

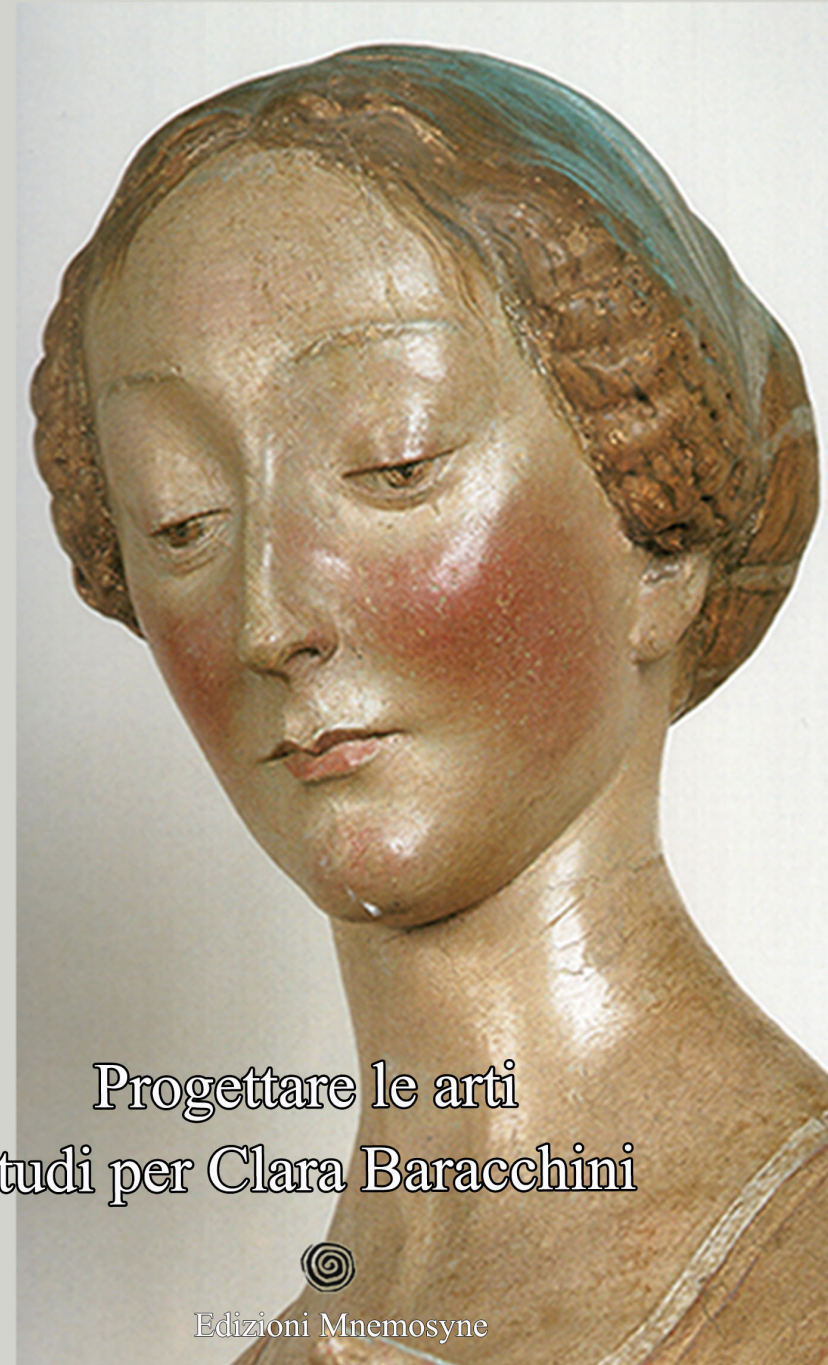
CLIO
- Arte -

Racchiudere in una pur vasta raccolta di saggi la ricchezza d'interessi e la profondità di sguardo di Clara Baracchini, storica dell'arte e funzionaria di Soprintendenza, è impresa pressoché impossibile. Ancor più ardua se si considerano i tanti progetti da lei concepiti nel campo della tutela e del restauro, della didattica e dell'informatizzazione del patrimonio catalografico nazionale, progetti che per loro natura rimangono spesso nei circoli ristretti degli addetti ai lavori. Molti degli amici e dei colleghi che hanno lavorato e lavorano con lei vogliono con questi contributi festeggiarla e in qualche modo ringraziarla per il suo impegno tenace e intelligente, per i molti caffè consumati assieme e i tanti pasti saltati per risolvere problemi grandi e piccoli della storia dell'arte.

Progettare le arti. Studi per Clara Baracchini



a cura di L. Carletti e C. Giometti



Progettare le arti
Studi per Clara Baracchini



Edizioni Mnemosyne

ISBN 9788898148127
€ 6,99

Clio
– *Arte* –

Progettare le arti
Studi in onore di Clara Baracchini

a cura di Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti



Edizioni Mnemosyne

© Copyright 2013 Edizioni Mnemosyne by GNC s.r.l., Pisa
info@edizionimnemosyne.it

This work is subject to copyright. All rights are reserved, whether the whole or part of the material is concerned, specifically the rights of translation, reprinting, reuse of illustrations, recitation, broadcasting, reproduction on microfilm or in any other way, and storage in data banks. Duplication of this publication or parts thereof is permitted only under the provisions of the Italian Copyright Law in its current version, and permission for use must always be obtained from GNC s.r.l.

Violations are liable to prosecution under the Italian Copyright Law.

Ogni autore è direttamente responsabile delle immagini pubblicate nel proprio saggio e i crediti fotografici seguono le indicazioni fornite da ciascun ente responsabile.

ISBN:
978-88-98148-13-4

In copertina: Matteo Civitali, *Annunciata*, 1465 ca., legno policromo, Chiesa di San Michele, Mugnano (Lucca)

Indice

Storia e didattica delle arti

*Capitelli a “crochets” (cornua) e colonne ofitiche (con nodi)
Questioni di lessico e di interpretazione*

Adriano Peroni3

Il Minotauro di Pisa, un dedalo di congetture

Annamaria Ducci..... 13

La Cruz “pintada” de Bagergue: Cristo, Serpiente, Cordero y León

Manuel Castiñeiras21

Il monastero pisano di San Frediano nei secoli XIII-XV

Mauro Ronzani31

Una nota sulla Madonna di Colignola

Michele Bacci.....37

Il Giudizio di Salomone: una tarsia marmorea nella Cattedrale di San Martino a Lucca

Antonia d’Aniello.....43

Una grande B miniata e l’utilizzo delle stampe nordiche nel tardo Quattrocento toscano

Marco Collareta.....49

Tiziano in tre colori. Divagazioni su un piatto di ceramica graffita da Lucca

Giulio Ciampoltrini..... 55

Il museo Kircheriano al Collegio Romano: Wunderkammer?

Lucia Capitani..... 61

Vambré?

Antonella Capitanio 69

Un piccolo capolavoro del Settecento nella diocesi fiorentina: la chiesa di San Donato a Torri a Compiobbi

Bruno Santi 77

Sculture del Museo di Ottavio Gigli da Pisa al Louvre

Antonio Milone..... 87

“Otto Statuette sculte da Giovanni Pisano” tra Bruno Scorzi e Carlo Lasinio

Donata Levi 95

Gli antichi maestri salvati dai ragazzini: didattica delle arti nella Chicago degli anni Trenta

Lorenzo Carletti 99

Mostre, restauri e tutela

Restauro uguale e restauro differente

Giorgio Bonsanti..... 109

La lettrice (Clara) di Federico Faruffini e i marmi di Carlo Lasinio

Claudio Casini 117

Paolo Alessandro Maffei derestaura Bernini. Nota in margine alla Raccolta di statue antiche e moderne (1704)

Cristiano Giometti 123

Per la storia del restauro a Pisa: Domenico Fiscali e la Croce di Enrico di Tedice in San Martino

Antonella Gioli 129

Una fotografia per cinque sculture in legno

Dora Catalano 137

Osservazioni tecniche sulla Deposizione del Duomo di Tivoli

Simona Rinaldi 145

La campagna fotografica dal 1900 a oggi: l'esempio del Kunsthistorisches Institut in Florenz

Ute Dercks 151

Note sulla migrazione di opere d'arte a seguito delle soppressioni leopoldine a Pisa con alcune precisazioni e nuove acquisizioni sul soffitto ligneo e su alcuni dipinti perduti della chiesa di San Vito

Barbara Bertelli 163

Le trasformazioni della cattedrale di San Cerbone a Massa Marittima (GR): soluzioni azzardate o maestria costruttiva?

Nadia Montevecchi e Andrea Sbardellati 171

Pious Endowments Destiny: Ancient Waqf System and Opera della Primaziale Pisana

Sara Gouda 177

Scienze per le arti

L'uso del mezzo virtuale nella musealizzazione di contesti archeologici

Fulvia Donati 187

Attraversare lo spazio vuoto: qualche riflessione attorno alla divulgazione nell'era 2.0

Chiara Bozzoli 193

Tecnologie digitali visuali per il Patrimonio Culturale: un percorso di evoluzione ventennale

Roberto Scopigno e Claudio Montani..... 197

Informatizzazione della Biblioteca: da Isis-teca al Servizio Bibliotecario Nazionale

Fortunata Maria Pizzi..... 205

Il Catalogo tra passato e futuro: il contributo del progetto ARTPAST

Caterina Bay 209

I nomi dei tessuti: il vocabolario per il catalogo informatizzato nel progetto ARTPAST

Domenica Digilio e Giacinto Cambini..... 215

Il Sistema informativo degli Uffici Esportazione

Cinzia Ammannato 221

ARISTOS: nascita, sviluppo e sperimentazione di un sistema informatico per la storia della tutela

Anna Franco, Giusella Laiezza e Andrea Maffei..... 229

Riflessioni per un bilancio dell'attività svolta in occasione dei primi dieci anni di vita del Sistema Informativo per i Cantieri di Restauro (SICaR)

Francesca Fabiani e Raffaella Grilli233

Appendice: lo sviluppo tecnologico di SICaR

Andrea Vecchi.....247

SISMA 2012. L'esperienza del Centro di Raccolta di Sassuolo e del Cantiere di pronto intervento

Marco Mozzo249

Trattamenti statistici per l'esaltazione di dettagli nell'imaging multispettrale

Stefano Legnaioli e Vincenzo Palleschi.....255

Chimica e Arte: il fascino della materia

Maria Perla Colombini261

Racchiudere in una pur vasta raccolta di saggi la ricchezza d'interessi e la profondità di sguardo di Clara Baracchini – storica dell'arte e funzionaria del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – è impresa pressoché impossibile. Ancor più ardua se si considerano i tanti progetti da lei concepiti nel campo della tutela e del restauro, della didattica e delle esposizioni, frutto di una profonda conoscenza del territorio, e da ultimo dell'informatizzazione del patrimonio catalografico nazionale. Molti degli amici e dei colleghi che hanno lavorato e lavorano con lei vogliono con questi contributi festeggiarla e in qualche modo ringraziarla per il suo impegno tenace e intelligente, per i molti caffè consumati assieme e i tanti pasti saltati per risolvere problemi grandi e piccoli della storia dell'arte. Vanno inoltre ricordati altri amici che, purtroppo, per motivi personali non hanno potuto prendere parte più attivamente al volume: Aliaa Al Sadaty, Lina Bolzoni, Mauro Bueti, Francesco Caglioti, Antonino Caleca, Enrico Castelnuovo, Roberto Paolo Ciardi, Massimo Ferretti, Maria Teresa Filieri, Umberto Parrini, Severina Russo, Salvatore Settis, Ettore Spalletti e Bruno Toscano.

I curatori

Abbreviazioni:

- ACS Archivio Centrale dello Stato
- ADSLu Archivio Storico Diocesano di Lucca
- AFSPI Archivio Fotografico della Soprintendenza BAPSAE di Pisa e Livorno
- AFSBO Archivio Fotografico della Soprintendenza BAPSAE di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna, Rimini
- ARSPi Archivio Restauri della Soprintendenza BAPSAE di Pisa e Livorno
- ASCR Archivio Storico Capitolino di Roma
- ASFi Archivio di Stato di Firenze
- ASLu Archivio di Stato di Lucca
- ASPi Archivio di Stato di Pisa
- ASSLu Archivio Storico della Soprintendenza BAPSAE di Lucca e Massa Carrara
- ASSPi Archivio Storico della Soprintendenza BAPSAE di Pisa e Livorno

LA CRUZ “PINTADA” DE BAGERGUE: CRISTO, SERPIENTE, CORDERO Y LEÓN¹

Manuel Castiñeiras

“Dulce lignum, dulce clavos, dulce pondus
sustinet”
(Venancio Fortunato, *Pange Lingua*)

Aunque el fenómeno de las monumentales *croci dipinte* toscanas no tiene parangón en Europa, Cataluña puede enorgullecerse de poseer uno de los grupos de cruces en madera figuradas y pintadas más interesantes y originales en su género. Es cierto que el carácter narrativo de las cruces italianas,² en muchas ocasiones una verdadera ilustración del ciclo de la Pasión y Resurrección de Cristo, no encuentra en los ejemplos catalanes de los siglo

¹ La presente contribución se inscribe dentro de los estudios llevados a cabo dentro del Proyecto de Investigación: *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN-HAR 2011-23015). Véase: www.magistricaloniae.org.

² Sobre las cruces pintadas toscanas véanse los estudios de E. Sandberg Valalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florencia 1949, pp. 12-25; 174-202; M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, Firenze 1993, p. 35; *PINXIT GULLIELMUS. Il restauro della Croce di Sarzana*, M. Ciatti, C. Frosinini (a cura di), Florencia 2001 M. Burresi, L. Carletti, C. Giometti, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, Pisa 2005; *La croce dell'abbazia di Rossano. Visibile e Invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, M. Ciatti, C. Frosinini, R. Belucci (a cura di), Florencia, 2007; *La croce dipinta di Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo a Pistoia*, C. Caneva, L. Brunori (a cura di), Pistoia 2010; *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni al seguito della Croce di Rosano*, C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf (a cura di), Florencia 2012.

XII y XIII un desarrollo similar, ya que éstos prefirieron concentrarse más bien en el valor icónico y “corpóreo” del crucificado. Las famosas *Majestats* – la versión catalana del *Cristus triumphans* que tantas veces se ha querido comparar con el *Volto Santo* de Lucca – o el *Christus patiens* se reparten, respectivamente, la geografía oriental y occidental de Cataluña, en la que alcanzan una densidad no superada para su época.³ Por otra parte, por haberse conservado mayormente en museos que las exponen de manera frontal, estas cruces esconden un aspecto poco conocido o estudiado hasta ahora: su verso estaba normalmente policromado al temple con un programa iconográfico que subrayaba el carácter pascual y triunfal de Cristo.

Fue precisamente con ocasión de la exposición, *El Románico y el Mediterráneo. Cataluña, Tolouse y Pisa, 1120-1180*, celebrada en el MNAC (Barcelona, 2008), en la que contamos con la generosa y preciosa ayuda de Clara Baracchini, que al hilo de los ejemplos toscanos se quiso poner de manifiesto que las cruces catalanas, más allá de compartir la iconografía del Cristo *Triumphans* (Majestat Batlló, Majestat d’Organyà), presentaban en su retro la figuración de un *Agnus Dei* con el *Vexillum Regis*⁴ que, en ocasiones, se completaba en los extremos de travesaño y brazos con la del Tetramorfos (Majestats de Sant Joan les Fonts, de Cruïlles, de Sant Boí del Lluçanès, de Lluçà, d’Envals, etc). Dicha iconografía, resulta muy sugerente para ahondar en el sentido iconológico del crucificado y en su verdadera función cultural. El Cordero, con el estandarte de la victoria rodeado de los cuatro Vivientes, es, por antonomasia, una imagen apocalíptica (4, 6), de Juicio y de Segunda Parousía, que ha de entenderse como una *amplificatio* o “visión de futuro” con respecto a la representación en el frente del crucificado. El contenido de ambas caras de estas cruces hace así explícito el uso litúrgico de las mismas en las ceremonias de la Pasqua. Deberíamos, pues, imaginárnoslas colocadas en los altares – verdadera metáfora del sepulcro de Cristo –, en los cuales muchas veces se insertaban. De hecho, la mayoría de ellas constan de un largo pie con el objeto de poder ser también usadas en las solemnes procesiones del

³ Para un panorama general de la distribución de estos dos tipos iconográficos en Cataluña, véase: J. Camps, *La escultura en madera*, in *El Románico en las colecciones del MNAC*, M. Castiñeiras, J. Camps (a cura di), Barcelona 2008, pp. 137-163 (145-150). Cfr. M. Trens, *Les “Majestats” catalanes y su filiación iconográfica*, Barcelona 1923; *Les Majestats Catalanes. Monumental Cataloniae*, XIII, Barcelona 1966; R. Bastardes, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona 1978.

⁴ A este respecto, véase el reciente estudio de la policromía de la Majestat Batlló: M. Campuzano Lerín *et alii*, *Noves aportacions per a l’estudi de la Majestat Batlló: identificació i caracterització de la policromia subjacent*, in “Butlletí del MNAC”, 11, 2010, pp. 13-31 (p. 26, fig. 17).

canto del *Vexilla Regis* –de las Vísperas del Domingo de Ramos al Jueves Santo- y así como del *Pange Lingua*, en la liturgia de tarde del Viernes Santo.⁵

No obstante, de todas las cruces de este tipo en Cataluña existe una especialmente inquietante – la Cruz de Bagergue (figg. 1-2) – por el peculiar contenido de su epigrafía y las implicaciones simbólicas que de ellas se derivan. Éstas, como veremos, nos retrotraen a alguna de las metáforas más habituales del bestiario bíblico-cristológico que circularon desde los inicios de la figuración monumental románica y cuyo inesperado protagonismo en esta obra de finales del siglo XII requiere una explicación. Se trata de una cruz potenziada de madera policromada al temple, de 126 x 100 x 4,5 cm, con relieves de yeso y restos de hojas metálicas corladas, procedente de la iglesia de Sant Feliu de Bagergue (Alt Aran, Val d’Aran), es decir, en el extremo nord-occidental de los Pirineos catalanes.⁶ Se conserva en el Museu Nacional d’Art de Catalunya (MNAC 3937), donde ingresó en 1932 procedente de la colección Plandiura. El anverso se decora con una ornamentada cenefa de relieve de yeso con restos de placas de estaño corladas, animada en los brazos de la cruz con roleos vegetales, mientras que en el disco central y los octógonos de los extremos se busca una imitación de pedrería. En la potencia superior figura la inscripción “IH(e)S(us)”, pues en esta cara de la pieza se disponía, como era habitual en la Cataluña Occidental, un talla de Cristo crucificado que no se ha conservado. Los laterales de la cruz se ornamentan con el motivo de cuadrados dibujados en blanco, como si fuese un ajedrezado, en el que se alternan fondos rojos y negros. Por su parte, en el reverso, nos encontramos, en el medallón central, sobre un fondo azul, presidiendo la composición, la imagen del Cordero de Dios, con nimbo crucífero, que porta la cruz y el estandarte propios de la Resurrección y la Victoria sobre la Muerte. El significado de la figura del *Agnus Dei* se amplifica a los cuatro brazos de la pieza con el solemne epígrafe – ”OH AGNU(S)/ D(E)I Q(U)I TOLLI (S)/ [PECCATA M]J(U)N(D)I MISERERE / NOBIS” (Oh, Cordero de Dios, que quitas los pecados de l mundo, ten piedad de nosotros) –, y se acompaña en tres des

⁵ R. Viladesau, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford 2006, pp. 37-39.

⁶ J. Camps (a cura di), *El esplendor del Románico. Obras maestras del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Madrid, 2011, ficha n. 23, p. 146-147 (con bibliografía exhaustiva sobre la pieza).

su extremos con las evocadoras palabras: “[SER]PE(N)S” (abajo)/ “ARIES” (izquierda)/ “LEO” (derecha).

Este peculiar ciclo iconográfico y epigráfico no deja duda alguna sobre el uso y significado litúrgico de la pieza. Se trata, sin duda, de una cruz de uso pascual, que celebra la victoria de Cristo sobre la muerte, acompañada de la habitual invocación al Cordero de Dios que se recitaba en la misa en el momento anterior a la comunión, tal y como se constata en la Cataluña de los siglos XI y XII en los sacramentarios de Vic y Ripoll o en el *Sacramentario, Ritual y Pontifical* de Roda d’Isàvena.⁷ No obstante, el carácter triunfal del programa se hace explícito a través de la incorporación de un peculiar bestiario simbólico, consistente en la serpiente (“SERPENS”) a los pies de la cruz – literalmente “pisada” por Cristo siguiendo el versículo del salmo 90, 13 (“Super aspidem et viperam gradieris”)- así como en la exaltación de la doble naturaleza humana (“ARIES”) y divina del Señor (“LEO”).

Desde la época carolingia se había hecho habitual la representación Cristo victorioso pisoteando la serpiente y otras bestias como metáfora de la cruz. Según H. L. Kessler, dicha asociación se basaba en la tipología bíblica, pues en Juan 3, 14-15, Jesús exclamaba: “Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así tiene que ser elevado el Hijo del hombre, para que todo el que crea tenga por él vida eterna”. Así el episodio en que Moisés, por orden de Yaveh, hacía una serpiente de bronce sobre un mástil para curar a todo el que fuese mordido por las serpientes abrasadoras (Núm 21, 6-9), era interpretado como una imagen tipológica de la Crucifixión, en la que Cristo aparecía en la carne de pecado pero venciendo a la muerte.⁸ La serpiente a los pies de la cruz ya aparecía en la inicial del *Te Igitur* del Canon de la Misa del *Sacramentario, Ritual y Pontifical* de Roda d’Isàvena (Arxiu de la Catedral de Lleida, Ms. Roda 16, f. 38r) (fig. 3), un manuscrito de la liturgia catalano-narbonense probablemente realizado en un scriptorium de la Seu d’Urgell en torno al año 1000-1018.⁹ Por otra parte, la mención epigráfica al león (“LEO”) en el brazo derecho de la Cruz de Bagergue

⁷ *Liber Pontificalis Rotae*, XXII, 4 (*Ante Comunione*), in J. R. Barriga Planas, *El sacramentari, ritual i pontifical de Roda, I*, Barcelona 1975, p. 226.

⁸ H.L. Kessler, *Christ the Magic Dragon*, in «Gesta», 48, 2, 2009, pp. 119-134.

⁹ Barriga, *El sacramentari*, 81-90, 313 (*Canon Missae*), F. Fité, *Sacramentario, Ritual y Pontifical de Roda*, in *Sancho Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, I, I.G. Bango Torviso (a cura di), Pamplona 2006, pp. 50-54.

alude, una vez más, a carácter triunfante de Cristo. Éste, como león de la casa de Judá, vendrá a juzgarnos al final de los tiempos: “No llores, porque el León de la tribu de Judá, la raíz de David, ha vencido para abrir el libro y desatar sus siete sellos” (Ap, 5, 5). El Mesías, de hecho, era el cachorro de león de la profecía de Jacob, metáfora de la muerte y resurrección de Cristo: “Cachorro de león es Judá; de la presa, hijo mío, he vuelto; se recuesta, se echa cual león, o cual leona, ¿quién le hará alzar? (Gén. 49, 9). Por último, la asociación del león con el carnero o cordero de Dios (“ARIES”) en el brazo izquierdo de la cruz, alude a la doble naturaleza de Cristo, pues éste fue cordero en su Pasión y león en su resurrección, tal y como nos recuerda la inscripción del tímpano del cordero en la basílica de San Prudencio de Armentia (Álava) (ca. 1180-1190): “MORS EGO SUM MORTIS. VOCOR AGNUS, LEO SUM FORTIS” (Yo soy la muerte de la muerte; me llamo cordero y soy león fuerte).¹⁰

En mi opinión, esta peculiar lectura epigráfica y simbólica de la Cruz de Bagergue permite visitar un viejo *hapax* iconográfico: el constituido por el célebre relieve tolosano del *Signum Arietis*, *Signum Leonis*, procedente de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Toulouse, Musée des Augustins) (fig. 4); la pareja de las mujeres compostelanas del León (Puerta de las Platerías) (fig. 5) y del Racimo de Uvas (Museo de la Catedral de Santiago) –ambas realizadas para la primitiva *porta francigena* de la basílica compostelana –; y el relieve del *Signum Leonis* encontrado en 1954 en Nogaro (Gers) (fig. 6), que formaba parte de la decoración de la iglesia románica de San Nicolás.¹¹ En todos estos casos, se trata de piezas realizadas en el primer decenio del siglo XII (quizás la de Nogaro más tardía, hacia 1120), elaboradas en el seno de la llamada “escuela hispano-tolosana”, que representaban a través de la iconografía de mujeres oferentes una alegoría de la doble naturaleza humana (Aries, Uvas) y divina (León) de Cristo, en una especie de bestiario u

¹⁰ R. de Pinedo, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid 1930, pp. 19-20; A. Gómez Gómez, *Rutas románicas en el País Vasco*, Madrid 1998, pp. 39-40

¹¹ Sobre estos relieves, véase: S. Moralejo, *La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago*, in “Compostellanum”, 14, 4, 1969, pp. 623-668; M. Durliat, *Église de Nogaro*, in *Congrès Archéologique de France. Gascogne 1970*, París, 1970, pp.91-100; B. Mora, *Signum Leonis, Signum Arietis: Signes zodiacaux? À propos du bas-relief toulousain des deux vierges*, in “Annales du Midi”, 196, 1991, pp. 483-489; D. y Q. Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef d'oeuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, pp. 286-289. Para un estado de la cuestión, véanse las fichas de V. Nodar en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, M. Cañeiras (a cura di), Milán-Santiago 2010, pp. 312-319.

“horóscopo” simbólico del Mesías. La presencia de estas imágenes en estos programas escultóricos monumentales era, además, una contundente afirmación en el contexto de la Reforma Gregoriana del dogma de la doble naturaleza de Cristo así como de la entonces espinosa cuestión de la presencia “real” de Cristo en la eucaristía, en relación con las disputas entre Lanfranco de Bec y Berengario de Tours.

Soy consciente que un tema como éste necesitaría de un análisis más detallado. A mi entender, la resurgencia de estas metáforas cristológicas a finales del siglo XII en la Cruz de Bagergue denotaría, en primera instancia, su especial éxito en el seno de la cultura occitana. De hecho, Bagergue, situada en el Val d’Aran, se sitúa en el extremo meridional de la diócesis de Comminges, donde desde 1167 se constata, además, la presencia de la entonces emergente herejía cátara, que, como es bien sabido negaba la naturaleza humana de Cristo y el culto a los objetos litúrgicos.¹² En ese contexto se produjo, entre 1195 y 1196, por parte del vizconde de Castellbó y los condes de Foix el saqueo de la Catedral de la Seu d’Urgell y la profanación y destrucción sistemática de los *ornameta liturgica* de muchas iglesias de los valles de los Pirineos.¹³ La reacción de la sede de La Seu d’Urgell a estos hechos convulsos supuso una copiosa producción de mobiliario litúrgico en madera pintada (baldaquinos, frontales y cruces) que puede englobarse dentro de la actividad del denominado “Taller de la Seu d’Urgell 1200”, que se caracterizó por el uso de una iconografía muy centrada en la exaltación de la Encarnación de Cristo y el sacramento eucarístico, así como el recurso a técnicas como la *pastiglia* y el uso de placas de estaño corladas.¹⁴ Muy probablemente, tanto la cruz policromada Bagergue como la de Sant Pèir d’Escunhau, ambas muy cercanas estilísticamente y destinadas a su uso en el Val d’Aran, fueron elaboradas en el seno del taller urgelitano hacia 1200 y sus anónimos comitentes araneses las encargaron con el objeto de exaltar el dogma de la doble naturaleza de Cristo frente a la amenaza cátara.

¹² N. Piano, *Un posible Juicio Final anticátaro en las pinturas murales románicas de San Pedro y San Pablo de Montgauch (Ariège)*, in «Codex Aquilarensis», 24, 2008, pp. 130-159 (151-152).

¹³ M. Gros, *Devastació d’esglésies del bisbat d’Urgell entorn del 1200*, in *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lérida 1996, pp. 167-177.

¹⁴ M. Castiñeiras (a cura di), *El cel pintat. El Baldaquí de Tost*, Vic 2008, pp. 48-50.



Fig. 1-2. *Cruz de Baguer*, anverso e reverso, ca. 1200. MNAC 3937
(©MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. Fotografos:
Calveras / Mérida / Sagristà)



Fig. 3. *Te Igitur*, Sacramentario, Ritual y Pontifical de Roda d'Isàvena (Arxiu de la Catedral de Lleida, Ms. Roda 16, f. 38r), Seu d'Urgell (?), 1000-1018

Fig. 4. *Signum Arietis*, *Signum Leonis*, ca. 1100-1105. Toulouse, Musée des Augustins. (Photographe: Daniel Martin)



Fig. 5. Maestro de la *Porta Francigena*, *La Mujer del León*, ca. 1101-1111. Catedral de Santiago de Compostela, Puerta de las Platerías, arco derecho, jamba derecha. El relieve procede de la primitiva *porta francigena* donde hacía *pendant* con el relieve de la Mujer de las Uvas, Museo de la Catedral. (Foto Manuel Castiñeiras)

Fig 6. *Signum Leonis*, 1120 (?). Iglesia de San Nicolás de Nogaro (Gers). (Foto: Juan Antonio Olañeta)