

ROMÁNICO

revista de arte de amigos del románico (AdR)

junio 2025, número 40

XX ANIVERSARIO

Sentido y receptividad

20 Años

Explorando el corazón del Arte Románico en cada página

ROMÁNICO

revista de arte de amigos del románico (AdR)



- 4 ¿Por qué estudiar los sentidos y la recepción de las imágenes en el arte románico? José Alberto Moráis Morán y María Dolores Teijeira Pablos
- 12 Los sentidos en la Edad Media: una visión panorámica Gerardo Rodríguez
- 18 Lucas de Tuy, prescriptor de actitudes y emociones ante las imágenes de culto Gerardo Boto Varela
- 26 El sonido del canto en el edificio románico Eduardo Carrero Santamaría
- 32 De la materialidad a la percepción a través de los textos en la *Ecclesia Beati Iacobi* Victoriano Nodar Fernández
- 40 La luz de velas y lámparas en el templo románico hispano Francisco de Asís García
- 46 Oscuridad y esplendor: la plástica de la iluminación natural románica hispana José Puente Martínez
- 54 Las coronas votivas en torno al año 1000: contextos y percepciones de un objeto sensorial Jesús Rodríguez Viejo
- 62 Luz, brillo y resplandor. La receptividad de los objetos islámicos en el ámbito cristiano Víctor Rabasco García
- 68 El color de la piel románica: el caso de Sant Quirze de Pedret Begoña Cayuela Vellido
- 74 Relatos, montajes y cartografías visuales: tiempos para mirar, ocultar y evocar Esther Lozano López
- 88 Habitar el claustro románico: silencios, rezos y emociones Cristina Expósito de Vicente
- 94 Transitar el manuscrito Pilar Recio Bazal
- 102 Tocar y ver las imágenes sagradas: milagro y materia en los siglos del románico Fuensanta Murcia Nicolás
- 110 Sobre meteorología adversa, conjuraderos y epigrafía románica José Luis Hernando Garrido
- 116 La sensualidad y el deseo en la plástica románica Marta Poza Yagüe
- 124 La condicionada recepción actual del románico: el paradigmático caso de San Pedro el Viejo de Huesca Juan Antonio Olañeta Molina

ROMÁNICO

revista de arte
primer semestre de 2025 - número 40

Editor: Amigos del Románico
NIF: G84321744

Director: Augusto Guedes de Castro

Consejo editor:

Alicia Padín Buceta
Carlos Bouso Aragonés
Isabel Ruiz de la Peña González
Javier de la Fuente Cobos
Jesús Rodríguez Viejo
Daniel Fernández García
Rosa García Nieves

Diseño, edición gráfica e imprenta:

Mario Garrido (Mariografic, S.L.)
Villaviciosa de Odón (Madrid)

Redacción:

Calle Marqués de Urquijo, 24, 1º E. 28008 Madrid

Web: www.amigosdelromanico.org

Correo-e:

revistaromanico@amigosdelromanico.org

ISSN: 1885-8651

Depósito legal: M-9191-2017

Alicia Padín Buceta (T, I)
Andreas Praefcke (I)
Ángel Bartolomé Rial (T, I)
Ángela Franco Mata (T, I)
Antonio García Omedes (I)
Archivo RABASF (I)
Augusto Guedes de Castro (T, I)
Carlo Raso (I)
Daniel Fernández García (T, I)
Falk (I)
Francisco J. Moreno Martín (T, I)
Francisco Javier de la Fuente Cobos (T, I)
Galería Estatal de Tretiakov (I)
Javier Mateo (I)
Jesús Rodríguez Viejo (T, I)
Joan Manuel Rodríguez de Peleato (I)
José Luis Beltrán Sanjuán (T)
José Luis García Lloret (T)
José Luis Pariente Frago (I)
Juan Pérez Valcárcel (T, I)
Le Ragazze Terribili Soc. Coop. (I)
Miguel A. Torrens Alzu (T, I)
Museo Integrado de Novgorod (I)
Óscar Farrerons Vidal (T, I)
Óscar Negrodo Carrillo (T)
Pierre Poschadel (I)
Wolfgang Sauber (I)
www.archivo.aytoburgos.es (I)



Revista indexada en  Dialnet

La responsabilidad sobre textos e ilustraciones corresponde a sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de textos e ilustraciones sin la autorización escrita del editor.

Editorial

Este número especial de la revista ROMÁNICO celebra el XX aniversario de la, ya célebre y veterana, publicación especializada en las artes de los siglos XI-XII. Para conmemorarlo hemos reunido en las siguientes páginas los artículos de 19 investigadores de un total de 14 universidades, nacionales e internacionales, que han aportado sus visiones en torno al románico, los sentidos y los modos de recepción de las obras por parte de las audiencias y públicos de la Edad Media. El tema, también clásico dentro de los estudios medievales, se enmarca dentro del Proyecto I+D+i «Arte funerario en las catedrales de León y Castilla (siglos XI-XV): de la materialidad a la receptividad del patrimonio inmaterial» (Ref. PID2023-150540NB-I00) y que dirijo con la profesora María Dolores Teijeira en el marco del Grupo de Investigación PAM (Patrimonio Artístico y Medieval de la Universidad de León).

Durante estas dos décadas la Asociación Amigos del Románico ha contribuido con las páginas de su revista, de nuestra revista, al debate académico más elevado en torno a las artes de esos siglos, ha dado voz a los más importantes expertos del medioevo y ha llevado a cabo una labor ingente de divulgación y difusión del patrimonio románico. Sus páginas, caracterizadas por las bellas y cuidadas fotografías, son ya referencia obligada en una labor editorial de acercamiento al románico sin parangón en toda Europa.

Estudiar el románico, conocerlo en toda su compleja dimensión conceptual, estética y simbólica y analizarlo desde un prisma sensorial, son tareas claves que se han propuesto los diferentes estudiosos que publican en este volumen. Todos sus textos buscan generar en el lector un sentimiento evocador, despertar sus sentidos ante las imágenes y las obras románicas. El arte medieval, como es sabido, fue profundamente sensorial y los templos se convirtieron en grandes y complejas máquinas de activación de los sentidos, dirigidos y encaminados a entrar en contacto con Dios.

Álvaro de Córdoba, el escritor y teólogo que vivió en el siglo IX, comprendió así la Casa de Dios, como un lugar de memoria, como un espacio de esplendor, lleno de bronce, oro y piedras preciosas que deleitaban la vista, como un edificio bien construido, con buenos cimientos y torres altas que evocaban la luminosidad de los faros que guiaban a los fieles. La Iglesia es el lugar del sonido, del timbre, allí donde brillan las núbias perlas de singular blancura y refulgen los topacios. Sus brillos, dice, como la palabra de Dios, llegan a todos los confines de la tierra. Entre los muros medievales los aromas santos se dan cita y los fieles inhalan el néctar de las flores, del nardo o la fragancia del amomo, olores esparcidos por todo el siglo (*Vida de San Eulogio*, 19).

Un siglo de vida lleno de sensorialidad. Eso es lo que le deseo a la revista ROMÁNICO en su XX cumpleaños, al menos un siglo de vida más, cargado de sensaciones cada vez que los Amigos del Románico se pongan ante una obra artística de aquellos tiempos.

José Alberto Moráis Morán
Coordinador Científico

¿Por qué estudiar los sentidos y la recepción de las imágenes en el arte románico?

José Alberto Moráis Morán

Actualmente es profesor titular y director del Departamento de Patrimonio Artístico de la Universidad de León, y también fue docente e investigador en la Universidad de Extremadura y la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Sus líneas de trabajo versan sobre las fuentes romanas del arte medieval —especialmente durante el románico—, el análisis de la comitencia episcopal en la Castilla bajomedieval y los lenguajes neomedievales del siglo XIX en América del Sur.

María Dolores Teijeira Pablos¹

Catedrática en Historia del Arte de la Universidad de León y directora del Instituto de Estudios Medievales de la ULE entre los años 2016 y 2021. Sus investigaciones se centran en el estudio de las sillerías de coro bajomedievales, además del patronazgo artístico en Castilla durante el tardogótico. Ambos son los investigadores principales del Proyecto I+D+i PID 2023-150540NB-I00 titulado «Arte funerario en las catedrales de León y Castilla (ss. XI-XV): de la materialidad a la receptividad del patrimonio inmaterial» (2024-2027).

LA comprensión de las cosas del mundo y de los conceptos teológicos abstractos ligados a la iglesia medieval se realizó por diversos canales sensitivos, utilizados por los fieles para percibir esas realidades tan complejas. Los espacios arquitectónicos y las obras artísticas se aprehendieron mediante los sentidos, mientras que las ceremonias litúrgicas activaron su uso: el oído percibió la sonoridad de los cánticos y las oraciones, los inciensos despertaron el olfato, las reliquias, las imágenes y los objetos

sagrados —en días y tiempos especiales—, se llegaron a tocar para participar físicamente de su carácter sacro y, del mismo modo, el gusto también se utilizó dentro del espacio eclesiástico. Sin duda estos sentidos amplificaron el mensaje de todo aquello que los fieles captaron a través de la vista. De esta forma, el conocimiento del funcionamiento de todo este proceso sensorial y la capacidad de recibir los mensajes presentes en el interior de los monasterios y catedrales es fundamental para poder entender mejor el Medievo².

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Arte funerario en las catedrales de León y Castilla (siglos XI-XV): De la materialidad a la receptividad del patrimonio inmaterial» (Ref. PID2023-150540NB-I00), financiado/a por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

² RODRÍGUEZ, G.: *Por una Edad Media sensorial*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2023.

Los sentidos en la Edad Media: una visión panorámica

Gerardo Rodríguez

Profesor, licenciado, magíster y doctor en Historia por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (1990-2008). Investigador Independiente del CONICET, desarrolla tareas docentes (grado y posgrado) como profesor titular y de investigación en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Académico correspondiente por la provincia de Buenos Aires de la Academia Nacional de la Historia (ANH). Director de las revistas digitales *Cuadernos Medievales* y *Scriptorium*. Sus líneas de investigación, centradas en la Edad Media, se encuadran en la Historia sensorial, la Historia de las emociones, la Historia social y cultural y la Historia digital.

LOS tiempos medievales han merecido profundas y profusas investigaciones sobre los sentidos, que han demostrado tanto lo efímero de la experiencia sensorial como lo fragmentario de la información que obtenemos sobre ella, dependiendo ambas limitaciones del tipo de fuente analizada, sean escritas (históricas, literarias, filosóficas, jurídicas o religiosas) o materiales (arqueológicas, arquitectónicas, escultóricas o pictóricas). De algunas de ellas aprendemos especialmente sobre ideas acerca de los sentidos, de otras sobre normas en cuanto al uso de los sentidos, o incluso sobre cómo se relatan diversas experiencias sensibles. Idealmente, al entrelazar estos diversos aspectos estamos en posición de dar cuenta de las posibilidades y restricciones respecto de la percepción y también de posibles modos típicos de interiorización de dichos esquemas sensoriales, acercándonos así a formas determinadas de sentir el mundo¹.

Medievalistas con formaciones disciplinares diferentes y orientaciones teóricas diversas hemos reflexionado a la par y en diálogo con los Estudios Sensoriales² al momento de explicar el lugar que ocuparon los sentidos en la Edad Media³, promoviendo una Historia sensorial de los tiempos medievales que cuenta hoy con casi veinte años de recorrido y que permite considerar la centralidad de la sensación en la religiosidad y el pensamiento, que analizaré, esencialmente, a partir de consideraciones sobre el modelo sensorial⁴ medieval

¹ Para una visión panorámica de las cuestiones planteadas con discusión bibliográfica cf. RODRÍGUEZ, G.: *Por una Edad Media sensorial*, Mar del Plata, 2023.

² HOWES, D.: «El creciente campo de los Estudios Sensoriales», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6/15 (agosto-noviembre 2014), pp. 10-26.

³ HOWES, D.: «Prólogo: una breve síntesis de la Historia de los sentidos como campo de estudio, de Montreal a Mar del Plata», RODRÍGUEZ, G.: *Un mundo de sensaciones: siglos VIII al XVII*, Mar del Plata, 2023, pp. 9-22.

⁴ El modelo sensorial es una teoría propuesta por Constance Classen que considera que los sentidos de una sociedad revelan sus aspiraciones, preocupaciones, divisiones, jerarquías e interrelaciones más profundas. CLASSEN, C.: *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, Londres, 1993. Esta idea es retomada y reformulada en el concepto de sensorium. HOWES, D.: *Sensorium: Contextualizing the Senses and Cognition in History and Across Cultures*, Cambridge, 2024.

Lucas de Tuy, prescriptor de actitudes y emociones ante las imágenes de culto

Gerardo Boto Varela

Profesor titular de la Universidad de Gerona. Estudia las dimensiones material, simbólica y funcional de los espacios de culto cristiano de los siglos X-XIV y los dispositivos narrativos y ornamentales dispuestos en sus interiores y exteriores. Procura entender, a través de las evidencias materiales, cómo se configuraron y modificaron las iglesias y claustros, su morfogénesis, y también cómo se reflejan las creencias y prácticas religiosas en los recintos rituales de la época y cómo los mecanismos visuales condicionaban la vivencia de los contextos litúrgicos y devocionales. Le interesa discernir y argumentar la razón de ser de las obras de arte, los motivos de su creación y las competencias funcionales y comunicativas asignadas. Para ello, asume una metodología contextualista y parte del estudio de la materialidad. Ha reflexionado sobre la disciplina del historiador del arte en el contexto contemporáneo, ante los que cuestionan su relevancia y adaptabilidad en los contextos universitario y profesional del siglo XXI.

LUCAS alcanzó a ser obispo de Tuy por sus lealtades, su ortodoxia y sus méritos intelectuales. Entre estos descuella la escritura de tres obras célebres: por este orden, *De miraculis Sancti Isidori*, *De altera vita fideique controversiis aduersus Albigenis errores* y *Chronicon mundi*. Discurrían los años 20 y 30 del siglo XIII y Lucas ejercía su condición de canónigo reformado en San Isidoro. Leonés de cuna o de adopción —*nostra civitas*, afirmó—, desarrolló una triple vertiente de hagiógrafo, apologeta y cronista, lo que le convirtió en uno de los polígrafos más relevantes de la Edad Media hispana¹. Entre 1208 y 1236 cumplió con el encargo

de recopilar los milagros de San Isidoro que le formuló el abad de su comunidad, Santo Martino, y el primer provincial de los dominicos en el occidente ibérico, Juan Gómez, conocido como fray Suero. En 1236 satisfizo la comisión de la reina Berenguela al redactar la historia del mundo hasta los albores del reino Fernando III. Su defensa de la teología dogmática parece, en cambio, obrada por decisión personal. Se le adivina acuciado por una riesgosa propagación de la indeseable herejía cátara. Pero *De altera vita*² (en adelante, DAV) (1233-1235) es mucho más que una respuesta urgida por una amenaza nunca consumada³. Entre otros argumentos, delibera sobre la naturaleza de las imágenes desde las premisas doctrinales de la Iglesia (DAV, II, cap. XX) y propugna el uso atinado —vale decir, admisible— que debe ser concedido a las imá-

¹ FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: «El biógrafo contemporáneo de Santo Martino: Lucas de Tuy», en *Santo Martino de León*, León, 1987, pp. 305-335; LINEHAN, P.: «On further thought: Lucas of Tuy, Rodrigo of Toledo and the Alfonsine Histories», *Anuario de Estudios Medievales*, 27/1 (1997), pp. 415-436; FALQUE, E.: «La *translatio* s. Isidori en el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy», en LINEHAN, P. (ed.): *Life, Law and Letters: historical studies in honour of Antonio García y García*, Roma, 1998 (*Studia Gratiana*, XXIX), pp. 213-219; LINEHAN, P.: «Dates and doubts about don Lucas», *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 24 (2001), pp. 201-218.

² LUCAS TUDENSIS: *De altera vita*; MARIANA, J. (ed.): Ingolstadt, 1612 (reproduce la edición de Amberes 1609); LUCAS TUDENSIS: *De altera vita*; FALQUE, E. (ed.): Turnhout, 2009 (*Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, 74A).

³ MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1984, I, pp. 470-471.

El sonido del canto en el edificio románico¹

Eduardo Carrero Santamaría

Es profesor titular de Historia del arte medieval en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su perfil científico destaca por un marcado carácter internacional, habiendo realizado diferentes estancias como investigador invitado en las Universidades de Coímbra (Portugal), Poitiers y Le Mans (Francia), en la École Française de Roma, la École des Hautes Études en Sciences Sociales, en París y en la Universidad de Bristol. Sus últimos libros son *La catedral habitada. Historia funcional de un espacio arquitectónico* (Barcelona: UAB, 2019) y el volumen de estudios *Aragonia Cisterciensis. Espacio, arquitectura, música y función en los monasterios de Císter de la Corona de Aragón* (Gijón: Trea, 2020).

EN el ensayo en el que Georges Duby utilizó la figura san Bernardo como medio para plantear su visión teórica sobre los siglos centrales de la Edad Media, el historiador francés describía el esfuerzo corporal que suponía para los monjes el acto de cantar en el coro, un equipo que entonaba al unísono las palabras de alabanza a Dios desde la sillería coral de su iglesia. Para ilustrarlo, citaba una anécdota, parece que procedente de la visita de Pedro Damián a la abadía de Cluny en 1063 cuando, ante su sorpresa por las cantidades de vino y comida que los monjes consumían en el refectorio, fue contestado por el abad recomendándole que, antes de juzgar, probara él mismo el esfuerzo físico de mantenerse en los oficios corales durante noche y día. La alimentación de cuerpo era el combustible para el canto de los salmos. Todavía iba más allá uno de los acompañantes de Damián, quien afirmaba que el agotamiento de los monjes tras el coro era tal, que difícilmente podían comunicarse más que por signos. Eran los efectos de aquél famoso «de la consumación de la noche al fin del día» con

el que Raoul Glaber midió las celebraciones litúrgicas cluniacenses².

Oír el Románico

Para cualquiera de los que nos dedicamos a la historia de la arquitectura y sus usos, la experiencia acústica es un elemento básico de interpretación. La música que escucharíamos es canto gregoriano, canto llano, canto entendido como expresión litúrgico-musical de toda la Europa occidental durante el alto medievo³. Creo que a todos nos habría encantado poder experimentar cómo sonaba aquél belicoso coro de la abadía de Cluny ya fuera en la sillería de coro, bajo las bóvedas de su monumental iglesia, ya procesionando por el claustro o conmemorando a sus difuntos en la galilea (Fig. 1). Fijémonos que, en todos los casos, estamos hablando de lugares concretos, espacios estancos que contaban con sus propias condiciones acústicas, hacían sonar la voz de un modo propio y concreto. Sólo en la liturgia estacional, el canto en procesión podía provocar al espectador ajeno al coro en movimiento un efecto de espaciali-

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de investigación *La arquitectura y los usos y costumbres de las catedrales de la provincia eclesiástica de Toledo hasta el Concilio de Trento*, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Plan Nacional proyectos de Generación de Conocimiento 2023, ref. PID2023-149168NB-I00.

² DUBY, G.: *San Bernardo y el arte cisterciense (el nacimiento del Gótico)*, Madrid, 1981 [París, 1976].

³ La introducción de referencia en ASENSIO, J. C.: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, forma*, Madrid, 2008.

De la materialidad a la percepción a través de los textos en la *Ecclesia Beati Iacobi*

Victoriano Nodar Fernández

Es profesor del departamento de Historia, Arte y Geografía de la Universidad de Vigo. Como especialista en escultura románica de las vías de peregrinación, sus publicaciones se han centrado, sobre todo, en la iconografía románica en general y en la catedral de Santiago de Compostela, en particular, analizando también la función y percepción de las imágenes en el interior del templo. En los últimos años ha trabajado, además como asesor histórico de obras de restauración en diferentes monumentos del patrimonio gallego medieval como la catedral de Santiago o el convento de Santa Clara de Pontevedra, dentro del proyecto de estudios previos a la restauración y rehabilitación completa del conjunto.

EN los últimos años la metodología de estudio del arte románico se ha ido enriqueciendo más allá de miradas que podríamos denominar tradicionalistas, que giraban en torno al formalismo y la iconografía, con la incorporación de otras como la psicología de la percepción que busca indagar en la experiencia que las obras de arte podían producir en los espectadores.

Uno de los grandes logros del edificio románico fue la integración de las artes en una sinergia orientada evidentemente a favorecer el ascetismo y el contacto con la divinidad. Así, con la arquitectura como soporte y contenedor fundamental, la escultura monumental, la pintura mural, la orfebrería, los tejidos, el mobiliario, la iluminación y la música se aunaron para conseguir espacios coloristas, luminosos, y fuertemente performativos¹.

Desgraciadamente, en muchos casos, el estudio de la percepción que el fiel medieval podía tener de un espacio eclesial determinado se presenta como una tarea ardua para el investigador ya que el punto de partida es únicamente la materialidad del propio edificio y de su decoración. Y eso teniendo en cuenta las consabidas modificaciones, destrucciones y reconstrucciones que el inevitable paso del tiempo ha efectuado en los edificios a lo que se unen otros factores como la pérdida o modificación de su función original, los cambios en la religiosidad y en la liturgia y, por supuesto, el diferente horizonte de expectativas del espectador actual con respecto al medieval.

Este es el caso del ejemplo que trataré, la catedral románica de Santiago de Compostela, un edificio que, como bien es sabido, se ha conservado en un excelente estado a pesar de las lógicas vicisitudes históricas y los cambios estéticos que han sustituido unas fachadas, transformado otras, cambiado completamente el amuebla-

¹ KESLER, H. L.: *La experiencia del arte medieval*, Madrid, 2022, pp. 197-224.

La luz de velas y lámparas en el templo románico hispano

Francisco de Asís García García

Profesor permanente laboral del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Se doctoró en la Universidad Complutense de Madrid y ha sido investigador posdoctoral Juan de la Cierva - Formación en el IEM de la Universidad de León. Su principal campo de investigación se ha centrado en el arte hispano de los siglos XI y XII, con especial atención a cuestiones como las relaciones entre arte y reforma religiosa, la hagiografía y el culto a las reliquias. También se ha interesado por aspectos de la promoción artística y del arte textil en la Edad Media. Ha realizado estancias de investigación en Poitiers (CESCM), París (GAHOM e INHA) y Londres (Victoria & Albert Museum).

NUESTRA percepción de los espacios de culto del Pleno Medievo dista mucho de las condiciones bajo las que fueron apreciados en aquel tiempo. Sin minusvalorar el papel de la iluminación natural en la concepción y en la vivencia de estos edificios, se debe remarcar la contribución de las fuentes de luz artificial a su puesta a punto, a su activación ritual y a otros efectos en los que se entrecruzan lo utilitario y lo simbólico.

Los artefactos luminosos no han quedado al margen de los avatares del siglo. Sin que se haya extinguido la llama de las velas en los templos, la estable iluminación eléctrica dificulta el acercamiento a los valores sensoriales avivados en el pasado por cirios y lámparas¹. Los actuales grupos fijos de luces tampoco nos dan idea de la presencia variable de aquellos artilugios. Recien-

tes proyectos de reconstrucción virtual no han obviado su cometido en las iglesias de época románica (Fig. 1), devolviéndonos una imagen de sus entrañas iluminadas más afín a la evocada en las fuentes². En la presente contribución, a partir de distintos testimonios hispanos repartidos entre el siglo XI y los primeros años del siglo XIII, nos acercaremos a algunas de las implicaciones de la luz artificial en la definición de los santuarios de este periodo sin olvidar los ecos de su representación visual.

No cabe duda de que velas y lámparas satisfacían necesidades eminentemente prácticas al proporcionar luz en los espacios y momentos requeridos. Los coros monásticos y canonicos en las horas nocturnas son uno de los casos más evidentes. Sin menoscabo de esta función esencial, la presencia de luminarias también cobró un sen-

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Arte funerario en las catedrales de León y Castilla (siglos XI-XV): De la materialidad a la receptividad del Patrimonio inmaterial» (Ref. PID2023-150540NB-I00), financiado/a por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE

¹ Subraya esta diferencia PENTCHEVA, B.: «Glittering Eyes: Animation in the Byzantine *Eikōn* and the Western *Imago*», *Codex Aquilarensis*, 32 (2016), pp. 210-211.

² SUREDA I JUBANY, M. y BOTO VARELA, G.: «La reconstrucción virtual de dos escenarios litúrgicos medievales: els absis majors de les catedrals romàniques de Vic i de Girona», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 31 (2023), pp. 379-394; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. y NODAR FERNÁNDEZ, V.: «Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro», *Compostellanum*, LV (2010), pp. 578, 594 y 629-631.

Oscuridad y esplendor: la plástica de la iluminación natural románica hispana

José Puente Martínez

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Iluminador de teatro durante más de veinte años. Especializado en la historia de la iluminación natural eclesial desde la perspectiva del tipo y el carácter de la luz generada a través de las ventanas, así como la interacción de las posiciones del sol sobre el espacio. Su campo de trabajo abarca un periodo que comprende desde la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna y aspectos diversos como historia de la construcción, monacato femenino o retablistica. Ha presentado sus estudios en distintos congresos y ha colaborado en varias publicaciones, destacando su libro *La iluminación natural del espacio eclesial en los reinos hispánicos de la Alta a la Plena Edad Media*.

LA plástica de la iluminación natural eclesial ha sido una de las grandes ausentes en la Historia del Arte hasta fechas muy recientes. Sin embargo, desde las primeras iglesias paleocristianas hasta bien entrada la Edad Moderna, la luz, con sus contrastes claro-oscuros, se ha revelado como una de las cuestiones más sublimes al participar activamente en la atmósfera cultural. Primero, por estar dotada de un profundo significado cristológico, y segundo, el «cuerpo» de luz en la iglesia está situado, en términos sensoriales, por encima de la superficie de las cosas, alcanzando en ocasiones una potencia expresiva tan insuperable como el aroma o la acústica, elementos igualmente inaprensibles.

Las luces provenientes del astro rey ocupan un espacio y un tiempo en el templo, siendo su naturaleza intangible el aglutinante del conjunto material de todas las formas que se presentan ante nuestros ojos, incluida, como no pue-

de ser menos, la liturgia, sobre la que no puede irrumpir de cualquier manera, a destiempo o fuera de lugar, sino desplegando toda su capacidad refulgente hasta conmover al observador en el momento deseado (Fig. 1). Aun así, no nos han llegado documentos escritos respecto a su teorización; no tenemos información coetánea sobre la distinta intensidad lumínica, la conducción del alumbrado o sobre los motivos específicos que estuvieron detrás de los matices o impactos de luz que observamos en nuestros monumentos. Carecemos de testimonio alguno realizado por los implicados directos que pudiera indicarnos si con ellos pretendían manifestar algo determinado o si respondían a un anhelo religioso profundo o íntimo. Aun así, existe una serie de documentos indirectos subsecuentes a lo largo del periodo histórico que nos informan sobre el fenómeno.

El ajuste premeditado de la iluminación natural en una estructura arquitectónica en la pe-

Las coronas votivas en torno al año 1000: contextos y percepciones de un objeto sensorial

Jesús Rodríguez Viejo

Es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Groningen, Países Bajos, desde 2021. Hizo su licenciatura entre Oviedo y Nápoles y cursó estudios de máster en Leiden y la Sorbona de París. En 2015, consiguió una competitiva beca pre-doctoral en la Universidad de Edimburgo, y en 2019, un contrato postdoctoral del DAAD alemán para trabajar en la Universidad de Fráncfort. Ha publicado en prestigiosas revistas como el *Journal of Ecclesiastical History* de Cambridge o el *Journal of Religious Studies*, y es revisor de *Speculum*, la revista de la Medieval Academy of America.

DURANTE más de un siglo, las riquísimas coronas votivas del Reino visigodo han cautivado a estudiosos, y al público en general, tanto en España como en el resto del mundo. Estos objetos, facturados en oro y piedras preciosas, además de zafiros o perlas, fueron hallados de manera casual entre el fango o la tierra, como parte de tesoros enterrados compuestos de muchas más piezas de menores dimensiones, después de aluviones y otras incidencias climáticas, en diversos puntos de la Península ibérica, como Torredonjimeno (Jaén) en 1926 o, tal vez de manera más conocida, en Guarrazar, en la provincia de Toledo, entre 1858-1861.

La naturaleza de su descubrimiento repentino, así como su belleza y el claro valor material e histórico de estos objetos los convirtieron enseguida en auténticos símbolos del antiguo reino cristiano ibérico, previamente percibido, más allá de sus crónicas y leyes, a través de los pocos ejemplos de arquitectura y escultura llegados a nosotros, las cuales a veces consideradas toscas

o de escaso valor artístico por los historiadores de la época.

Las coronas de Guarrazar en particular rompieron todos los moldes pero también supusieron problemas metodológicos. Inventariadas y descritas por los especialistas, el foco de la atención académica se centró muy pronto en las letras en oro conservadas que, a forma de triple pendientes, colgaban de la mayor de las coronas: RECCESVINTHVS REX OFFERET. La asociación inmediata del objeto, y por lo tanto, del tesoro en sí mismo, con el nombre específico del monarca de mediados del siglo VII, parte de la famosa lista de reyes visigodos, representó una revolución cultural (Fig. 1)¹. Las coronas no serían solo la visibilización majestuosa del poder y la riqueza del antiguo reino sino también un vínculo histórico directo, a modo de justificación y continuidad, con

¹ MOLINA GÓMEZ, J. A.: «Las coronas de donación regia del Tesoro de Guarrazar: La religiosidad en la monarquía visigoda y el uso de modelos bizantinos», *Antigüedad y Cristianismo* 21 (2004), pp. 459-472.

Luz, brillo y resplandor. La receptividad de los objetos islámicos en el ámbito cristiano¹

Víctor Rabasco García

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, Máster en Estudios Medievales Hispánicos y Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente es Profesor Permanente Laboral en el Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León, así como investigador del Instituto de Estudios Medievales de la misma universidad. Sus trabajos versan en torno a la arquitectura y la cultura visual andalusí, con especial interés sobre las manifestaciones del poder y sus procesos de legitimación, pero atendiendo igualmente a los fenómenos de intercambio cultural con los reinos hispanos y el impacto generado en los mismos. Ha realizado estancias de investigación en Florencia, Londres, El Cairo, Túnez, Lisboa, París y Granada, además de participar en varios proyectos de investigación del Plan Estatal dirigidos desde la UCM, CSIC y ULE.

LA enorme admiración por las manufacturas producidas en contextos islámicos por parte de los reinos del actual continente europeo es un campo en continuo estudio desde hace largo. Las fuentes escritas cristianas hacen constante alusión a la gran riqueza de los tesoros y otros objetos que los musulmanes poseían —así como a sus cualidades—, los mismos que eventualmente pasarían a sus manos a través de regalías o como botín de guerra². Las gestas del Cid (h. 1048-1099) —como el episodio de la conquista de Balansiyya en el año 1094— hacen alusión a ello:

Rodrigo atacó Valencia [...], y una vez tomada, enseguida la saqueó. Encontró en la ciudad [...] gran cantidad de oro y plata en abundancia sin número, brazaletes preciosos, gemas engastadas en oro, varios y diversos adornos y telas de seda recamadas de oro³.

Tal fue el nivel de admiración que despertaban las manufacturas islámicas que, de no ser por la cultura material conservada, podría pensarse que las crónicas y otros textos aludían a ellos a modo de tópico literario para evidenciar la fascinación por el lujo del mundo árabe. Por ello, el célebre fragmento de la entrega de las reliquias de san Isidoro a la embajada leonesa de Fernando I (r. 1037-1065) por parte de al-Mu'taḍid (r. 1042-1069) en el año 1063 resulta sumamente significativo, ya que ofrece información precisa

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Arte funerario en las catedrales de León y Castilla (siglos XI-XV): De la materialidad a la receptividad del Patrimonio inmaterial» (Ref. PID2023-150540NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

² RUIZ SOUZA, J. C.: «Botín de guerra y tesoro sagrado», BANGO TORVISO, I. (dir.): *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid, 2001, pp. 31-39.

³ Anónimo: *Historia Roderici* FALQUE REY, E.: «Traducción de la «Historia Roderici», *Boletín de la Institución Fernán González*, 62.201 (1983), p. 367.

El color de la piel románica: el caso de Sant Quirze de Pedret

Begoña Cayuela Vellido



Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (2013) e integrante del grupo de investigación Ars Picta desde 2006. Mis investigaciones se centran en la formación de redes artísticas en el arte románico, abordando desde el análisis de conjuntos monumentales —como la iglesia de Sant Quirze de Pedret, sobre la que he publicado una reciente monografía titulada *Sant Quirze de Pedret, un paisatge pictòric romànic* (2022)— hasta estudios iconográficos específicos, como el Sacrificio de Isaac o la Parábola del Rico y Lázaro. Además, investigo la visualización gráfica de interacciones iconográficas mediante redes de círculos y líneas en el arte medieval. Actualmente, me intereso en la materialidad de la pintura mural románica, con especial interés en la percepción del color. Este enfoque, desarrollado en el marco del proyecto internacional EHEM (<https://ehemproject.eu/>), me ha permitido explorar las dimensiones sensoriales y connotativas del arte medieval, reflejadas en publicaciones y ponencias en congresos nacionales e internacionales. Además de mi trayectoria académica, combino esta pasión con mi experiencia profesional como desarrolladora de aplicativos informáticos, campo en el que cuento con más de 20 años de trayectoria. Esta doble perspectiva me permite enriquecer mi aproximación al estudio del arte mediante herramientas digitales y metodologías innovadoras, como el análisis computacional de datos culturales.

LAS pinturas murales románicas que hoy vemos en nuestros museos son, en realidad, las pieles pictóricas arrancadas de sus muros originales. Este proceso ha permitido su conservación, pero a costa de separarlas de su contexto, perdiendo parte de su significado histórico y cultural. El Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) alberga la mayor colección de estas obras, cuyo traslado comenzó en la segunda década del siglo XX ante el creciente interés por el arte románico, pero también por el riesgo de expolio por parte de coleccionistas y marchantes¹.

El caso más emblemático fue el de Santa María de Mur, cuyas pinturas fueron vendidas en 1921 al Fine Arts Museum de Boston. Los marchantes que las adquirieron contrataron a un equipo de técnicos italianos, liderados por Franco Steffanoni, para llevar a cabo su arranque en 1919. Para evitar nuevas pérdidas, la Junta de Museos de Barcelona reaccionó impulsando el arranque y traslado de numerosas pinturas románicas del Pirineo catalán al actual MNAC, en un proceso ejecutado por los mismos especialistas italianos. Entre estas obras destacan las de Sant Quirze de Pedret, cuyo estudio y conservación resultan esenciales para comprender las transformaciones que han experimentado, especialmente en su cromatismo.

Este artículo invita a reflexionar sobre la percepción del color en la época medieval y a reconsiderar el concepto de piel pictórica como clave para comprender más profundamente la pintura mural románica, más allá de sus fragmentos conservados.

¹ Entre las numerosas contribuciones que han tratado el tema, véanse por ejemplo: GUARDIA, M.; CAMPS, J., y LORÉS, I.: *La descoberta de la pintura mural romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*, Madrid, 1993; GIANNINI, C.: «Dalt d'una mula». Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d'una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10 (2009), pp. 13-33; CASTIÑEIRAS, M. y YLLA-CATALÀ, G.: «El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos», en *Enciclopedia del Románico en Cataluña*. Barcelona. Vol. I (2014), pp. 21-39.

Relatos, montajes y cartografías visuales: tiempos para mirar, ocultar y evocar

Esther Lozano López

Es profesora en la Escuela de Nuevas Tecnologías Interactivas de la UB y en la UNED. Su trayectoria científica arranca con la defensa de la tesis doctoral centrada en la escultura medieval hispana y su contexto arquitectónico y social, argumentos sobre los que ha trabajado desde diferentes ópticas. Cuenta con más de 80 publicaciones, algunas derivadas de los proyectos de I+D+i en los que participa desde 2009, es evaluadora externa de revistas científicas, ha comisariado exposiciones individuales y colectivas, ha obtenido premios de investigación de diversas instituciones, colabora con el Ayuntamiento de Salou en la difusión del patrimonio y ha sido docente en la UdG, UAB y URV. Es miembro de grupos de investigación como TEMPLA (del que es miembro fundador), coordina *Ars Memoriae* y *Jaume I: Reflexos del passat medieval*, y es formadora de profesorado de la Generalitat de Catalunya.

Solo una cosa no hay. Es el olvido.

Jorge Luis Borges «Everness»
en *El otro, el mismo*, 1964

EL siglo XII fue un siglo de creatividad. Un momento de experimentación, renovación y actividad intelectual brillante que cristalizó en atractivas novedades en el pensamiento figurativo.

En nuestra época del «colonialismo digital», en términos de R. Casati, debemos poner fronteras a las distracciones y mirar atentamente las magnéticas y polisémicas imágenes de portadas, naves, cimborrios, ábsides y claustros. La articulación de sus discursos, a partir de montajes establecidos sobre complejas estrategias eruditas, nos obliga a movernos corporal y mentalmente en el espacio, pero también en el tiempo.

Estas páginas pretenden recordar cómo en diversos momentos (matrimonio, eucaristía, exequias y bautismo) «despiertan», con el rol activo

del espectador, los puntos focales de once casos de estudio escurridizos y fugaces al tiempo que firmes y permanentes, fascinantes e inagotables.

Apenas superada la mitad del siglo XII los destinos de Castilla y Aragón quedaron en manos de dos niños, de 3 y 5 años respectivamente, que no fueron proclamados reyes hasta su mayoría de edad: Alfonso VIII (†1214) y Alfonso II (†1196). Navarra, el tercer dominio en el que se localizan las obras de esta propuesta, estuvo controlado por Sancho VI (†1195), un monarca que llegó al trono con apenas 17 años. El legado artístico de estos gobernantes y sus hombres de confianza, verdaderamente excepcional, permite profundizar en relatos, montajes, espacios, tiempos litúrgicos y audiencias.

I. Ante el umbral

La variedad de mensajes (enriquecidos ocasionalmente con inscripciones), las pecu-

El sentido del olfato en el románico

Javier Castiñeiras López¹

Es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela (2018). En la actualidad es profesor permanente laboral en la Universidad de León y miembro del grupo de investigación Patrimonio Artístico Medieval y del Instituto de Estudios Medievales de la misma universidad. Asimismo, es miembro del proyecto de investigación *Arte funerario en las catedrales de León y Castilla (siglos XI-XV): De la materialidad a la receptividad del patrimonio inmaterial (FUNART)*. Sus principales líneas de investigación se centran en el arte románico y en el neomedievalismo y los *game studies*, siendo autor de diversos artículos de revista, capítulos de libro y de la monografía *Reforma y tradición en el románico gallego: los ejemplos de Rebordáns y Mondoñedo* (Universidad de León, 2020).

TRADICIONALMENTE, el enfoque que la historiografía ha empleado sobre la cultura artística románica se ha centrado en la naturaleza material de la obra y en la relación que se establece entre esta y sus usuarios por medio del sentido de la vista. De este modo, los espacios, las imágenes, los comitentes y los espectadores y sus miradas formaron el marco habitual de estudio para el conocimiento de la Historia del Arte románico. No obstante, en las últimas décadas se ha producido un importante giro metodológico que ha comenzado a abordar el fenómeno desde una perspectiva más amplia, que comprende el arte románico como un fenómeno de carácter multisensorial en el que, indudablemente, la visión es un factor privilegiado, pero en el que también participan el resto de los sentidos². Desde este prisma —y como queda de manifiesto en este número monográfico—, el sonido, el tacto o el olfato se erigen como vectores fundamentales de análisis para la comprensión profunda de lo románico, tanto en su vertiente material como in-

material³. Bajo estas premisas, este trabajo propone una aproximación inicial al olor en la cultura románica a través de tres ejes fundamentales de estudio: el olor en las fuentes documentales, la materialidad relacionada con los perfumes del templo y, finalmente, la iconografía olfativa.

A la hora de realizar un sucinto análisis histórico de los olores, debe constatar que el aprecio por los perfumes debió iniciarse ya en las primeras sociedades humanas y que la vinculación de alguno de ellos con diversos aspectos de la dignidad social, política y religiosa es una constante histórica que llega hasta nuestros días. De un modo más particular, a la hora de abordar el valor del olfato en la Europa de los siglos del románico debe tomarse en consideración, una vez más, el legado de la Antigüedad. Los datos que pueden extraerse de las fuentes clásicas sobre lo olfativo dibujan un panorama poliédrico en el que los aromas estaban presentes en múltiples ámbitos, que van desde lo público a lo privado, y desde las esferas del poder político a las del religioso. Incluso algunos textos aportan información sobre los malos olores

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Arte funerario en las catedrales de León y Castilla (siglos XI-XV): De la materialidad a la receptividad del Patrimonio inmaterial» (Ref. PID2023-150540NB-I00), financiado/a por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

² PALAZZO, É. (ed.): *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, 2016.

³ Sobre esta perspectiva metodológica véase SILVA SANTA CRUZ, N.; GARCÍA GARCÍA, F. de A.; RODRÍGUEZ PEINADO, L., y ROMERO MEDINA, R. (eds.): *(In)materialidad en el arte medieval*, Gijón, 2023.

Habitar el claustro románico: silencios, rezos y emociones

Cristina Expósito de Vicente

Historiadora del Arte por la Universitat de València, Máster en Ciencias de las Religiones y Máster en Estudios Feministas por la Universidad Complutense de Madrid. Es doctora en Ciencias de las Religiones (UCM) y su principal línea de investigación es el estudio del color desde perspectivas fisicoquímicas y como documento histórico para analizar la cultura y religión de la sociedad, en concreto el judaísmo del Segundo Templo. Presenta también otra línea de investigación en su trayectoria, desde la metodología de los estudios bíblicos culturales y la recepción de la Biblia: exégesis visual de personajes femeninos bíblicos calificadas por la tradición como malvadas; y su reflejo en la historia de la visualidad y las narrativas contemporáneas como el cine, novela gráfica o los videojuegos. Actualmente es investigadora postdoctoral de la Generalitat Valenciana APOSTD (2024-2026) en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

«Basta con que miréis, vosotros que aún tenéis vista, los capiteles de vuestro claustro —y señaló con la mano hacia fuera de las ventanas, en dirección a la iglesia—, ¿qué significan esas monstruosidades ridículas, esas hermosuras deformes y esas deformidades hermosas, desplegadas ante los ojos de los monjes consagrados a la meditación?»

Umberto Eco, *El nombre de la Rosa*¹

LOS claustros —del latín *claustrum*, que a su vez proviene de *claudere*, cerrar— no tenían únicamente una función arquitectónica y utilitaria dentro de un complejo monasterial, una abadía o una iglesia; sino que estos espacios, conformados por una galería de arcos entorno a un patio generalmente rectangular o cuadrado, disponían de una simbología profunda donde el espacio arquitectónico encarnaba las ideas fundamentales del pensamiento medieval. Una mampostería de piedra ligada a la espiritualidad y la cosmovisión cris-

tiana, a la organización de la vida monástica y a la sociedad de la época.

Habitar el claustro, morar en comunidad

A partir del siglo XI y con el auge de las grandes órdenes monásticas, proliferaron por los territorios europeos, principalmente, construcciones religiosas para albergar la vida comunitaria de un gran número de monjes, frailes y monjas. Dichas edificaciones respondían al ideal arquitectónico que cada orden promulgaba, siendo un reflejo de sus postulados ideológicos. Así es como, por ejemplo, la orden cluniacense presenta claustros de grandes dimensiones y con una profusión de ornamentación, en señal de alabanza y gloria a Dios; frente a los claustros cistercienses donde la austeridad reinaba, y la arquitectura sobria era una asimilación con la humildad y la importancia del trabajo manual².

² Un ejemplo de la importancia del patrimonio cluniacense en la actualidad se observa en la certificación, desde 2005, del Itinerario cultural del Consejo de Europa de los Sitios Cluniacenses de Europa. Para más información consultar: <https://home.sitescluniens.org/>

¹ ECO, U.: *El nombre de la rosa*, Barcelona, 1992, p. 79.



Transitar el manuscrito

Pilar Recio Bazal

Es investigadora predoctoral en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid (España), donde ha investigado sobre *El Manual de la reina Sancha de León (RBME &I-3). Imagen, palabra y saber en la cultura enciclopédica del Altomedievo hispano* bajo la cobertura de un contrato FPI vinculado al proyecto de investigación *Espacio, letra e imagen: la Iberia medieval y el impacto de Cluny en el arte, la arquitectura y la liturgia* [RTI2018-098972-B-I00, IP José Luis Senra Gabriel y Galán]. Sus intereses se centran en las dinámicas de (re)producción codicológica de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, las dialécticas texto-imagen en el contexto de la literatura sapiencial altomedieval y los mecanismos de diagramatización del saber.

La geografía del códice

EN una época en la que el acceso a los códices medievales suele vehicularse a través de reproducciones fotográficas, corremos el riesgo de conformarnos con el conocimiento sesgado de la página descontextualizada. Sin embargo, las representaciones del libro cerrado o del folio aislado son absolutamente anecdóticas en la cultura manuscrita del Altomedievo peninsular. Una plétora de iluminaciones coetáneas demuestra que el códice fue concebido como un objeto dinámico, tal y como se autopresenta el *Albeldense*¹: sobre atril, abierto de par en par y en diálogo activo con un lector futuro y, consecuentemente, imaginado (Fig. 1).

De acuerdo con esta percepción del manuscrito, recientes posturas historiográficas defienden interpretar el libro en términos de espacialidad. En este sentido, Reudenbach reflexionaba sobre la transición del rollo al códice en los siguientes términos:

Con su división en folios individuales, y especialmente con su secuenciación uno tras otro, el códice adquirió una dimensión espacial adicional [...] El rollo se desarrolla en la super-

ficie, mientras que el códice también se desarrolla en la profundidad².

El manuscrito se entiende así como un medio con un potencial expresivo único, fundamentado en su tan singular materialidad. El formato libro exige que el lector se implique en el acto del abrir y del cerrar, del avanzar y del retroceder a través de sus sucesivos folios. Con lo que, en tanto que objeto por el que es necesario transitar, el códice puede interpretarse como un artefacto multidimensional.

Según Schneider, «los artistas del libro de la Edad Media utilizaron lo 'tangible' de los códices —a saber, el giro de las hojas y el cierre de los libros— con fines expresivos»³. Comprender el manuscrito en términos espaciales implica asumir que la percepción de sus diferentes elementos se encuentra profundamente condicionada por la experiencia dinámica del leer. Desde esta premisa, todos los componentes del códice se hallan contextualizados dentro de un marco de referencia que determina su interpretación, precisamente porque no se experimentan de manera aislada, sino siempre con relación a los dispositivos textuales y/o visuales adyacentes. Así entendido,

¹ El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, d-I-2. San Martín de Albelda, 976.

² REUDENBACH, B.: «Der Codex als heiliger Raum: Überlegungen zur Bilderausstattung früher Evangelienbücher», en *Codex und Raum*, Wiesbaden, 2009, p. 61.

³ SCHNEIDER, W. C.: «Raum im Codex - Codex im Raum: Mittelalterliche Herrscher - Codices als virtuelle Interaktionsräume», en *Codex und Raum*, Wiesbaden, 2009, p. 128.

Tocar y ver las imágenes sagradas: milagro y materia en los siglos del románico

Fuensanta Murcia Nicolás

Profesora del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, aunque, previamente, ha desarrollado su carrera investigadora en la Universidad de Murcia y en el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers. Ha participado en varios proyectos de investigación y ha sido conferenciante invitada en Poitiers, París y en Jornadas Románica de Cuxa, entre otros. Sus principales líneas de investigación son: el estudio de las imágenes de culto en la Edad Media a través de la cultura escrita y visual, y el análisis de la imagen del poder de las reinas capetas en los siglos XIII y XIV

A lo largo de la Edad Media se dio un amplio debate sobre si las imágenes cristianas eran sagradas o no. La discordancia surgía por la supuesta incapacidad de representar lo divino bajo forma humana y la propia herencia veterotestamentaria, pero el carácter milagroso que ostentaron algunas ponía duda este argumento. Además de legitimar su estatus como objetos de culto, las convertía en elementos indispensables de la devoción privada, ya que permitían una experiencia religiosa más sensorial y poder contemplar lo sobrenatural a través de los sentidos. Una parte importante de esta evolución se dará en los siglos del románico, en los que encontramos testimonios textuales y visuales sobre la relación estrecha entre el milagro, la imagen y la percepción del devoto.

A pesar de las críticas, existió un culto a las imágenes

Desde temprana fecha existen vestigios de prácticas de devoción en torno a las imágenes, especialmente al Crucificado. La mayoría corresponderá a crucificados que cobraban vida en momentos litúrgicos concretos, como una cele-

bración de Pascua, haciendo visible el drama y dolor de la Pasión y la propia celebración de la Eucaristía. A finales del siglo VIII, el desarrollo de las misas privadas hizo que la aproximación a estas representaciones fuera más íntima y personal.

Así lo podemos ver en una miniatura del salterio de Luis el Germánico, ilustrado antes del año 900, que acompaña una oración dedicada al Cristo en la cruz. Así pues, encontramos una escena que sigue el esquema de una crucifixión, por la presencia de la Virgen, san Juan, el Sol y la Luna, en la que aparece además un donante arrodillado en un reclinatorio mientras sostiene el pie de la cruz (Fig. 1). Aquí el devoto se acerca a la muerte de Cristo, arrodillándose y tocando la imagen, convirtiéndose en un espectador más. Este conjunto de gestos nos habla de prácticas devocionales perfectamente establecidas, de hecho, en la abadía de Fulda, fundada por Rabano Mauro (780-856), había una inscripción con un ritual similar:

«Tú que entras, flexionas tus rodillas y adora prosternándote ante aquel cuya imagen brilla en lo alto, pintada en colores. Que la luz y la salud sean la recompensa para todos

Sobre meteorología adversa, conjuraderos y epigrafía románica

José Luis Hernando Garrido

Licenciado en Geografía e Historia (especialidad en Historia del Arte) por la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona (1981-86) y doctor en Historia del Arte por la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona (1993). Fue profesor de museología en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid (1998-2006), conservador del Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora) (2006-2012) y profesor-tutor de Historia del Arte en el centro asociado de la UNED de Zamora (2010-2025).

SE han estudiado las ancestrales creencias en el valor apotropaico otorgado a ciertas imágenes, campanas u oraciones para neutralizar los poderes demoniacos condensados en plagas y tormentas; al igual que se colocaron gorgonas, arpías, grifos o leones custodios sobre umbrales eclesiales y monumentos funerarios.

El *Pontifical Romano* reconocía que las campanas podían ahuyentar las tormentas y aguar los aquelarres. Las inscripciones campanarias contra el pedrisco —como exóticos cilindros tibetanos— sacralizaban el aire y el espacio, conjurando a los demonios atmosféricos que huían ante la propagación de las gloriosas ondas sonoras.

Con la ayuda de la cruz y el hisopo, muchos clérigos practicaron exorcismos *ad repellendam tempestatem* para enviar al maligno a las estancias ultramundanas. En una ceremonia de lustración que recordaba al sacramento del bautismo (un exorcismo menor), las mismas campanas eran ungidas con agua bendita, óleos y sal, purificadas con incienso, recibían un nombre de pila y eran apadrinadas; prácticas que dejaron poso epigráfico recordando ciertas antífonas derivadas del rito de bendición: «Vox domini, Vox dei clamat in tempestate, Ihesus vox domini sonat que

tempestate fugat» o «Fugiat procul omne malignum», y hasta los más elocuentes «Sum Iacobus fugo fulgura grandinis ictus» o «Vox mea cunctorum fit terror demoniorum», sin olvidar que muchas campanas y campanarios quedaban bajo la protección de san Miguel, arcángel y capitán general de las milicias celestiales.

La misma antífona pascual «Ecce crucem domini, fugite partes adversae» (pronunciada además durante las fiestas de invención y exaltación de la Cruz), unida al «Vicit leo de tribu Iuda radix David» del *Apocalipsis* V:5 (recitada en la *fractio panis* mozárabe y que leemos en la mandorla del tímpano de Moradillo de Sedano, completada además con una *Alleluia* pascual), fue una so-corrida fórmula empleada por los párrocos para conjurar los demonios de los nubes (la *signatio nubium*), mientras elevaban la cruz, asperjaban el cielo y encendían el cirio pascual.

La fórmula apotropaica referida al bíblico David y al astrológico león se prescribía a la hora de curar fiebres severas y dolencias renales (Arnau de Vilanova). Algunas cruces funerarias escandinavas, muchas campanas góticas (la *Mauricia* de la catedral de Burgos o la *Mora* de Murcia) y algunas cédulas van armadas con este tipo de

La sensualidad y el deseo en la plástica románica

Marta Poza Yagüe

Es doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid (2004) y profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense, desde 2006. Centra su investigación en el panorama del románico peninsular, en especial en el valor que adquiere la imagen en sus distintos soportes y emplazamientos, atendiendo a sus valores técnicos, estilísticos, simbólicos, narrativos y performativos, siempre en estrecha relación con los diferentes auditorios para los que fue formulada, según recoge entre otros textos en su monografía *Portadas románicas de Castilla y León. Formas, imágenes y significados* (2016). Es miembro del Grupo de Investigación ARQIMED: Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media.

QUIENES a finales del siglo XII o principios del XIII accediesen a Milán desde el este, es posible que lo hicieran atravesando la denominada *Porta Tosa*, una de las entradas menores de la antigua muralla medieval milanese. Si así sucediese, su ingreso en la ciudad se realizaría bajo la atenta mirada de una joven de melena trenzada y diadema sobre la frente quien, con la falda levantada, estaba descaradamente rasurándose el pubis con una cuchilla de grandes dimensiones (Fig. 1). Por su ubicación liminar, parece lógico pensar que la función de este relieve fuese apotropaica, en línea con el sentido que cobraron otros remedos de órganos sexuales expuestos en lugares defensivos y de tránsito en muchas culturas desde tiempos antiguos.

Pero lo grosero de la imagen, así como la actividad en la que se empeñaba la muchacha, inmediatamente generó en el imaginario popular diferentes interpretaciones, en las que el carácter explícitamente sexual de la talla se puso al servicio de la condena moral y hasta del escarnio femenino. Así, mientras que su presencia se explicaba en ocasiones como la representación

de una prostituta reclutada por los milaneses en 1162 para despistar a las tropas imperiales durante el asedio de la ciudad por parte de los ejércitos de Federico Barbarroja, en otras no era sino la imagen degradante de la emperatriz de Bizancio a quien se habría solicitado auxilio durante el asalto sin que ella hubiese enviado la ayuda demandada¹.

Nada que ver, sin embargo, con el relato que, por los mismos años, compendia un clérigo inglés, Maestro Gregorio, de su viaje a Roma. En la ciudad papal contempla las estatuas clásicas que todavía presidían los rincones más emblemáticos de la urbe; pero sus comentarios se detienen de manera señalada en la descripción de una imagen femenina en actitud púdica, identificada con el famoso mármol de la *Venus Capitolina*. Y, pese a la condición eclesiástica del relator, nada en sus palabras advierte resquicio de repulsa o condena ante la visión del cuerpo

¹ El relieve, retirado de su ubicación original a instancias de san Carlos Borromeo tras su nombramiento como arzobispo de Milán en 1566, por considerarlo obsceno, se expone en el Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco.

La condicionada recepción actual del románico: el paradigmático caso de San Pedro el Viejo de Huesca

Juan Antonio Olañeta Molina

Licenciado en Ciencias Empresariales, tras veinte años trabajando como consultor y director financiero, en 2009 abandonó dicha trayectoria laboral para centrarse totalmente en la Historia del Arte, disciplina en la que se doctoró en 2017 por la Universitat de Barcelona, con una tesis sobre Daniel en el foso de los leones en la escultura románica, la cual recibió el *Romanesque Research Award* 2018 otorgado por el Europäischen Romanik Zentrum. Es profesor lector en la Universitat de Barcelona. Participa en la coordinación de la *Enciclopedia del Románico* en Cataluña y Andorra. Es miembro del grupo de investigación Ars Picta. Centra su actividad investigadora en la iconografía románica y, recientemente, en los conjuntos dispersos de pintura y escultura. Ha sido presidente (2010-2015) y cofundador de AdR y miembro del consejo editor de *ROMÁNICO* (2005-2016). Sus publicaciones pueden consultarse en <https://ub.academia.edu/WebClaustrocom>

«**Q**UÉ bien conservado que está». Así se expresaba, al entrar en el claustro, una señora que formaba parte de una visita guiada al monasterio de San Pedro el Viejo de Huesca en octubre de 2024. Yo, que lo estaba fotografiando por enésima vez, le contesté «no se deje engañar, señora, que buena parte de los capiteles son copias modernas».

En San Pedro el Viejo, como en tantos otros edificios románicos que han sido objeto de severas restauraciones, nuestra recepción de la obra, de sus estructuras, ambientes y decoración esculpida, es absolutamente diferente de la que

podieron experimentar los monjes que deambularon por sus galerías a finales del siglo XII. ¿Qué percepción tenía del claustro *Deodatus operarius*? El nombre de este sacerdote, que debió de estar implicado en su construcción entre 1170 y 1198, figura en una de las inscripciones funerarias¹. Nunca lo sabremos, no solo porque nuestro bagaje cultural y religioso sea muy diferente al del tal Deodato, ni porque la obra en cuestión

¹ BALAGUER, F.: *San Pedro el Viejo. Un monasterio medieval*, Huesca, 1946, p. 23; RICO, D.: «El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. Pascua, Bautismo y Reconquista», *Locus Amoenus*, 7 (2004), p. 76.

Este volumen del XX Aniversario de la revista ROMÁNICO se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+I del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia y del Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Referencia PID 2023-150540NB-I00 titulado «Arte funerario en las catedrales de León y Castilla (siglos XI-XV): de la materialidad a la receptividad del patrimonio inmaterial» (Ref. PID2023-150540NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.



**universidad
de león**



**Universidad de León
Instituto de Estudios Medievales**



**Patrimonio Artístico Medieval
GIR ULE 435**

Instituto de Estudios Medievales. Universidad de León



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**



**RED
ARSMEDIAEVALIS**

RED DE
EXCELENCIA
ARSMED-
Red2022-134758-T

Universida deVigo

UAM

**Universidad Autónoma
de Madrid**



TEMPLA

Taller de Estudios Medievales
Programas • Liturgia • Arquitectura



**UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA**



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**



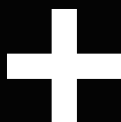
**VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA**



Universidad de Oviedo



**university of
 groningen**



SUMANDO esfuerzos

- ✓ Publicaciones
- ✓ Cursos
- ✓ Viajes Culturales

Por vuestro
compromiso

www.santamarialareal.org



Enciclopedia del
Románico de la
Península Ibérica



Publicaciones de
Investigación sobre
época medieval



Guías del
Románico



Cuadernos de
Restauración del
Patrimonio

.....