

INTENTANDO RECOMPONER EL ROMPECABEZAS.
EL DISPERSO CONJUNTO DE PINTURA MURAL
DEL ÁBSIDE DE SAN LORENZO DE ISABARRE

*TRYING TO PUT THE PUZZLE BACK TOGETHER.
THE DISPERSED MURAL PAINTING ENSEMBLE
FROM THE APSE OF SAN LORENZO OF ISABARRE*

JUAN ANTONIO OLAÑETA MOLINA
Universitat de Barcelona - IRCVM
<https://orcid.org/0000-0001-7613-7538>
jaolaneta@ub.edu

Resumen: El arranque en 1953 de las pinturas murales románicas del ábside de la iglesia de San Lorenzo de Isabarre, y su posterior puesta en venta en el mercado internacional, tuvo como consecuencia la dispersión del conjunto entre diferentes museos y colecciones particulares. El oscurantismo con el que se llevó a cabo esta operación de expolio provocó la pérdida del conocimiento sobre la disposición y ubicación original de las diferentes figuras. Recientemente, han sido hallados en una colección particular suiza tres de los fragmentos que se encontraban en paradero desconocido desde mediados del siglo pasado. Gracias al estudio de los mismos, así como de los restos de la capa profunda conservados en el paramento absidal, podemos recomponer la configuración de este conjunto pictórico, así como identificar adecuadamente algunos de sus personajes.

Palabras clave: pintura mural románica; expolio; iconografía; apostolado; coleccionismo.

Abstract: The removal of the Romanesque wall paintings from the apse of the church of San Lorenzo de Isabarre in 1953, and their subsequent sale on the international market, resulted in the dispersal of the assemblage among different museums and private collections. The obfuscation with which this act of plunder was carried out caused the loss of knowledge about the layout and original location of the different figures. Recently, three of the fragments that had been missing since the middle of the last century were found in a private Swiss collection. Thanks to their study, as well as the remains of the deep layer preserved in the apse wall, we can recompose the configuration of this group of paintings, as well as identify some of the figures portrayed correctly.

Keywords: Romanesque wall painting; plundering; iconography; apostleship; collecting.

Recibido: 2 de agosto de 2023. *Aceptado:* 12 de febrero de 2024. *Publicado:* 8 de abril de 2025.

SUMARIO

1. Introducción.– 2. El «desguace» del conjunto pictórico de San Lorenzo de Isabarre.– 3. Las piezas del puzle.– 4. Reconstruyendo el rompecabezas.– 5. La cuestión de la cronología.– 6. Conclusión.– 7. Bibliografía citada.

1. INTRODUCCIÓN¹

Las campañas de arranque de la decoración pictórica románica de ciertos templos pirenaicos acometidas entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX por Josep Bardolet y los hermanos Josep y Ramon Gudiol Ricart tuvieron como desafortunada consecuencia la dispersión de los conjuntos afectados entre museos y colecciones particulares. En ocasiones, a causa del oscurantismo inherente al *modus operandi* habitual en esas fechas en el mercado del arte y antigüedades, tanto nacional como internacional, algunos de los fragmentos en los que se dividieron pasaron a estar en paradero desconocido. A lo sumo, en algunos casos, estas piezas han sido conocidas por los especialistas únicamente gracias a fotografías antiguas, buena parte de las cuales, al menos las conservadas en el Arxiu Mas de Barcelona, fueron realizadas por los propios hermanos Gudiol.

¹ Abreviaturas utilizadas: ACU = Arxiu Capitular d'Urgell; AMCB = Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona; ANC = Arxiu Nacional de Catalunya; MDU = Museu Diocesà d'Urgell; MNAC = Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Especialmente lamentable fue el proceso de arranque, expolio y dispersión de la pintura mural de las iglesias de Santa María de Cap d’Aran, San Acisclo y Santa Victoria de Surp y San Lorenzo de Isabarre, todas ellas ubicadas en el Pirineo leridano. La capa pictórica que decoraba las cabeceras de estos conjuntos fue intencionadamente traspasada a paneles rectangulares de un tamaño tal que se facilitara su venta. Los plafones de Isabarre se intentaron colocar en el mercado internacional, junto a los de Surp, durante la década posterior a su arranque en 1953. Una de las consecuencias de este proceso fue la pérdida del conocimiento de cómo estaban distribuidas las figuras en los muros, lo cual ha dificultado notablemente su análisis y entendimiento. Algunos autores han realizado, con más o menos fortuna, ciertos esfuerzos por tratar de recomponer la disposición de las imágenes de estos conjuntos. Sin embargo, la tarea resulta extremadamente compleja cuando no se cuenta con un acceso a las obras y cuando de algunas de ellas se ignora, incluso, su existencia. Por fortuna, recientemente hemos dado con el paradero de seis de los paneles procedentes de estos templos, los cuales se encuentran en una colección particular suiza.²

Cuatro de ellos —tres procedentes de Isabarre y uno de Cap d’Aran— eran conocidos hasta la fecha por la historiografía local solamente por las fotografías custodiadas en el Arxiu Mas. Por su parte, los dos plafones de Surp eran totalmente inéditos. Aprovechando el acceso privilegiado a dichas obras, y aplicando una aproximación metodológica diferente a la utilizada hasta la fecha, en este trabajo trataremos de desfacer el entuerto provocado por la diáspora subsiguiente al expolio de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre.³ Procedemos, pues, a recomponer el rompecabezas de tan interesante conjunto pictórico.

2. EL «DESGUACE» DEL CONJUNTO PICTÓRICO DE SAN LORENZO DE ISABARRE

Cuando en 1904 Lluís Domènech i Montaner pudo contemplar in situ las pinturas murales del ábside de San Lorenzo de Isabarre, estas se encontraban ocultas tras un retablo barroco.⁴ Pocos años más tarde, en 1909, Adolf Mas tuvo la oportunidad de realizar la única fotografía que se conserva anterior al arranque de las pinturas, la cual tan solo muestra una visión muy parcial del conjunto (Arxiu Mas, C-4082; fig. 1). Este valioso testimonio gráfico fue publicado por Josep Gudiol i Cunill en 1927 y, por separado, por Charles L. Kuhn y Chandler Rathfon Post en 1930.⁵

Este último autor afirmó que las pudo contemplar antes de 1930.⁶ El proceso de arranque, venta y dispersión del conjunto fue algo complejo y conflictivo, y se prolongó durante bastantes años.⁷ En 1941, el comerciante de antigüedades Josep Barolet inició las gestiones para solicitar permiso al obispo de Urgell para arrancarlas, el cual no le fue concedido hasta 1953, momento en el que se procedió a su extracción por parte de Ramon Gudiol y se inició el proceso de venta de los fragmentos. Una década más tarde, en diciembre de 1962, Josep Gudiol donó al entonces Museo de Arte de Barcelona los tres

² Milagros Guardia y Juan Antonio Olañeta, «Dels Pirineus als Alps: sis fragments de pintures murals romàniques catalanes en una col·lecció particular suïssa», *Lambard. Estudis d’art medieval* 30 (2022): 31-53. Agradezco a los propietarios de esta colección suiza todas las facilidades que nos han ofrecido para estudiar las obras y fotografiarlas. Por petición expresa de los mismos, no puedo hacer públicos ni su nombre ni la ubicación de la colección.

³ Esta iglesia, que se encuentra en un alto al noreste de la población, junto al cementerio, está compuesta por un ábside semicircular —en el que se encontraban las pinturas objeto de este trabajo—, precedido de un espacio presbiterial trapezoidal, y por una sola nave en la que tres arcos fajones refuerzan la bóveda de cañón y delimitan cuatro tramos. En su muro sur se abre una portada que incluye elementos estructurales y decorativos similares a los de otras portadas de la zona (Isil y Alós d’Isil).

⁴ Enric Granell y Antoni Ramon, *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l’arquitectura romànica catalana* (Barcelona: Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 2006), 166.

⁵ Josep Gudiol i Cunill, *La pintura mig-aval catalana. Els primitius*, vol. 1, *Els pintors. La pintura mural* (Barcelona: S. Babra, 1927), fig. 187; Charles L. Kuhn, *Romanesque mural painting of Catalonia* (Cambridge: Harvard University Press, 1930), pl. LVIII, fig. 1; Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1930), vol. 1, fig. 24.

⁶ Post, *A History of Spanish*, 145.

⁷ Montserrat Pagès, *La pintura mural romànica de les Valls d’Àneu* (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2008), 166-168; Guardia y Olañeta, «Dels Pirineus als Alps», 37-42.

fragmentos que se encontraban en peor estado.⁸ En el catálogo de la exposición *Legados y donativos a los Museos de Barcelona 1952-1963*, se informa que en los mismos se representaban unos bustos dentro de medallones, una figura de santo o santa y figuras de santos.⁹ Poco después, en julio y octubre de 1963, dos actas de la Junta de Museos dan testimonio del inicio del proceso de adquisición al propio Gudiol de varios paneles, sin concretar, y de su correspondiente depósito en el museo —en julio de dicho año—, mientras se cerraba la operación. En la primera acta se acuerda gestionar la compra de estas obras, que también incluían piezas de Surp y de València d'Àneu, por un precio total de trescientas mil pesetas.¹⁰ Claramente se trata de otros paneles diferentes a los anteriormente donados, como lo pone de manifiesto el hecho de que se hable de «un lote con nuevos fragmentos».¹¹ En el acta de la reunión de octubre, se decide admitir hasta un máximo de trescientas sesenta mil pesetas por el lote.¹² Esta elevación del precio tope es un evidente indicio de que se estaba llevando a cabo un proceso de negociación que se prolongó varios meses. Muy posiblemente, se acordó una cifra final de trescientas cuarenta y cinco mil pesetas, dado que esta es la cantidad que figura en un expediente, datado el 9 de noviembre de 1963, en el que se relacionan las obras pendientes de adquisición por parte del Ayuntamiento de Barcelona destinadas a los museos municipales.¹³ En dicho documento se especifica que ciento setenta mil correspondían a los fragmentos de Isabarre. Sin embargo, la operación se frustró y no se llegó a cerrar, posiblemente como consecuencia de las reacciones que suscitó el conocimiento de que dos paneles con pintura mural, uno de Isabarre y otro de Surp, habían sido adquiridos en 1956 por The Toledo Museum of Art (Ohio).¹⁴ El director general de Bellas Artes, Gratiniano Nieto, escribió dos cartas, en junio y diciembre de 1964, a Ramón Iglesias Navarri, obispo de Urgel, en las que le requería explicaciones sobre este hecho y le solicitaba información sobre el responsable de dicha venta.¹⁵ El prelado explicó en su respuesta de 25 de junio de 1964 que habían cedido los fragmentos de pintura a Bardolet «con la persuasión de que irían al Museo de Pintura románica de Barcelona, con el que estaba en relación», y mostró su perplejidad por el hecho de que algunas piezas terminaran en Ohio.¹⁶ También está documentada una carta de 2 de junio de 1964 de Bardolet a Pablo Vidal, presbítero del obispado, en la que alude al asunto de Isabarre y le sugiere, en un escrito plagado de faltas de ortografía, que no realizara ninguna gestión en organismos oficiales para no echar a perder la resolución del conflicto.¹⁷ El asunto se resolvió con el retorno a la Seo de Urgel, en abril de 1966, de seis de los paneles que habían sido donados o estaban en curso de negociación para su adquisición. Este traslado fue acompañado de un pago a Ramon Gudiol por parte del obispado, el 6 de abril de 1967, de trescientas ochenta y cinco mil pesetas, importe en el que se incluía tanto la adquisición de las piezas de los conjuntos de pintura de Isabarre, Surp y València d'Àneu, como su restauración.¹⁸ Finalmente, estas obras pasarían a formar parte de la colección del nuevo Museu Dio-

⁸ En el acta de la Junta de Museos del 10 de enero de 1963 (ANC, ANC1-715-T-863), Ainaud informa de la entrega a título de donación, por parte de Josep Gudiol, de diversos fragmentos procedentes de Isabarre y Surp, sin concretar la cantidad ni la descripción de las obras.

⁹ *Legados y donativos a los Museos de Barcelona 1952-1963. Catálogo. Palacio de la Virreina: diciembre 1963 - enero 1964* (Barcelona: Junta de Museos de Barcelona, 1963), 52.

¹⁰ ANC, ANC1-715-T-869.

¹¹ Son los que al entrar en el museo se les asignaron los números de inventario 69506, 69507, 69508 y 69509.

¹² ANC, ANC1-715-T-870.

¹³ *Relació d'obres pendents d'adjudicació*, AMCB, Fons Ajuntament de Barcelona, H145, exp. 10/1963.

¹⁴ Pagès, *La pintura mural*, 166, nota 9. La noticia que destapó el asunto fue publicada en Carmen Bernis, «Bibliografía. Museos. Colecciones. Ventas», *Archivo Español de Arte* 136 (1961): 363.

¹⁵ ACU, caja C-172. Agradezco al Museu Diocesà d'Urgell, especialmente a Clara Arbués y a Teresa Font, el acceso a esta documentación, así como las facilidades dadas para fotografiar los paneles de Isabarre.

¹⁶ ACU, caja C-172.

¹⁷ Una fotocopia de esta carta se encuentra en la carpeta 69507 del archivo del Departament d'Art Romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya, al cual agradezco, especialmente a Gemma Ylla, todas las facilidades que me han dado para consultar la documentación sobre las obras de Isabarre y de Surp.

¹⁸ Pagès, *La pintura mural*, 168. Una fotocopia del justificante de cobro firmado por Ramon Gudiol se conserva en el archivo del Departament d'Art Romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

cesà d'Urgell, inaugurado en 1975.¹⁹ De esta manera, del conjunto de Isabarre, solamente quedó en el Museo de Arte de Barcelona un panel en el que se representa a santa Catalina.



Fig. 1. Vista parcial de las pinturas del ábside de Isabarre en 1909.
© 26/0 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 02771002 (foto Mas C-4082/1909).

3. LAS PIEZAS DEL PUZLE

Dado que en la actualidad ningún trabajo recoge la totalidad de los fragmentos conservados de la decoración mural de San Lorenzo de Isabarre, llevaremos a cabo su enumeración y breve descripción, la cual acompañaremos del correspondiente material fotográfico, actual y pasado, así como de un cuadro resumen (cuadro 1). Asimismo, trataremos sobre la problemática de la identificación de los personajes,

¹⁹ Sobre la formación de este museo, véase Albert Vives, «Museu Diocesà d'Urgell», en *Catalunya Romànica*, vol. 23, *Museu d'Art de Girona. Tresor de la catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988), 209-210.

pues entendemos que ha estado incorrectamente resuelta hasta el momento. Todo ello nos servirá de base para las argumentaciones que haremos con posterioridad sobre la ubicación original de las imágenes en el conjunto.

En el MNAC, se conserva desde 1963 un panel con la imagen de medio cuerpo de una mujer que viste una túnica marrón bajo un manto del mismo color, pero algo más oscuro, con el que cubre su cabeza nimbada (inv. 69507; 94,5 cm x 61 cm; fig. 2).



Fig. 2. Santa Catalina, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre, MNAC.

Muestra las palmas de sus desproporcionadas manos a la altura del pecho. A diferencia del resto de personajes situados en el hemiciclo absidal, carece de arco que la cobije. Gracias a la mencionada fotografía de 1909 (fig. 1), se sabe que esta imagen estaba sobre una ventana. Una inscripción que se despliega a ambos lados de la cabeza del personaje, «SENC(ta) CHA/TAR/INA», permite identificarla

claramente como santa Catalina, tal y como asumen en la actualidad la mayor parte de los especialistas.²⁰ Posiblemente, por la dificultad de apreciar adecuadamente la imagen tras el retablo que ocultaba las pinturas, Gudiol i Cunill vio en ella a santa Magdalena.²¹ Poco después, cuando Post visitó las pinturas in situ, transcribió la inscripción como GDALINA, lo que le llevó, manifestando las debidas precauciones por la falta de luz, a sugerir la misma identificación.²² Una vez que las pinturas fueron arrancadas y expuestas en el museo de Barcelona, algunos autores continuaron reiterando la identificación propuesta por Gudiol y Post.²³

Seis son los paneles conocidos con santos nimbados de pie, enmarcados por sendos arcos con sus correspondientes columnas. Tres de ellos forman parte de la colección del MDU, en la Seo de Urgel. El catalogado con el número de inventario 6 (fig. 3) mide 177 x 64 centímetros y muestra a un individuo con barba negra que está descalzo y sujeta en lo alto, con una mano velada, un alargado libro cerrado, mientras alza su mano derecha a la altura del pecho. Está ataviado con una túnica azul y un manto rojo. Se halla acompañado por una inscripción, situada en la enjuta izquierda del arco, en la que se lee BARN/AB/E, la cual ya llevó a Gudiol i Cunill a reconocer en el personaje a san Bernabé.²⁴ A pesar de que esta ha sido la identificación generalmente admitida por la historiografía, ha habido quien, erróneamente, ha considerado que podría tratarse de san Bartolomé.²⁵ En la enjuta derecha se vislumbran otras letras, IA, más otra debajo difícil de determinar, de las cuales hablaremos más adelante. Todos estos caracteres son muy similares en su trazo y factura a los que acompañan a santa Catalina.

El segundo panel del MDU con un santo nimbado de pie, está registrado con el número de inventario 5 (fig. 4), y mide 165 x 64 centímetros. El personaje en él representado no lleva barba, viste túnica marrón y, sobre ella, un manto blanco. Sujeta un libro marcadamente alargado con su mano izquierda, al tiempo que alza la derecha en actitud de saludar o declamar. Tradicionalmente, ha sido identificado como Judas Tadeo, sin que ello esté avalado por ninguna inscripción o atributo. La asignación de esta identificación a la pieza del museo urgelitano es fruto de una confusión historiográfica. Gudiol i Cunill sugirió que uno de los personajes que acompañaban a la mujer sobre la ventana en la fotografía de 1909 era Judas Tadeo, puesto que transcribió los restos de su inscripción como VDA.²⁶ A pesar de las evidentes diferencias (forma del libro, color de la vestimenta, etc.), hay quien ha considerado que el fragmento del MDU se correspondía con la figura de la fotografía y, por tanto, debía

²⁰ Walter William Spencer Cook y José Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, vol. 6, *Pintura e imagerie románica* (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1980), 73; Joan-Ferran Cabestany, Maria Teresa Matas y Josep Maria Palau, *El romànic de la Vall d'Àneu* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2005), 79; Pagès, *La pintura mural*, 169; Manuel A. Castiñeiras, «Santa Caterina retrobada: el programa de la Catedral de la Seu d'Urgell i el seu context», en *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de La Seu d'Urgell*, ed. Manuel A. Castiñeiras y Judit Verdager (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya - Museu Episcopal de Vic, 2009), 38.

²¹ Gudiol i Cunill, *La pintura mig-aval catalana*, 489.

²² Post, *A History of Spanish*, 145.

²³ Eduard Junyent, *Catalogne Romane* (La Pierre-qui-vire: Zodiaque, 1961), 2:201; Eduard Carbonell, *L'Art Romànic a Catalunya. Segle XII*, vol. 2, *De Sant Pere de Roda a Roda D'Isàvena* (Barcelona: Edicions 62, 1974), 69; Santiago Alcolea y Joan Sureda, *Romànic catalán. Pintura* (Barcelona: Ed. Juventud, 1975), XIII; Milagros Guardia, «18. Animal músic», en *Thesaurus estudis: l'art als Bisbats de Catalunya 1000-1800* (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986), 39; Joan Sureda, *La pintura romànic en Catalunya* (Madrid: Alianza Editorial, 1989), 374; Imma Sánchez, «Sant Llorenç d'Isavarre. Pintura mural», en *Catalunya Romànica*, vol. 15, *El Pallars* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1993), 165; Luïsa Carabasa y Celina Llaràs, «Annex 1. Altres peces de procedència catalana. Pintura mural. Sant Llorenç d'Isavarre (Pallars Sobirà)», en *Catalunya Romànica*, vol. 1, *Introducció a l'estudi de l'art romànic català* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1993), 446; Francesc-Xavier Mingorance, «La pintura mural. Sant Llorenç d'Isavarre», en *Catalunya Romànica*, vol. 26, *Tortosa i Les Terres de l'Ebre, La Llitera i El Baix Cinca. Obra no arquitectònica dispersa i restaurada* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1997), 393.

²⁴ Gudiol i Cunill, *La pintura mig-aval catalana*, 489.

²⁵ Albert Vives, «Les pintures murals del Museu Diocesà d'Urgell», *Urgellia* 1 (1978): 431; Francesc-Xavier Mingorance, «La pintura mural. Fragments 1, 3 i 4 de decoració mural d'Isavarre», en *Catalunya Romànica*, vol. 23, *Museu d'Art de Girona. Tresor de la catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988), 247. Posteriormente, este segundo autor, aun habiendo afirmado inicialmente que la identificación como san Bartolomé no ofrecía ninguna duda, rectificó y asumió que se trataba de san Bernabé (Mingorance, «La pintura mural. Sant Llorenç», 393). Ainaud ya advirtió del error de identificación —Joan Ainaud, *La pintura catalana. La fascinació del romànic* (Barcelona: Skira, 1989), 115—.

²⁶ Gudiol i Cunill, *La pintura mig-aval catalana*, 489.



Fig. 3. San Bernabé, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre, MDU.



Fig. 4. San Felipe, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre, MDU.

ser identificado como tal apóstol.²⁷ Otros, sin aportar ningún argumento, y sin hacer referencia a dicho testimonio gráfico, consideraron que esta era su identidad más probable.²⁸ Al cabo de un tiempo, uno de estos autores, Mingorance, se percató de que no era el apóstol del MDU el que aparecía en la fotografía, sino el del museo de Toledo (Ohio), del que hablaremos a continuación.²⁹ Sin embargo, esta acertada conclusión no le llevó a cuestionarse la identificación del apóstol del MDU con san Judas Tadeo.

Un atento examen de la fotografía de 1909 pone de manifiesto que el personaje que aparece a la derecha de santa Catalina (izquierda del espectador) es, como había concluido Mingorance, el que se conserva en The Toledo Museum of Art (Toledo, Ohio, inv. 1956.15; 153 cm x 62,9 cm; fig. 5). Se trata un individuo de grandes ojos que viste túnica blanca y, sobre ella, un manto marrón. Sujeta con su mano izquierda un libro de pequeñas dimensiones y forma romboidal, mientras que señala con la derecha. Llama la atención lo desproporcionadamente pequeño que es su brazo derecho, característica que también se puede apreciar, por ejemplo, en las figuras de la decoración absidal de Surp.



Fig. 5. San Judas Tadeo (?), fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre. The Toledo Museum of Art (Toledo, Ohio, EE.UU.). © The Toledo Museum of Art.

²⁷ Sánchez, «Sant Llorenç d'Isabarre», 165.

²⁸ Alcolea y Sureda, *Románico catalán*, XIII; Vives, «Les pintures murals», 431; Manuel Pal, Albert Vives y Jaume Tarragó, *Catedral y Museo Diocesano de Urgell* (Seo de Urgel: Bisbat d'Urgell, 1987), 50; Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 79; Mingorance apunta que la identificación como Judas Tadeo se debe a la tradición (Mingorance, «La pintura mural. Fragments», 248). Pagès comenta desconocer las razones de esta identificación y se pregunta si se debía a una inscripción que no se había conservado (Pagès, *La pintura mural*, 170).

²⁹ Mingorance, «La pintura mural. Sant Llorenç», 394.

Cuando las pinturas todavía se encontraban in situ, Gudiol i Cunill, y, en un primer momento, Post, y Cook y Gudiol Ricart consideraron, que se trataba de Judas Tadeo.³⁰ Bastante después de haber sido arrancadas, estos dos últimos, en la edición de 1980 de su obra, cambiaron su opinión para decantarse por san Mateo.³¹ Sin embargo, la mayor parte de autores lo han identificado posteriormente como san Juan.³² El origen de esta última identificación se debe a Post, quien, en una carta en 1958, transcribió las letras de la enjuta superior derecha como «J[...]ON», cambió su opinión anterior y las consideró una abreviatura de *Johannes*.³³ Sin embargo, más bien parece leerse «DEI» (fig. 6, arriba), lo que nos induce a pensar en Judas Tadeo —[TA]DEI—. Coincidiría, de esta forma, con la propuesta sugerida inicialmente por Post y Gudiol i Cunill, aunque la transcripción sobre la que se fundamentaba este último sea diferente.



Fig. 6. Detalle de la inscripción del fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre en The Toledo Museum of Art (arriba). Detalle de letra D de la inscripción del antependio de Esquiús (MNAC) (abajo, izquierda; ©Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023). Detalle de letra D de la inscripción del baldaquino de Ribes (Museu Episcopal de Vic) (abajo, derecha).

³⁰ Gudiol i Cunill, *La pintura mig-eval catalana*, 489; Post, *A History of Spanish*, 144; Walter William Spencer Cook y José Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, vol. 6, *Pintura e imagineria románicas* (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1950), 96.

³¹ Cook y Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae 1980*, 73.

³² «Accessions American and Canadian Museums. July-September, 1960», *The Art Quarterly* 23, n.º 4 (1960): 398-407; Millard F. Rogers, «La pintura española en el Museo de Arte de Toledo (Ohio)», *Goya. Revista de arte* 49 (1962): 28; Rudolf M. Riefstahl, «Medieval Art», *Toledo Museum of Art Museum News* 7, n.º 1 (1964): 7; *The Toledo Museum of Art. European Paintings* (Toledo: Toledo Museum of Art, 1976), 155; Sureda, *La pintura románica*, 374; Mingorance, «La pintura mural. Sant Llorenç», 394; Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 79; Pagès, *La pintura mural*, 169.

³³ *The Toledo Museum*, 155.

En el Arxiu Mas, se conservan varias fotografías realizadas por Ramon Gudiol Ricart de plafones con santos procedentes de Isabarre. Dos de ellas (G-36946 y G-36947) fueron tomadas en 1956 y se corresponden con el personaje de Ohio. Otras dos (móvil-microfilm-99 y G-38971) muestran otro panel con un santo nimbado y barbado, con media melena, que está de pie en posición frontal señalando hacia arriba con el dedo índice de su mano derecha, mientras que en la izquierda sostiene un libro abierto de pequeñas dimensiones (fig. 7). Viste una túnica más vistosa que las de los personajes hasta ahora descritos, pues presenta varias cenefas horizontales, y, sobre ella, un manto. Como ha señalado Mingorance, estas dos fotografías muestran el antes (fig. 7, izquierda) y después (fig. 7, derecha) de una restauración a la que fue sometida la pieza de la que no se tiene noticia documentada.³⁴



Fig. 7. Panel con apóstol indeterminado antes y después de la restauración previa a su venta. Izquierda: © 2013 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05173022 (foto móvil-microfilm-99). Derecha: © 12/0 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05692043 (foto Gudiol-38971/1957).

Esta obra y la que mencionaremos a continuación, se encontraban en paradero desconocido hasta que, recientemente, hemos dado con ellas en una colección particular suiza.³⁵ Finalmente, otras tres fotografías (G/N-51, G/N-52 y G/-87), la segunda datada en 1959, muestran a otro santo, también en posición frontal, que va descalzo y que tiene grandes ojos, media melena y una barba con los mechones terminados en bucle (fig. 8). Sostiene un alargado libro cerrado con la mano derecha, mientras que muestra la palma de la izquierda, también a la altura del pecho. Su vestimenta está compuesta por una túnica larga y, sobre ella un manto. En las enjutas de la parte superior hay sendas inscripciones que fueron transcritas por Mingorance como CO/FI, lo que le llevó a sugerir la posibilidad de que se tratase de san Felipe.³⁶

³⁴ Mingorance, «La pintura mural. Sant Llorenç», 394.

³⁵ Guardia y Olañeta, «Dels Pirineus als Alps», 44. Hemos podido comprobar que sus dimensiones son 161 x 58 centímetros.

³⁶ Mingorance, «La pintura mural. Sant Llorenç», 394.



Fig. 8. Santiago, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre antes de su venta
© 2022 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05692044 (foto Gudiol N-51/1959).

Sin embargo, las letras CO, componen la cadena de caracteres *Iaco* junto a las IA ya mencionadas que aparecen al lado de san Bernabé, y con las que encajan perfectamente (fig. 9). Este autor obvió los caracteres de la línea inferior, que parecen ser una b minúscula y el signo de abreviatura de la desinencia -us.³⁷ De esta forma, se leería «Iacobvs», es decir, se trataría del apóstol Santiago. Otra prueba de que los paneles de san Bernabé y Santiago eran contiguos la aporta la columna que los separa, en la que se aprecia, si se unen las fotografías, una total continuidad en los grupos de tres líneas diagonales que decoran el fuste.



Fig. 9. Composición de las inscripciones de los fragmentos de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre en los que se representa a san Bernabé, Santiago y san Felipe.

³⁷ Este signo especial de abreviatura se incluye también, por ejemplo, en las inscripciones de *Petrvs* en el frontal de Bohí y de *Martinvs* en el frontal de Chía (fig. 24d).

En la enjuta opuesta, como ya hemos visto que indicó Mingorance, se distingue una F, que podría formar parte del nombre de Felipe, pues es el único apóstol que empieza por dicha letra. El tipo de caracteres es similar a los ya vistos de santa Catalina y san Bernabé. Esta inscripción encaja con la que aparece en el panel del MDU que hasta ahora había sido considerado como Judas Tadeo, con el que, como sucedía en el caso anterior, se acoplan perfectamente los grupos de tres líneas de la columna intermedia. Al unir las dos imágenes, bajo la F aparece una letra que podría ser la P de *Filipus* (fig. 9), no la I que leyó Mingorance. El siguiente carácter, del que conserva un trazo diagonal ascendente, podría ser, de nuevo, la abreviatura de la desinencia -us. De esta forma, se puede comprobar que a la izquierda de santa Catalina había, al menos, tres personajes: san Bernabé, Santiago y san Felipe.

Un sexto panel con un santo, posiblemente otro apóstol, se conserva, de forma muy fragmentaria en el MDU (inv. 216; 155 cm x 62 cm; fig. 10).³⁸ En el mismo tan solo se aprecia parte del cuerpo de un personaje ataviado con una túnica roja y, sobre ella, un manto gris azulado, así como los restos de una columna que lo separaba de la figura contigua. Al no conservarse ninguna inscripción ni atributo relevante, resulta imposible identificarlo. Esta es una de las tres piezas que fue donada por Josep Gudiol Ricart al Museo de Arte de Barcelona en diciembre de 1962.

Tres son los paneles conocidos con fragmentos de la decoración de los intradoses de las ventanas. Uno de ellos se conserva en el MDU (inv. 8; 89 cm x 51 cm), y en él aparece un animal peludo, de pie, tocando una flauta doble (fig. 11), que para Junyent era un dragón, para Vives un ser fantástico, para Guardia y Orriols podría ser un monstruo, para Pagés un oso y para Kuhn un simio.³⁹

Esta última parece ser la interpretación correcta, ya que, junto a la cabeza de la figura, se lee la inscripción SIM, que podría transcribirse como *SIM[I](us)*, es decir, un mono.⁴⁰ En cualquier caso, el tipo de animal, su aspecto monstruoso, incluso grotesco, y el instrumento que toca parecen apuntar a un sentido negativo de esta imagen. Se sabe que se encontraba originalmente en el intradós de una ventana gracias a la fotografía de 1909 del Arxiu Mas (fig. 1) y al testimonio de Kuhn.⁴¹ Este autor afirma que en el otro lado de la ventana había otro animal grotesco, del que no se ha conservado ninguna imagen ni se sabe, si todavía existe, su ubicación actual. En esta misma fotografía, se aprecia que sobre este simio, en el intradós del arco del vano, había un pez, precisamente el mismo que aparece en una fotografía de 1956 realizada por Gudiol Ricart, custodiada en el mismo archivo (G/E-168) (fig. 12), y al cual aludieron Kuhn y Post.⁴² Este fragmento también se hallaba en paradero desconocido hasta que lo hemos encontrado en la ya citada colección particular helvética.⁴³

Gudiol Ricart recogió con su cámara un segundo fragmento con un pez (Arxiu Mas, móvil-microfilm-140 y G-38974) (fig. 13),⁴⁴ que, en este caso, está acompañado por los rostros de un ave, de la que además asoma la parte superior del ala, y de un mamífero con orejas. Este debe de ser el segundo pez al que se refería Post, el cual situaba en la ventana meridional.⁴⁵ Nada se sabe de la localización actual de esta última pieza.

³⁸ Este es con seguridad el sexto apóstol que solamente conservaría el cuerpo, sin atributos o inscripción que permitan identificarlo, al cual se refiere Pagès sin aportar detalle alguno sobre su ubicación (Pagès, *La pintura mural románica*, 170).

³⁹ Kuhn, *Romanesque mural painting*, 59; Junyent, *Catalogne Romane*, 201; Vives, «Les pintures murals», 432; Guardia, «18. Animal músic», 39-40; Anna Orriols, «La pintura mural. Fragment 2 de decoració mural d'Isavarre», en *Catalunya Romànica*, vol. 23, *Museu d'Art de Girona. Tresor de la catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988), 246; Pagès, *La pintura mural románica*, 169 y 201. Ainaud lo define, de forma genérica, como un cuadrúpedo (Ainaud, *La pintura catalana*, 115).

⁴⁰ Aunque Post leía la inscripción como SIS o SCS (Post, *A History of Spanish*, 145), hasta la fecha la transcripción más generalizada ha sido SIO (Guardia, «18. Animal músic», 39; Mingorance, «La pintura mural. Fragmentos», 246; Sánchez, «Sant Llorenç d'Isavarre», 65; Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 74; Pagès, *La pintura mural románica*, 169). Sin embargo, una atenta observación permite comprobar que la última letra es una M y no una O. Esta grafía de la eme no es excepcional, como ya veremos más adelante. Tras la M parecen apreciarse los restos de otra letra, que podría ser una I.

⁴¹ Kuhn, *Romanesque mural painting*, 59. En el Arxiu Mas se conserva una fotografía del fragmento ya arrancado (móvil-microfilm-101).

⁴² Kuhn, *Romanesque mural painting*, 59; Post, *A History of Spanish*, 145.

⁴³ Sus dimensiones son 31,5 x 63,5 centímetros.

⁴⁴ De las dos fotografías del Arxiu Mas, una es anterior a la restauración de la obra (móvil-microfilm-140) y la otra es posterior (G-38974).

⁴⁵ Post, *A History of Spanish*, 145.



Fig. 10. Apóstol indeterminado, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre, MDU.



Fig. 11. Simio tocando un instrumento, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre, MDU.



Fig. 12. Pez, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre antes de su venta © Institut Amatller d' Art Hispànic - im. 05173025 (foto E-168).

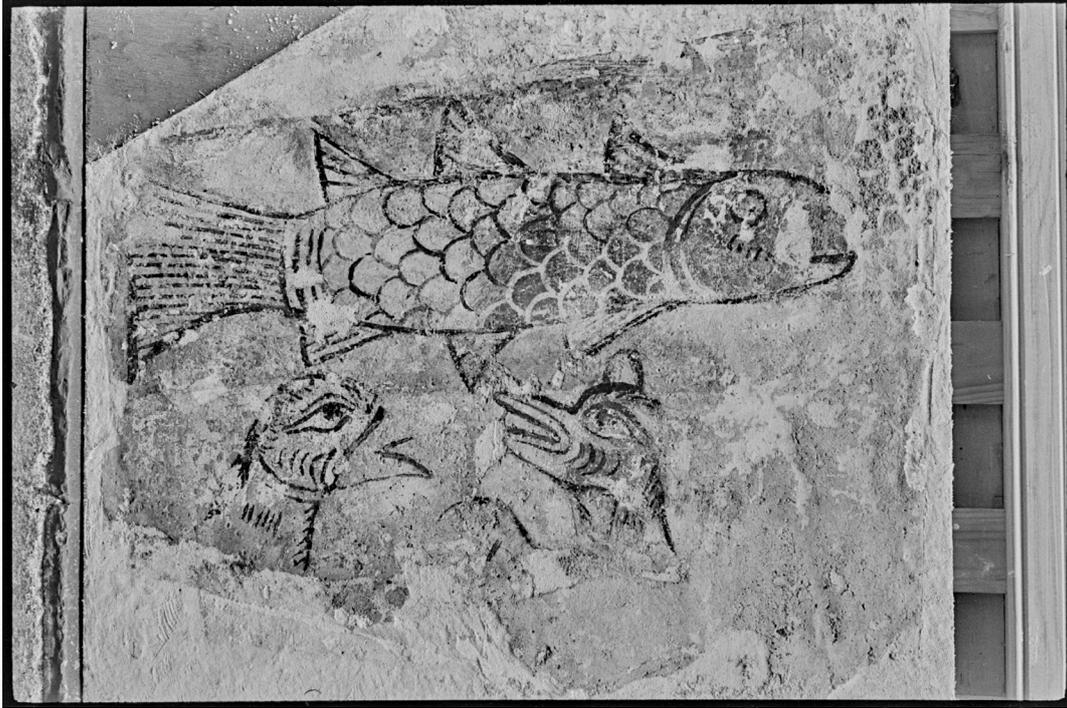


Fig. 13. Pez y dos animales, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre
© 2023 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05711012 (foto mòvil-microfilm-140).

El MDU cuenta con otros dos paneles. El primero de ellos (inv. 7; 59 cm x 62 cm) muestra a una mujer de pie, vista de frente, con los brazos elevados e inscrita en un círculo. Porta una corona y está ataviada con una túnica y un manto (fig. 14). Se ha sugerido que podría representar a una virtud⁴⁶ o a una orante.⁴⁷ Pagès descarta estas interpretaciones teniendo en cuenta el objeto que sostiene en su mano derecha, que para ella es un cáliz, y sugiere que podría tratarse bien de la Virgen representada como la Iglesia, bien de una santa con la copa del martirio.⁴⁸ Dicho objeto podría ser clave para la identificación del personaje, pero, lamentablemente, su deficiente estado de conservación dificulta enormemente la resolución de esta cuestión. Gracias al testimonio de Post, se puede ubicar esta imagen en el registro inferior del conjunto pictórico, por debajo del apostolado.⁴⁹

⁴⁶ Alcolea y Sureda, *Románico catalán*, XIII; Vives, «Les pintures murals», 431-432; Sureda, *La pintura románica*, 374; Pal, Vives y Tarragó, *Catedral y Museo*, 51; Mingorance, «La pintura mural. Fragments», 245; Sánchez, «Sant Llorenç d'Isabarre», 166.

⁴⁷ Mingorance, «La pintura mural. Fragments», 245; Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 79.

⁴⁸ Pagès, *La pintura mural románica*, 171. Sobre la representación de la Virgen con un cáliz en la pintura románica pirenaica, véase Milagros Guardia e Immaculana Lorés, *Sant Climent de Taüll i la Vall de Boí* (Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona - Edicions de la Universitat de Barcelona - Universitat Politècnica de Catalunya - Museu Nacional d'Art de Catalunya - Museu del Disseny de Barcelona - Servei de Publicacions de la Universitat de Girona - Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida - Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2020), 270-274, en donde las autoras realizan un resumen de las interpretaciones planteadas hasta la fecha y sugieren, para el caso de San Clemente de Tahull, una interpretación en clave eclesiológica que complementaría al colegio apostólico a la hora de poner de relieve el papel de la Iglesia como administradora de los sacramentos e intermediaria de los hombres con Dios. Por su parte, Barral y Sureda relacionan la imagen de la Virgen con el cáliz con el salmo 116, 13 («Levantaré el cáliz de salvación e invocaré el nombre de Yavé»), y con el apócrifo Evangelio de Bartolomé, en el que el arcángel Gabriel califica a María de «cáliz del mundo» —Xavier Barral y Joan Sureda, *Historia del arte español*, vol. 4, *La época de los monasterios: la plenitud del románico* (Barcelona: Planeta - Lunwerg, 1995), 397—.

⁴⁹ Post, *A History of Spanish*, 145.



Fig. 14. Mujer coronada en clipeo, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre, MDU.

En el segundo plafón (inv. 217, 59,5 cm x 118,5 cm), figuran en el interior de sendos clipeos los escasos restos de otras dos mujeres de características similares (fig. 15). Prácticamente, muy poco es lo que subsiste de una de ellas, hasta el punto de que es irreconocible. De la otra, al menos se vislumbra su cabeza coronada, sus ojos, parte de su túnica y vestigios del objeto que sostiene con su mano izquierda. Además, parece que, a diferencia de la del anterior fragmento, está sentada.



Fig. 15. Mujeres coronadas en clipeos, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre, MDU.

Ambos paneles completaban la donación de Josep Gudiol Ricart de 1962. La diferente postura comentada de las tres figuras femeninas de estos dos paneles —una de las damas de pie, las otras dos sedentes— puede ser un indicio de la expresión de una cierta jerarquía, lo que llevaría a descartar la opción de las virtudes. En este caso, la mujer erguida podría ser la Virgen, como sugiere Pagès. No muy lejos de Isabarre, el ábside de Santa Eulalia de Estaon, en el valle de Cardós, estaba decorado con unas pinturas murales, actualmente en el MNAC, que en su hemicycle incluyen la imagen de la Virgen que eleva, con su mano izquierda velada, una copa con la sangre de Cristo.⁵⁰ A su vera, así como al otro lado de la ventana absidal, aparecen otras mujeres coronadas que pueden ser identificadas como las santas Eulalia, Inés y Lucía gracias a las inscripciones que les acompañan (figs. 16 y 17).⁵¹ Las dos últimas sostienen sendos cálices. Una cuarta fémmina coronada, que se conserva muy fragmentariamente en el extremo norte, ha sido identificada por Cabestany, Matas y Palau, gracias a un dibujo realizado en 1910 por Vallhonrat, como santa Leocadia.⁵² Las similitudes iconográficas que se aprecian entre las mujeres coronadas de Isabarre y las de Estaon, así como la proximidad de ambos templos, podrían llevar a considerar que puede tratarse del mismo tema.



Fig. 16. Virgen y santas de la decoración pictórica del hemicycle absidal de Santa Eulalia de Estaon, MNAC.
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2023.

Finalmente, algunos autores han señalado la existencia de un último fragmento, actualmente en paradero desconocido, del que se carece de imágenes y en el que se representaría un *Agnus Dei*.⁵³

⁵⁰ Sobre las pinturas de Estaon véase Joan Ainaud, *Arte románico. Guía* (Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, 1973), 145-148; Joan Ainaud, «Santa Eulàlia d'Estaon. Pintures», en *Catalunya Romànica*, vol. 15, *El Pallars* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1993); Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 129-158; Montserrat Pagès, *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions* (Montcada i Reixac: Consell Cultura de les Valls d'Aneu - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009), 134-162.

⁵¹ El personaje acompañado de la inscripción SCA AN ha sido generalmente identificado como santa Inés (Ainaud, *Arte románico*, 148; Sureda, *La pintura romànica*, 315; Ainaud, «Santa Eulàlia», 287; Cook y Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae 1980*, 49; Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 142; Pagès, *Sobre pintura*, 146). La transcripción correcta de la inscripción sería S(an)C(t)A A(g)N[es].

⁵² Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 138-139.

⁵³ Sureda, *La pintura romànica*, 374; Sánchez, «Sant Llorenç d'Isabarre», 165. Resulta algo confusa la explicación de Sureda, pues de la misma parece entenderse que sitúa el *Agnus Dei* en el mismo fragmento que el animal flautista, cosa que no es posible teniendo en cuenta el material gráfico conservado y el testimonio de Kuhn.

No hay constancia de que se haya conservado nada de la decoración de la bóveda del ábside que, según varias fuentes, incluía una *Maiestas Domini*. Bardolet, en su petición de permiso para el arranque de las pinturas en 1941, explica que «sería probable, que algo fragmentado saliera el Pantocrátor de la concha del ábside».⁵⁴ Otros autores, como Kuhn, Post, Cook, Gudiol Ricart o Junyent han comentado la existencia de dicho «Pantocrátor».⁵⁵ No deben de ir desencaminados estos autores, pues en la parte superior de la fotografía de 1909 (fig. 1), se aprecia lo que parece ser la punta inferior de una mandorla.

Cuadro 1. Relación de fragmentos conservados

ICONOGRAFÍA	PARADERO	N.º INV.	DIMENSIONES	INSCRIPCIÓN
Santa Catalina	MNAC	69507	94,5 cm x 61 cm	SENC(ta) CHA/TAR/INA
San Bernabé	MDU	6	177 cm x 64 cm	BARN/AB/E
San Felipe	MDU	5	165 cm x 64 cm	F[ILI]/P9
San Judas Tadeo	The Toledo Museum of Art (Ohio, EE.UU.)	1956.15	153 cm x 62,9 cm	[TA]dEI
Santiago	Col. particular suiza		163 cm x 62 cm	IACOb9
Apóstol	Col. particular suiza		161 cm x 58 cm	
Apóstol	MDU	216	155 cm x 62 cm	
Simio	MDU	8	89 cm x 51 cm	SIM[I](us)
Pez	Col. particular suiza		31,5 cm x 63,5 cm	
Pez, ave y mamífero	Desconocido		?	
Virgen (?) o santa (?) en clípeo	MDU	7	59 cm x 62 cm	
Dos mujeres en clípeos	MDU	217	59,5 cm x 118,5 cm	

4. RECOMPONRIENDO EL ROMPECABEZAS

Hasta la fecha, y por los motivos ya aducidos, la historiografía se ha centrado fundamentalmente en la descripción individualizada de los fragmentos conservados de este conjunto, algunos de ellos conocidos solamente por fotografías, y ha obviado, salvo aspectos puntuales, el análisis de la globalidad de la obra. Si a esto sumamos los errores y omisiones en la interpretación de las inscripciones, la identificación iconográfica y la ubicación de las imágenes,

llegamos al desconcertante estado actual de desconocimiento sobre este interesante conjunto. En las próximas líneas plantearemos una serie de hipótesis sobre la configuración original de la decoración absidal. Para ello, y tras el pormenorizado análisis que hemos realizado en el apartado anterior de los fragmentos pictóricos conservados, llevaremos a cabo una revisión crítica del estado de la cuestión y de las propuestas planteadas hasta el momento por la historiografía. Para ello, además de utilizar la información obtenida de la visita a la colección suiza que alberga tres de los plafones, tendremos en cuenta algo a lo que sorprendentemente no se le ha prestado atención hasta el momento, la información que aporta la capa profunda de las pinturas, conservada in situ.

Hasta que, en fechas recientes, hemos dado con su paradero,⁵⁶ ha habido cierta confusión sobre la ubicación actual de dos de los paneles con apóstoles que se conocían exclusivamente gracias a las fotografías del Arxiu Mas (figs. 7 y 8). En el catálogo de 1976 de pintura europea de The Toledo

⁵⁴ Pagès, *La pintura mural*, 166, n. 6.

⁵⁵ Kuhn, *Romanesque mural painting*, 59; Post, *A History of Spanish*, 144; Junyent, *Catalogne Romane*, 201; Carbonell, *L'Art Romànic*, 69; Cook y Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae 1980*, 73. Post concreta que estaba dentro de una mandorla.

⁵⁶ Guardia y Olañeta, «Dels Pirineus als Alps».

Museum of Art, se afirmaba que dos apóstoles de Isabarre se encontraban en el Kunstmuseum de Basilea.⁵⁷ A raíz de este comentario, Mingorance contactó con la institución suiza, en donde le informaron que no conservaban en su colección dichas obras, las cuales probablemente habían sido vendidas años atrás.⁵⁸ A pesar de ello, Pagès con posterioridad, continuaba ubicando en Basilea uno de los dos paneles de las fotografías del Arxiu Mas, concretamente el del santo indeterminado con el libro abierto.⁵⁹ Pues bien, cuando repetimos, esta vez con mayor fortuna, el mismo procedimiento de comprobación que Mingorance, el personal del museo helvético nos confirmó que, efectivamente, entre 1962 y 2008 tuvieron en depósito estos dos paneles, junto con otros cuatro, también de pintura mural catalana, uno de los cuales, el intradós con el pez, procedía, igualmente, de Isabarre.⁶⁰ De hecho, estas seis obras figuraban en el catálogo de 1966 del museo de Basilea, incluso, la imagen del apóstol indeterminado había sido publicada en una tarjeta postal.⁶¹ En ese periodo, figuraron registrados con los números de inventario 880, el panel con la imagen de Santiago, 877, el del apóstol indeterminado y 4400, el del pez. Estos tres plafones, juntamente con los otros tres, habían sido adquiridos, posiblemente a Bardolet, por Arthur Wilhelm, economista y coleccionista suizo, antes de su muerte en 1962.⁶² En dicho año, fueron depositados en préstamo en el museo de Basilea, donde permanecieron hasta que, en 2008, salieron del museo y fueron a parar a la colección particular suiza a la que pertenecen actualmente, y a la cual hemos tenido acceso (figs. 17 y 18).



⁵⁷ *The Toledo Museum*, 155.

⁵⁸ Mingorance, «La pintura mural. Sant Llorenç», 394.

⁵⁹ Pagès, *La pintura mural*, 170.

⁶⁰ Agradecemos al Kunstmuseum Basel y, en especial, al Dr. Bodo Brinkmann, la amabilidad y rapidez con la que atendieron a nuestra solicitud de información, así como su valiosa y decisiva colaboración.

⁶¹ *Kunstmuseum Basel Katalog. I. Teil. Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke* (Basilea: Öffentliche Kunstsammlung, 1966), 2-3. Un ejemplar de dicha tarjeta postal se conserva en el archivo del Departament d'Art Romànic del MNAC.

⁶² La colección de Arthur Wilhelm es especialmente reconocida por la documentación musical que conservaba, en la que se incluían manuscritos de compositores tan reconocidos como Bach, Haydn, Mozart o Beethoven. A su muerte, la colección de documentación musical pasó a manos de la Fundación Paul Sacher (www.paul-sacher-stiftung.ch).

Fig. 17. Santiago (derecha) y apóstol indeterminado (izquierda), fragmentos de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre, fotografiados en diciembre de 2022, colección particular suiza.



Fig. 18. Pez, fragmento de las pinturas de San Lorenzo de Isabarre, fotografiado en diciembre de 2022, colección particular suiza.

A estas alturas, ya disponemos de la información suficiente como para acometer con garantías la tarea de recomponer este complejo rompecabezas y reconstruir, aunque sea virtualmente, este disperso conjunto pictórico. Para ello, acudiremos, en primer lugar, a los testimonios de quienes pudieron contemplar las pinturas in situ. Uno de los que afirmaba haberlas visitado fue Post, quien señaló la existencia de tres santos a la izquierda de la ventana central y cuatro a la derecha.⁶³ Es decir, del apostolado original habrían llegado hasta nuestros días siete personajes, de los que seis serían los que hemos descrito, y, el séptimo una pieza de la que ignoramos todo y cuyos fragmentos podrían permanecer ocultos todavía bajo la capa de mortero que cubre la parte de muro situada entre la ventana meridional del ábside y el arcosolio sur. Resulta paradójico que, habiendo dejado Post muy claro que la ventana fotografiada por Mas en 1909 era la central, uno de los aspectos al que han prestado atención los especialistas en tiempos recientes haya sido la determinación del vano que aparece reproducido. Mingorance ha considerado que se trataba de la ventana meridional, dado que sobre ella figuraba santa Catalina y, junto a ella, san Juan,⁶⁴ quien acostumbra a aparecer al lado de la Virgen, que suele ser una de las imágenes centrales de este tipo de composiciones.⁶⁵ También Pagés se ha decantado por la ventana sur, argumentando que san Bernabé no era apóstol y que sería insólito que santa Catalina, que no era la titular de la iglesia, ocupara el espacio central del hemiciclo absidal.⁶⁶ Las razones de tipo iconográfico esgrimidas por estos autores no solo contradicen el testimonio de un especialista que pudo contemplar las pinturas en su ubicación original, sino que son puestas en entredicho por las conclusiones a las que se llega tras considerar la materialidad de la obra conservada, es decir, las dimensiones de los espacios disponibles entre los vanos y, sobre todo, los restos de la capa profunda conservados in situ. Tal es así, que la mera presencia de los vestigios de los trazos de santa Catalina sobre la ventana central (fig. 19) desbarata tales propuestas y permite cerrar de forma concluyente esta discusión.

Tal y como hemos comentado anteriormente, a la izquierda de santa Catalina —a la derecha desde el punto de vista del espectador— se encontraban san Bernabé (MDU 6, fig. 3), Santiago (col.

⁶³ Post, *A History of Spanish*, 144. Post se refiere a la derecha e izquierda según la perspectiva del espectador, como se pone de manifiesto cuando habla, más adelante, de la ventana meridional, la cual sitúa a la derecha de la central.

⁶⁴ Ya hemos comentado que el apóstol situado al norte de la ventana central no es Juan, sino, posiblemente, Judas Tadeo.

⁶⁵ Mingorance, «La pintura mural. Sant Llorenç», 394.

⁶⁶ Pagès, *La pintura mural*, 170.

particular suiza, figs. 8 y 17 derecha) y san Felipe (MDU 5, fig. 4). Sus imágenes también son fácilmente reconocibles en los restos de la capa profunda conservados. Incluso, en ciertos casos, como el de Santiago, alguna zona con ausencia de pintura en el panel —junto a la cabeza del apóstol— coincide exactamente con un área dañada en el paramento (fig. 20).



Fig. 19. Restos de la capa profunda de la imagen de santa Catalina sobre la ventana central del ábside de Isabarre.



Fig. 20. Restos de la capa profunda de la imagen de Santiago, en el ábside de Isabarre.

Al norte de la ventana central, se encontraba, en primer lugar, Judas Tadeo —el apóstol de Ohio (fig. 5)—, como se aprecia en la fotografía de 1909 y como lo confirman los vestigios de la capa profunda. A continuación, hacia el Norte, se hallaba el apóstol indeterminado de la colección suiza (figs. 7 y 17 izquierda). Aunque las líneas diagonales que decoran la columna que lo separa del anterior parecen no coincidir, su ubicación en dicha posición es incontestable, una vez más, gracias a los trazos conservados de la capa profunda (fig. 21).



Fig. 21. Restos de la capa profunda de la imagen del apóstol indeterminado de la colección suiza, en el ábside de Isabarre.

Al superponer la imagen de este apóstol con la zona del muro en la que se localizaba, se puede comprobar como el brazo derecho del personaje coincide con un área dañada, por lo que necesariamente tuvo que ser totalmente rehecho tras ser arrancada la pintura. Respecto al libro abierto que porta, a pesar de que su configuración difiere notablemente de los que sostienen el resto de miembros del colegio apostólico, que son alargados, están cerrados y diferencian la cubierta exterior de la interior mediante un recuadro trazado con una línea más fina, se ha de descartar, gracias a la capa profunda, que sea un elemento añadido por Ramon Gudiol durante la restauración. El fragmentario apóstol desconocido (MDU 216, fig. 10), cerraría por el lado septentrional la relación de figuras conservadas del apostolado. Las

tres mujeres coronadas en el interior de clipeos se hallarían en el registro inferior del conjunto pictórico, por debajo del apostolado, como ya hemos comentado que señaló Post. Lo que no aclaró este autor es en qué lado del ábside se encontraban. En este caso, los restos de la capa profunda del muro no son tan elocuentes. Si el panel de la mujer en solitario representa a la Virgen, sería lógico pensar que ocuparía una posición central debajo de la ventana. En este tramo inferior del lado meridional del paramento absidal se aprecia una decoración que simula un falso despiece de sillares (fig. 22), y que se correspondería con la ornamentación pictórica previa a las pinturas arrancadas. Dispersos sobre el mismo, todavía se conservan algunos pequeños fragmentos de policromía, que podrían haber pertenecido a las otras dos damas coronadas, por lo que, posiblemente, habrían estado bajo Bernabé y Santiago (fig. 23).



Fig. 22. Decoración simulando un despiece de sillares en la parte inferior del ábside de Isabarre.

Finalmente, el derrame de la ventana central estaría decorado con el simio músico (fig. 11), en el lado norte, el pez de la colección helvética en el intradós del arco (figs. 12 y 18), y una imagen desconocida en el sur. En el intradós de la ventana meridional se hallaba el pez acompañado de dos cabezas de animales que conocemos por la fotografía del Arxiu Mas (fig. 13).



Fig. 23. Propuesta de restitución de los fragmentos del hemicycle del ábside de Isabarre.

Al situar en su posición correcta las fotografías de los diferentes paneles (fig. 23), se pueden apreciar ciertos aspectos interesantes relacionados con la concepción de su composición, como la alternancia cromática de los fondos bajo los arcos. El fondo amarillo tras las figuras de Felipe, Bernabé, Judas Tadeo y el fragmentario apóstol del MDU se alternan con el gris azulado de Santiago, Catalina y el apóstol no identificado de Suiza.⁶⁷ Además, también se detecta una intención a la hora de crear un juego equilibrado y simétrico con la postura de los personajes. Así, las dos ternas de apóstoles que flanquean a la santa presentan una idéntica composición: mientras que en ambos grupos el personaje central (los dos apóstoles de Suiza) se muestran de frente, los que los franquean se dirigen hacia ellos, tanto con la mirada como con la gestualidad de una de sus manos,⁶⁸ dando a entender que se establece una comunicación entre ellos. Una cuestión que ha de plantearse tiene que ver con el número de apóstoles que había representados. Si se considera que el arcosolio abierto en el muro presbiterial sur es una obra posterior a la decoración del templo, en dicho espacio cabría perfectamente otro grupo de tres apóstoles. De hecho, al oeste de la ventana sur hay restos de pintura que apuntan a que la decoración continuaba por este lado. En el paramento norte, y considerando que la ventana septentrional podría estar ya cegada cuando se realizaron los frescos, también hay espacio suficiente entre lo que queda del ábside y el presbiterio. Es, por tanto, muy probable que se hubiera representado un colegio apostólico completo y que los personajes que no se han conservado se hubieran dispuesto siguiendo el mismo esquema compositivo basado en grupos de tres figuras —una frontal flanqueada por dos que se dirigen hacia ella— con alternancia cromática de los fondos.

Un aspecto que llama la atención es la ubicación central y destacada de personajes de segunda fila como santa Catalina o san Bernabé. La presencia del segundo de ellos no resulta extraña en la zona próxima a Isabarre, pues figura también en las pinturas de Esterrí de Cardós y en el frontal de Ginestarré (The Cloisters, Nueva York), si bien no en una ubicación privilegiada. Sin embargo, podría haber una posible explicación para ello si prestamos atención a la grafía de las inscripciones. Los caracteres que componen las que acompañan a estos dos santos, así como a Santiago, presentan un trazo gótico

⁶⁷ En los frontales de las cercanas Esterrí de Cardós y Ginestarré también se da una alternancia en el color de los fondos bajo los arcos.

⁶⁸ En el caso del fragmentario apóstol del MDU, los restos conservados de las vestimentas parecen dar a entender que estaba mirando hacia el personaje situado a su izquierda, el apóstol no identificado de la colección helvética.

muy diferente al de los caracteres de Judas Tadeo (Ohio),⁶⁹ el cual es más habitual en el siglo XII. ¿No podría ser que las inscripciones góticas hubieran sido añadidas con posterioridad sobrescribiendo sobre las anteriores que indicarían nombres diferentes a los que vemos en la actualidad? En ocasiones, las inscripciones que se pintan sobre otras anteriores no respetan la identificación preexistente de los personajes. Tal sucede, por ejemplo, en la portada de Santa María la Real de Sangüesa, donde las inscripciones incisas en los arcos del apostolado del tímpano fueron repintadas en época gótica respetando la mayoría de nombres anteriores, excepto el de Santiago, que fue sustituido por san Andrés.⁷⁰ Si así fuera, la imagen femenina central sobre la ventana podría haber sido inicialmente la Virgen, que, además, adopta una gestualidad muy habitual en ella, mostrando las palmas a la altura del pecho en señal de aceptación.⁷¹ Esta hipótesis tiene una consecuencia directa sobre el programa iconográfico de todo el ábside: ¿no se estaría representando una Ascensión de Cristo? Como ejemplos de escenas de la Ascensión en las que María adopta una gestualidad similar se pueden citar el tímpano de Mauriac (Cantal), o los mosaicos de San Marcos de Venecia y de la catedral de Monreale. Muy interesante es el caso del frontal de Martinet (Worcester Art Museum, inv. 1934.27), en donde en la escena de la Ascensión María aparece con un cáliz. La ya comentada actitud comunicativa que se observa en los apóstoles es también coherente con las características habituales de las representaciones de este episodio. Si fuera correcta la anteriormente citada propuesta de interpretación de Pagés en relación a la mujer coronada, en Isabarre podríamos estar ante una representación duplicada de María, en la que la imagen inferior enfatizaría su carácter eclesiológico y eucarístico —alegoría de la Iglesia como administradora de los sacramentos—. Cabestany, Matas y Palau comentan que las cuatro santas representadas junto a María en las pinturas de Estaon son vírgenes mártires invocadas en el canon de la misa, ya sea en la liturgia romana (Inés y Lucía), ya en la hispánica (Eulalia y Leocadia), las cuales honrarían a María como *Virgo virginis*.⁷² Si las santas coronadas de Isabarre tuvieran la misma identidad que las de Estaon, podría plantearse para ellas una interpretación similar. Sin embargo, faltaría encontrar una posible razón que justificara la hipotética sustitución de la Virgen por santa Catalina en la imagen sobre la ventana. Dado que no consta que esta haya sido la titular del templo, la única razón que se nos ocurre, que ante la ausencia de justificación documental es una propuesta meramente especulativa, podría ser una hipotética llegada de reliquias de la santa al templo.

El frontal de Martinet aporta otro dato interesante, pues es un nuevo testimonio de la presencia de san Bernabé en un apostolado, además en una posición relativamente privilegiada, en segundo lugar respecto a la Virgen central, justo detrás de san Andrés. Garland comenta los numerosos ejemplos de la pintura mural catalana en los que se incorporan al apostolado otros santos que no son estrictamente apóstoles, como Bernabé, y lo justifica poniéndolo en relación con la liturgia eucarística que se desarrolla, precisamente, en el espacio en el que figura esta decoración mural. Alude, en concreto, al momento en el que el sacerdote, durante el canon, invoca a María, los apóstoles y a santos como Bernabé.⁷³ A nuestro entender, esta sugerente propuesta presenta dos inconvenientes. El primero está relacionado con el momento en el que se invoca a este discípulo de Pablo, en la plegaria del *Nobis quoque*, cuando a los apóstoles se les cita antes, concretamente en el *Communicantes*.⁷⁴ Teniendo en cuenta esta separación, no parece muy justificada la inclusión de Bernabé como un miembro más en los ciclos apostólicos pirenaicos. La segunda objeción deriva del hecho de que para explicar su sin-

⁶⁹ Agradezco a Vincent Debiais su docto asesoramiento sobre este aspecto.

⁷⁰ Alicia Ancho y Clara Fernández-Ladreda, *Portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra* (Pamplona: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010), 123 y 136.

⁷¹ Esta especulativa aseveración solamente podría ser confirmada por los necesarios análisis de las capas pictóricas.

⁷² Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 142. Angheben también alude al canon de la misa para explicar la presencia de las santas junto a la Virgen en Estaon. Este autor valora diferentes significados para estas imágenes, entre ellos el eclesial y el eucarístico (Marcello Angheben, «Les représentations de Marie et de trois saintes en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d'Andorre et de Sainte-Eulalie d'Estaon», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 37 (2006): 168-171).

⁷³ Emmanuel Garland, «À propos des peintures murales d'Ourjout: la représentation des saints dans les chœurs à l'époque romane», *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France* 74 (2014): 57-58 y 75.

⁷⁴ Sobre las plegarias del *Communicantes* y el *Nobis quoque* véase Josef A. Jungmann, *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico* (Madrid: La Editorial Católica, 1951), 830-842 y 927-941.

gular inclusión en estos, tendría que existir alguna peculiaridad en la liturgia desarrollada en este área geográfica que lo justificara. Sin embargo, la invocación a Bernabé en el *Nobis quoque* en los códices litúrgicos conservados del contexto pirenaico⁷⁵ no difiere de lo que sucede en otros territorios en los que también se aplica la liturgia romana.

5. LA CUESTIÓN DE LA CRONOLOGÍA

Para situar cronológicamente estas pinturas, Gudiol i Cunill se basó en el tipo de letra utilizado en sus inscripciones para sugerir una datación muy avanzada, a finales del siglo XIII, comienzos del XIV. Kuhn los situó en el tercer cuarto del siglo XIII, puesto que veía su estilo muy similar al del fresco de la catedral de la Seo de Urgel. Post, calificó de muy tardía la cronología propuesta por Gudiol i Cunill, y la adelantó a no antes de mediados del XIII.⁷⁶ Con posterioridad, los especialistas se han movido entre quienes plantean situarlas de forma genérica en dicha centuria, sin concretar más,⁷⁷ y quienes se decantan por un momento muy avanzado en ese mismo siglo,⁷⁸ o concretan un margen de fechas en el segundo cuarto.⁷⁹ Tan solo un autor, Vives, las sitúa en el siglo XII.⁸⁰ Paradójicamente, de los comentarios sobre el estilo podría deducirse una datación más temprana. Así, Post los considera como unos frescos «thoroughly romanesque»; Cook y Gudiol Ricart hablan de un pintor rezagado que seguía utilizando viejas fórmulas; Mingorance ve en la mujer coronada un trabajo dentro de la corriente estilística de la pintura románica catalana del último cuarto del siglo XII; Pagés las califica de pinturas retardatarias; o Cabestany, Matas y Palau aluden a una utilización de repertorios arcaizantes.⁸¹ En esta asincronía entre la percepción estética de la obra y la cronología que se le asigna, tiene, sin duda, mucho que ver, la presencia de las mencionadas inscripciones con una caligrafía propia de periodos avanzados del siglo XIII. Efectivamente, hay ciertos caracteres en las inscripciones de Isabarre que se asemejan bastante a otros de obras datables claramente en dicha centuria, curiosamente, todos ellos antependios. Así, una I con el nudo central puede verse en el de Lluçà o en el de los arcángeles del MNAC; la h minúscula de este también es similar; la n se asemeja a una del de Chía; la m de la inscripción del simio, con el primer tramo cerrado hasta el punto de parecer una o, se encuentra también en los frontales de Mosoll y en el de los arcángeles; o la t en forma de cinco invertido está también presente en los de Bohí y Chía (fig. 24). Sin embargo, la inscripción que acompaña al apóstol del panel de Ohio, [TA]DEI, tiene características muy diferentes, que la asemejan a la grafía propia de obras más tempranas, como lo ponen de manifiesto las similitudes existentes entre el trazo de la letra d de Isabarre

⁷⁵ A título de ejemplo, Bernabé se invoca en los dos misales, posiblemente aragoneses, incluidos en un mismo códice — uno de finales del siglo XII o principios del XIII y otro de finales de esta segunda centuria— (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 270, ff. 4r y 40r; Santiago Ruiz y Juan Pablo Rubio, «El ms. 270 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ¿un misal aragonés del siglo XII-XIII?», *Miscel·lània litúrgica catalana* 22 (2014): 219-254), o en los sacramentarios catalanes de Santa María de Vilabertran —París, Bibliothèque nationale de France, lat. 1102, tercer cuarto siglo XII; Miquel dels S. Gros, «El Sacramentari de Santa Maria de Vilabertran (París, BnF, lat. 1102)», *Miscel·lània litúrgica catalana*, 19 (2011): 47-202— y de Sant Iscle d'Empordà —Barcelona, Biblioteca de Catalunya, musical 420, primera mitad s. XII; Miquel dels S. Gros, «El Sacramentari gironí de Sant Iscle d'Empordà», *Miscel·lània litúrgica catalana* 11 (2003): 86—.

⁷⁶ Gudiol i Cunill, *La pintura mig-aval catalana*, 489; Kuhn, *Romanesque mural painting*, 59; Post, *A History of Spanish*, 144.

⁷⁷ Junyent, *Catalogne Romane*, 201; Cook y Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae 1980*, 72-73; Sureda, *La pintura románica*, 374. Mingorance, «La pintura mural. Fragments», 247-248; Sánchez, «Sant Llorenç d'Isabarre», 166; Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 80.

⁷⁸ Carabasa y Llaràs, «Annex 1», 446; Mingorance, «La pintura mural. Sant Llorenç», 393; Carbonell, Pagès, Camps y Marot, *Guia art romànic* (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997), 188.

⁷⁹ Pagès, *La pintura mural románica*, 174; Castiñeiras, «Santa Caterina retrobada», 35. Este segundo autor es partidario de adelantarlas al segundo cuarto del siglo XIII, ya que ve en ellas similitudes caligráficas con las pinturas de la capilla de Santa Catalina de la catedral de la Seo de Urgel.

⁸⁰ Vives, «Les pintures murals», 431-432.

⁸¹ Post, *A History of Spanish*, 144; Junyent, *Catalogne Romane*, 201; Cook y Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae 1980*, 72-73; Mingorance, «La pintura mural. Fragments», 245; Pagès, *La pintura mural románica*, 173; Cabestany, Matas y Palau, *El romànic de la Vall*, 80.

y el de la misma letra del baldaquino de Ribes y del frontal de Esquius (fig. 6), ambas tablas datadas en el segundo cuarto del siglo XII.⁸²

Si se llegara a confirmar la hipótesis que hemos planteado respecto a que las inscripciones de santa Catalina, san Bernabé, Santiago y san Felipe podrían haber sido añadidas con posterioridad, las dataciones tardías deberían descartarse. En este caso, la cronología más adecuada se situaría entre la segunda mitad del siglo XII y comienzos del XIII.

Estilísticamente, Sureda ha catalogado las pinturas de Isabarre en lo que denomina el modo marginal de la secuencia tardorrománica, junto a dos conjuntos de la Alta Cerdaña, Angostrina y Càldegues, a los que poco o nada se parecen.⁸³ Tampoco encontramos en Isabarre nada que pueda llevar a pensar en el agotamiento de las fórmulas románicas, la descontextualización de las figuraciones o la introducción de elementos extraños al románico, aspectos apuntados por este mismo autor; ni encontramos justificado adscribir las a un estilo neobizantinizante, como afirma Mingorance.⁸⁴ La forma de trazar los rasgos de los rostros, los ojos saltones, la densidad de pliegues, el tratamiento de las palmas de las manos, y otros detalles permiten establecer concomitancias más pertinentes con conjuntos datados a mediados del siglo XII, en especial con San Juan Bautista de Ruesta.⁸⁵

⁸² Manuel A. Castiñeiras, «Baldaquino de Ribes, Tabla llamada “de Esquius” y Frontal llamado “de Martinet”», en *El románico y el Mediterráneo. Catalunya, Toulouse, Pisa. 1120-1180* (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008), 378 y 380.

⁸³ Sureda, *La pintura románica*, 252-254 y 372-374.

⁸⁴ Mingorance, «La pintura mural. Fragments», 249.

⁸⁵ Gonzalo M. Borrás y Manuel García, *La pintura románica en Aragón* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada - Fundación General Mediterránea, 1978), 174-175.

Isabarre

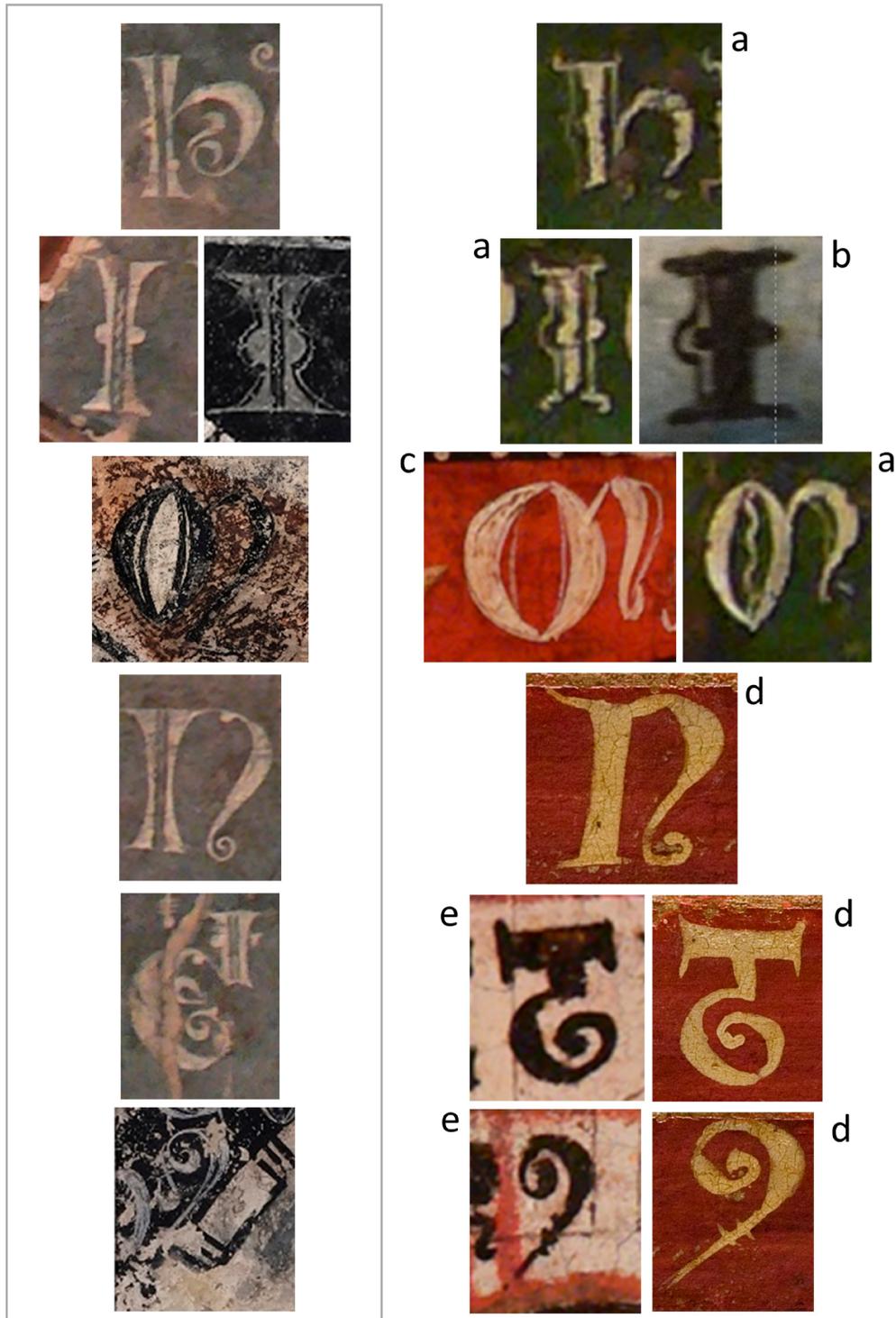


Fig. 24. Comparación de los caracteres de las inscripciones de las pinturas de Isabarre con los de varios antependios: a. De los arcángelos (MNAC); b. Lluçà (Museo Episcopal de Vic); c. Mosoll (MNAC); d. Chía (MNAC. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2023); e. Bohí (MNAC).

6. CONCLUSIÓN

Gracias al reciente hallazgo y estudio de tres paneles de pintura mural procedentes de San Lorenzo de Isabarre en una colección suiza, y del análisis de las capas profundas conservadas in situ, ahora podemos saber cómo estaba dispuesto el apostolado de este conjunto pictórico, así como la auténtica identidad de algunos de sus miembros. Hemos podido comprobar la existencia de una estudiada composición en la que las figuras se disponen en grupos de tres, con la central en posición frontal y las laterales dirigiéndose hacia ella. Además, se aprecia una alternancia cromática en los fondos bajo los arcos. Entre los aspectos iconográficos más destacados de este conjunto cabe mencionar la presencia de san Bartolomé, que, como hemos dicho, es habitual en los apostolados pirenaicos, y la de las mujeres coronadas con cálices, que podrían ser la Virgen con santas mártires. Quedan por resolver algunas cuestiones, como la presencia de santa Catalina en una ubicación privilegiada dentro del conjunto o la posibilidad de que algunas de las inscripciones hayan sido añadidas con posterioridad, lo que podría dar respuesta al primer punto. Una de las conclusiones de nuestro trabajo es que debería plantearse una cronología más temprana para la ejecución de estas pinturas. Hemos tenido conocimiento de que la iglesia puede ser restaurada en breve. Sería el momento ideal para confirmar si subsisten más figuras bajo la capa de mortero (*Maiestas domini* y un séptimo apóstol) y para realizar una reconstrucción virtual, quizás mediante un modelo 3D, que permita al visitante conocer cómo había sido este conjunto actualmente disperso por culpa de la codicia humana.

Declaración de conflicto de intereses: el autor declara que no tiene intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en el trabajo presentado en este artículo.

Fuentes de financiación: este trabajo forma parte de los proyectos de «ViRVIG - Grup de Recerca en Visualització, Realitat Virtual i Interacció Gràfica», grupo de investigación consolidado de la Generalitat de Catalunya (2021 SGR 01035).

Agradecimientos: al Arxiu Mas, y en especial a Núria Peiris y a Carmen Perrotta, por las facilidades que me dan para consultar su fondo fotográfico; al Ecomuseu de les Valls d'Àneu, por las facilidades para visitar y fotografiar la iglesia de Isabarre; al MNAC, por permitirme realizar fotografías y, en especial, a Gemma Ylla, por las facilidades que me ha dado para consultar documentación; a The Toledo Museum of Art por proporcionarme una fotografía de la pieza de su colección; a Javier Vecino por su ayuda en la edición y retoque de algunas de las fotografías; a José María Luis por su amistad, acompañamiento en los viajes y la ayuda en la realización de las fotografías; a Milagros Guardia por la revisión del texto y sus certeros comentarios críticos. Todas las fotografías de este trabajo han sido realizadas por el autor del texto, salvo aquellas en las que se menciona la autoría en los pies de foto. Este trabajo está dedicado a Jordi Tosca, un buen amigo de una generosidad infinita que lamentablemente nos ha dejado recientemente.

Declaración de contribución de autoría: conceptualización, curación de datos, investigación, metodología, visualización, redacción - revisión y edición.

7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- «Accessions American and Canadian Museums. July-September, 1960». *The Art Quarterly* 23, n.º 4 (1960): 398-407.
- Ainaud, Joan. *Arte románico. Guía*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona - Museo de Arte de Cataluña, 1973.
- Ainaud, Joan. *La pintura catalana. La fascinació del romànic*. Barcelona: Skira, 1989.
- Ainaud, Joan. «Santa Eulàlia d'Estaon. Pintures». En *Catalunya Romànica*, vol. 15, *El Pallars*, 286-288. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1993.
- Alcolea, Santiago y Joan Sureda. *Románico catalán. Pintura*. Barcelona: Ed. Juventud, 1975.
- Ancho, Alicia y Clara Fernández-Ladreda. *Portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*. Pamplona: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010.

- Angheben, Marcello. «Les représentations de Marie et de trois saintes en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d'Andorre et de Sainte-Eulalie d'Estaon». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 37 (2006): 155-173.
- Barral, Xavier y Joan Sureda. *Historia del arte espanyol*. Vol. 4, *La época de los monasterios: la plenitud del románico*. Barcelona: Planeta - Lunwerg, 1995.
- Bernis, Carmen. «Bibliografía. Museos. Colecciones. Ventas». *Archivo Español de Arte* 136 (1961).
- Borrás, Gonzalo M. y Manuel García. *La pintura románica en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada - Fundación General Mediterránea, 1978.
- Cabestany, Joan-Ferran, Maria Teresa Matas y Josep Maria Palau. *El romànic de la Vall d'Àneu*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2005.
- Carabasa, Luísa y Celina Llaràs. «Annex 1. Altres peces de procedència catalana. Pintura mural. Sant Llorenç d'Isavarre (Pallars Sobirà)». En *Catalunya Romànica*, vol. 1, *Introducció a l'estudi de l'art romànic català*. Fons d'Art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya 446. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1993.
- Carbonell, Eduard. *L'Art Romànic a Catalunya. Segle XII*. Vol. 1, *De Sant Pere de Roda a Roda D'Isàvena*. Barcelona: Edicions 62, 1974.
- Carbonell, Eduard, Montserrat Pagés, Jordi Camps y Teresa Marot. *Guia art romànic*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997.
- Castiñeiras, Manuel A. «Baldaquino de Ribes, Tabla llamada “de Esquiús” y Frontal llamado “de Martinet”». En *El románico y el Mediterráneo. Catalunya, Toulouse, Pisa. 1120-1180*, 378-381 y 386-387. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008.
- Castiñeiras, Manuel A. «Santa Caterina retrobada: el programa de la Catedral de la Seu d'Urgell i el seu context». En *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de La Seu d'Urgell*, editado por Manuel A. Castiñeiras y Judit Verdguer, 25-40. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya - Museu Episcopal de Vic, 2009.
- Cook, Walter William Spencer y José Gudiol Ricart. *Ars Hispaniae. Historia universal del arte Hispánico*. Vol. 6, *Pintura e imageria románicas*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1950.
- Cook, Walter William Spencer y José Gudiol Ricart. *Ars Hispaniae. Historia universal del arte Hispánico*. Vol. 6, *Pintura e imageria románicas*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1980.
- Garland, Emmanuel. «À propos des peintures murales d'Ourjout: la représentation des saints dans les chœurs à l'époque romane», *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France* 74 (2014): 49-75.
- Granell, Enric y Antoni Ramon. *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica catalana*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006.
- Gros, Miquel dels S. «El Sacramentari gironí de Sant Iscle d'Empordà». *Miscel·lània litúrgica catalana* 11 (2003): 57-118.
- Gros, Miquel dels S. «El Sacramentari de Santa Maria de Vilabertran (París, BnF, lat. 1102)». *Miscel·lània litúrgica catalana* 19 (2011): 47-202.
- Guardia, Milagros. «18. Animal músic». En *Thesaurus estudis: l'art als Bisbats de Catalunya 1000-1800*, 39-40. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986.
- Guardia, Milagros e Immaculana Lorés. *Sant Climent de Taiüll i la Vall de Boí*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona - Edicions de la Universitat de Barcelona - Universitat Politècnica de Catalunya - Museu Nacional d'Art de Catalunya - Museu del Disseny de Barcelona - Servei de Publicacions de la Universitat de Girona - Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida - Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2020.
- Guardia, Milagros y Juan Antonio Olañeta. «Dels Pirineus als Alps: sis fragments de pintures murals romàniques catalanes en una col·lecció particular suïssa». *Lambard. Estudis d'art medieval* 30 (2022): 31-53.
- Gudiol i Cunill, Josep. *La pintura mig-aval catalana. Els primitius*. Vol. 1, *Els pintors. La pintura mural*. Barcelona: S. Babra, 1927.
- Jungmann, Josef A. *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid: La Editorial Católica, 1951.
- Junyent, Eduard. *Catalogne Romane*. Vol. 2. La Pierre-qui-vire: Zodiaque, 1961.

- Kuhn, Charles L. *Romanesque Mural Painting of Catalonia*. Cambridge: Harvard University Press, 1930.
- Kunstmuseum Basel Katalog. I. Teil. Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke*. Basilea: Öffentliche Kunstsammlung, 1966. Catálogo de exposición.
- Legados y donativos a los Museos de Barcelona 1952-1963. Catálogo. Palacio de la Virreina: diciembre 1963 - enero 1964*. Barcelona: Junta de Museos de Barcelona, 1963. Catálogo de exposición.
- Mingorance, Francesc-Xavier. «La pintura mural. Fragments 1, 3 i 4 de decoració mural d'Isavarre». En *Catalunya Romànica*, vol. 23, *Museu d'Art de Girona. Tresor de la catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès*, 245-249. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988.
- Mingorance, Francesc-Xavier. «La pintura mural. Sant Llorenç d'Isavarre». En *Catalunya Romànica*, vol. 26, *Tortosa i Les Terres de l'Ebre, La Llitera i El Baix Cinca. Obra no arquitectònica dispersa i restaurada*, 393-395. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1997.
- Orriols, Anna. «La pintura mural. Fragment 2 de decoració mural d'Isavarre». En *Catalunya Romànica*, vol. 23, *Museu d'Art de Girona. Tresor de la catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès*, 246-247. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988.
- Pagès, Montserrat. *La pintura mural romànica de les Valls d'Aneu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.
- Pagès, Montserrat. *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*. Montcada i Reixac: Consell Cultura de les Valls d'Aneu - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.
- Pal, Manuel, Albert Vives y Jaume Tarragó. *Catedral y Museo Diocesano de Urgell*. Seo de Urgel: Bisbat d'Urgell, 1987.
- Post, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting*. Vol. 1. Cambridge: Harvard University Press, 1930.
- Riefstahl, Rudolf M. «Medieval Art». *Toledo Museum of Art Museum News* 7, n.º 1 (1964): 3-22.
- Rogers, Millard F. «La pintura española en el Museo de Arte de Toledo (Ohio)». *Goya. Revista de arte* 49 (1962): 22-29.
- Ruiz, Santiago y Juan Pablo Rubio. «El ms. 270 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ¿un misal aragonés del siglo XII-XIII?». *Miscel·lània litúrgica catalana* 22 (2014): 219-254.
- Sánchez, Imma. «Sant Llorenç d'Isavarre. Pintura mural». En *Catalunya Romànica*, vol. 15, *El Pallars*, 165-166. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1993.
- Sureda, Joan. *La pintura romànica en Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- The Toledo Museum of Art. European paintings*. Toledo: Toledo Museum of Art, 1976.
- Vives, Albert. «Les pintures murals del Museu Diocesà d'Urgell». *Urgellia* 1 (1978): 421-437.
- Vives, Albert. «Museu Diocesà d'Urgell». En *Catalunya Romànica*, vol. 23, *Museu d'Art de Girona. Tresor de la catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès*, 209-210. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988.