creando un ritmo visual a través de la alternancia de mechones más grandes y más pequeños tanto en la barba como en el bigote, repartidos a partir de un imaginario eje de simetría; todos ellos terminan en minuciosos tirabuzones en espiral. Versiones simplificadas de este tipo se pueden observar en la *Majestat* Batlló, carente de tirabuzones; en la de Beget, con la variante de dos trenzas cilíndricas en la frente, introducidas para contener la cabellera;⁹¹ en la de La Trinitat, con la cabeza lisa, carente de incisiones, y tirabuzones elaborados de una manera más tosca; en la de La Llagona, cercana a esta última; en la de Eller, con trazos más profundos, que, para Trens, son indicio de una datación tardía.⁹² En general, el autor defiende que las *Majestats* que presentan una cabellera y una barba menos refinadas, configuradas a través de líneas menos definidas y con trazos más profundos, pueden ser consideradas más tardías.⁹³ Resulta de elevado interés el motivo decorativo de las trenzas sobre los hombros, que, allí donde aparecen, “nacen” del cuello de la imagen de manera convencional, cayendo de forma artificial sobre los mismos como si se encontraran yuxtapuestas y no procedieran del resto de la cabellera. Este motivo se encuentra en las *Majestats* Batlló, de Sant Joan les Fonts, de Sant Boi de Lluçanès, de La Trinitat, de Santa Maria de Lluçà, de Sant Miquel de Prats, de Viver i Serrateix, del *Museu Marès* y del Museo de Bilbao.

Un modelado más “realista” se halla en cambio en las cabelleras de las *Majestats* de Caldes de Montbui y de Sant Joan les Fonts; en el Cristo *tunicato* Brummer; en el *Volto Santo* de San Sepolcro, de Pisa, de Santa Croce sull’Arno (donde los dos mechones presentan forma tubular).

Destacan otra vez las tallas de Las Marcas: tanto en el Cristo *tunicato* de Force como en el de Amandola, el cabello se divide en dos mechones voluminosos – uno por cada lado del rostro, ambos de forma tubular – que “cuelgan” de la cabeza, apoyándose encima de los hombros sólo sus extremidades, más delgadas y también de forma cilíndrica.

En el resto de casos examinados, la cabellera es corta y no presenta un tallado muy cuidado o, incluso, es lisa, asemejándose a cabellos postizos.

⁹¹ En el caso de la *Majestat* de Beget, no se excluye que en origen las trenzas fueran pintadas. La falta de relieve en ellas, en contraste con el resto de la cabellera, hizo pensar a Cook y a Gudiol (1980, p. 281) en una restauración del siglo XIII. El mismo cambio de relieve se observa en la *Majestat* de la Trinitat.

⁹² Trens, M., *Les Majestats...*, op. cit., pp. 77 -78.

⁹³ *Ibidem*.

❖ Corona

Dentro de los ejemplares del *corpus*, lucen corona esculpida – en ningún caso postiza – las *Majestats* de Caldes de Montbui (que se corresponde con una pieza moderna), de Buïro, de Espona o de Travesseres (almenada), de Organyà (con florones), del MNAC, n. 3 935, de Cruïlles (con florones y diminutas cruces), de Viver i Serrateix (almenada), de la antigua Colección Valenciano (almenada), de la antigua Colección Tachard (Tachard I), de la antigua Colección Soler i March (lisa y sin florones), de la antigua Colección Junyent; y los Cristos de Force, Amandola, Tancremont y Väversunda.

A excepción de la de Cruïlles, todas las *Majestats* coronadas son de tipo procesional; la presencia de la corona es, según Trens, un indicio para una datación tardía.⁹⁴

Es posible que la *Majestat* del MNAC, n. 4 381 tuviese corona, a juzgar por el detalle del peinado, trabajado solo a partir de la mitad de la cabeza hasta las orejas y liso en la zona somital.

Las *Majestats* de Sant Romá de la Clusa y de Santa Pau, ambas destruidas, llevaban en cambio un nimbo.⁹⁵

Es de recibo, en este punto, abrir un sucinto paréntesis a fin de resaltar las singulares coronas llevadas por el Cristo *tunicato* de Force y el de Amandola. Ambas, a nuestro juicio, derivan de la tipología de coronas carolingias.

Su específica forma consiste en una base circular u octagonal, sobre la cual están colocadas generalmente ocho placas decoradas con piedras preciosas y perlas incrustadas; sobre la placa frontal se halla una cruz latina, realizada con los mismos materiales, y, dato de extremado interés para nosotros, suelen estar cerradas con un arco.

La corona del Cristo de Force representaría una “síntesis” de la susodicha tipología: aunque no se encuentre en ella la pequeña cruz frontal, presenta una base circular, cuatro “placas”, en este caso lignarias, y dos arcos, también entallados.

En nuestra opinión la similitud es patente, como podemos observar en la comparación de esta pieza con la Estatua ecuestre de Carlomagno, conservada en el Museo del Louvre, París, cuyas partes presentan dataciones diferentes: el caballo es grecorromano, el cuerpo del jinete bizantino y la cabeza de época carolingia [33, 34].

⁹⁴ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁵ Véase APÉNDICE, TABLA 1- VARIANTES.



[33, 34] Corona del Cristo *tunicato* de Force, *det.* (izquierda) y Estatua ecuestre de Carlomagno, Museo del Louvre, París (derecha) © Fotografía investigadora; <http://www.artehistoria.com/v2/jpg/ALE08980.jpg>
Última consulta: 05.08.2016

Inspirada en el tipo de corona carolingia parece estar también la corona que muestra el *tunicato* de Amandola. En este caso su estructura responde con más “fidelidad” al modelo arriba descrito: la base está compuesta por varias placas lignarias, rematadas por cuatro elementos rectangulares, que posiblemente serían las bases para dos arcos, aunque no estén presentes; tampoco en este caso se halla el elemento de la cruz frontal. Comparamos esta pieza con una obra más tardía, que conserva en todo caso la iconografía carolingia: se trata de la estatua de Carlomagno ubicada en Fráncfort del Meno [35, 36].⁹⁶ Estos paralelos con motivos carolingios no son casuales. El Cristo de Amandola procede de la *Abbazia Benedettina dei Santi Vincenzo e Anastasio*. Conocida también con el nombre de *Abbazia di San Salvatore*, está ubicada a las afueras del pueblo de Amandola, provincia de Fermo. Los primeros indicios documentales certeros acerca de esta abadía datan del siglo XI: en un documento con fecha 1 de marzo de 1044 el edificio es mencionado para la asignación de unas *decimas* concedidas por el Conde Uberto Adelberti al obispo de Fermo. Sin embargo, Giacomo Leopardi, en su obra “*Memorie Istoriche di*

⁹⁶ El original de la escultura, realizada en 1843 por Karl Eduard Wendelstädt, se encuentra en el depósito del *Frankfurt Historisches Museum*; la que se observa en la actualidad es una réplica realizada a través de un escáner láser por el mismo museo, para preservar la conservación del primitivo ejemplar.

Monterfortino nella Marca”, 1783, hace referencia a un documento que atestiguaría una donación de tierras hecha por el rey Liutprando (713-744) al convento.⁹⁷



[35, 36] Corona del Cristo *tunicato* de Amandola, *det.* (izquierda) y Estatua de Carlomagno Fráncfort del Meno © Fotografía investigadora;
http://enciclopedia.us.es/index.php/Archivo:Carlomagno_estatua_en_Frankfurt.jpg
Última consulta: 24. 09. 2016

Aunque el documento mencionado por Leopardi no se haya localizado, es probable que su fundación remonte al siglo VIII, teniendo en cuenta la existencia de otras fundaciones monásticas de época carolingia en el área geográfica de Las Marcas, como la cercana *Abbazia di Santa Croce al Chienti*, que se encuentra también en la provincia de Fermo, la misma de Amandola, y sobre cuya fundación las noticias son más certeras: en una inscripción lapídea del año 1749, que celebra una reforma efectuada en época barroca en el edificio, se indicaría la fecha puntual de consagración de éste, el 14 de septiembre del año 887:

⁹⁷ AA. VV., *Guida di Amandola*, Ascoli Piceno 1991, pp. 74-75.

“BASILICAM SERVATORIS NOSTRI EJUSQUE VIVIFICAЕ CRUCIS A THEODOSIO FIRMANO EPISCOPO CONDITAM ET CORAM CAROLO CRASSO IMPERATORE REGIAM DOTE M CONFERENTE XVIII. KAL.OCTOB.A.S. DCCCLXXXVII. SOLEMNITER DICATAM TEMPORUM INJURIIS SQUALLENTEM ALEXANDER BORGIA ARCHIEPUS ET PNPS FIRMANUS INSTAURAVIT AN DNI. MDCCXLVIII”. ⁹⁸

Este breve análisis de las coronas de los dos Cristos *tunicati* de Las Marcas nos lleva, una vez más, a considerarlos como un “capítulo a parte” dentro de la historia de la difusión del tipo iconográfico en examen. Además de presentar un cuantioso número de elementos ajenos al resto de ejemplares que nos atañen, ambos muestran la plena recepción de la “herencia” del repertorio iconográfico carolingio.

Destacamos además la denominación de la *Abbazia di Santa Croce al Chienti* arriba mencionada. Aunque de forma hipotética, no podemos excluir que existiera un culto al Salvador en ese marco geográfico, y que hubiera una relación entre la *Abbazia Benedettina dei Santi Vincenzo e Anastasio*, de la que procede el *tunicato* de Amandola, y la *Abbazia di Santa Croce al Chienti*, dada su relativa proximidad; además, la primera también se conocía, como ya hemos indicado, con el nombre de *Abbazia di San Salvatore*. No huelga sugerir que en esa zona existiesen otros ejemplares lignarios de Cristos vestidos de túnica relacionados con centros monásticos vinculados a su vez, en su origen, con la soberanía carolingia.

❖ Lipsanoteca

La costumbre de introducir reliquias en las imágenes se remonta a los siglos VI -VII; su presencia en el interior de una obra sirve para estimular la veneración de la figura que ésta representa. Las esculturas-relicario se configuran como “contenedores” antropomorfos. ⁹⁹ De entre las tallas analizadas, presentan una cavidad *inter scapulas* con función de relicario las *Majestats* de Lluís de Bonis, de Sant Boi de Lluçanès, de Santa Maria de Lluçà, del MEV, n. 9 726, del MEV, n. 3 838, de Algarra, ¹⁰⁰ de Sant Miquel d’Agulla, de La Trinitat. ¹⁰¹

⁹⁸ AA. VV., *Guida...*, *op. cit.*, *ibidem*.

⁹⁹ Sobre el culto a las reliquias desde los primeros siglos del Cristianismo y las estatuas-relicarios, véase Reuedenbach, B., Toussaint, G., *Reliquienkult und Reliquiari*, Berlín 2005.

¹⁰⁰ Acerca del caso extraordinario de la *Majestat* Algarra véase cap. 3, apartado 3. 2.

¹⁰¹ Véase APÉNDICE, TABLA 1- VARIANTES.

En el caso de la *Majestat* de Beget nos encontramos en el reverso con dos cavidades: la primera, ubicada en la parte inferior, se corresponde con el vaciado de túnica; la segunda se halla a la altura de la espalda del Cristo. Battle (1951, p. 185) ha avanzado la hipótesis que la segunda cavidad tuviese función de reconditorio; sin embargo, teniendo en cuenta las dimensiones considerables de este vaciado, que hemos podido examinar en persona en ocasión de la última intervención efectuada en la obra, nos inclinamos más bien por pensar que su función fuera la de aligerar la escultura (dicha interpretación se encuentra ya en Lorés Otzet 2011, *op. cit.*, n. 43, p. 109).

Volvemos otra vez a una de las tallas conservadas en Las Marcas, concretamente al Cristo *tunicato* de Amandola, para resaltar otro aspecto singular en esta obra: en el pecho se observa una cavidad con función de lipsanoteca: se trata de la única escultura de todo el *corpus* que lleva el reconditorio en ese punto [37].



[37] Relicario del Cristo *tunicato* de Amandola, *det.* © Fotografía investigadora

❖ *Suppedaneum*

Presentan esta suerte de peana o estribo las *Majestats* de Buïro [38], donde el *suppedaneum* está entallado junto con los pies, en el mismo bloque de madera, y la de Sant Miquel d'Agulla [39]; los Cristos de Amandola (donde también este

elemento está esculpido junto con los pies)¹⁰² y de Sveneby [40]. Es posible que el Cristo *tunicato* de Forsby,¹⁰³ conservado en el mismo museo donde se halla el de Sveneby, procedente de la misma provincia, Västergötland, y muy parecido a ese por lo que a la iconografía se refiere, llevase también un *suppedaneum*; sin embargo la talla carece de ambos pies, así que no podemos intuir su presencia basándonos en el examen de la inclinación de las extremidades inferiores.



[38, 39] *Majestat de Buïro* (izquierda) y de Sant Miquel d'Agulla
© G. Llop; fotografía investigadora



[40] Cristo *tunicato* de Sveneby © *Historiska Museet*, Estocolmo

¹⁰² Véase imagen n. 7.

¹⁰³ Véase imagen n. 16.

❖ Cruces

Aunque proporcionemos una descripción de este elemento en las fichas relativas a las obras del *corpus*, ubicadas en el catálogo, en esta investigación no hemos profundizado el análisis de las cruces que acompañan las tallas. Este tema merece en nuestra opinión un estudio específico y monográfico, que no excluimos realizar en futuro. En la presente sección, nos limitamos a destacar aquellas obras que en la actualidad carecen de cruz, indicándolas a continuación: *Majestats* del MNAC, n. 3 935; de Lluís de Bonis; del MEV, n. 3 838; del MEV, n. 9 727 (tal y como indicamos en su ficha, esta escultura se exponía en las Galerías de Estudio junto con una cruz del mismo museo, MEV, n. 9 723, pero en la actualidad se expone sola); Algarra; Viliella; Arles; y en los Cristos de Amandola, Force, Uznach, Väversunda, Forsby.

❖ Comarcas

Este apartado se refiere sólo y exclusivamente a las obras conservadas en Cataluña. Debido al copioso número de ejemplares hallados en esta área geográfica, tanto existentes como documentados, e incluidos en nuestro *corpus*, hemos considerado oportuno reunir las tallas en función de su procedencia, incluyendo la zona pirenaica.

ALT URGELL (LLEIDA)

Majestat de Organyà, Santa Maria d' Organyà

BAIX EMPORDÀ (GIRONA)

Majestat de Cruïlles, Cruïlles, Monells i Sant Sadurní de l'Heura; *Majestat* de Peratallada, Peratallada, Vulpellac

BAIXA Cerdanya (LLEIDA)

Majestat de Eller, Eller, Bellver de Cerdanya; *Majestat* Espona, Travesseres, Lles de Cerdanya; *Majestat* de All, All, Isòvol; *Majestat* de Viliella, Lles de Cerdanya

BARCELONÈS (BARCELONA)

Majestat Algarra, Sant Geroni de la Murtra, Badalona

BERGUEDÀ (BARCELONA)

Majestat de La Pobla de Lillet, La Pobla de Lillet; *Majestat* Viver i Serrateix, Viver i Serrateix; *Majestat* de Sant Romà de La Clusa, Castell de l'Areny

LA GARROTXA (GIRONA)

Majestat Batlló, Olot; *Majestat* de Sant Joan les Fonts, Sant Joan les Fonts; *Majestat* de Santa Maria de Lluçà, Santa Maria de Lluçà, Les Planes d'Hostoles; *Majestat* de Santa Pau, Santa Pau, Olot

OSONA (BARCELONA)

Majestat de Sant Boi de Lluçanès, Sant Boi de Lluçanès; *Majestat* de Saderra, Saderra, Orís

PALLARS SOBIRÀ (LLEIDA)

Majestat de Buïro, Buïro, Ainet de Besan, Vall Ferrera, Alins

PLA DE L'ESTANY (GIRONA)

Majestat de Banyoles o Llierca, Banyoles

Majestat de Pujals dels Pagesos, Pujals dels Pagesos, Cornellà del Terri

RIPOLLÉS (GIRONA)

Majestat de Beget, Camprodón; *Majestat* de Aranyonet, Gombrèn; *Majestat* de Toses, Toses

SEGRIÀ (LLEIDA)

Majestat Vidal i Ventosa, Lleida

SOLSONÈS (LLEIDA)

Majestat Soler i March, Solsona

VALLÈS ORIENTAL (BARCELONA)

Majestat de Caldes de Montbui, Caldes de Montbui

ROSSELLÓ (PIRINEOS ORIENTALES)

Majestat del MNAC / MAC, n. 4 381; *Majestat* Lluís de Bonis

Tal y como muestra el listado, el área de la que procede el mayor número de obras, tanto conservadas como documentadas, corresponde al sector catalán nororiental, extendiéndose este último desde el Rosselló hasta la provincia de Barcelona; ejemplares puntuales proceden del sector de la Seu d'Urgell.

Dataciones

En este mismo Tomo, en el Apéndice, presentamos una tabla de las cronologías propuestas para la ejecución de las obras del *corpus*.¹⁰⁴ Esta síntesis ha sido realizada escogiendo, para cada caso, las dataciones en las que coincide la mayoría de los historiógrafos. Con respecto a los casos puntuales – argumentados a lo largo de este apartado – para los cuales hemos avanzado nuestra hipótesis de datación, esta última se indica explícitamente. Las obras se indican con el número de ficha correspondiente a cada una, que se encuentran en el Tomo II de este trabajo.

El elemento de identificación y selección de las obras que configuran este *corpus*, la *tunica manicata*, es polifacético, consistiendo en una constante – una vestidura larga hasta los pies y con mangas largas hasta los tobillos – que presenta sin embargo múltiples variantes – distribución de los pliegues que forman el drapeado o ausencia de ellos. Dichas variantes nos han permitido, basándonos en unas agrupaciones iniciales creadas por Manuel Trens i Ribas en 1966, tejer una nueva trama de relaciones, que engloba piezas procedentes de entornos geográficos distintos, en función de la tipología de su vestidura. A la vez, hemos efectuado un análisis comparativo enfocado en otros elementos, igualmente esenciales, propios de la iconografía del Cristo Rey *tunicato*, cuyo resultado ha sido la creación de ulteriores subgrupos.

El grupo de tallas catalanas muestra unas específicas características estructurales, ajenas a las demás obras, pero tiene en común con muchas de ellas el modelado de la cabellera, de la barba y del bigote; las tallas conservadas en la región de Las Marcas

¹⁰⁴ *Cfr.* APÉNDICE, TABLAS – II. CRONOLOGÍAS.

resultan ser las más singulares dentro del *corpus*, por la presencia en ellas del mayor número de variantes, y creemos que su relevancia no ha sido suficientemente evidenciada hasta ahora, ni tampoco estudiada en profundidad; las escandinavas conservan en sus vestiduras una clara memoria de elementos propios del clasicismo; los *Volti Santi* de la Italia central, con los cuales el Cristo del *Museu Marès* y el Cristo Brummer presentan patentes analogías, gozan quizás de la mayor fortuna crítica, y su tradición es tan fuerte que su eco llega, casi diez siglos después, a permear la onomástica de las tierras de ultramar.

3. 2 Obras destacadas: dos inesperados descubrimientos catalanes.

El extenso y apasionante camino de la investigación a veces puede reservar alguna fortuita sorpresa. Y a lo largo del *iter* recorrido para desarrollar el tema que nos hemos planteado, en cuanto a sorpresas nos hemos quedado, valga la redundancia, realmente sorprendidos. Destacamos aquí dos tallas extraordinarias, que constituyen un *unicum* dentro de nuestro estudio y que, por la singularidad de sus connotaciones, merecen ser introducidas en un apartado específico.

En paralelo con el desarrollo de las cuantiosas y heterogéneas temáticas que nuestro argumento requiere profundizar, a lo largo de estos años hemos procurado, tal y como hemos comentado en el capítulo 1, apartado 1. 2, tener presente el mundo actual del mercado del arte, de las subastas y del coleccionismo tanto público como privado. La atención reservada a estos ámbitos nos ha llevado a hallar dos tallas de gran envergadura: en momentos distintos de nuestro trabajo hemos localizado dos esculturas en madera policromada que muestran todos los elementos distintivos de la tipología iconográfica del Cristo Rey *tunicato*, y que hemos por lo tanto decidido incluir en nuestro catálogo, en un capítulo aparte – *cfr.* Tomo II, cap. I. A. 3, Descubrimientos. El descubrimiento de ambas obras ha marcado un punto álgido en el estudio, dándonos pie para afirmar que existe la posibilidad real de hallar en la actualidad nuevas obras, bien previamente desconocidas, bien de las cuales se había perdido el rastro y que constaban como desaparecidas. Por ende, no es baladí reiterar que el conjunto de tallas que presentamos en el catálogo analítico – Tomo II – no pretende ser una agrupación definitiva y cerrada y puede ser susceptible de añadidos, cambios y de la introducción de nuevos datos.

Majestat Algarra

El primer caso que presentamos consiste, más que en el descubrimiento de una talla anteriormente desconocida, en el hallazgo de una pieza cuyo rastro se había perdido. Se trata de la *Majestat* conocida como Algarra, debido al hecho que formaba parte de la colección Jaume Algarra de Barcelona.¹ Dicho dato corresponde a la última localización conocida de la pieza; basándonos en las fuentes historiográficas, sólo Trens la vio en vivo; desde finales de los años '90 no se tiene noticia de ella hasta el

¹ *Cfr.* Tomo II, ficha I. A. 3. 26.

año 2008, cuando recibimos la información de que se efectuaría en ella una intervención en Barcelona. En aquel entonces tuvimos la excepcional posibilidad de poderla estudiar *de visu* durante su estancia en el taller de restauración, y de realizar una campaña fotográfica para documentar su estado de conservación. Pero la sorpresa de haber dado con una obra que no estaba localizada se ha convertido en una profunda emoción, al descubrir además la existencia, en la espalda de la figura, de un relicario o lipsanoteca que conservaba todavía las reliquias en su interior [1].



[1] Reverso del Cristo © FI

Dentro de nuestro *corpus* constan diversas tallas que presentan una cavidad *inter scapulas* en el reverso con probable función de relicario; ² sin embargo, no conocemos ninguna reliquia procedente de los ejemplares estudiados que poseen un reconditorio. La costumbre de colocar reliquias en las imágenes sagradas se remonta a los siglos VI-VII; su presencia en una pieza estimula la veneración hacia la figura que ésta representa, evocándola concretamente y legitimando la obra en sí, ya que recuerda a los fieles la “presencia” del personaje sagrado. Las estatuas-relicario

² Tal y como exponemos en el cap. 3, apartado 3. 3. Véase también APÉNDICE, TABLA 1 - VARIANTES.

consisten en “contenedores” antropomorfos en los que la estatua hace patente la reliquia y la reliquia sacraliza la estatua. Las reliquias se envolvían en un fragmento de un tejido de la época cerrado por un hilo y la cavidad se cerraba con una pequeña puerta de madera que quedaba ocultada por una capa de hieso y pintura.

La existencia del relicario de la *Majestat* en examen no era conocida; con motivo de la última limpieza de la imagen, llevada a cabo en el año 2008, al separarla de la cruz (que no era la original y que podía perjudicar, por la humedad y por la carcoma, a la propia imagen) ha aparecido, en perfecto estado de conservación, la lipsanoteca excavada en el reverso de la talla, cubierta por una tapa de madera que protegía las reliquias depositadas en el interior [2, 3]: ³ en un saquito, a manera de hatillo, de lino blanco configurado por un cuadrado de tela, atado con un cordoncillo, se hallaban las reliquias envueltas en dos trozos de tejido de jamete andalusí.

Las reliquias encontradas consisten en dos pequeños fragmentos de hueso. A su alrededor, dentro del saquito, han aparecido también unos restos de granos/pequeñas bolas de goma-incienso, probablemente en número de tres en origen. Todo ello da cuenta de la excepcionalidad de esta *Majestat*, aún teniendo en cuenta los otros ejemplares mencionados que también presentan relicarios, pero que con el transcurso del tiempo han perdido las reliquias en ellos conservadas [4, 5].



[2] Detalle de la tapa de madera de la lipsanoteca en el reverso del Cristo © FI

³ La cavidad del reconditorio mide 6 x 3,2 x 2,6 cm, y la tapa 8,8 x 4,5 cm.



[3] Anverso del Cristo, tapa de la lipsanoteca desmontada y saquito de tela que se hallaba en su interior © Laura Bartolomé Roviras



[4] El saquito de tela con su contenido: fragmentos de hueso (abajo a la derecha), restos de granos/pequeñas bolas de goma-incienso (dentro del saquito), dos trozos de tejido de jamete andalusí (arriba a la derecha) © Lourdes de Santjosé i Llongueras



[5] Detalle de uno de los dos trozos de tejido de jamete andalusí
© Lourdes de Santjosé i Llongueras

Considerando uno a uno los elementos que contiene el relicario se pone de manifiesto, en primer lugar, el rigor y la calidad de la lipsanoteca, puesto que sigue, casi al pie de la letra, las disposiciones de la consagración del altar recogidas por Guillermo Durando (Puimisson, c. 1230 – Roma, 1 de noviembre de 1296), en su *Prochiron, vulgo Rationale Divinorum Officiorum*, en el Libro I. VII. 25:

“De altaris consecratione. Reconduntur autem reliquiae Sanctorum cum tribus granis thuris in capsula, quia exempla Sanctorum cum fide Trinitatis, id est, Patris, et Filii, et Spiritus Sancti, debemus in memoriam retinere...”.⁴

(“Sobre la consagración del altar: Las reliquias de los Santos son guardadas con tres granos de incienso en una cápsula, porque debemos retener los ejemplos de los Santos con la fe de la Trinidad, o sea, del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo...”).

De este paralelismo con las reliquias de santos depositadas en el altar en el momento de la consagración del mismo se puede deducir el carácter litúrgico de esta imagen,

⁴ Cfr. Román, B., *Prochiron, vulgo rationale divinorum officiorum / auctore Gulielmo Durando*, Madrid, 1775.

con la función de presidir el altar, más que un exclusivo uso procesional que se podría interpretar a partir de sus proporciones.

En segundo lugar, las dos reliquias están envueltas cada una de ellas en un fragmento de un preciado tejido. Para el análisis y la clasificación de los tejidos hemos contado con el precioso asesoramiento de la Fundación *Abbeg Stiftung* (Riggisberg, Suiza).

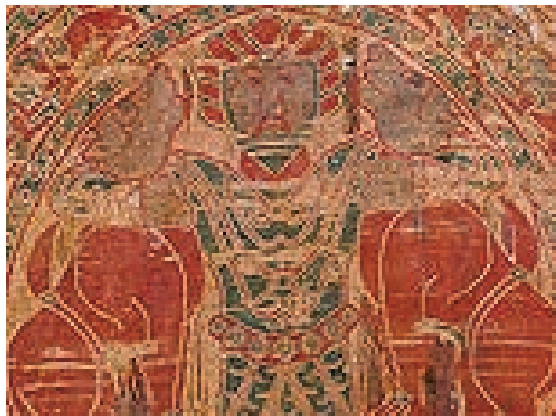
Se trata de seda andalusí, llamado jamete o *samit*, del griego *exámitos* (de seis lizos), pertenecientes, sin duda, a un mismo conjunto.

Este tejido de seda que algunas veces llevaba oro entretejido, se fabricó en el Al-Andalus (de Almería – “Pales d’Aumarie” o Amarie - salieron algunos de los tejidos más ricos para confeccionar estandartes, tapices o colgaduras de pared, pendones, vestidos y almohadas) durante el siglo XII y los primeros años del XIII, dejándose luego de producir. Destaca por la riqueza de sus componentes con hilos de diferentes colores, azul de distintas tonalidades (oscuro, azul- verde), rojo, amarillo, blanco, y por el trabajo del campo y de la cenefa o banda (probablemente dos cenefas) con inscripciones cúficas. Es digno de ser resaltado que quiénes envolvieron las reliquias con estos fragmentos de tejido lo conocían bien y sabían distinguir la cara del reverso puesto que la cara, la parte más preciada del tejido, era la que estaba en contacto con los huesos.

En distintos reconditorios de Europa occidental de los siglos VIII/IX - XII/XIII se han encontrado fragmentos de este tipo de tejido de seda de origen bizantino, egipcio, sirio y andalusí, cuyo aprecio lo hacía digno de contener y proteger las reliquias, además de su uso en vestiduras litúrgicas. Basten como ejemplos el fragmento con franjas procedente de Santa María de la Seu d’Urgell (Catedral), conservado en el *Museu Episcopal* de Vic y datado entre los siglos XI y XIII; o el fragmento de tira procedente del sepulcro de Sant Bernat Calvó,⁵ conservado

⁵ San Bernat Calvó, obispo de Vic (1233-1243), fue enterrado en la Catedral con los ornamentos pontificales. De ellos quedan una tira de paramento del alba, de seda andalusí, con una inscripción cúfica nasjí; un fragmento de la estola y de la dalmática; y, de la tunicela, quedan fragmentos del Tejido de Gilgamés o del Estrangulador de leones y del Tejido de las Esfinges, sin que se sepa cuáles son de una pieza o de otra. La casulla estaba hecha con el Tejido de las Águilas. Todos los tejidos parece que fueron donados por Jaime I al obispo, que acompañó al rey a la conquista de Valencia en 1238 y, dado su gran valor, sirvieron para hacer sus ornamentos pontificales. La mitra se encuentra muy estropeada. En 1362 se retiró la mitra original y se puso otra; también se incorporó un amito bordado así como un alba con su cingulo cuando se depositó el ataúd en un sepulcro de alabastro. En 1694 se cambiaron de ataúd los restos de San Bernat, y se supone que en ese momento se le pusieron las cáligas y la mitra barroca. En 1728 se trasladó el cuerpo del sepulcro gótico a uno de plata. Se supone que entonces se le retiraron las cáligas, que fueron al monasterio de *Santes Creus*, de donde el Santo había sido abad. El 19 de diciembre de 1888 se procedió a la apertura del sepulcro y se retiraron las vestiduras antiguas y demás enseres considerados reliquias.

también en el mismo museo, fechado según la *Catalunya Romànica* en el siglo XIII y, según la Fundación *Abegg Stiftung* entre los siglos XI y XII, y fabricado en Bizancio [6].



[6] Fragmento de tira procedente del sepulcro de san Bernat Calbó y realizado en Bizancio, MEV 971© MEV

Dignos de mención son también los fragmentos de tejido procedentes de la capilla de Santa Librada de Sigüenza, de finales del siglo XI o de la primera mitad del siglo XII, producidos en Almería y conservados en parte en la Fundación *Abegg Stiftung*. Las reliquias de la santa fueron trasladadas desde la parte islámica a la parte cristiana de España entre 1147 y 1157. Entre los preciados tejidos utilizados para envolverlas, se halla la magnífica seda cuya imagen presentamos a continuación, que presenta un motivo decorativo de grifos [7].

La España islámica fue otro centro notable de producción de tejidos de seda medieval después de Bizancio y el Oriente. Talleres ubicados en Almería, Granada, Córdoba y otras ciudades producían telas suntuosas y de muy alta calidad, que fueron muy apreciadas incluso en las partes cristianas de la península ibérica ⁶.

⁶ Sobre la producción de tejidos en España en el Medievo véase Bernis, C., “Tapicería hispanomusulmana (siglos IX-XI)”, *Archivo Español de Arte*, XXVII, 1954, pp. 189-211; Bernis, C., “Tapicería hispanomusulmana (siglos XII-XIV)”, *Archivo Español de Arte*, XXIX, 1956, pp. 95-115; acerca de los tejidos de la Fundación Abegg, *cfr.* Otavsky, K., “Remarques techniques concernant des tissus égyptiens, perses et ibériques de la Fondation Abegg”, *Islamische Textilkunst des Mittelalters: Aktuelle Probleme*, V, *Riggisberger Berichte*, Riggisberg, 1997, V, pp. 147-156; para profundizar el tema de la “industria” de la seda en la Edad Media véase Muthesius, A., “Silk in Medieval world”, en JENKINS, D. (ed.): *The Cambridge History of Western textiles*, Cambridge, 2003, I, pp. 325-355.



[7] Fragmento de seda procedente de la capilla de Santa Librada de Sigüenza. España, primera mitad del siglo XII, 137 x 59 cm , Fundación Abbeig Stiftung, Inventario n. 2656/2660
© Fundación Abbeig Stiftung

Con este último fragmento es con los que se aprecian mayores paralelismos tipológicos y de decoración.

El saquito de lino contenedor de las reliquias y de las bolas de incienso sigue también la tradición y la tipología de los siglos XI - XII/XIII arrancando de épocas anteriores, según se desprende, por ejemplo, de algunos relicarios conservados en el *Museu Episcopal* de Vic y en otros lugares de culto y museos, como el *Sepulcrum* de San Kumbert (Köln, iglesia de San Kumbert). Es decir, se trata de un cuadrado de tejido de lino blanco (cándido por su pureza y, por lo tanto, apropiado para contener las reliquias), de origen europeo, en el cual, una vez juntadas las cuatro esquinas y atado con un cordoncillo, se le da un golpe de tijera a las puntas y se configura un hatillo o pequeña bolsa. Es más difícil precisar la cronología de este tejido de lino así como la de la forma de la bolsa, puesto que su producción y uso se extiende hasta el siglo XIV; pero podemos observar que la *Majestat* presenta otra muestra de lino, más fino que el de la bolsa, como preparación de la capa pictórica, en los puntos de ensamblaje de los brazos con el cuerpo.

El elemento de cierre del hatillo es el cordoncillo de hilos de seda rojos y blancos (dos rojos y dos blancos) característico del siglo XII y de los primeros años del XIII, pero se puede extender hasta el siglo XIV. Para poder precisar más y mejor la cronología de este componente haría falta estudiar las obras que lo contienen, las encuadernaciones de los siglos XI - XIII, que pueden permitir una objetividad mayor, al proporcionar datos contrastables con otras partes de dichas encuadernaciones.

La lipsanoteca propiamente dicha, o sea, la parte excavada en la espalda de la *Majestat*, sigue de cerca la tipología de las lipsanotecas móviles e independientes de las imágenes, pues configura una forma cuadrangular de paredes rectas y fondo plano, distinguiéndose solamente por la manera de encajar la tapa, corredera en las móviles y fija con cuatro clavos en las esquinas la presente, variando también en este caso la clase de madera, puesto que mientras la figura es de frutal denso y pesado, la tapa es de madera blanca y ligera. En el *Museu Episcopal* de Vic se conservan algunos ejemplos de lipsanotecas móviles, como el núm. 2 185, procedente de *Santa Maria de Matamala* en el Ripollès, y los núm. 9 733 y 9 378, de procedencia desconocida que, respectivamente, se sitúan en los siglos XI y XII. Todas estas obras vienen a corroborar la pertenencia de la presente lipsanoteca a una misma tradición y, a la vez, señalan y enfatizan la excepcionalidad de la presente obra, como ejemplo único de *Majestat* catalana que conserva *in situ* e intacto el relicario y su contenido. Posiblemente esta talla, tanto por sus dimensiones como por la extraordinaria presencia de una lipsanoteca que conserva aún las reliquias, puede haber sido utilizada, como ya hemos comentado, con función procesional además de la función litúrgica de presidir el altar .

Después del estudio de la *Majestat*, dada la excepcionalidad de la pieza, tanto desde el punto de vista tipológico como de la indumentaria, y después del estudio del relicario y de los elementos que contiene, la cronología propuesta para esta imagen está alrededor de 1200 y no supera el primer tercio del siglo XIII.⁷

No ha sido posible hallar nuevos datos acerca de la procedencia de la escultura, y por ello cabe aceptar de momento la procedencia hasta ahora propuesta por la historiografía. Es, sin embargo, nuestra intención seguir investigando en esta dirección.

⁷ Tal y como argumentamos detalladamente en el cap. 3, apartado 3. 3.

Majestat Casacuberta – Marsans

El segundo descubrimiento que se ha fortuitamente ocasionado ha sido el de una talla de Cristo Rey *tunicato* clavado en la cruz perteneciente a una colección privada catalana.

A nuestro juicio, es posible ubicar la ejecución de esta obra a lo largo del siglo XII;⁸ al no constar referencias historiográficas sobre su existencia, este ejemplar no poseía ningún nombre: lo hemos por lo tanto “bautizado” con el apellido de los coleccionistas que la tienen en propiedad: *Majestat Casacuberta - Marsans*.⁹ Hemos introducido esta obra en nuestro catálogo, donde presentamos una descripción detallada tanto del Cristo como de la cruz que lo acompaña.¹⁰

Se trata de una escultura inédita: no encontramos mención alguna que a ella se refiera en la historiografía sobre la tipología iconográfica del Cristo *tunicato*.¹¹ Las dimensiones del conjunto¹² nos llevan a suponer que la escultura tuviera función procesional.

La policromía de la talla se encuentra en buen estado de conservación, permitiéndonos así apreciar plenamente su rica decoración en la túnica. Resalta en ella un detalle singular dentro de nuestro *corpus*: en la mitad superior de la vestidura, debajo del orillo del cuello, nos encontramos con una pequeña cruz de color azul oscuro, inscrita dentro de un elemento cuadrangular de color rojo, enriquecido por diminutos círculos azules distribuidos en todo su perímetro.

Al estar ubicada a la altura del pecho, avanzamos la hipótesis que esta diminuta cruz corresponda a la evocación, traducida en un elemento pictórico, de una cruz pectoral. En la actualidad, la cruz pectoral es una de las insignias episcopales y se sujeta con una cadena dorada o un cordón de seda, cuyo color varía según la dignidad del que la lleva: para el Papa es dorado, para los cardenales es rojo y dorado, y para los arzobispos y obispos es verde y dorado. Colgando del cuello, este símbolo cristiano está constantemente delante del Prelado, recordando a todo instante la *Passio* de Cristo que murió en el Calvario, y la fe que él profesa con su propia sangre.

⁸ Tal y como sugerimos en el cap. 3, apartado 3. 3, basándonos en un análisis comparativo de los elementos que la componen con otras *Majestats* datadas en el siglo XII.

⁹ *Cfr.* Tomo II, ficha I. A. 3. 25.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Cfr.* cap. 1, apartado 1.3

¹² El Cristo mide 57,5 x 56,3 cm y la cruz 112,4 x 69,7.



[8] Cruz ubicada en la parte superior de la túnica del Cristo, *det.* © FI

El origen de la cruz pectoral se halla en los *enkolpia*, pequeñas medallas o láminas metálicas en forma de cruz con función de relicario, que los primeros cristianos llevaban colgando del cuello y que contenían las reliquias de los santos mártires o reliquias relacionadas con Cristo, como las astillas de su cruz.¹³ El uso de los *enkolpia* con emblemas cristianos es muy antiguo. El término procede del griego antiguo ἐν, "en", y κόλπος "pecho", que significa literalmente "sobre/entre el pecho", y expresa la costumbre de llevar un objeto que cuelga del cuello – y por lo tanto apoyado en el pecho, como un medallón. Tenían distintas formas y materiales que, por las inscripciones y representaciones que llevaban encima, constituían una especie de signo de reconocimiento para los primeros cristianos, que les atribuían también una función apotropaica.¹⁴ Según los estudios específicos sobre el tema, en las fuentes cristianas más remotas estos objetos se citan como *phylakteria* – del verbo griego antiguo *phylatto*, proteger.

¹³ Campbell, S. D., Cutler, A., "Enkolpion", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I-III, Nueva York - Oxford 1991, I, p. 700; Leone, G., "Le testimonianze figurative: gli enkolpia cruciformi", *La Calabria tirrenica nell'antichità*, Catanzaro 2008, pp. 639-704.

¹⁴ Leone, G., "Le testimonianze...", *op. cit.*, p. 639.

Debían de ser, por lo tanto, considerados como amuletos de origen pagano, pero con un valor diferente, ya que hacían referencia a la nueva fe cristiana.¹⁵ Existen testimonios indirectos de la difusión de los *enkolpia* desde los primeros siglos en los que se difundió el cristianismo, que contienen además indicios sobre su evolución: San Jerónimo (340-420), a quien se debe la primera historia de la literatura cristiana, insiste en el peligro intrínseco en la práctica devocional de engastar fragmentos de la cruz en oro o plata, ya que podía transformarse en superstición;¹⁶ existían entonces versiones “nobles” de esta tipología de obra. La costumbre de llevar un *enkolpion* no siempre era considerada lícita y la realización y el uso de amuletos fue expresamente prohibida en el canon 36 del Concilio de Laodicea¹⁷ (363 ca.). Esta disposición se encuentra también en Juan Crisóstomo († 407), en Gerolamo († 420) y en otros Padres y escritores de la Iglesia Antigua, aunque el término *phylakteria* no se refiera exclusivamente a los *enkolpia*, sino también a amuletos paganos. Esto nos ofrece datos sobre la difusión del uso de los *enkolpia* y la variedad de definiciones terminológica en ámbito griego y latino, evidenciando la sustancial identidad de pensamiento y de actitud ideológica y moral hacia estos objetos. El uso de los *enkolpia* está estrictamente relacionado con la difusión del culto a la reliquia de la *Verdadera Cruz*, cuyo hallazgo se atribuye a la emperatriz Helena de Constantinopla (250 ca. - 330 ca.).¹⁸

La tradición de llevar una cruz pectoral continúa hasta la Edad Media; la primera noticia de una cruz pectoral como elemento de uso pontifical aparece bajo el pontificado de Inocencio III (1198-1216) a principios del siglo XIII, aunque no era obligatorio llevarla, ya que no estaba incluida en los escritos que regulaban la indumentaria papal. Su uso pasa a los obispos y se oficializa en las Rúbricas del Misal de Pio V en el siglo XVI.¹⁹ Fuera de las funciones litúrgicas no se lleva hasta el siglo XVII. Benedicto XIV, que fue Papa desde el 1740 hasta el 1758, favorece

¹⁵ FROLOW, A., “La relique de la vraie croix. Recherches sur le développement d’un cult”, *Archives de l’Orient Chrétien*, 7, París 1961, pp. 45-50, p. 46.

¹⁶ FROLOW, A., *La relique...*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ Cfr. J. D. MANSI, J. D., *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, I-XXXI, Florencia 1759 [fecha vol. I], 2, col. 579.

¹⁸ En la *Vita S. Macrinae virginis*, escrita por el Obispo y Padre de la Iglesia Gregorio de Nisa, hermano de la emperatriz Helena, la Santa es descrita con un *enkolpion* en forma de cruz colgando de su cuello: lo llevaba como símbolo de *euloghion*, o sea bendición, en este caso cristiana. Cfr. GREGORII NYSSENI, *Opera quae reperiri potuerunt omnia*, *Vita S. Macrinae virginis*, [MIGNE, PG, XLVI, col. 989].

¹⁹ Di Berardo, M., “Uso ornamentale e liturgico della croce”, *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, 1994, Roma, V, pp. 545-546.

mucho su uso incluso fuera de jurisdicción, de modo que la cruz pectoral se ha convertido en un símbolo obispal. Papa Pio IX (1846 – 1878) fue el primero en llevarla fuera de una función.²⁰

Si bien en el caso de la *Majestat* Casacuberta - Marsans la diminuta cruz representada en la túnica no tenga evidentemente una función concreta de relicario, ya que consiste en una imagen pictórica que se halla en su policromía, su ubicación a la altura del pecho del Cristo nos induce por lo menos a asociar dicho elemento con las cruces pectorales y a interpretarlo como signo evocativo de la identidad del Cristo Rey, que es a la vez juez y sacerdote. Es preciso además observar que la cruz se halla dentro de un motivo semicircular que coincide con la escotadura del traje. Este elemento podría ser exclusivamente funcional al diseño de la vestidura; sin embargo, dada la presencia de la cruz, podría también corresponderse con un corto palio, una faja de tela o lana adornada con cruces que cuelga sobre la espalda y pecho.²¹

El Cristo *tunicato* de Force, tal y como hemos destacado previamente,²² muestra un motivo similar a la altura de la escotadura del cuello, aunque en ese caso, a diferencia de la *Majestat* Casacuberta - Marsans, dicho elemento está entallado.

El dato significativo, sin embargo, es que, exceptuando estas dos obras, no encontramos en ningún otro ejemplar examinado un elemento parecido.

Las observaciones expuestas acerca de este singular motivo decorativo no están corroboradas, de momento, por datos científicos; por esta razón sería recomendable efectuar unos análisis de la policromía de esta talla, a fin de conocer su composición, de comprobar si la capa pictórica que observamos actualmente es la original o si en cambio, como en el caso, a modo de ejemplo, de la *Majestat* Batlló, existe una policromía subyacente, y, posiblemente, de obtener algún indicio cronológico más específico.

Nota: todas las fotografías presentadas en este apartado son inéditas.

²⁰ Di Berardo, M., “*Uso...*, *op. cit.* p. 545.

²¹ Véase cap. 2, apartado 2. 2.

²² Véase cap. 3, apartado 3. 1.

3.3 La recontextualización y/o “actualización” de tallas medievales en épocas posteriores.

“Es muy arduo, para nosotros, imaginar una forma de pensamiento en la que casi todos los objetos materiales se consideraban símbolos de verdades espirituales o episodios de la historia sagrada. Sin embargo, si no hacemos este esfuerzo de imaginación, el arte medieval permanecerá siendo en gran parte ininteligible.”

Kenneth McKenzie Clark

La recontextualización de un objeto artístico se puede producir a través o bien de intervenciones directas en éste, o bien de la introducción de nuevos elementos en el entorno en que se halla; incluso un traslado de una obra de arte puede hacer que su interpretación, su valor y su función varíen. En el caso del estudio de la Edad Media es frecuente encontrarse con objetos que, aunque hayan conservado su identidad y *facies* originarios, llevan encima – a veces literalmente – la marca de las herencias culturales dejadas por las generaciones que han venido después. Resulta de esto, en ciertos casos, una coexistencia de mensajes no siempre inmediatamente descifrables o compatibles ideológicamente entre ellos, y no huelga destacar que la “cuantía” de estos mensajes depende también, aunque no exclusivamente, de su antigüedad, que es relativa a la perspectiva temporal de quien analice el objeto artístico.

Durante la elaboración de nuestro trabajo, hemos hallado numerosas tallas que han sido “reinterpretadas” a lo largo de los siglos: queremos hacer incapié en tres casos claves de recontextualizaciones a través de intervenciones de épocas posteriores, efectuadas tanto interviniendo en la *facies* o aspecto de las tallas como realizando nuevas obras que las incluyeron: el *Crist Majestat* de Beget, el *Crist Majestat* de Sant Miquel de Cruilles y el *Crist Majestat* de La Trinitat– *cfr.* Tomo II, fichas I. A. 1. b. 3, I. A. 2. b. 16, II. A. 1. 40.

La *Majestat* de Beget, realizada a mediados del siglo XII, se conserva en la iglesia parroquial de Sant Cristòfol de Beget (La Garrotxa, Girona), en el ábside semicircular. El edificio, elaborado ejemplo de arquitectura románica rural, presenta una sola nave. Fue edificado en su mayoría entre finales del siglo XII y comienzos

del siglo XIII, y en 1682 se llevó a cabo en ello un reforma general del coro y del altar mayor durante la cual, en el cilindro absidial, se realizó un monumental retablo coronado por la figura de San Cristóbal. La *Majestat*, que verosímilmente presidía el altar desde su origen, fue incorporada en él, en la parte central inferior. Al entrar a la iglesia la atención del observador es cautivada por el ineludible protagonismo del conjunto, cuyo efecto visual es poderoso. En 1787 se añadió en el ábside un camarín enriquecido por pinturas sobre tabla – incluyendo la que se halla detrás de la talla de Cristo – al que se accede por dos pequeñas puertas situadas en los extremos inferiores del retablo, bajo las imágenes de San Juan y de la Virgen [1].¹



[1] Ábside de la iglesia de San Cristòfol de Beget, el retablo y la *Majestat*
© CRBMC

Es preciso, en primer lugar, destacar que en ocasión de las reformas del año 1682 la talla no fue retirada del lugar de culto, hecho que prueba la profunda e imperecedera devoción a la *Majestat* durante los siglos. La escultura no se consideró “obsoleta” y mantuvo su posición privilegiada en el espacio sagrado: Románico y Barroco conviven en Beget en armonía, y se potencian mutuamente. En segundo lugar, evidenciamos la presencia de repolicromías² que figuran regueros de sangre en

¹ No nos consta que se haya realizado un estudio detallado del retablo mayor del siglo XVII, ni tampoco de las obras realizadas en el siglo XVIII. Ambas fechas, las de 1682 y 1787, aparecen

² El Grupo Latino de Escultura Policromada (G.E.L.P.) ha establecido unas definiciones que ponen en resalte el carácter histórico y el interés artístico de las diferentes muestras de la evolución de una escultura: “La repolicromía debe ser considerada como una renovación, puesta al día o matización de los objetos artísticos, con intención de conferirles un nuevo uso o adaptarlos a los gustos de la época.

distintos puntos de las carnaciones: frente, pómulos, mejillas, nariz, y manos y pies en correspondencia de los orificios para los clavos [2].



[2] *Majestat de Beget, repolicromía en la mano derecha, det.* © CRBMC

En 2008 el CRBMC³ realiza *in situ* unos análisis preventivos en la policromía de la *Majestat*⁴ en vista de una restauración en el conjunto de bienes muebles de la iglesia de Sant Cristòfol de Beget. La determinación de las capas de cada policromía de una obra da como resultado un gráfico que muestra su orden cronológico y la superficie que ocupan. Cabe destacar que no todas las policromías superpuestas, o repolicromías, son globales y a veces solo se repolicromaban algunas partes de la imagen.

Las estrafigrafías obtenidas en esa ocasión demuestran que la *Majestat* ha sufrido varias intervenciones de repolicromías para conservarla o adaptarla al gusto de las épocas. Aunque nos enfrentamos con una talla del siglo XII, su aspecto actual no

Consiste en una policromía – que a su vez es la capa o capas, con o sin preparación, realizada por medio de distintas técnicas pictóricas y decorativas que recubre, total o parcialmente, esculturas o ciertos elementos arquitectónicos u ornamentales, con el fin de proporcionar a estos objetos un acabado o decoración – total o parcial, realizada en un momento histórico diferente al de la concepción del objeto policromado, cuya elaboración responde a las mismas características de los métodos y técnicas de la época a la que pertenece”. *Cfr.* García Ramos, R. - Ruiz de Arcaute Martínez, E., “La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio”, *Arbor*, tomo 199, 667-668, julio-agosto 2001, p. 649.

³ *Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya*, Valldoreix, Sant Cugat del Vallés, Vallés Occidental, Barcelona.

⁴ Oriols, N., “Aplicació de la tècnica d’imatge ATR–FTIR a l’anàlisi de materials de béns patrimonials”, *Rescat*, 17, octubre 2009, pp. 14-17.

corresponde por lo tanto al que debía de tener en el momento de su realización – las capas más externas son las más recientes cronológicamente. Por lo que se refiere a las carnaciones, el mayor número de intervenciones se ha localizado en las áreas del rostro y de los pies, y, dato muy significativo, las últimas dos capas han resultado estar compuestas por unos materiales constitutivos similares a los que se encuentran en los dos estratos de pintura que cubren el retablo mayor de la iglesia de Beget.⁵

En 2009, habiendo sido solicitada para la exposición *Convidats d'Honor*, organizada por el *Museu Nacional d'Art de Catalunya* en conmemoración del 75º aniversario de la institución (Barcelona, 2 de diciembre de 2009 – 11 de abril de 2010),⁶ la *Majestat* de Beget se traslada al CRBMC.

La metodología empleada para la restauración del *Crist Majestat* ha consistido en un minucioso estudio histórico-artístico sobre la talla⁷ y en el uso de diferentes tecnologías de examen global no destructivas,⁸ a fin de conocer los materiales constitutivos de la obra, las intervenciones anteriores y su estado de conservación. De esta manera, se ha podido diseñar una propuesta de actuación para abordar la preservación de la escultura.⁹ Teniendo en cuenta los resultados de los análisis preventivos realizados en el año anterior y tratándose de una imagen de culto, se ha decidido llevar a cabo una restauración lo menos intervencionista posible.

Antes de la restauración el Cristo mostraba un acabado uniforme y bastante ennegrecido, que se debía a la suciedad superficial acumulada y adherida a lo largo de los años sobre una capa de barniz. La intervención en el estrato pictórico se ha limitado a una limpieza de la suciedad, del humo, de la grasa y de la cera presentes en la superficie, utilizando medios poco invasivos y minimizando su penetración. Las carnaciones han sido limpiadas y reintegradas con acuarelas; para acabar, se han aplicado dos capas de barniz. Las repolicromías de sangre han sido entonces dejadas

⁵ Lorés Otzet, I., *et al.*, “La sculpture romane catalane sur bois: étude et restauration du Christ de Casarilh et de la Majesté de Beget”, *Gestes et techniques de l'artiste à l'époque romane*, Codalet, 2012, n. 43, p. 108.

⁶ Mendoza, C., Ocaña, M. T., *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75é aniversari del MNAC*, Barcelona 2009, pp. 96-101.

⁷ Presentado en 2011 en las XLIII Jornadas de Saint-Michel de Cuxa. Véase Tomo II, ficha I. A. 1. b. 3, apartado Conservación / Intervenciones y bibliografía relativa.

⁸ Examen visual, fotografías con luz difusa y luz ultravioleta, reflectografía infrarroja, lupa binocular y rayos X (SGS, SA), análisis físico - químicos de muestras extraídas del soporte y de la policromía (AMPC-UPC, UB i CRBMC).

⁹ Con el consentimiento de la parroquia de Beget y del Obispado de Gerona. Los resultados de la intervención han sido publicados por el CRBMC: Domedel, L., *et al.*, “Majestat de Beget”, *Catàleg d'activitats 2003-2010*, Valldoreix, 2011, pp. 194-197.

a la vista, quedando incluso más evidentes después de la restauración por la limpieza llevada a cabo en las carnaciones [3, 4].¹⁰



[3, 4] El rostro de la *Majestat* antes y después de la restauración, *dets.*
© Domedel, L., *et. al., op. cit., pp. 194, 197*

En conclusión, no obstante la falta de indicios documentales que lo comprueben, los datos recogidos llevan a suponer que la capa inferior de las carnaciones corresponde al momento en que el retablo fue construido y pintado, en 1682, y la capa superior a una repolicromía de finales del siglo XVIII – comienzos del siglo XIX, efectuada probablemente durante una restauración del retablo y la adición de la pintura sobre tabla que sirve de fondo a la escultura.¹¹ Esta observación evidencia a un nivel aún más profundo la estrecha integración de las dos obras, que ya hemos destacado anteriormente.

Los aspectos detectados en la *Majestat* de Beget se encuentran también en el *Crist Majestat* de Sant Miquel de Cruïlles. La escultura, de madera policromada, data de finales del siglo XII - principio del siglo XIII y hoy en día se conserva en el *Museu d'Art de Girona* (md'A, Sala 1, *Romànic*, MD'A 9), donde entra el 7 de abril de 1979. Anteriormente se ubicaba en el *Museu Diocesà* de Girona con el mismo número de inventario – *cfr.* Tomo II, ficha I. A. 2. b. 16.

Las fuentes historiográficas y los testimonios fotográficos de archivo nos proporcionan datos sobre la ubicación de la escultura antes de su musealización. En un escrito de Joan Sutrà Viñas del año 1959¹² leemos que la *Majestat* se hallaba en

¹⁰ Domedel, L., *et al.*, “Majestat...”, *op. cit.*, p. 196.

¹¹ Domènech i Morer, J., *Beget...*, *op. cit., ibidem*; Lorés Otzet, I., *et al.*, “La sculpture...”, *op. cit.*, p. 108.

¹² Sutrà Viñas, J., *El Monestir de Cruïlles*, Figueres 1959, pp. 115-142.

el monasterio benedictino de Sant Miquel de Cruïlles (Cruïlles, Monells y Sant Sadurní de l'Heura, Baix Empordà, Girona), fundado a mediados del siglo XI y del cual en la actualidad quedan pocos restos de esa época.¹³ El autor ofrece también una descripción de la talla:

“Es una representación de Cristo, Rey de los Reyes, conocida en Cataluña con la denominación de *Majestat*. Clavado en la cruz, viste túnica *manicata*, con cíngulo, descalzo y con cuatro clavos. En el sector pirenaico de esta provincia, tenemos la *Majestat* de *Baget*, la de *Nostra Senyora dels Arcs* y la de *Sant Joan les Fonts*. Sin embargo, delante de la *Majestat* de Cruïlles, la técnica es muy diferente; mucho más afinada la talla, más estilizada, lo que nos permite encuadrarla dentro del prototipo cuya origen se tendría que buscar en una modalidad siríaca, de la representación oriental de la Crucifixión, que se fue extendiendo por occidente en los siglos XI-XII. De esta *Majestat* de Cruïlles; cuyas extremidades de los brazos de la cruz estaban ya mutilados, es digna de especial atención la cabeza, trabajada con una gran delicadeza, diríamos casi realizada con cincelo, observando en ella notables analogías en las manos y la parte de la túnica que tapa los brazos, con la *Majestat* que, donativo de la Colección Batlló, enriquece el *Museu de Barcelona*. Lleva corona imperial, con florones en forma de cruz [...]. Es esta *Majestat* de Cruïlles una de las piezas representativas, notables por el estudio de la imaginería policromada y de la pintura románica de ese período de la historia del arte medieval”.¹⁴

Según anotado por Sutrà Viñas, la talla se ubicaba en uno de los altares laterales de la nave del monasterio, al lado del Evangelio; no hallamos en ese escrito mención alguna a otra pieza que la acompañara. Aunque no dispongamos de una fecha concreta, podemos suponer que la talla, junto con otras piezas procedentes del monasterio, ingresó al *Museu Diocesà* de Girona, en formación en aquel entonces, a finales de la década de 1930: el indicio cronológico es ofrecido por el propio Sutrà Viñas, que informa del traslado de unas cuantas obras del monasterio al *Museu Diocesà*¹⁵, y también por un precioso testimonio fotográfico realizado por Josep Gudiol i Ricart y conservado en el *Institut Amatller d'Art Hispànic*,¹⁶ que reproduce el Cristo aún en el monasterio y que se data en el año 1936.

El dato que nos atañe no es únicamente que la fotografía mencionada ofrece un *terminus ad quem* para datar el traslado de la obra. Se puede observar en ella que,

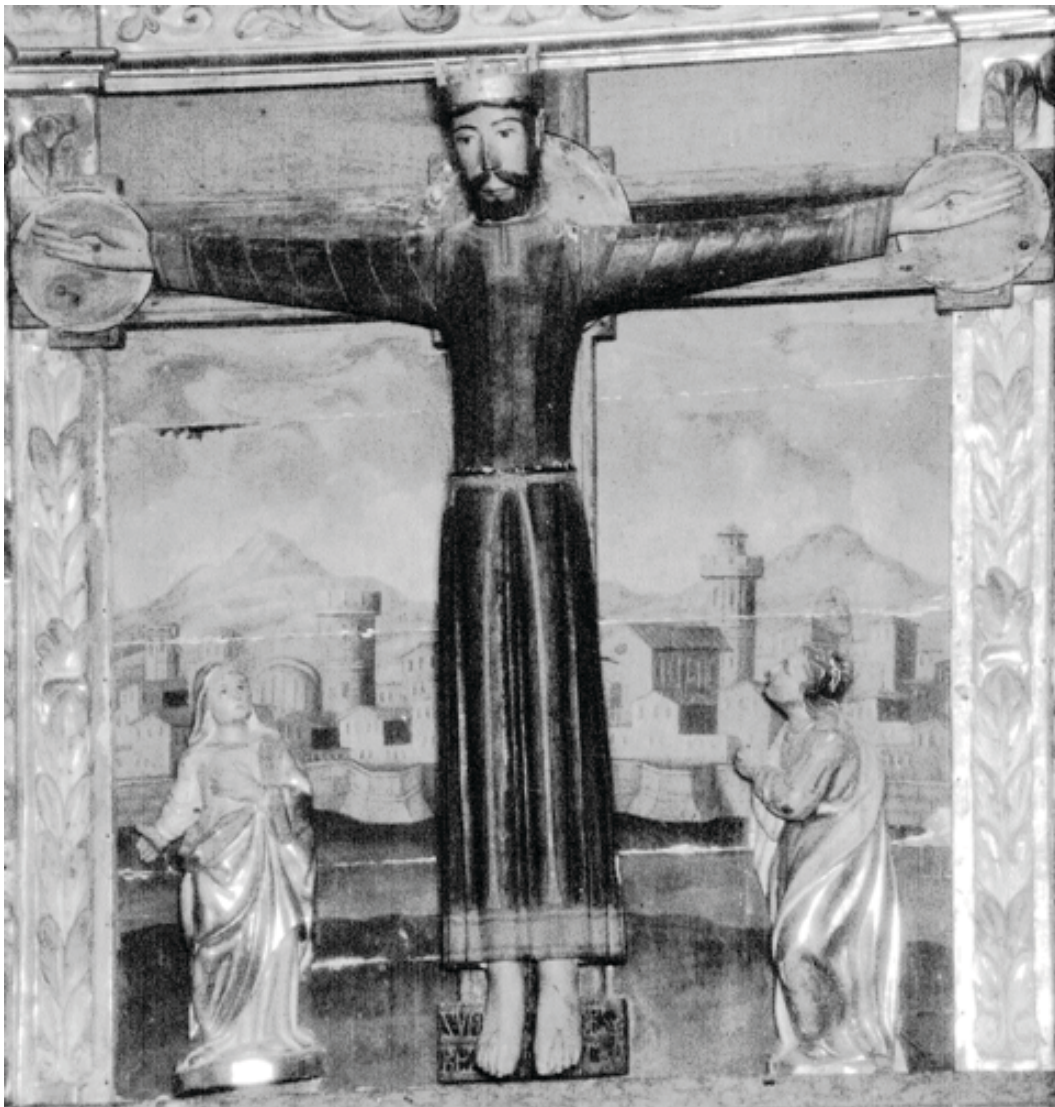
¹³ Zaragoza i Pascual, E., “Notícies històriques dels monestirs de Galligants, Fluvià i Cruïlles”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 1998, 39, p. 210.

¹⁴ Traducción de la autora. Para la versión original de la cita, véase Sutrà Viñas, J., *El Monestir...*, *op. cit.*, pp. 125-126.

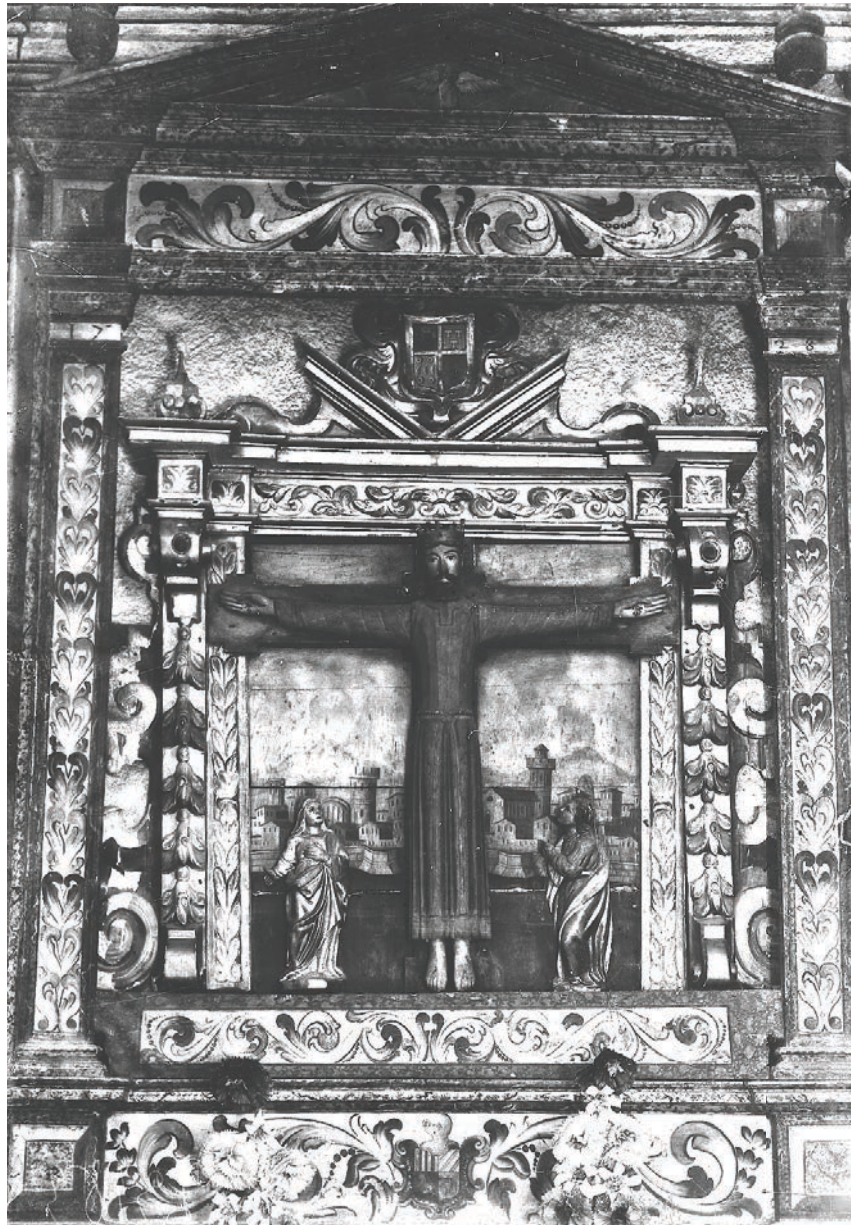
¹⁵ Sutrà Viñas, J., *El Monestir...*, *op. cit.*, p. 141. La traducción al castellano es de la autora.

¹⁶ Fototeca de arte español, fundada en Barcelona en 1942 por Teresa Amatller Cros junto con Josep Gudiol i Ricart, que integra los fondos del *Arxiu Mas* y los del *Arxiu d'Arqueologia catalana*.

detrás del *Crist Majestat*, en el altar lateral mencionad o anteriormente, se encontraba un retablo que representa unos edificios urbanos, unas torres y unas montañas al fondo; y que a los lados del Cristo se encontraban dos tallas lignarias, que representarían probablemente la Virgen y San Juan, y se dirigían hacia él en actitud de orantes [5]. En la misma ubicación aparece la talla en una fotografía más antigua, que data del año 1918, procede del *Arxiu Mas* y se conserva en el mismo Instituto [6].



[5] La *Majestat* de Cruilles en el Monasterio de Sant Miquel de Cruilles en 1936
© Gudiol 10092, im. 03473005 (16b), 1936



[6] La *Majestat* de Cruïlles en el Monasterio de Sant Miquel de Cruïlles en 1918
© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, negativo b/n (16b), cliché C-23183,
número digital 03985011, año 1918

Aunque no se disponga por el momento de noticias más específicas sobre las obras que se presentaban junto con el Cristo, nos enfrentamos una vez más a un caso de “incorporación” de una escultura medieval dentro de un retablo de época posterior, y de agregación de unas tallas, también posteriores, que interactúan con dicha escultura, análogamente al caso de la *Majestat* de Beget; y además, tal y como hemos evidenciado en el caso de Beget, observamos también en la *Majestat* de Sant Miquel de Cruïlles repolicromías que representan gotas de sangre en correspondencia de los clavos que sujetan el Cristo a la cruz, fijados en las manos y en los pies [7].



[7] *Majestat de Cruïlles, mano derecha, det.*
© CRBMC

Lamentablemente, no ha sido llevado a cabo hasta el momento ningún análisis sobre las policromías superpuestas de esta *Majestat*. En 1985 el CRBMC efectúa una restauración de la obra, cuyo informe (CRBMC, dossier núm. 1568) solo indica que el 11 de julio de 1985 la talla se envía al centro y que la intervención se concluye el 18 de diciembre del mismo año, sin brindar otros datos.¹⁷ No obstante la falta de informaciones más detalladas acerca de las intervenciones realizadas, destacamos igualmente la presencia del elemento de la sangre, que no es propio de la tipología iconográfica del *Triumphans*, aludiendo explícitamente a la *Passio* de Cristo.

Por último, nos parece interesante resaltar otro aspecto peculiar: el Cristo de Cruïlles ha sido objeto de una recontextualización ulterior, con el fin de una mejor posibilidad de conservación y fruición de la obra: la musealización.

Otra de las piezas sometidas a estudio presenta analogías con los susodichos casos: la *Majestat* de la Trinitat, que se remonta a la mitad del siglo XII – *cfr.* Tomo II, ficha II. A. 1. 40 – y se halla en la capilla homónima, situada en la aldea de Bellpuig, en el término municipal de Prunet i Bellpuig (Llenguadoc – Rosselló, Pirineos Orientales). Según Marcel Durliat, el Cristo se conservaba anteriormente en el Castillo de Bellestrade, situado en la parte somital del pueblo de Prunet i Bellpuig, y que hoy en día está en ruinas. En opinión del estudioso la obra se conservó allí hasta los comienzos del siglo XVIII, como indicarían unos *Goigs*¹⁸ compuestos en su honor, en los que se menciona su traslado desde la colina donde surgía el castillo a la capilla

¹⁷ *Cfr.* Tomo II, ficha I. A. 2. b. 16, apartado Conservación / Intervenciones. Inmediatamente después de la restauración, la talla fue enviada a la exposición *Thesaurus/estudis : l'art als bisbats de Catalunya, 1000 -1800*, celebrada en Barcelona entre el 1985 y el 1986 – *cfr.* Bibliografía.

¹⁸ De los cuales sólo tenemos noticia. Los *Goigs* sobre la *Majestat* de La Trinitat no están localizados.

de la Trinité, su ubicación actual. ¹⁹ El 12 de febrero de 1892 el Cristo es clasificado como *Monument Historique*. ²⁰ En aquella época y hasta comienzos del siglo XX la talla se presentaba junto con un retablo realizado en el siglo XVIII, hoy desaparecido pero cuya existencia está comprobada por un testimonio fotográfico conservado en el *Institut Amatller d'Art Hispànic*, procedente del *Arxiu Mas* y datado en el primer tercio del siglo XX [8].



[8] *La Majestat de La Trinitat* en una fotografia del año 1929
© *Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, negativo b/n (16b), cliché C-54843, número digital 05355010, año 1929*

Alrededor de 1950 la talla seguía siendo acompañada por el retablo, como se observa en siete testimonios fotográficos pertenecientes al archivo privado de la familia Desperamont, realizados por Guy Salvat, publicados en el informe de la restauración efectuada en la obra entre el 2003 y el 2004, y de los cuales reproducimos uno a continuación [9].

¹⁹ Durliat, M., *Les Christs Romans du Roussillon et de Cerdagne*, Perpiñán, 1956, p. 12, nota 9.

²⁰ Como se lee en la base de datos Palissy, en la que se archivan datos sobre el patrimonio de bienes muebles del Ministerio de Cultura y Comunicación, Dirección de Arquitectura y Patrimonio. La escultura esta fichada con el número de referencia PM66000747.



[9] La *Majestat* de La Trinitat en una fotografia del año 1950 ca.
© Guy Salvat, archivo privado Desperamont

Aunque no conozcamos la fecha exacta en la que el retablo fue retirado, sin embargo podemos afirmar que a finales de la década de los años 50 del siglo XX éste ya no estaba: lo comprueba otra fotografía, presentada también en el susodicho informe de restauración. Se trata de la reproducción escaneada de un tiraje fotográfico en blanco y negro sobre papel, cedido al *Centre* por Francis Waffelaert, Decano del valle de Tech (Vallespir) y administrador parroquial de Prunet i Bellpuig [10].



[10] La *Majestat* de La Trinitat en una fotografia de finales de la década de 1950
© Claude Gazuit, Font-Romeu, 81V121 (referencia escrita en lápiz de grafito abajo a la derecha en el reverso de la imagen)

En los pies y en las manos, clavados cada uno por separado, y en la frente, en correspondencia de una hipotética corona de espinas, observamos nuevamente repolicromías que figuran sangre.

A lo largo de los siglos se ha intervenido varias veces en esta talla. Durliat anota que en el siglo XVIII se efectúa una doradura de la túnica sobre una espesa capa preparatoria de yeso que oculta la decoración original, y se modifica la inclinación de la cabeza del Cristo.²¹ En 1951 Marcel Malmonte lleva a cabo una restauración: aunque no exista ningún dossier informativo de esta actuación, en la memoria de la intervención más reciente, realizada en 2004, se realiza una consolidación de la cabeza y una limpieza de la madera, y se encuentran restos de una policromía más antigua en la cruz. En 2001 se efectúan unos análisis preventivos en vista de una restauración que comenzará en 2003, finalizándose en 2004.²² En esa ocasión se remueve la capa de suciedad debida al humo de los cirios y se consolidan las partes atacadas por los insectos xilófagos, pero no se interviene en las repolicromías que figuran la sangre, en nombre de los mismos principios de actuación descritos para el caso de la *Majestat* de Beget.

Las tres tallas examinadas han sido por lo tanto incorporadas en un conjunto de época posterior, manteniendo al mismo tiempo su valor intrínseco; por otro lado, en cada una de ellas destacamos la presencia de repolicromías que representan la sangre sobre el cuerpo de Cristo, introduciendo entonces un elemento ajeno a la iconografía original y evocando la pasión del Redentor. Tal y como hemos comentado, estas obras no constituyen, dentro de nuestro *corpus*, los únicos casos de esculturas que presentan este elemento: lo hallamos también en los Cristos de Sant Joan les Fonts, Viver i Serrateix, Algarra, Museo de Bellas Artes de Bilbao, La Llagona, Sant Miquel d'Agulla, Angostrina, Borgo San Sepolcro, Imerward.²³ Sin embargo, los tres casos que destacamos tienen en común el hecho de haber sido también recontextualizados a través de la incorporación en otros objetos artísticos realizados posteriormente.

²¹ Durliat, M., *Les Christs...*, *op. cit.*, p. 14.

²² Sobre todas las intervenciones mencionadas, véase Tomo II, ficha II. A. 1. 40, apartado Conservación / Intervenciones.

²³ *Cfr.* Tomo II, fichas I. A. 2. b. 17, I. A. 2. c. 23, I. A. 3. 26, I. B. 1. 39, II. A. 1. 41, II. A. 1. 42, II. A. 1. 43, II. A. 2. 44, III. A. 1. 47, VI. A. 1. 55.

La introducción de un testimonio visible del suplicio y, consecuentemente, del aspecto más concreto de la Crucifixión y de sus consecuencias físicas en esta tipología concreta de Cristos de época medieval, abre nuevas posibles lecturas de la imagen en relación con el mutado contexto histórico y con las exigencias litúrgicas del momento. Es a partir del siglo XVII que queda constancia de este fenómeno en la tipología iconográfica del Cristo Rey *tunicato*. Aunque el significado originario de esta iconografía haya quedado custodiado en la imagen misma y su aspecto triunfal no haya desvanecido, estas intervenciones respondieron, a nuestro parecer, a la necesidad de enviar a la comunidad de los fieles, a través de las tallas, mensajes contundentes que se basaran en el dolor y en las penas de Cristo insistiendo sobre su martirio. Como nos muestran las tallas examinadas, el triunfo y la Pasión pueden coexistir en una sola obra, en la que leemos una síntesis de la historia cristológica entera; las repolicromías se pueden interpretar como la señal patente de la “reactualización” de la imagen para la continuidad del culto, y confirman, una vez más, el conservadurismo de esta tipología iconográfica.

4. Conclusiones

“*Dixit itaque ei Pilatus: ergo Rex es tu? Respondit Jesus: tu dicis quia Rex sum ego. Ego in hoc natus sum, et ad hoc veni in mundum, ut testimonium perhibeam veritati: omnis qui est ex veritate, audit vocem meam.*”¹

“Es lícito sospechar que en casi todas las iglesias del prerrománico en Cataluña se hallara una *Majestat*”, afirman Walter William Spencer Cook and Josep Gudiol i Ricart en 1950.²

La afirmación podría resultar algo impactante, ya que no se posee ningún indicio documental para contrastarla, ni tampoco para afirmar lo contrario.

Nosotros, a raíz del estudio llevado a cabo hasta el momento, nos inclinamos a pensar lo mismo. Y no sólo con respecto a la producción lignaria en el marco geopolítico catalán; sino también acerca de las otras áreas de Europa en las que se hallan en la actualidad testimonios escultóricos de Cristos Reyes que lucen una túnica.

En este sentido, la existencia de los dos excepcionales casos del *Volto Santo* de San Sepolcro y del Cristo *tunicato* de Tancremont, cuyo núcleo compositivo data con certidumbre del siglo IX, corrobora con datos científicos dicha observación.

Cabe suponer que un cuantioso número de tallas haya desaparecido a lo largo de los siglos sin dejar rastro alguno, debido a las razones más variadas – guerras, incendios, robos, terremotos, incluso entierros. Sin embargo, descartamos que entre las causas de desaparición de las obras se hallara la voluntad intencional de deshacerse de ellas porque se habían “pasado de moda”, es decir, porque las exigencias culturales y litúrgicas habían mutado y esa tipología iconográfica ya no era la más “apropiada” para transmitir a los feligréses determinados mensajes relacionados con la *Passio* de Cristo. De hecho, solía ocurrir lo contrario, según atestiguan numerosos ejemplares de nuestro *corpus* aún existentes, tal y como hemos destacado a lo largo de este

¹ *Jn*, 18, 33-37.

² Cook, W. S., Gudiol i Ricart, J., *Pintura e imagería...*, *op. cit.* p. 295.

estudio,³ que en época post-medieval siguieron protagonizando los espacios sagrados en los que se hallaban, aunque se llegara a intervenir en ellos. Hay que considerar, por lo tanto, las obras que presentamos en este trabajo como los “supérstites” de un grupo más extenso; no obstante, su número sigue siendo considerable.

El *corpus* que hemos configurado y sometido a examen se fundamenta en un criterio eminentemente iconográfico – tanto para la selección como para el examen de las obras – ya usado por la historiografía que ha consagrado sus estudios a este tema. Sin embargo, hemos considerado oportuno retomar dos de los pilares críticos de más envergadura por lo que a análisis y catalogación se refiere en ámbito catalán: *Les Majestats Catalanes* de Manuel Trens i Ribas, publicado en 1966, y *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya* de Rafael Bastardes i Parera, que vio la luz en 1978.⁴ Nuestro estudio dimana de una revisión crítica de estos escritos, de los cuales hemos ido evidenciando los límites y las insustituibles aportaciones. Ambos nos han servido para la ideación de un *corpus* que respondiese a parámetros distintos: que presentase un marco cronológico más restringido que el de Trens, acotando la investigación dentro de los siglos IX y XIII, y una actualización de los datos contenidos en su obra, desde cuya realización han pasado cincuenta años – mucho ha sido escrito desde entonces acerca de este tema y de los ejemplares que representan la tipología iconográfica del *tunicato*; y que analizara obras procedentes de ámbitos geográficos no contemplados por Bastardes. Si bien nuestro punto de partida teórico se halla en dos estudios nacidos en un contexto determinado, las consideraciones a las que ambos nos han llevado han sido extendidas a muchos otros ejemplares ubicados fuera de ese contexto y, aun así, relacionados con la misma tipología iconográfica.

El “estímulo” crítico más fuerte, sin embargo, ha consistido en el criterio de selección y clasificación de las obras empleado por Bastardes, que hace referencia a las tallas hablando de “*Majestats nues*” y “*vestides*”. El *incipit* de nuestro trabajo se

³ Analizando tres casos puntuales, dentro de nuestro *corpus*, de recontextualización de esculturas medievales en épocas posteriores. Véase cap. 3, apartado 3. 3.

⁴ Para la referencia bibliográfica completa de ambos escritos véase cap. 1, apartado 1. 3.

halla en el hecho de haber puesto en tela de juicio dicho criterio, que no consideramos funcional para designar esta específica tipología iconográfica.

Habiendo establecido que el tipo de vestidura llevada por los Cristos es el elemento característico y definitorio de este tipo de representación, jugando en ella un papel esencial, hemos dirigido nuestra atención exclusivamente a los ejemplares que presentan dicha constante, excluyendo un amplio número de tallas que se conservan en la actualidad y que, aunque muestren muchos de los signos característicos del tipo que nos atañe, no presentan la túnica.

Las obras que forman parte del *corpus* que hemos empezado a configurar basándonos en las observaciones que acabamos de exponer presentan un origen común desde el punto de vista exegético, litúrgico, y devocional; sin embargo, la cuestión de sus posibles relaciones, con especial atención al ámbito toscano y al catalán y al tema de la recepción de un hipotético modelo, aún queda abierta: existen objetivas analogías compositivas entre los ejemplares toscanos y los catalanes, pero también, tal y como hemos destacado a lo largo de nuestro escrito, se hallan elementos muy propios de un grupo u otro, en nivel técnico y estilístico. Es cierto que la recepción en Cataluña de la leyenda de *Leobino* sobre la milagrosa llegada de la talla del *Volto Santo* de Lucca a esa ciudad desde Oriente ⁵ está documentada por los *Goigs* desde el siglo XVII, que demuestran la absorción de la onomástica de la celebre talla toscana y de su presunto autor, Nicodemo, tal y como se lee en las leyendas sobre el origen de las *Majestats* de Caldes de Montbui, Beget, La Pobla de Lillet. Pero lo que nos interesa resaltar es que, más allá de la existencia o no de un “modelo en común” o un prototipo que sirvió como fuente de inspiración, esta iconografía, que era conocida y circulaba, fue interpretada y resuelta en función de las coordenadas históricas y culturales de cada uno de los ámbitos que hemos examinado. Buen ejemplo de ello es el de los *tunicati* que proceden de Las Marcas, ⁶ cuya excepcionalidad merece la pena ser nuevamente resaltada: ambas obras presentan atributos de claro origen carolingio y destacan dentro del *corpus* entero por la singularidad de todos sus elementos “variables”, que también, según hemos indicado, contribuyen a la configuración de este motivo iconográfico (la corona, el

⁵ Sobre la leyenda, véase cap. 2, apartado 2. 1; sobre la obra, *cfr.* Tomo II, ficha III. A. 1. 46.

⁶ El Cristo *tunicato* de Force y el Cristo *tunicato* de Amandola.

cíngulo, el tratamiento de barba y cabellera, el modelado de la túnica, el reconditorio).

Por último, cabe poner en evidencia que a lo largo de todo nuestro estudio, empezando por su título, nos hemos servido de la denominación de “Cristo Rey *tunicato*” de manera intencional. El específico tipo de representación que hemos examinado ha gozado no sólo de una enorme fortuna crítica, sino también de una gran variedad de denominaciones dependiendo del área geográfica en la que se ha difundido: *Volto Santo* en Italia, *Saint Voul* en Francia, *Grosse Gott* en Alemania, *Crist Majestat* en Cataluña.⁷ El nombre que se le acuña en Cataluña pone en evidencia el halo y la connotación de realeza implícita en esta representación, y se encuentra documentado, tal y como ya hemos indicado, desde el siglo XVII en relación con la talla del Cristo de Caldes de Montbui;⁸ en adelante, su uso se aplica a todos los crucificados indistintamente, tanto los que lucen túnica como los que llevan un *perizonium* y una corona. La denominación de *Volto*, *Bult* o *Bulto*, todas procedentes del latín *vultus*, conservan en sí la idea de una copia fiel de una imagen, un icono veraz y más antiguo.⁹

Sin querer en absoluto sugerir un “reemplazamiento” onomástico, y teniendo en cuenta el elevado valor histórico de todos los nombres existentes, proponemos el uso de la denominación de “Cristo Rey *tunicato*” para designar esta específica tipología iconográfica. Al referirnos a los ejemplares catalanes, no dejaremos de usar el término *Majestat*; tampoco seríamos capaces de mencionar el Cristo conservado en la catedral de *San Martino* en Lucca con otro nombre que no sea *Volto Santo*, ya que ambos nombres están más que consolidados; aun así, no existiendo una taxonomía iconográfica en este ámbito para hacer referencia a la tipología en general, encontramos la denominación de “Cristo Rey *tunicato*” más apropiada y “neutral”, capaz de superar eventuales “localismos”. Aunque seamos conscientes del hecho que la susodicha denominación incluye el término italiano *tunicato*, no huelga destacar que este nombre no está política, geográfica y culturalmente orientado; su uso está ya difundido en los estudios críticos sobre el tema y éste es, a nuestro juicio, el más apto para referirse a la tipología examinada, ya que alude a la característica esencial de la

⁷ Trens, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, p. 5.

⁸ Solà i Moreta, F., *La Santa Majestat...*, *op. cit.*, p. 124.

⁹ A propósito de este tema véase cap. 2, apartado 2. 2.

susodicha iconografía, la túnica, elemento que lleva en sí la idea del “connubio” de realeza y sacralidad.

Este estudio, cuya esencia es experimental, marca una etapa inicial dentro de un *iter* que esperamos seguir recorriendo. Era necesario configurar *in primis* un *corpus* estableciendo un criterio básico para identificar los ejemplares que lo componen: esto nos ha llevado a la creación de un catálogo analítico de obras. En ello se halla el trabajo de campo de estos años, el fruto de los numerosos análisis *de visu* de las tallas, la actualización de la información sobre ellas. Para nosotros es un cimiento, más que un punto de llegada, y una herramienta para nuestros estudios posteriores.

Cada uno de los aspectos analizados puede dar pie a ulteriores investigaciones: es nuestra intención integrar el catálogo, en el futuro, con otras piezas ya conocidas y relacionadas con este tema, que no hemos incluido por límites materiales y estructurales;¹⁰ se puede ampliar el marco cronológico, incluso llegando a la actualidad, ya que, según hemos comentado, la producción de esta tipología iconográfica sigue viva hasta el día de hoy; no podemos excluir la posibilidad de que ocurran otros afortunados hallazgos, como los de la *Majestat* Casacuberta - Marsans y de las reliquias custodiadas en el reverso de la *Majestat* Algarra.

Esperamos, en conclusión, que este *corpus* embrionario nos ofrezca una base sólida sobre la cual seguir investigando, y que sea capaz de sostener un puente simbólico entre el territorio europeo y el Mediterráneo oriental, siguiendo el itinerario opuesto al que, según la leyenda, recorrió el *Volto Santo* de Lucca por mar.

¹⁰ Cristo *tunicato* de Sondalo; *Sant Bult* de Valencia; otros ejemplares de *tunicati* conservados en Alemania.

APÉNDICE

TABLAS

I. VARIANTES

OBRA	LIPSANOTECA	CORONA	CÍNGULO	VACIADO DE TÚNICA
<i>1. Caldes de Montbui</i>	Ausente	Presente	Presente	Ausente
<i>2. La Pobla de Lillet</i>	Ausente	Ausente	Presente	Presente
<i>3. Beget</i>	Ausente	Ausente	Presente	Presente
<i>4. Banyoles o Llierca</i>	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
<i>5. Pujals dels Pagesos</i>	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
<i>6. Buïro</i>	Ausente	Presente	Ausente	Ausente
<i>7. Batlló</i>	Ausente	Ausente	Presente	Presente
<i>8. Eller</i>	Ausente	Ausente	Presente	Presente
<i>9. Espona o de Travesseres</i>	Ausente	Presente	Presente	Ausente
<i>10. All</i>	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
<i>11. Organyà</i>	Ausente	Presente	Presente	Ausente
<i>12. MNAC 3 935</i>	Ausente	Presente	Presente	Ausente
<i>13. MNAC 4 381</i>	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
<i>14. Lluís de Bonis</i>	Presente	Ausente	Presente	Presente
<i>15. Marès</i>	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
<i>16. Cruïlles</i>	Ausente	Presente	Presente	Ausente
<i>17. Sant Joan les Fonts</i>	Ausente	Ausente	Presente	Presente
<i>18. Sant Boi de Lluçanès</i>	Presente	Ausente	Presente	Presente
<i>19. Santa Maria de Lluçà</i>	Presente	Ausente	Presente	Presente
<i>20. Aranyonet</i>	Ausente	Ausente	Ausente	Presente
<i>21. MEV 9 726</i>	Presente	Ausente	Presente	Presente
<i>22. MEV 9 727</i>	Ausente	Ausente	Presente	Ausente

23. Viver i Serrateix	Ausente	Presente	Presente	Ausente
24. MEV 3 838	Presente	Ausente	Ausente	Ausente
25. Casacuberta -Marsans	Ausente	Ausente	Presente	Presente
26. Algarra	Presente	Ausente	Presente	Presente
27. Valenciano	Ausente	Presente	Presente	Ausente
28. Tachard I	Ausente	Presente	Ausente	Ausente
29. Tachard II	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
30. Soler i March	Ausente	Presente	Presente	Ausente
31. Junyent	Ausente	Presente	Presente	Ausente
32. Vidal i Ventos	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
33. Viliella	Ausente	Ausente	Presente	Probable
34. Peratallada	Dato no disponible	Dato no disponible	Dato no disponible	Dato no disponible
35. Sant Romà de la Clusa	Ausente	Nimbo	Presente	Ausente
36. Saderra	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
37. Santa Pau	Ausente	Nimbo	Presente	Ausente
38. Toses	Dato no disponible	Dato no disponible	Dato no disponible	Dato no disponible
39. Bilbao	Ausente	Ausente	Presente	Presente
40. La Trinitat	Presente	Ausente	Presente	Ausente
41. La Llagona	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
42. Sant Miquel d'Agulla	Presente	Ausente	Presente	Ausente
43. Arles	Presente	Ausente	Presente	Ausente
44. Angostrina	No se sabe	Ausente	Presente	Presente
45. Sant Martí del Canigò	Dato no disponible	Dato no disponible	Dato no disponible	Dato no disponible
46. Lucca	Presente	Presente	Presente	Ausente
47. Sansepolcro	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
48. Rocca Soraggio	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
49. Santa Croce sull'Arno	Ausente	Ausente	Presente	Presente
50. Pisa	Ausente	Presente	Presente	Ausente
51. Bocca di Magra	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente

52. Amandola	Presente	Presente	Presente	Ausente
53. Force	Ausente	Presente	Presente	Ausente
54. Uznach	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
55. Tancremont	Ausente	Presente	Ausente	Ausente
56. Imerward	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
57. Erp	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
58. Väversunda	Ausente	Presente	Presente	Ausente
59. Forsby	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
60. Sveneby	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
61. Sant Miquel de Prats	Ausente	Ausente	Presente	Ausente
62. Brummer	Ausente	Ausente	Presente	Ausente

II. CRONOLOGÍAS

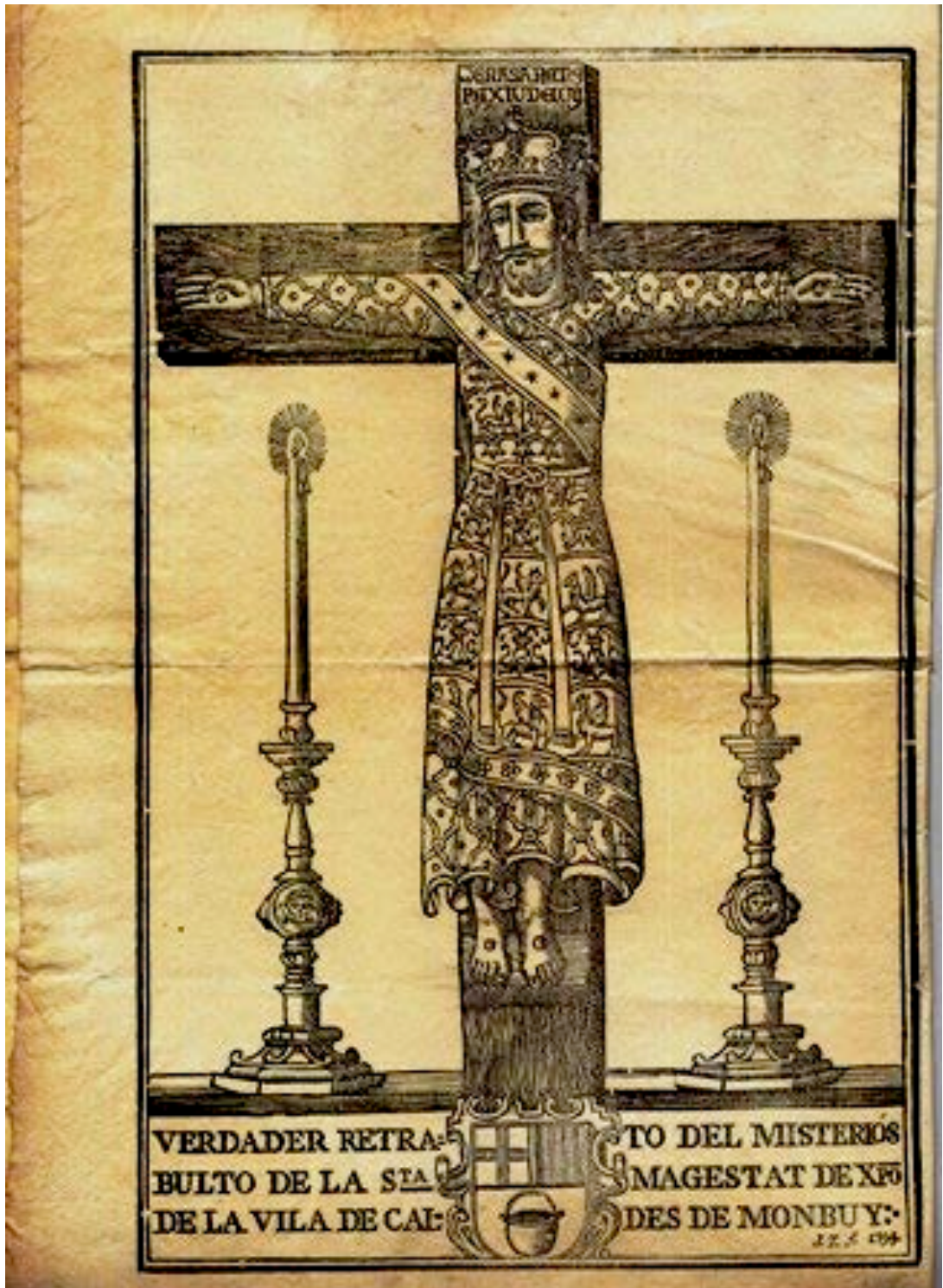
OBRA	SIGLO
III. A. 1. 47 <i>Volto Santo</i> de San Sepolcro (policromía: finales siglo XII)	IX
V. A 1. 55 Cristo <i>tunicato</i> de Tancremont (policromía y estilo: siglo XII)	IX
III. A. 1. 46 <i>Volto Santo</i> de Lucca	XI
III. C. 1. 52 Cristo <i>tunicato</i> de Force (finales siglo XI – comienzos siglo XII)	XI
IV. A. 1. 54 Cristo <i>tunicato</i> de Uznach (mediados)	XI
I. A. 1. a. 1 <i>Majestat</i> de Caldes de Montbui	XII – primera mitad
I. A. 1. a. 2 <i>Majestat</i> de La Pobla de Lillet	XII – primera mitad
I. A. 1. a. 2 <i>Majestat</i> de La Pobla de Lillet	XII – primera mitad
I. A. 1. b. 3 <i>Majestat</i> de Beget	XII – primera mitad
I. A. 1. b. 4 <i>Majestat</i> de Banyoles o Llierca	XII – primera mitad
I. A. 1. c. 6 <i>Majestat</i> de Buïro	XII – primera mitad
I. A. 2. a. 7 <i>Majestat</i> Batlló	XII – primera mitad
I. A. 2. a. 8 <i>Majestat</i> de Eller	XII – primera mitad
I. A. 2. b. 17 <i>Majestat</i> de Sant Joan les Fonts	XII – primera mitad
I. A. 2. c. 18 <i>Majestat</i> de Sant Boi de Lluçanès	XII – primera mitad
I. A. 2. c. 19 <i>Majestat</i> de Santa Maria de Lluçà	XII – primera mitad
I. A. 4. 28 <i>Majestat</i> Tachard I	XII – primera mitad
I. A. 4. 33 <i>Majestat</i> de Viliella	XII – primera mitad
I. A. 5. 35 <i>Majestat</i> de Sant Romà de la Clusa	XII – primera mitad
II. A. 1. 40 <i>Majestat</i> de La Trinitat	XII – primera mitad
II. A. 1. 41 <i>Majestat</i> de La Llagona	XII – primera mitad
II. A. 1. 42 <i>Majestat</i> de Sant Miquel d'Agulla	XII – primera mitad
II. A. 2. 44 <i>Majestat</i> de Angostrina	XII – primera mitad
I. A. 2. a. 11 <i>Majestat</i> de Organyà (finales siglo XII – comienzos siglo XIII)	XII – segunda mitad
I. A. 2. b. 17 <i>Majestat</i> de Cruïlles (finales siglo XII – segunda mitad)	XII – segunda mitad

XII- comienzos siglo XIII)	
I. A. 3. 25 <i>Majestat</i> Casacuberta – Marsans	XII – segunda mitad
I. A. 4. 31 <i>Majestat</i> Junyent	XII – segunda mitad
I. A. 4. 32 <i>Majestat</i> Vidal i Ventosa	XII – segunda mitad
I. A. 5. 36 <i>Majestat</i> de Saderra	XII – segunda mitad
II. A. 1. 43 <i>Majestat</i> de Arles	XII – segunda mitad
III. B. 1. 51 <i>Volto Santo</i> de Bocca di Magra	XII – segunda mitad
VI. A. 1. 56 Cristo <i>tunicato</i> de Imerward (finales XII – comienzos XIII)	XII – segunda mitad
VI. B. 1. 57 Cristo <i>tunicato</i> de Erp	XII – segunda mitad
VII. A. 1. 58 Cristo <i>tunicato</i> de Väversunda	XII – segunda mitad
VII. A. 1. 59 Cristo <i>tunicato</i> de Forsby	XII – segunda mitad
VII. A. 1. 60 Cristo <i>tunicato</i> de Sveneby	XII – segunda mitad
VIII. A. 1. 61 <i>Majestat</i> de Sant Miquel de Prats	XII – segunda mitad
I. A. 1. b. 5 <i>Majestat</i> de Pujals dels Pagesos	XIII
I. A. 2. a. 9 <i>Majestat</i> Espona o de Travesseres	XIII
I. A. 2. a. 10 <i>Majestat</i> de All (finales siglo XIII – comienzos siglo XIV)	XIII
I. A. 2. a. 13 <i>Majestat</i> del MNAC, n. 4 381	XIII
I. A. 2. a. 14 <i>Majestat</i> Lluís de Bonis	XIII
I. A. 2. c. 21 <i>Majestat</i> del MEV, n. 9 726	XIII
I. A. 2. c. 22 <i>Majestat</i> del MEV, n. 9 727	XIII
I. A. 2. c. 24 <i>Majestat</i> del MEV, n. 3 838	XIII
I. A. 3. 26 <i>Majestat</i> Algarra (primer tercio siglo XIII)	XIII
I. A. 4. 27 <i>Majestat</i> Valenciano	XIII
I. A. 4. 30 <i>Majestat</i> Soler i March	XIII
I. B. 1. 39 <i>Majestat</i> del Museo de Bellas Artes de Bilbao	XIII
III. A. 1. 48 <i>Volto Santo</i> de Rocca Soraggio	XIII
III. A. 1. 49 <i>Volto Santo</i> de Santa Croce sull'Arno (Siglos XIII - XIV)	XIII
III. C. 1. 52 Cristo <i>tunicato</i> de Amandola	XIII


(siglos XIII - XIV)	
VIII. B. 1. 62 Cristo <i>tunicato</i> Brummer	XIII
I. A. 2. a. 12 <i>Majestat</i> del MNAC, n. 3 935	XIV
I. A. 2. a. 15 Cristo <i>tunicato</i> del <i>Museu Marès</i>	XIV
I. A. 2. c. 20 <i>Majestat</i> de Aranyonet	XIV
I. A. 2. c. 23 <i>Majestat</i> de Viver i Serrateix	XIV
I. A. 4. 29 <i>Majestat</i> Tachard II	XIV
I. A. 5. 37 <i>Majestat</i> de Santa Pau	XIV
III. A. 1. 50 Cristo <i>tunicato</i> de Pisa	XIV

GOIGS

I. MAJESTAT DE CALDES DE MONTBUI



[A] *Goigs a la Santa Majestat de la Vila de Caldes de Monbuy, 1794* © BPEP



COBLAS

AL MISTERIÓS VULTO DE LA SANTA MAJESTAT DE CRISTO.

EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE CALDAS DE MONTBUY.

Al profunda humillat,
Esperansa, fe y amor,
Maldem, Deu y Senyor,
Vostre Santa Majestat.

En Vostre de Jesucrist
En bon Nixendoms feu,
Com que vivet en la creu
En hont molt bon vist.
De un Angel feu ajuda
Y diriget lo senyor,
Que tanta, si, ah tot primer
Vostre Santa Majestat.

En may pomet se pogut,
Esperansa que se intente,
En Vostre, y en el nostre
Que nos volem pres no hi
A Casa son brevedat
Per un miracle molt gran,
Molt sempre adorar
Vostre Santa Majestat.

A Caldas veigut
Copis d' una misteriosa,
Y Caldas feu la distincio
Que tal prenda merced.
No feu, ho, necessitat
Que la habentem la portassen,
Y las de Caldas agrassen
Vostre Santa Majestat.

De la patria per bon passada
Molt desitiam la trogarem,
Molt de Caldas may poguem,
Tant va el que la passat
Elsent sempre ho tenyemat
La cel per tant inencomiable
Molt sempre la nostre admira
Vostre Santa Majestat.

Aquí quedant ho volgut
Per un nos volem fermetat

Fesem nos meditar,
Y hasta de tota salut,
Aquí nos hem de lo trobat
En viles, per tal dolor
Donailes volem dir
Vostre Santa Majestat.

Volguem veur l' honor
En portar per major culte,
Vostre estatua en Vostre
Vostre del altar major.
En vistes populos ho estat
En tal temple, perquè a parta
La patria honor nos volem
Vostre Santa Majestat.

Nos després de temps, nos just
Que prenda tot estat
Y hontes nos gloriosament
Seguim la puetat y gust,
Per un gran miracle volem
Y d'acut en amor millor
Colectoral al major
Vostre Santa Majestat.

Y Caldas d' honorem
En vostre domini
Vos volem, y vos d'alt
La vostra Vostre, lo que
Aquí nos demostret
Tanta volem y volem,
Aquí a nos volem veur
Vostre Santa Majestat.

En la imatge real volem
Que portat, volem de creu
Que regnat volem en la creu
Vostre d'vile passat.
Las volem y las volem
Dulas, rubles y amarillos,
Ah que volem veur de Caldas
Vostre Santa Majestat.

Com quatre soldats volem
En la creu lo nostre nos,
Per un en els Vostre preve
Ah quatre volem en volem.
En volem volem de deus
A los quatre para del deus
Arma, que al volem volem
Vostre Santa Majestat.

La volem volem de deus
De que Creu no hi volem.
Deu que lo volem volem
L' volem y volem volem
Ah lo volem volem
Que en lo de deus volem,
Y en la que lo volem
Vostre Santa Majestat.

San los sol volem que volem
La volem de volem volem,
Lo que volem en volem
San los en lo deus volem,
Misterio que lo volem
L' volem volem per un deus,
Y ah en y nos volem deus
Vostre Santa Majestat.

Ah tanta preve volem
Caldas nos volem y volem,
Y de volem amar volem
Molt volem volem,
Al que en un volem
Vostre preve en volem,
Lo volem al gran volem
Vostre Santa Majestat.

In que volem volem
Vostre de volem volem,
Vostre volem volem
Vostre Santa Majestat.

g. Que Dominus ad palmam veniet.

OREMUR.

Domine Jesu Christo Fili Dei vivi, qui hunc mundum pro redemptione nostrorum crucis patibulum accepisti, et sanguinem tuum pretiosum in remissionem peccatorum nostrorum effudit, in similibus deprecamur, ut justis cibum nostrum. Perdeat peccata nos peccatorum nostrorum. Per Dominum nostrum, etc. Amen.

Impressa la Cruzada, P.L. Barcelona.—1871.

[B] Coblas al Misteriós Vulto de la Santa Majestat de Cristo, primera mitad del siglo XIX
© BPEP

**COBLAS AL
BULTO DE LA
DE CRISTO, EN
CALDES DE**



**MISTERIOS
SANTA MAJESTAT
LA IGLESIA DE
MONBUY.**



Ab profunda humilitat,
esperança, fé y amor,
alabém Deu y Senyor,
vostra Santa Majestat.
Nicodemus esculpí
un Bulto de Jesu-Christ,
quel habia molt bent vist
cuant en Creu per nos pati:
un Angel li ha ajudát,
lo cual ab tota primor
aperficioná, Senyor,
vostra Santa Majestat.
Aquest Bulto venerable
de JESUS posát en Creu,
volguereu posarlo en preu,
pero fonch inestimable:
que lo Cel ha ordenát,
que LUCA (per gran favor)
tingués, Altíssim Senyor,
vostra Santa Majestat.
De aquesta Imatge tant Santa
la devoció se estengué,
y en Catalunya també
volar de Deu la trasplanta:
CALDES ha també gosát
de semblant prenda y tresor,
puix mereix tenir, Senyor,
vostra Santa Majestat.
Fugint la destrucció
de llur terra y treballs grans,
quel han portát Boemians
tenim per tradició:
en la Iglesia lan entrát
de hont no pot llur valor
traurel, que nou vol, Senyor,
vostra Santa Majestat.
Y despres de aço restaren

✠. Hoc signum Crucis erit in Cælo.

OREMUS.

Domine Jesu-Christe Filiū Dei vivi, qui hora sexta pro redemptione mundi Crucis patibulum ascendisti, et sanguinem tuum pretiosum in remissionem peccatorum nostrorum fudisti, te humiliter deprecamus, ut post obitum nostrum Paradisi januas nos gaudenter introire concedas. Per Dominum nostrum, etc. ✠. Amen.

Barcelona: En la Estampa de la Viuda y Fill de Sierra, Plassa de Sant Jaume.

confusos per faltar lloch,
y per tenirne poch
al mes alt lo collocaren:
ahont per molts anys ha estat
sens descubrir sa finor:
descuidats que fos, Senyor,
vostra Santa Majestat.
Finalment los Devots seus
desitjan veurer sa cara,
devallantlo á la llum clara
adorarenli los peus:
y encesos en caritat
procuraren ab fervor
venerar, Deu y Senyor,
vostra Santa Majestat.
Háseli obrada Capella
en la qual molt confiats,
venen los necessitats
representant sa querella:
tothom sen vá consolát
quijs reclama de bon cor,
perque á tots cura, Senyor,
vostra Santa Majestat.
Puix que lliberal y franch
en la Creu per tots patíreu,
y de esclaus nos redimíreu
ab lo preu de vostra Sanch:
al Devot necessitat,
donauli vostre favor;
puix que tot ho pot, Senyor,
vostra Santa Majestat.

TORNADA.

Ja que ab quatre claus clavát
estáu per lo pecador,
valegans, Deu y Senyor,
vostra Santa Majestat.

✠. Cum Dominus ad judicandum venerit.




GOIGS

**en lloança de la Santa Majestat de Crist que es
venera a l'església parroquial de Caldes de Montbul**

<p>Per la corona promesa i l'encís del seu encís! Del tur en la pregonesa adorem tota la grandesa de la Santa Majestat.</p> <p>Vostre lloança més famosa és a Caldes angles ha: des de la creu, gloriosa, els dolços semblis oblidar. La gent plena d'estranyesa pregunta el significat.</p> <p>A la dreta de Déu Pare reglades personalment, els senyals portant encara de la forma de servent: la creu en bona hora presa per desfer nostre creient.</p> <p>Us deu honor i lloança els angles del Paradís, si vós no sou un portant en pala i terra i tot faldís. Vençuda en un creupament, des de la mort s'ha commemorat.</p> <p>Metes d'un cel que se pertoca sua volgal participat: més encís són pena per honor el Sant dels Sants! tot recordant la fides, tot estimant l'obediència.</p> <p>Metes va ser la lloança del que havien d'esser Vós.</p>	<p>capell del peregrinatge en aquesta vall de plora, Si la vida de Déu encara dona bon tenor al combat.</p> <p>Razona la profecia i encara fa referència! vindrà, Déu amb què, el dia que de tot serà la fi. Serà, ah! Mabeitat tota el jutge profetista!</p> <p>Sou la llei i la justícia Dereu el Rei i el fiscal! oh tota virtut faldisa en el jutjament final! El vostre regnat fa tota proprietat indignat.</p> <p>En aquesta dreta marcada la terra de vostra Creu, Digueu que la de atorgada perquè el que en la mort presa A tota humana encara la venjança haurà arribat.</p> <p>Albis, drets i metes el món de un trist palat— D'un altre món que perdura se farà el Rei de la pau, sedella de llum i bellesa per tota l'humanitat!</p> <p>Recordat sense acordència, recordat Mitgesedat, des del Pare a la presència.</p>	<p>ten gujar el nostre pare sacerdot i relidat, el Profeta tan conat!</p> <p>Tota aquesta creu plena en encupit pietat, la recollida els admirats pregant a vostra redre, vostre amb igual fermesa en aliamen de bon grat!</p> <p>L'arribada de prodigi ben tot es va destacar: augments vósseu gratigi quan un amb altra creu, Una capella representat el fet ha perpetuat!</p> <p>Caldes amb tot són en nombre nostres benediccions, Confiam en la presència d'entornem generacions que se han mirat amb sorpresa i les haves accions!</p> <p>Sempre ha sentit vostra vida l'orgull de la vostra Creu, Ferdit la vida tranquil·la en pau i gràcia de Déu, amb una i altre mil creu, hambolica d'un pleu!</p> <p>Per la corona promesa i l'encís del seu encís! Del tur en la pregonesa adorem tota la grandesa de la Santa Majestat.</p>
--	---	--

Escrites pel Reverend Messia Vicent Salva, Vicari de Caldes.

OREMUS—Domiine Jezu Chryste Fili Dei vivi, qui terra nostra pro redemptione mundi
cruce pendulus excendisti, et singulariter tuam precationem in resurrectione peccatorum nostro-
rum fuldist, ne humiliter supplicemus, ut post obitum nostrum Paradisum iterum nos gauderem
terrisse recedat. Per Dominum nostrum, etc. Amen.

[D] Goigs en lloança de la Santa Majestat de Caldes de Montbui, primeres dos dècades del segle XX © BPEP

GOIGS A LLOANÇA DE LA SANTA MAJESTAT DE CRIST

VENERADA EN DE CALDES

L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE MONTBLI



Poble que a nostra vila encada
 encada, tant la llavor parau,
 de tantem egal abanda
 nostre santa Majestat.

Caldes el teu oratge d'herena
 i un garraç amb gualons,
 mes que el d'alguna altra
 a no ve d'alguna altra. Ve
 des de que en veuere l'encada
 amb nostre sant Jaume.
 De tantem...

En l'any que veuere parau
 una calçada amb veuere
 nostre Sant Jaume, que
 no s'aparta i poder
 i un Caldes d'herena
 i un garraç amb gualons.
 De tantem...

Alvocatons que en veuere
 al Caldes d'herena,
 mes que el d'alguna altra
 a no ve d'alguna altra. Ve
 des de que en veuere l'encada
 amb nostre sant Jaume.
 De tantem...

Vereu tant bona claria
 del veuere Sant Jaume,
 Majestat que en veuere oratge
 però que veuere que veuere parau,
 des del temps que en veuere parau.
 Treu el veuere a veuere parau!
 De tantem...

En l'any que veuere parau
 una calçada amb veuere
 nostre Sant Jaume, que
 no s'aparta i poder
 i un Caldes d'herena
 i un garraç amb gualons.
 De tantem...

A guardar tota una vida
 nostre sempre a veuere,
 mes que el d'alguna altra
 a no ve d'alguna altra. Ve
 des de que en veuere l'encada
 amb nostre sant Jaume.
 De tantem...

Caldes, que veuere oratge
 per a veuere que veuere parau,
 des del temps que en veuere parau.
 Treu el veuere a veuere parau!
 De tantem...

Nuestra vila que veuere parau
 per veuere Sant Jaume,
 que veuere parau que veuere parau,
 i de veuere Sant Jaume
 i de veuere parau.
 De tantem...

En l'any que veuere parau
 una calçada amb veuere
 nostre Sant Jaume, que
 no s'aparta i poder
 i un Caldes d'herena
 i un garraç amb gualons.
 De tantem...

Quatre acordes d'herena
 nostre sempre a veuere,
 mes que el d'alguna altra
 a no ve d'alguna altra. Ve
 des de que en veuere l'encada
 amb nostre sant Jaume.
 De tantem...

Nuestra vila que veuere parau
 per veuere Sant Jaume,
 que veuere parau que veuere parau,
 i de veuere Sant Jaume
 i de veuere parau.
 De tantem...

Imperial de la nostra
 que veuere Sant Jaume,
 que veuere parau que veuere parau,
 mes que el d'alguna altra
 a no ve d'alguna altra. Ve
 des de que en veuere l'encada
 amb nostre sant Jaume.
 De tantem...

En l'any que veuere parau
 una calçada amb veuere
 nostre Sant Jaume, que
 no s'aparta i poder
 i un Caldes d'herena
 i un garraç amb gualons.
 De tantem...

En l'any que veuere parau
 una calçada amb veuere
 nostre Sant Jaume, que
 no s'aparta i poder
 i un Caldes d'herena
 i un garraç amb gualons.
 De tantem...

Poble que a nostra vila encada
 encada, tant la llavor parau,
 de tantem egal abanda
 nostre santa Majestat.

Grups vocalitzats: Tenir veuere parau S. C. D.

Música vocalitzada

Resposta

Deu que a nostra vila encada
 encada, tant la llavor parau,
 de tantem egal abanda
 nostre santa Majestat.

V. Que alguns Crists són la vida.

R. Que d'alguns al indolentem veuere.

OREMUS

Quoniam homo Christus Filius Dei verus, qui hunc mundum pro redemptione nostrorum crucis passionis suae immolavit, et sanguinem suum pretiosum de precibus nostris immolavit, ut nos hunc mundum de peccatis liberaret. Qui vivit et regnat in unitate Spiritus sancti. Amen.

Sancti Martini celebravit

[E] Goigs a la Santa Majestat de Crist, finals del siglo XIX © BPEP

II. MAJESTAT DE LA POBLA DE LILLET

GOIGS DE LA SANTA MAGESTAT

DE LA VILA DE LA POBLA DE LILLET, BISBAT DE SOLSONA



Puig vos ha crucificat
nostra culpa y vostre amor;
aymarèm sempre de cor
vostra Santa Magestat.

Nicodemus, que en la Creu
l'Original contemplà,
una imatge fabricà
de un Home verdader Deu.
Y havent est Poble lograt
tenir tant inmens Tresor; etc.

De imatge tant piadosa
la devoció esperansa
en nostra vida mudansa,
y ab Vos una mort ditxosa.
Mes si havem despreciat
fins ara tant gran favor; etc.

Quan per nostra sequedat
de l'aygua falta tenim,
en professó acudim
à vostra immensa Bondat.
Quedant sempre aconsolat
lo Poble de vostre amor; etc.

Si vall de llágrimas era
la Vall dita de Lillet,
ab vostre amparo se ha fet
de alegrias primavera;
Puig en Vos havem trobat
alivio per tot dolor; etc.

†. Hoc Signum Crucis erit in Cælo.

Quant algú en los treballs seus
à fervos visita va,
gustós li donau la ma
si contrit vos hesa 'ls peus.
Suposat may heu negat
oir lo nostre clamor; etc.

Las repetidas finesas
vostras la Poble agrabeix,
Capella vos erigeix
humil per vostras grandesas.
Y encara que es limitat
culto per tan gran Senyor; etc.

Vostra protecció ab tots
distrau de malignas arts,
y atrau de remotas parts
à la capella 'ls devots.
Logrant de vostra bondat
dels pecats perfet dolor; etc.

Del Santuari Titular
puig vos dignau ser, Senyor,
feu que sia nostre cor
lo sacrifici y altar.
Abont tenintvos col·locat,
units tots ab vostre amor; etc.

Ja que en tota adversitat
d'eix Poble sou Protector;
aymarèm sempre de cor
vostra Santa Magestat.

¶. Cum Dominus ad iudicandum venerit.

OREMUS

Domine Jesu-Christe, qui de coelis ad terram de sinu Patris descendisti, et Sanguinem tuum pretiosum in remissionem peccatorum nostrorum fudisti, te humiliter deprecamur, ut in diei Judicii ad dexteram tuam mereamur audire, venite Benediciti. Qui vivis, etc.

[A] Goig de la Santa Majestat de la Vila de La Pobla de Lillet, 1903 © BPEP

GOIGS DE LA SANTA MAGESTAT
DE LA VILA DE LA POBLA DE LILLET, BISBAT DE SOLSONA.



PUix vos ha crucificat
nostra culpa y vostre amor;
amarém sempre de cor
vostre Santa Magestat.

Nicodemus, que en la Creu
lo Original contemplá,
una imatge fabricá
de un Home verdader Deu;
Y havent est Poble lograt
tenir tant immens Tresor; &c.

De imatge tant piadosa
la devoció esperansa
en nostra vida mudansa,
y ah Vos una mort ditosa:
Mes si havém despreciat
fins ara tant gran favor; &c.

Quant per nostra sequedad
de Aygua falta tendim,
ah Prontesó acudim
á vostra immensa Bondat;
Quedant sempre aconsolat
lo Poble de vostre amor &c.

Si vall de Lagrimas era
la Vall dita de Lillet,
ah vostre amparo se ha fet
de alegrías primavera:
Pux en Vos havem trobat
alivio per tot dolor. &c.

1. *Alto Signum Crucis erit in Celo.*

Quant algú en los treballs seus
á fervor visita vá,
gustós il donáu la má,
si contrit vos heu ah pena:
Suposít muy heu negar
sir lo nostre clamor; &c.

Las repetidas finesses
vostres la Poble agrahela,
Capella vos erigela
humil per vostres grandessas:
Y encaraque es limitat
Culto per tant gran Senyor; &c.

Vostre protecció ab tots
distra de malignas arts,
y atrau de remotas parts
á la Capella Devota:
Logrant de vostra bondat
dele peccats perfet dolor; &c.

Del Santuari Titular
puig vos dignau ser Senyor,
seu que sia nostre cor
lo sacrifici, y altar:
Ahont tenllevos col·locat,
unís tots ah vostre amor; &c.

Ja que en tots adversitat
d' est Poble sou Protector;
amarém sempre de cor
vostre Santa Magestat.

2. *Qui Dominus ad judicandum revertit.*

ORACION.

*Domine Jesu-Christe, qui de Celo ad terram de una Patris descendisti, & Singulis
nostris peccatis in remissionem peccatorum nostrorum fudisti, te humiliter deprecamur,
ut in die Judicii ad dexteram tuam inveniamur audire, vocare Benedicti. Qui vivis,*

[B] Goig de la Santa Majestat de la Vila de La Pobla de Lillet, primera mitad del siglo XX

© BPEP

GOIGS DE LA SANTA MAJESTAT

de la Vila de La Pobla de Lillet, Bisbat de Solsona.



Puig vos la crucifixió
mostra culpa i vostre amor;
Adorau la Majestat
de Jesús, *Notre Seigneur*.

Nicodemus, que en la Cera
l'Original contemplà,
una imatge multiplicà
del Ben Jesús, Homen i Déu.
I havent en Pobla llogar
meu tan bonic i bonic, etc.

El mateix tan piadosa
la devota esperança
en vostra vida realment
i amb vos una mort eterna.
Més si havent desprecia
fins ara tan gran favor, etc.

Quem per vostra esperança
de l'àngel fets veuen,
en proual acollin

a vostra bonic i bonic.
Quand sempre acollat
el Pobla pel vostre amor, etc.

Si vell de l'àngel era
la Vall dita de Lillet,
amb vostra ajuda s'ha fet
l'àngel prou bonic.
Puig en Vos havent trobat
los rams per un dolor, etc.

Ningú no potra als vostra pena
coasta, en hora de del
que no aliant un bon consell
per ell i per tota els seus.
Ja que sempre les atorgat
vostre pena i un dolor, etc.

Vostre colateral honor
sota La Pobla agrada
i esta Capella en honor,

honor per vostra grandesa,
més en una sempre llum
com a Pare i gran Senyor, etc.

Vostre prou bonic per tot
com en les malignes ara
i ara de remota part
a la capella als devots,
logant per vostra bondat
dels peccats parles d'elles, etc.

Del Santuari Tindat
puig vos dignes ser, Senyor,
les que igual sempre ser
el sacrifici i l'altar,
obrar, sempre en col honor,
flamant en el vostre amor, etc.

Ja que en una adreçant
dels Pobla una Proutant
Adorau la Majestat
de Jesús, *Notre Seigneur*.

Andante

And. sostenuto

And. sostenuto

v. *Mis signum Crucis est in Caelo.*

v. *Con Dominum ad iudicandum venisti.*

ORACIÓ: Donau Jesús-Criste, qui de cælis ad terram de alba Poble descendisti, et Sempiternum tuum precium in remissionem peccatorum nostrorum facili, te humiliter deprecamus, ut in die iudicii ad dextram tuam mereamur nos, sancte Benedicti. Qui vivis, etc.



[C] Goig de la Santa Majestat de la Vila de La Pobla de Lillet, segunda mitad del siglo XX

© BPEP

III. MAJESTAT DE BEGET

COBLAS
Y GLORIA DE LA
Patrona de la Par-



LA SANTA MAGESTAT.

A LLAHOR,
Sta. MAGESTAT
roquia de Baget.



EN Baget està assentada
per la Santa Trinitat,
focorreu al quius reclama
santissima Magestat.

En lo Puig de Beltracá
allí estaveu assentada,
en Baget se va mudar
per voluntat de Deu lo Pare:
ó Casa santificada
per la Santa Trinitat,
focorreu al quius reclama
santissima Magestat.

Socorreu als pecadors,
puix sou Patró de la Fe,
nols negueu votres favors
llum del Cel, Deu verdader:
gran es lo vostre poder
dels Pecadors lo rescat,
focorreu al quius reclama
Santissima Magestat.

Molts miracles ha obrats
de cegos, muts, y altre gent,
y los morts resuscitats,
com ho vehem de present:
ab la sancti tant excellent
escampada per lo pecat,
focorreu als quius reclama
santissima Magestat.

De Camprodón se pot dir
un miracle de maravella,
una dona ab lo fill caygué
en lo alt Grau de la Quera:
no deixant lo xich la manella
tothom estaveu espantat,
suplicant la trista Mare
à la Santa Magestat.

En Tarraga terra de Urgell
se posà la pest senella,
prometeren un joyell
à la Divina Potencia:
quels guardis, y los defenia
en Baget lo han aportat,
focorreu al quius reclama
santissima Magestat.

Un miracle va obrar
cosa certa, y molt clara,
que la vista va tornar
à un home de Perelada;
arribant en aquella Casa
hoer està la Santetat,
Pare, Fill, y Esperit Sant
units ab la Magestat.

De un Traginer de Beltracá
cosa foch miraculosa,
en strevirse à carregar
aquella imatge preciosa:

cosa foch miraculosa
de la Santa Magestat,
que li feu perdre la vista,
y lo matxo esclatat.

De genollons se posà
ab molta contrició,
à la Magestat suplicà
tenante per pecador:
Miracle obrà lo Senyor,
de la vista lo ha curat,
focorreu al quius reclama
santissima Magestat.

Mirau com està clavst
lo bon Jeshu en la Creu,
prop de un illadre condemnat
lo bon Dimas al costat seu:
perdó demanà à Deu
pera venge lo pecat,
prellament munta à la Gloria
ab la Santa Magestat.

TORNADA.

Puix sou Capità de la Gloria
dels Pecadors lo rescat,
dels devots teniu memoria
Santissima Magestat.

☩. Hoc signum ✠ Crucis erit in Caelo.

☩. Cum Dominus ad judicandum venerit.

OREMUS.

Domine Jeshu Christo Fili Dei vivi, qui hora sexta pro redemptione mundi Crucis pa-
tibus ascendisti, & sanguinem tuum pretiosum in remissionem peccatorum nostro-
rum sudasti: te humiliter deprecamur, ut post obitum nostrum Paradisi januas nos gau-
denter introire concedas. Qui vivis, & regnas in secula seculorum. ☩. Amen.

GERONA: Per NARCIS OLIVA Estampér, y Libretér à la Plaça de las Cols.

[A] Coblas a llahor y gloria de la Sta. Majestat Patrona de la Parroquia de Beget, principio del siglo XIX © BPEP

BIBLIOGRAFÍA

A

AA. VV., *Álbum de detalles artísticos y plástico - decorativos de la Edad Media catalana*, Sociedad Artístico - Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1882

AA. VV., *Álbum de la Sección Arquelógica de la Exposición Universal de Barcelona*, Sociedad Artístico - Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1888

AA. VV., *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya, I, Art Romànic - Art Gòtic - Art del Renaixement - Art Barroc*, Junta de Museus, Barcelona, 1936

AA. VV., *Catàleg d'escultura i pintura medievals, Fons del Museu Fredric Marès, I*, Barcelona, 1991

AA. VV., *Catálogo de la Sección Oficial del Gobierno publicado por la Comisaría Regia*, Exposición Universal de Barcelona, Barcelona, 1888

AA. VV., *Catálogo del Museo de Arte Decorativo y Arqueología*, Barcelona, 1930

AA. VV., *Catalunya restaura. Catàleg de l'Exposició del Museu Diocesà*, Barcelona, 1997

AA. VV. *Colleccionistes d'art a Catalunya*, Palau Robert – Palau de la Virreina, 22 de junio – 22 de julio de 1987, Barcelona, 1987

AA. VV., *Compte-Rendu de restauration, Commune de La Llagonne, Eglise de Saint-Vincent, Christ roman*, Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine des Pyrénées Orientales, Perpiñán, 2001

AA. VV., *Compte-rendu de restauration, Commune de Prunet-Belpuig, Eglise de la Trinitat, Majestat*, Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine des Pyrénées Orientales, Perpiñán, 2004

AA. VV., *Corpus des inscriptions de la France Médiévale: 11, Pyrénées-Orientales* Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, XI, Poitiers, 1986

AA. VV., *El Arte Románico*, Barcelona y Santiago de Compostela 1961, Barcelona, 1961

AA. VV., *Entorn de Jaume I: de l'art romànic a l'art gòtic. Tresors del Museu d'Art de Catalunya*, 6 de octubre de 1989 - 6 de enero de 1990, Palau de la Scala, Valencia, 1989-1990

AA. VV., *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»*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, n. 69/388, Madrid, 2010

AA. VV., *Guida di Amandola*, Ascoli Piceno, 1991

AA. VV., *L'adquisició de la col·lecció Plandiura*, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", II, 19, Barcelona, 1932, pp. 353-395

AA. VV., *L'art catalan a Paris: Musée National du Jeu de Paume, Musée National de Maisons - Laffitte, 1937*, París, 1937

AA. VV., *L'art catalan du Xe au Xve siècle*, Paris – Jeu de Paume des Tuileries, marzo - abril 1937, París, 1937

AA. VV., *L'època de les catedrals, Romànic/Gòtic, Tresors del Museu d'Art de Catalunya*, Museu d'Història de la Ciutat de Girona, Girona, 1988

AA. VV., *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini*, Atti del Convegno, Lucca, Villa Bottini, 1-3 de marzo de 2001, Lucca - Empoli, 2001

AA. VV., *Legado Espona. Catálogo-Guía*, Salón del Tinell, Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1958

AA. VV., *“Lucca, il Volto Santo e la Civiltà Medioevale”*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lucca, 21-23 de octubre de 1982, Lucca, 1984

AA. VV., *Martyrologium romanum. Ex decreto sacrosancti oecumenici concilii Vaticani II instauratum auctoritate Iohannis Pauli pp. II promulgatum. Editio typica*, Ciudad del Vaticano, 2001

AA. VV., *Millénaire d'art nord catalan/ Millenari d'art nord-català*, Palais des Rois de Majorque, Perpignan, 1989

AA. VV., *Millenium: història i art de l'Església catalana*, Edifici de la Pia Almoïna, Saló del Tinell, Capella de Santa Agata, 3 de mayo - 25 de junio de 1989, Barcelona, 1989

AA. VV., *Museu Episcopal de Vic. Guia de les colleccions*, Vic, 2003

AA. VV., *Museu Frederic Marès i Deulovol*, Barcelona, 1979

AA. VV., *Œuvres d'ici restaurées maintenant*, Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine des Pyrénées Orientales, Palais des Rois de Majorque, Perpignan, noviembre - diciembre de 2003, Perpignan, 2003

AA. VV., *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romantik*, Schnütgen-Museum, Colonia, 1985

AA. VV., *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992

AA. VV., *Pujals dels Pagesos, “Full Parroquial”*, 4 de octubre de 1981, Girona, 1981

AA. VV., *The Metropolitan Museum of Art. Guide to the Collections: Medieval Art*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1962

AA. VV., *Thesaurus: l'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800*, Palau Macaya, 23 de diciembre de 1985 - 2 de marzo de 1986, Barcelona, 1986

AA. VV., “*Vell i Nou*”, III, n. 43, 15 de mayo de 1917, Barcelona, 1917

ACCOMERO, P. G., *La Sindone: storia, attualità, mistero*, Turín, 2000

AGUADÉ, E., ORIOL, D., *Molló. La Jonquera. Cap de Creus*, Abadía de Montserrat, 1991

AGUSTÍ JOLIS I FELISART, *Centre Excursionista de Catalunya: 120 anys d'història: 1876-1996*, Barcelona, 1996

AINAUD I DE LASARTE, J. , “La consagració del Crist en creu”, *Litúrgia*, n. 3, *Scripta et Documenta 17*, Abadía de Montserrat, 1966, pp. 11-20

AINAUD I DE LASARTE, J., *Art romànic. Guia*, Barcelona, 1973

AINAUD I DE LASARTE, J., “Le Musée d’Art de Catalogne”, *Congrès Archéologique de France (Catalogne)*, París, 1959, CXVII, pp. 91-97

AINAUD I DE LASARTE, J., “Un Crist romànic datat”, *Butlletí de la Societat Catalana d’Estudis Històrics*, 7 de mayo de 1952, Barcelona, 1953, vol. II, p. 64

AINAUD I DE LASARTE, J., *Museo de Arte de Cataluña. Arte Románico*, Madrid, 1980

AINAUD I DE LASARTE. J., “La sculpture polychrome catalane”, *L’Oeil*, Barcelona, 1955, vol. I, n. 4, pp. 33-39

ALARCIA I HUARTE, M. A., *Museu d’Art de Catalunya*, Barcelona, 1980

ALBERIGO G., *Decisioni dei concili ecumenici*, Turín, 1978

ALCOLEA, S., SUREDA, J., “El romànic català. Pintura”, *Vulpellac*, Barcelona, 1975, n. 1

ALCOVE, A. M., MOLL, F. DE B., *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Barcelona, 1963

AMADES, J. – COLOMINES, J., *Els Goigs*, II, Barcelona, 1946-1948

AMANN, E., *Storia della Chiesa dalle origini ai nostri giorni. VI. L'epoca carolingia (757-888)*, Turín, 1977

ANDERSSON, A., *Medieval Wooden Sculpture in Sweden, IV, The Museum Collection Catalogue*, Estocolmo, 1975

ARAGÓ, N. J., *Un Museu a contrallum. Museu d'Art de Girona*, Girona, 1993

ARAGÓ, N. J., “Un rei penjat a la creu”, *Un Museu a contrallum*, Girona, 1993, pp. 38-41

ARMANDI, M., “*Regnavit a ligno Deus*”: *Il crocefisso tunicato di proporzioni monumentali*, Cinisello Balsamo, 1994

ARNELLA, J. - SOLER, J., *La lliteratura en fulls solts*, “Tradicionari. La narrativa popular”, Enciclopèdia Catalana, vol. VII, Barcelona, 2005

ASCANI, V., MARTINELLI, S., ROSSI, E., *Il Volto Santo di Rocca Soraggio. Storia e restauro*, Lucca, 2009

AUBERT, C. A., *Histoire et thèorie du symbolisme religieux avanti et après le christianisme*, París, 1871

AVRIL, F., BARRAL, X., GABORIT., D., *Le Monde Roman. 1060-1220*, II, París, 1983

B

BACCI, M. "The Berardenga antependium and the "Passio Ymaginis" office", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, n. 61, 1998, pp. 1-16

BACCI, M., "Quel bello miracolo onde si fa festa del Santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una leggenda", *Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del salvatore (secoli IX-XV)*, Pisa, 2002, pp. 1-86.

BACCI, M., "Epigoni orientali e occidentali dell'immagine di Cristo *non fatta da mano d'uomo*", *L'immagine di Cristo dall'acheropita alla mano d'artista. Dal tardo medioevo all'età barocca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ciudad del Vaticano, 2006, pp. 43-60

BACCI, M., "Le Majestats, il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni", *Iconographica*, XIII, 2014, p. 45-66

BALLO, G., *Sculture lignee della Germania meridionale*, Bologna, 1964

BARACCHINI, C., FILIERI, M.T., *Il Volto Santo: storia e culto*, Lucca, Chiesa dei SS. Giovanni e Reparata, 21 de octubre - 21 de diciembre de 1982, Lucca, 1982

BARANY, Z.D., *The East European gypsies: regime change, marginality, and ethnopoltics*, Cambridge, 2002

BARDY, B., BUHOLZER, J. F., CAPRIER, C., CORRENS, A., *Dictionnaire des églises de France. Cévennes-Languedoc, Roussillon*, II, Paris, 1966

BARONI, F., *Il Volto Santo di Lucca e le sue gloriose origini*, Lucca, 1932

BARRAL I ALTET, X., "Majestat romànica Batlló", *Barcelona. Metròpoli mediterrània*, Barcelona, 1992, n. 22, pp. 61-64

BARRAL I ALTET, X., “L’escultura en fusta. L’escultura romànica a Catalunya”, *Catalunya Romànica*, I, Barcelona, 1999, pp.107-109

BASTARDES I PARERA, R., “Els vells negatius de vidre”, *Amics de l’Art Romànic*, Febrer-Març 1983, Barcelona, n. 20, pp. 225, 234-235

BASTARDES I PARERA, R., “Els tallers romànics”, *Amics de l’Art Romànic*, n. 86, Barcelona, 1989

BASTARDES I PARERA, R., “La Majestat de Sant Romà de la Clusa”, *Amics de l’Art Romànic*, n. 55, julio-agosto, Barcelona, 1986

BASTARDES I PARERA, R., “La Majestat de Viliella”, *Amics de l’Art Romànic*, circular núm. 78, Barcelona, 1988, pp. 174-179

BASTARDES I PARERA, R., *La representació del Sant Crist al Taller d’Erill*, Barcelona, 1977

BASTARDES I PARERA, R., *Les Majestats del Taller de Ripoll*, Barcelona, 1991

BASTARDES I PARERA, R., *Les Majestats nues a Catalunya*, “Quaderns d’estudis medievals”, num. 11, marzo, Barcelona, 1983

BASTARDES I PARERA, R., *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, col·lecció *Art romànic*, num. 9, Barcelona, 1978

BASTARDES, R., “La Majestat de Pujals”, *Quaderns d’estudis medievals*, III, n. 9, I, setiembre de 1982, Barcelona, 1982

BATLLE, J. B., *Los Goigs a Catalunya: breus consideracions sobre son origen i sa influència en la poesia mística popular*, Barcelona, 1924

BAYER-FUTTERER, I., *Die Bildwerke der Romanik und Gotik. Katalog der Schweizerischen Landesmuseums in Zürich*, Zürich, 1936

- BEIGBEDET, O., OURSEL, R., *Forez-Velay*, Yonne, 1981
- BELLI BARSALI, I., *Lucca, Guida a la città*, Lucca, 1988
- BERLINER, R., “The freedom of medieval art”, *Gazete des Beaux Arts*, París, noviembre de 1945, pp. 48-76
- BERNAREGGI, A., “Il *Volto santo* di Lucca. Ricerche sull'iconografia del Crocifisso”, *Rivista di archeologia cristiana*, n. 2, 1925, pp. 117-155
- BERNIS, C., “Tapicería hispanomusulmana (siglos IX-XI)”, *Archivo Español de Arte*, XXVII, 1954, pp. 189-211
- BERTINI, E., *Il Volto Santo nella storia di Lucca*, Lucca, 1982
- BESANÇON, A., *L'imatge interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, París, 1994
- BISCONTI, F., *Temi di iconografia paleocristiana*, Ciudad del Vaticano, 2000
- BLATT, F., *Novum glossarium mediae latinitatis*, Múnaco, 1959
- BOGGERO, F., DONATI, P., *La Sacra selva: scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, Milán, 2004
- BRACONS I CLAPÉS, J., *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983
- BRÉHIER, L., *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, París, 1908
- BRÉHIER, L., *Vie et mort de Byzance*, París, 1946
- BRUTAILS, J. A., *L'Art Religiós en el Rosselló*, Barcelona, 1901

BRUTAILS, J. A., “Notes sur quelques crucifixs des pyrénées Orientales”, *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques*, París, 1891

BURCKHARDT, J., *Die Zeit Constantins des Grosses*, Leipzig, 1852

BURRESI, M. G., “*Sacre Passioni. Sculttura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo de la exposición, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 de noviembre de 2000 - 8 de abril de 2001, Milán, 2000

BURRESI, M. “Il simulacro ligneo del Volto Santo nella Collegiata di Santa Croce sull’Arno”, *La Santa Croce. Il culto del Volto Santo*, San Miniato 2006, pp. 7-13

BURRESI, M. G., GAGLIARDI, I., *La Santa Croce. Il culto del Volto Santo*, Pontedera, 2012

BUSQUETS MOLAS, E., “Tiempos primitivos en el Pallars Sobirá”, *El Correo Catalán*, Barcelona, 8 de julio de 1962

C

CABALLÉ, M., “Pujals dels Pagesos, un ejemplo de fe i obras”, *Catalunya Cristiana*, 8 - 14 de noviembre de 1981, n. 111, Barcelona, 1981

CABESTANY I FORT, J., F., MATAS I BLANXART, M. T., MESTRES I DOMÈNECH, A., PALAU I BADUELL, J. M., *Les esglésies preromàniques i romàniques de la Vall Ferrera i la Coma de Burg*, Barcelona, 2004

CAHN, W. - SEIDEL, L., *Romanesque sculpture in American collections*, Nueva York, 1979

CALDERONE, S., *Constantino ed il Cattolicesimo*, Bolonia, 2002

CAMPILLO QUINTANA, J., *L'Espoli del patrimoni arqueològic i històric-artístic: l'Alt Pirineu català al segle XX*, Barcelona, 2004

CAMPS I SORIA, J., “La Majestad románica del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Notas para su contextualización”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n. 6, Bilbao, 2012, pp. 15-38

CAMPS I SORIA, J., “Sculptura lignea nella Catalogna Romànica: la tipologia delle “Majestats” e il suo rapporto con il Volto Santo di Lucca”, *Studi Medievali e Moderni*, año XV, vols. 1-2, n. 29/2011, Nápoles, 2011

CAMPS I SORIA, J., “Imágenes para la devoción: crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica. Tipologías y talleres”, *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campo, 2011, pp. 79-103

CAMPS I SORIA, J., “Romanesque majestats: a typology of Christus triumphans in Catalonia”, *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublín, 2013, pp. 234-247

CAMPS I SORIA, J., YLLA-CATALÀ G., DURAN-PORTA J., *Esplendor del Románico. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Madrid, Sala Recoletos, Fundación Mapfre, 10 de febrero - 15 de mayo de 2011, Madrid, 2011

CAMPUZANO, M., “Noves aportacions per a l'estudi de la Majestat Batlló: identificació i caracterització de la policromia subjacent”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2010, 11, pp.13-31

CARBONELL I ESTELLER, E., *El Romànic català*, Barcelona, 1976

CARBONELL I ESTELLER, E., *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, I-II, Barcelona, 1974-1975

CARBONELL I ESTELLER, E., "L'art romànic", *Art Català*, I, pp. 91-120, Barcelona, 1983

CARBONELL I ESTELLER, E., SUREDA I PONS, J., *Tresors Medievals del Museu d'Art Nacional de Catalunya*, Barcelona, 1995.

CASADES Y GRAMATXES, P., *Memòries de l'Associació catalanista*, Barcelona, 1883

CASSON, S., "Byzantinism", *Burlington Magazine* 59, n. 34, novembre 1931, pp. 211-213

CASTELNUOVO - TEDESCO, L., SOULTIANAN, J. *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2010

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., CAMPS, J., *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa - 1120-1180*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 de febrero -18 de mayo de 2008, Barcelona, 2008

CATTANEO, E., DELL'OSSO, C., DE SIMONE, G., *Patres ecclesiae. Un'introduzione alla teologia dei padri della chiesa*, Trapani, 2008

CAULA I VEGAS, F., *Les Parròquies i comuns de Santa Eulalia de Begudà i Sant Joan les Fonts: notes històriques*, Sant Joan les Fonts, 1930 (II ed. facsímil Girona, 1981)

CHARVET, C. , *Histoire de la Sainte Eglise de Vienne*, Lyon, 1761

CHILDS BREVARD, S., *Introduction to the Old Testament as Scripture*, Londres, 1976

CIGGAAR, K. N., "Una description de Constantinople dans le Tarragonensis", *Revue de études byzantines*, n. 53, 1995, pp. 117-140

CLAVEROL, A. M., “Majestat de Banyoles”, *Centre de Conservació i Restauració de Bens Mobles, Memòria d’Activitats 1989-1996, 1997*, Barcelona, pp. 78-79

COHEN, A. S., *The Uta Codex: Art, Philosophy and Reform in Eleventh century in Germany*, Pensilvania, 2000

COMAS, A., “Els Goigs”. *Història de la literatura catalana*, IV, Esplugues de Llobregat, 1986-1988

CONCIONI, G., *Contributi alla storia del Volto Santo*, Saggi e Ricerche 11, Pisa, 2005

COOK, W.W. S., GUDIOL I RICART, J., *Pintura e imagería románicas*, *Ars Hispaniae*, VI, Madrid, 1980 [1950]

CORNET Y MAS, C., *Guía del viajero en Caldas de Montbuy y San Miguel del Fay*, Manresa, 1867

CRITELLI, M. G., DE LARUE, M., RODEERO, B., *La Leyenda de la Santa Faz*, *Ms. Palatino Latino 1988*, Salamanca 2001, edición facsímil limitada y numerada

CRITELLI, M. G., “La leggenda del volto santo di Lucca nel Palatino latino 1988. Osservazioni codicologiche, paleografiche e di storia del testo”, *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XVIII*, 2011, pp. 147, 155-171 passim, 181-182

CURLEY, M. J., *Physiologus*, Tejas, 1979

CUSPINERA, C., *Guía – Cicerone del Viajero ó Bañista en Caldas de Montbuy*, Barcelona, 1899

CUTLER, A., SPIESER, J. M., *Byzance Médiéval 700 – 1204*, París, 1996

D

DALMASES, N., JOSÉ I PITARCH, A., *Els inicis i l'art romànic. Segles XI i XII*, Història de l'Art Català, I, Barcelona, 1986

DAVRIL, A., THIBODEAU, T. M., *Guillelmi Duranti rationale divinatorum officiorum*, Turnhout, 1995-2000

DE FRANCOVICH, G., "Crocifissi lignei del XII secolo in Italia", *Bollettino d'arte*, n. 29, 1935, pp. 492-505

DE FRANCOVICH, G., "Il Volto Santo di Lucca", *Bollettino Storico Lucchese*, n. 8, Lucca, 1936, pp. 3-28

DE LA FUENTE, L. A., "Corlas o corladuras", *Tratado del dorado, plateado y su policromía*, Valencia, 1997, pp. 265-286

DE SOLMS, É., *Christus Romans. Les Christus en Croix*, París, 1963-1966

DE WAAL, A., *Das Kleid des Herrn auf den Fruchristlichen Denkmälern*, Friburgo, 1891

DEFFONTAINES, P., DURLIAT, M., *Espagne du Levant. Catalogue, Baléares, Valence*, París, 1957

DELCOR, M., *Les vierges romanes de Cerdagne et Conflent dans l'histoire et dans l'art*, Barcelona, 1970

DI BERARDO, M., "Uso ornamentale e liturgico della croce", *EAM*, V, Roma, 1994, pp. 545-546

DI CORATO, L., VERGANI, G. A., *Museo e Tesoro del Duomo di Monza*, Milán, 2007

DOERNER, M., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 1989

DOLGER, F., SCHNEIDER, A. M., *Byzanz, Serie Wissenschaftliche Forschungsberichte. Geisteswissenschaftliche*, Berna, 1952

DOMEDEL PORTABELLA, L., *Informe de Conservació - Restauració. Majestat de Santa Maria de Lillet - Subvenció 2014*, Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, Valldoreix, 2014

DOMEDEL, L., MARSÉ, M. À., PARET, J., “Majestat de Beget”, *Catàleg d'activitats 2003-2010*, Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, Valldoreix, 2001, p. 194-197

DOMÈNECH I MONER, J., *Beget: un ric patrimoni històric i natural*, Santa Coloma de Farners, 2007

DRAGON, C., *L'iconoclasme et l'établissement de l'orthodoxie (726-847)*, Histoire du Christianisme des origines à nos jours, París, 1993

DU CANGE, D., DU FRESNE, CH., *Glossarium mediae et infimae latinitatis, conditum a Carolo Dufresne, Domino Du Cange, auctum a monachis ordinis S. Benedicti cum supplementis integris D. P. Carpenterii et additamentis Adelungii et aliorum digessit G. A. L. Henschel*, París, 1840-1850

DURÁN I CANYAMERES, F., “L'escultura medieval en la col·lecció Plandiura”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1933, III, pp. 129; 264; 353

DURLIAT, M., “Roussillon roman”, *La nuit des temps - France*, 88 vols., Yonne, 1958, n. 7 (IV ed. 1986)

DURLIAT, M., *Art Catalan*, París, 1963

DURLIAT, M., *El Rosselló romànic*, traducción de Dalmau i Ribalta, A., Montserrat, 1973

DURLIAT, M., *L'art català*, Barcelona, 1967

DURLIAT, M., “La signification des Majestés catalanes”, *Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen âge*, París, (1989b), pp. 69-95, n. 37

DURLIAT, M., *Les Christs Romans du Roussillon et de Cerdagne*, Perpiñán, 1956

DURLIAT, M., *Les Christs vêtus des Pyrénées Orientales. Étude de leur décoration peinte*, Montpellier, 1952

E

EGGENBERGER, C., “Der Volto Santo im Kloster Engelberg”, *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale di Engelberg, 13-16 de septiembre de 2000, Lucca, 2005, pp. 127-144

ENAUD, F., “Découverte d'objets - reliquaires à Saint-Michel d'Aguilhe (Haute-Loire)”, *Bulletin Monumental*, París, 1974, CXXII, n. I, pp. 37-57

ENAUD, F., “Découverte d'objets et de reliquaires à Saint-Michel d'Aguilhe”, *Les monuments historiques de la France*, pp. 136-140, París, 1961

ESCHWEILER, J., *Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum*, Colonia, 1936

ESPAÑOL, F., YARZA, J., *El Museo Frederic Marès. Barcelona*, Bruselas, 1996

ESPAÑOL, F.; YARZA, J., *El romànic català*, Manresa, 2007, p. 178-185

ESTRABÓN, W., *Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*, ed. V. Krause, MGH, II, Hannover, 1897, 473-516.

F

FARRÉ I SANPERA, M. C., *El Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1983

FARRÉ I SANPERA, M., C., *Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1973

FERRARI, M. C., Meyer, A., *Il volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Engelberg, 13-16 de septiembre de 2000, Lucca, 2005

FERRERES, J. B., *Historia del misal romano*, Barcelona, 1929

FIGUEROLA, P. J., *Museu Diocesà de Barcelona*, Barcelona, 1991

FLÜHLER-KREIS, D., WYER, P., *Die Holzskulpturen des Mittelalters: Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, I, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, 2007

FOLCH I TORRES, J., “Una “Majestat” románica”, *Gasetta de les Arts*, Barcelona, 1928, 1, n. 4, pp. 1-2

FOLCH I TORRES, J., “Comentario alrededor de una imagen de Cristo “Majestat” del siglo XI”, *Destino*, 17 de septiembre de 1955, n. 945, Barcelona, 1955, pp. 26-27

FOLCH I TORRES, J., *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la sección de arte románico*, Barcelona, 1926

FOLCH I TORRES, J., *Una "Majestat" romànica*, "Gazeta de les Arts", Barcelona, diciembre 1928, n. 3, pp. 1-2

FRANCÀS I PATSÍ. A., *La Pobla de Lillet. Història, costums i tradicions de la Vall de Lillet (Berguedà)*, Berga – Barcelona, 1997

FREND, W. H. C., *The rise of monophysite movement: chapters in the history of the church in the Fifth and Sixth Centuries*, Cambridge, 1972

FROLOW, A., "La relique de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un cult", *Archives de l'Orient Chrétien*, 7, París, 1961, pp. 45-50

G

GAETA, G., *I Vangeli: Marco, Matteo, Luca, Giovanni*, Turín, 2004

GANDOLFO, F., "Due questioni aretine", *Confronto*, 3-4, 2005, pp. 100-123

GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, E., "La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio", *Arbor*, tomo 199, 667-668, julio-agosto 2001, pp. 649-650

GAVÍN I BARCELÓ, J. M., *Inventari d'esglésies*, Pallars Sobirà, 9, Arxiu Gavín, Valldoreix, 1981

GERETTI, A., CASTRI, S., *Apocalisse. L'ultima rivelazione*, Roma, Salone Sistino, Musei Vaticani, Città del Vaticano, 18 de octubre - 8 de diciembre de 2007, Milán, 2007

GETTENS, R.J.; STOUT, G.L, *Painting Materials. A Short Encyclopaedia*, New York, 1966

GIRONA I CASAGRAN, JOSEP. *L'Alta Garrotxa: Ciutats i paisatges núm 34*, Barcelona, 1969

GIRONA I CASAGRAN, J., *L'Alta Garrotxa*, Barcelona, 1991

GISPERT I DE FERRATER, J. , “La Majestat de Sant Romà de la Clusa”, *Revista de la Asociación Artístico Arquelógica Barcelonesa*, III, Barcelona, 1901-1902, pp. 542-550

GISPERT I DE FERRATER, J. , *Una nota d'arqueologia cristiana. La indumentària en els crucifixs*, Barcelona, 1895

GOMIS I MESTRES, C., “La Vall d'Hostoles”, *Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, 1894, pp. 30-31

GRABAR, A., *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, París, 1968

GRABAR, A., *Le premier art Chretien (200-395)*, traducció italiana de Veronesi, G., *L'arte paleocristiana: 200-395*, Milán, 1967

GRABAR, A., *Ampoules de Terre Sainte: (Monza - Bobbio)*, París, 1958

GRABOLOSÀ, R., “Santa Pau i la seva baronia”, *Biblioteca excursionista. Collecció de monografies locals*, Granollers, 1971, vol. 11

GRILLMEIER, A., *Dall'età apostolica al Concilio di Calcedonia (451)*, Brescia, 1982

GRILLMEIER, A., *Der Logos am Kreuz*, Múnaco, 1956

GRILLMEIER, A., *Jesus Christus im Glauben der Kirche, I, Von der Apostolischen Zeit bis zum Konzil von Chalcedon (451)*, Friburgo de Brisgovia, 1979

GROS I PUJOL, M., *Museu Episcopal de Vic. Pintura i escultura romànica*, Sabadell, 1991

GUDIOL I CUNILL, J., *Catálogo del Museo arqueológico-artístico episcopal de Vich fundado y solemnemente inaugurado el 7 de Julio de 1891 por el Excmo. e Ilmo. Sr. Dr. D. José Morgades y Gili*, Vic, 1893

GUDIOL I CUNILL, J., *La pintura sobre fusta*, La pintura mig-eval catalana. Els primitius, II, Barcelona, 1929

GUDIOL I CUNILL, J., *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, 2ª ed., 2 vols., Vic, 1931-1933

GUDIOL I RICART, J., REGLÀ, J., VILA I VALENTI, J., *Catalunya*, Tierras de España, I, Madrid, 1974

GUDIOL RICART, J., GAYA NUÑO, J. A., *Arquitectura y escultura románicas*, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, 1948

GUDIOL, J., *La Pintura Mig Eval Catalana, Els trescentistes*, II, Barcelona, 1924

GUERRA, A., *Storia del Volto Santo di Lucca*, Lucca, 1881

GUERRA, A., GUIDI, P., *Storia del Volto Santo di Lucca*, 2 vols., Sora, 1926

GUIDI, P., *Il Volto Santo di Lucca / Recensione del S. O. Mons. Prof. Pietro Guidi della lettura del S. C. sac. Antonio Pedemonte*, "Ricerche sulla primitiva forma iconografica del volto Santo", Lucca, 1941

H

HAUSSHERR, R., "Das Imervardkteutz und der Volto Santo-Typ", *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, n. 16, pp. 129-170, Berlín, 1962

HAUSSHERR, R., *Der Tote Christus am Kreuz. Zur ikonographie del Gerokreuze*, Bonn, 1963

HOFFMANN, K., *The Year 1200: A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, I, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1970

HONOUR, H., "An Unpublished Romanesque Crucifix", *The Connoisseur*, Londres, 1955, CXXXVI, n. 549, pp. 151-154

HURZ, K., *Der Volto Santo von Lucca. Ikonographie und Funktion des Kruzifixes in der gegürteten Tunika des 11. Jahrhunderts*, Ratisbona, 1997

I

IZYDORCZYK, Z., *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts and Contexts in Western Europe*, Tempe, 1997

J

JAMESON, M., *The history of our Lord as exemplified in works of art*, Londres, 1872

JÉGLOT, C., *Le Crucifix*, París, 1934

JORBA VALERO, M., “Les Majestats de la Cerdanya: tipologia iconogràfica i filiació estilística”, *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, n. 2, 2014, Besalú, pp. 107-128

JOVER, M., *Cristo en el arte*, Barcelona, 1995

JUANOLA I BENET, M., *Historia y tradición del santuario de Ntra. Sra. dels Arcs: Santa Pau 1950, Año Santo*, Santa Pau, 1950

JUANOLA I BENET, M., “La Majestat dels Arcs”, *Pyrene: revista mensual de las artes y de las letras*, III, n. 29, Olot, 1951

JUNYENT I SUBIRÀ, E., *Catalogne romane*, 2 vols., Yonne, 1960-1961

JUNYENT I SUBIRÀ, E., “La imatgeria”, *L'art català, L'art pre-romànic. L'art romànic*, I, Barcelona, 1957, pp. 191-204

JUST, L., *Les ermitages du diocèse de Perpignan*, Perpiñán, 1860

K

KARLSSON, L., *Träskulpturen Denromanska konsten Signums svenska konsthistoria*, III, Stanga, 1993

KAZHDAN, A. P., *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3 vols., Nueva York - Oxford, 1991

KIEFER, K., *Byzantine east, latin west: art-historical studies in honor of Kurtz Weitzmann*, Princeton, 1995

KURYLUK, E., *VERONICA: Storia e simboli della vera immagine di Cristo*, traduzione italiana de BAIOCCHI, M., Roma, 1993

L

LAPAIRE, C., “La sculpture sur bois du Moyen Age en Suisse. Recherchers sur la détermination des essences”, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 30, 1973, pp. 76-83

LASTERRA, C., *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo*, Madrid, 1969

LAZAR, B., *Die Beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung*, Estrasburgo, 1912

LAZAREV, V., *Storia della pittura bizantina*, Turín, 1973

LAZZARINI, P., *Volto Santo di Lucca*, Lucca, 1982

LEONE, G., “Le testimonianze figurative: gli enkolpia cruciformi”, *La Calabria tirrenica nell'antichità*. Nuovi documenti e problematiche storiche: atti del convegno, Rende, 23-25 novembre 2000, Catanzaro, 2008, pp. 639-704

LINDBLOM, A., *Sveriges Konsthistoria*, I, Estocolmo, 1944

LORÉS OTZET, I., PARET, J., MARSÉ, M., GRACIA, M.J, DOMEDEL, L., “La sculpture romane catalane sur bois: étude et restauration du Christ de Casarilh et de la Majesté de Beget”, *Gestes et techniques de l'artiste à l'époque romane*, Actes

des XLIIIes Journées Romanes de Cuxa, 6-13 de julio de 2011, Codalet, 2012, n. 43, pp. 101-111

LUCHS, A., *Western decorative arts*, Washington, 1994

M

MAETZKE, A. M., SCHLEICHER, B., FIORAVANTI, M., UZIELLI, L., POLCRI, L., ARMANDI, M., *Il Volto Santo di San Sepolcro. Un grande capolavoro medievale recuperato dal restauro*, Milán, 1994

MAIER, J. *Jorge Bonsor (1855-1930): un académico correspondiente de la Real Academia de la historia y la arqueología española*, Madrid, 1999

MALLET, G., *Églises romanes oubliées du Roussillon*, Montpellier, 2003

MANSI, G. D., *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Florencia-Venecia 1759-1798, coll-24-32

MARALDI, L. *Tutti gli Apocrifi del Nuovo Testamento - Vangeli, I*, Turín, 1994

MARÈS DEULOVOL, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 1977

MARETTE, J., *Connaissance des primitifs par l'étude du bois: du XII au XVIe siècle*, París, 1961

MARCHI, A., DI GIROLAMI, P., MONTEVECCHI, A., PAPETTI, M., *Sacri Legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, Montalto Marche, Museo Sistino Vescovile, 22 de abril - 17 de septiembre de 2006, Grottammare, 2006

- MAROT, L. F., *El periodic d'Andorra*, n. 30, Andorra la Vieja, diciembre 2014
- MARTÍ, J., “Los "goigs": expresión de religiosidad e identidad local en Cataluña”, *Palabras para el pueblo*, I, Madrid, 2000, pp. 191-226
- MARTÍ I BONET, J.M., “Terrassa. La Majestat de Caldes”, *Taiüll*, 2006, n. 18, pp. 23-24
- MARTÍ I BONET, J. M., “La Majestat de Caldes de Montbui”, *Millenum. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, Edifici de la Pia Almoïna, Saló del Tinell, Capella de Santa Agata, 3 de mayo - 25 de junio de 1989, Barcelona, 1989, pp. 202-203
- MARTINELLI, S., ROSSI, E., ASCANI, V., *Il Volto Santo di Rocca Soraggio*, Lucca, 2009
- MARTINELLI, S. “Un'identità, tante identità: tracce del Volto Santo di Lucca in alcuni culti europei del crocifisso tra Medioevo ed Età moderna”, *Polittico*, n. 6, noviembre 2012, pp. 5-28
- MARTINOTTI GIANETTI, S., CUTLER, A., NESBITT, J., *L'Arte bizantina e il suo pubblico*, Turín, 1986
- MARUCCHI, O., *Guida del Museo Cristiano Lateranense Compilata*, Roma, 1898
- MASAGUÉ I TORNÉ, J.M., “Majestat de Caldes de Montbui”, *Vallés Oriental*, AARS, 29 de enero de 2012, n. 113, p. 567-569
- MASPERO, F., CEVA, M., *Historia Ecclesiastica. Eusebio di Cesarea*, Milán, 1979
- MATHON, J.-B., “La Santa Majestat de Bellpuig: méthamorphoses, restaurations, dérestauroons, nouvelle restitution”, *Regards sur l'objet roman*, París, 2005, pp. 148-154

MATHON, J. B., *Trésor du patrimoine Catalan. Arts, Archives, Archéologie*, Conseil Général des Pyrénées-Orientales, Perpignan, 2015

MENDOZA, C., OCAÑA, M. T., *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75é aniversari del MNAC*, Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2 de diciembre de 2009 - 11 de abril de 2010, Barcelona, 2009

MENSING, F. MULLER, *Musée Van Stolk tableaux-sculptures objets de vitrine-art textile, etc. .Vente publique*, Ámsterdam, 1928

MONREAL AGUSTÍ, L., ARNAL, J., *Guía del Museu Marès*, Barcelona, 1970

MONREAL AGUSTÍ, L., "Museo Marès", *Reales Sitios*, n. 8, Madrid, 1971, pp. 53-60

MONSALVATJE I FOSSAS, F., *Santa Pau y lugares que componían su antigua baronía*, "Noticias Históricas", III, Olot, 1891

MOREU – REY, E., *La rodalia de Caldes de Montbui. Repertori històric de noms de lloc i de noms de persona*, Barcelona, 1962

MUTHESIUS, A., "Silk in Medieval world", *The Cambridge History of Western textiles*, I, Cambridge, 2003, pp. 325-355

N

NOGUERA I MASSA, A., "La Majestat de Pujals dels Pagesos", *El Bagant*, junio 1982, II, n. 15, Banyoles, 1982

NOGUERA I MASSA, A., *La Majestat Romànica. Donació del Rotary Club de Banyoles, 1985-1995*, Banyoles, 1995

NOGUERA I MASSA, A., “Fitxa Romànica. La Majestat del Llierca”, *Amics de Besalú i el seu comtat*, n. 6, Banyoles, julio 2003, pp. 3-5

NORBERG, R., “Forsby kirkas ålder”, *Fonrvännen*, n. 34, 1939, pp. 105-113

NUÑEZ GONZALEZ, J., *La leyenda del Rey Abgar. Orígenes del cristianismo en Edesa*, Madrid, 1995

O

OLIVA I PRAT, M., *Exposición de calvarios (siglos XII-XVIII)*, Girona, 1955

ORIOLES, N., “Aplicació de la tècnica d’imatge ATR–FTIR a l’anàlisi de materials de béns patrimonials”, *Rescat, Butlletí del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya*, n. 17, octubre 2009, p. 14-17

OTAVSKY, K., “Remarques techniques concernant des tissue égyptiens, perses et ibé- riques de la Fondation Abegg”, *Islamische Textilkunst des Mittelalters: Aktuelle Probleme*, Riggisberg, 1997, 5, pp. 147-156

P

PANOFSKY, E., “Das Braunschweiger Domkruzifix und das "Volto Santo" von Lucca”, *Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar*

1923: *mit einer Bibliographie der Schriften Adolph Goldschmidt und seiner Schule*, Leipzig, 1923, pp. 37-44

PEDEMONTE, A., “Ricerche sulla primitiva forma iconografica del Volto Santo”, *Atti della R. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*, V, Lucca, 1942, pp. 117-144

PERTUGI, A., PERTUSI PUCCI, F., “Il crocifisso ligneo del monastero di S. Croce e Nicodemo di Bocca di Magra”, *Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, III, n. 11, Roma, 1979, pp. 3-51

PERTUSI PUCCI, F., “I Crocifissi tunicati di Force e di Amandola nell'ascolano. Osservazioni ed ipotesi”, *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, VIII-IX, 1985-1986, pp. 365-398

PERTUSI PUCCI, F., “Due Crocifissi tunicati inediti in territorio marchigiano”, *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medioevale*, Atti del Convegno Internazionale, Lucca, 1982, Lucca 1984, pp. 207-209

PETERSON, E., *La croce e la preghiera verso oriente*, *Ephemerides liturgicae*, n. 59, Roma, 1945, pp. 52-68

PIFERRER, P., PI I MARAGALL, F., *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia. Cataluña*, 2 vols., Barcelona, 1884

PONSICH, P., “Restauration du Christ de la Trinité”, *Midi Libre*, 3 mai 1967, Perpignan, p. 5

POISSON, O., “Majestat de d'Arles-sur-Tech”, *Chantiers*, Montpellier, 7 de mayo de 2014, pp. 4-5

POCH GALLART, J., “El darrer estudi arqueològic sobre La Majestat de Caldes”, *Setmanari Montbui*, n. 98, III, Caldes de Montbui, 1979

PONSICH, P. “Les crucifix romans du Roussillon, de Cerdagne et de Capcir. Dernières découvertes”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixa*, vol. 22, Abadía de Saint-Michel de Cuxa, 1991, pp. 159-157

POPLA, J., *Goigs en lloança de la Santa Majestat de Crist que es venera en l'església parroquial de Caldes de Montbuy*, Caldes de Montbuy, [19--?]

PORTER, A. K., *La escultura románica en España*, 2 vols., Barcelona, 1928

PUIGDEVALL I DIUMÉ, N., “La Majestat i el “Sant Cristo Gros” de les Planes d’Hostoles”, *Revista de Girona*, XLIV, n. 188, Girona, 1998, mayo - junio, pp. 48-51

PUIGGARÍ I LLOBET, J., *Monografía histórica e iconografía del traje*, Barcelona, 1886

PUJOLAR, J., “La imagen de la Divina Majestad de San Cristóbal de Beget”, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 22 de octubre de 1961

Q

QUASTEN, J., *Dal Concilio di Nicea a quello di Bologna*, traducción italiana de BEGHIN, N., Turín, 1980

R

RÉAU, L. *Iconographie de l’art chrétien*, 6 vols., París, 1955-1959

- REIL, J., *Die Frühchristlichen darstellung der Kreuzigung Christi*, Leipzig, 1904
- REINLE, A., GANTNER, J., *Kunstgeschichte der Schweiz*, Frauenfeld, 1936 (II ed. 1968)
- REUEDENBACH, B., TOUSSAINT, G., *Reliquienkult und reliquiari*, Berlín, 2004
- REY, R., *La Sainte foy du tresor de Conques et la statuaire sacrée avant l'an mille*, Tolosa, 1956
- RIGHETTI, M., *Manuale di storia liturgica*, 4 vols., Milán, 1945-1969
- RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La Crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 4, 2010, pp. 29-40
- RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media”, *Annales de Historia del Arte*, n. 24, 2015, pp. 471-495
- ROMÁN, B., *Prochiron, vulgo rationale divinatorum officiorum / auctore Gulielmo Durando*, Madrid, 1775
- ROSSETTI PEPE, G., *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX - XV)*, Pisa, 2002
- ROTOLO, C., “Majestat de Sant Joan les Fonts”, *Museu d'Art de Girona. Butlletí*, 2010, n. 74, pp. 18-21
- ROTOLO, C., “La recontextualización de las *Majestats* de Beget, Sant Miquel de Cruilles y La Trinitat de Prunet i Bellpuig”, *L'Art Medieval en Joc*, Barcelona, 2016, pp. 329-340

S

SÁNCHEZ LASSA DE LOS SANTOS, A., “Restauración del Cristo en Majestad del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Urtekaria 1986: Asterlanak, Albistak / Anuario 1986: Estudios, Crónicas*, Bilbao, 1987, pp. 47-65

SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, vol. I-II, Londres, 1971-1972

SCHNÜRER, G., “Sopra l'età e la provenienza del Volto Santo”, curado por Amoretti, G. A., “*Bollettino storico lucchese*”, I, Lucca, 1929, pp. 17-24, 77-105 (traducción de *Über Alter und Herkunft des Volto Santo von Lucca*, “*Römische Quartalschrift*”, XXXIV (1926), pp. 271-306)

SCHNÜRER, G., RITZ, J., *Sankt Kümmeris und Volto Santo. Studien und Bilder*, Düsseldorf, 1934

SCHÖNBORN, VON, C., *L'Icone du Christ. Fondements théologiques élaborés entre la I et le II concilie de Nicée (325-787)*, Friburgo, 1976 (París 1986, III Ed.)

SCHÖNERMARK, G., *Der Kruzifixus in der bildenden kunst*, Estrasburgo, 1908

SENSI, M., *Santuari, pellegrini, eremiti nell'Italia centrale*, I-III, Spoleto, 2003

SERDÁ, L., “Los martirologios de la Marca Hispánica en la evolución litúrgica de la misma”, *Ausa*, 1/9, 1952-1954, pp. 387-389

SERRA, L., MOLAJOLI, B., ROTONDI, P., *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, VIII, *Province di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma, 1936

SERRAT I BLANCAFORT, X., “1936/1944: temps difícils per la Santa Majestat”, *Montbui, Sant Jordi 2008*, Caldes de Montbui, 2008

SKUBISZEWSKI, P., “Cristo”, *EAM*, V, 1994, Roma, pp. 493-495

SOLÀ I MORETA, F., *La Santa Majestat de Caldes de Montbui: monografia històrica*, Barcelona, 1934

SOFFNER, M., *Der Braunschweiger Dom*, Passau, 1999

STUART, B., “Ultraviolet techniques”, *Analytical techniques in materials conservation*, Australia, 2007

SUBIAS I GALTER, J., *Imágenes españolas de Cristo. El Cristo Majestad. El Cristo de Dolor*, Barcelona, 1943

SUTRÀ VIÑAS, J., *El Monestir de Sant Miquel de Cruïlles*, Figueras, 1959

T

TARALON, J. (Introd.), *Les tresors des églises de France: Musée des arts décoratifs*, París, 1965

THOBY, P. , *Le Crucifix des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, 1959

THOMPSON, D.V., *The Materials and Technics of Medieval Painting*, Nueva York, 1956

TIGLER, G., CAMPIGLI, M., DE MARCHI, A., *La gloria della croce: crocifissi medioevali nella Diocesi di San Miniato*, Florencia, 2013

TILLMANN, E., *Katalanische Majestatsfiguren*, treball mecanografiat conservat a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona, 1976

TORRAS I CASALS, C., *La Santa Majestat de Caldes de Montbui en commemoració del seu trasllat a la nova capella l'any 1699*, Caldes de Montbui, 1999

TORRAS, C. A., “Excursió a Sant Jaume de Frontanyá, La Pobla de Lillet, Santuari de Falgars, La Nou y Berga”, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XII, Barcelona, 1902, pp.186-191

TORRAS, C. A., *Pirineu Català. Guia itinerari V. Berguedà. Valls altes del Llobregat*, Barcelona, 1905

TORRAS, C., A., *Pirineu català. Guia itinerari. VI. La comarca d'Olot*, Barcelona, 1910

TORROELLA, R., “Arxiu fotogràfic dels Museus de l'Ajuntament de Barcelona”, *La imatge i la recerca històrica : Ponències i comunicacions: Jornades de debat entorn del valor artístic i documental del patrimoni en imatge*, Girona, 14-16 de novembre de 1990, pp. 191-196

TRENS I RIBAS, M., *Las Majestades catalanas y su filiación iconográfica*, Barcelona, 1923

TRENS I RIBAS, M., *Les Majestats Catalanes*, in *Monumenta Cataloniae. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya*, XIII, Barcelona, 1966

TRENS, M., *El Arte en la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)*, Barcelona, Palacio de la Virreina, marzo 1945, Barcelona, 1945

V

VAN STOLK, J. B., *Catalogue des Sculptures, tableaux, tapis etc...formant la Collection d'objets d'art du Musée Van Stolk, Janstraat 50, Harlem, La Haia, 1912*

VECCHI, E., "Il Monastero del Corvo e la leggenda di Nicodemo, un nuovo contributo", *Immagini del Medioevo, studi d'arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, Génova, 2012

VIALET. J. B., "Note sur la découverte de objets a la chapelle Saint-Michel-d'Aiguile", *Bulletin du Millénaire*, Le Puy-en-Velay, 1962, pp. 75-76

VIDAL I JANSÁ, M., FOLCH I CAMARASA, R., *Joaquim Folch i Torres. Últims Escrits, Destino 1952-1963*, Palau-Solità i Plegamans, 2009

W

WEBB., D. "The Holy Face of Lucca", *Anglo-Norman Studies*, IX, 1986, pp. 227-237

WEINRICH, L., "Die Handschriften des „Mitrals de officiis" des Sicard von Cremona", *Vita Religiosa im Mittelalter. Festschrift für Kaspar Elm zum 70*, Berliner historische Studien, 31, Berlín, 1999, pp. 865-876

WEITZMANN, K., "The Mandylion and Constantine porphyrogenitus", *Cahiers archeologiques*, XI, París, 1960, pp. 183-184

WEITZMANN, K., *Illustrated manuscripts at St. Catherine's monastery on Mount Sinai*, Collegeville, 1973

WILPERT, G., *Un capitolo di Storia del vestiario*, Roma, 1898

WILSON, I., *The Shroud of Turin*, Nueva York, 1979

WILSON, I., *Holy Faces, Secret Places: The Quest for Jesus' True Likeness*, Londres, 1991

WRIGHT, D.H., *The date and arrangement of the illustrations in the Rabbula gospels*, Cambridge, 1973

Y

YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, 1979

Z

ZARAGOZA I PASCUAL, E., “Notícies històriques dels monestirs de Galligants, Fluvià i Cruïlles”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, n. 39, 1998, pp. 199-215.

ZERVOS, C., SOLDEVILA, F., GUDIOL, J., *L'art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*, París, 1937

ZULIANI, F., “Il crocefisso del Metropolitan Museum di New York e il portale di Santa Giustina: Sulle tracce di una maestranza francese in viaggio”, *De lapidibus sententiae: Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Pádua, 2002. pp. 441-448

SERIES - COLECCIONES

FUNDACIÒ ENCICLOPÈDIA CATALANA, *CATALUNYA ROMÀNICA*:

1985

Vol. XII, *El Berguedà*

1986

Vol. III, *Osona II*

Vol. XXII, *Museu Episcopal de Vic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*

1987

Vol. X, *El Ripollès*

1988

Vol. XXIII, *Museu d'Art de Girona. Tresor de la Catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès*

1989

Vol. VIII, *L'Empordà I*

1990

Vol. IV, *La Garrotxa*

1991

Vol. V, *El Gironès. La Selva. El Pla de l'Estany*

Vol. XVIII, *El Vallès Occidental. El Vallès Oriental*

1992

Vol. VI, *Alt Urgell, Andorra*

1993

Vol. XIV, *El Rosselló*

Vol. XV, *El Pallars Sobirà. El Pallars Jussà*

1994

Vol. I, *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'art de Catalunya*

1995

Vol. VII, *La Cerdanya. El Conflent*

1996

Vol. XXV, *El Vallespir. El Capcir. El Donasà. La Fenolleda. El Perapertusès*

1997

Vol. XXVI, *Tortosa i les terres de l'Ebre. La Llitera i el Baix Cinca. Obra no arquitectònica, dispersa i restaurada*

MONUMENTS DE LA CATALUNYA ROMÀNICA

1978

VIGUÈ J., BASTARDES A., Vol. 1, *El Berguedà*