

LAS PINTURAS ROMÁNICAS DE SAN MIGUEL EN TUBILLA DEL AGUA (BURGOS)

Antonio de Ávila Juárez*

Resumen

Las pinturas románicas descubiertas en Castilla durante los últimos años y la restauración de los frescos de San Martín de Elines (Santander), relacionados estrechamente con los de Tubilla de Agua, justifican una nueva y más profunda aproximación a las imágenes de esta iglesia burgalesa. Sus posibles vínculos con las obras de Santa María de Tahull en Cataluña y con las de San Baudelio de Berlanga, Maderuelo y San Miguel de Gormaz en Castilla, son abordados en nuestro artículo con el apoyo de los datos proporcionados por la restauración de las pinturas santanderinas. Estos datos parecen dejar en claro que los pintores de Elines y de Tubilla trabajaron previamente en los valles pirenaicos. Sin embargo, en nuestra opinión, este hecho no invalida sus conexiones con los frescos del Duero.

Palabras clave: San Martín de Elines, San Baudelio de Berlanga, Maderuelo, San Miguel de Gormaz, Santa María de Tahull, aerinita.

Abstract

The Romanesque paintings discovered in Castile in recent years and the restoration of the frescoes of San Martín de Elines (Santander), closely related to those of Tubilla del Agua, justify a new and deeper approach to the images of this church situated in Burgos province. Their possible links to the works of Santa María de Tahull in Catalonia and San Baudelio de Berlanga, Maderuelo and San Miguel de Gormaz in Castile, are dealt with in our article supported by the data provided by the restoration of the paintings from Santander. These data seem to make clear that the painters of Elines and Tubilla previously worked in the Pyrenean valleys. However, in our opinion, this fact does not invalidate their connections with the frescoes of the Duero.

Key words: San Martín de Elines, San Baudelio de Berlanga, Maderuelo, San Miguel de Gormaz, Santa María de Tahull, aerinita.

El descubrimiento de los frescos de Tubilla se lo debemos al profesor norteamericano Walter Cook, quien en una expedición organizada en 1927 por la College Art Association consiguió ver los pocos restos que aún quedaban sobre sus paredes. Pasados dos años daría a conocer sus hallazgos en *The Art Bulletin*¹. Desafortunadamente, su descripción, no muy detallada, se centró exclusivamente en el más importante de todos ellos, olvidando los que, por su menor entidad, mal estado o carácter decorativo, no llamaron su atención. De haberla llevado a cabo con mayor detenimiento, nos hubiera prestado una inestimable ayuda, pues, como veremos, algunos de esos frescos, muy fragmentados, suscitan ciertas dudas tanto respecto de su iconografía como de su ubicación. Desde entonces han venido siendo mayormente estudiados dentro del contexto de la pintura románica castellana, donde el exiguo volumen de su *corpus* pictórico, afortunadamente incrementado en los últimos años, otorga un considerable relieve a cualquier nueva incorporación con independencia de su magnitud. En el panorama de la pintura románica española, lógicamente más nutrido, su papel ha sido menos destacado, sin duda por lo poco que conservamos de ellos. No hay que extrañarse, por lo tanto, de que la obra crítica se haya limitado a breves reseñas. Por otra parte, sus vínculos estilísticos con los conjuntos de Santa María de Tahull, San Martín de Elines, Maderuelo y San Baudelio de Berlanga, así como con los recientemente descubiertos en San Miguel de Gormaz y San Martín de Ávila², y tal vez también con otras piezas menores en manos de coleccionistas particulares³, pueden contribuir a despertar el interés por estas pinturas.

Las pinturas de Tubilla del Agua no se han librado de los avatares sufridos por otros conjuntos castellanos. Después del expolio frustrado en Maderuelo y lamentablemente consumado en Berlanga, ambos a manos de tratantes extranjeros, el de Tubilla parecía al menos limitado al ámbito nacional. Sin embargo, numerosas piezas escultóricas lograron salir de nuestras fronteras y, a lo que parece, sin demasiados problemas⁴. Gonzalo Santonja ha contabilizado “no menos de dieciséis columnas, tres ventanas grandes y un pequeña, dos capiteles, quince canecillos, tres modillones, bien biseladas impostas [...] y cuando menos, otras dos labras”⁵. En cuanto a los frescos, un primer y desconocido expoliador arrancó en 1957 su fragmento principal, pasando desde entonces a formar parte de una colección particular⁶; del segundo, Aurelio Ruiz Hoyos -un anticuario de Reinosa-, sabemos que en 1968 llevó a cabo el desmoche de la torre, pero ignoramos si llegó a interesarse por las pinturas⁷. Habría de ser, no obstante, Federico Marès, un reputado escultor gerundense con vocación de “coleccionista”⁸, quien se apropiara de

los restos pictóricos que todavía permanecían *in situ*; restos posteriormente almacenados, que no expuestos, en su museo barcelonés⁹.

LA ARQUITECTURA

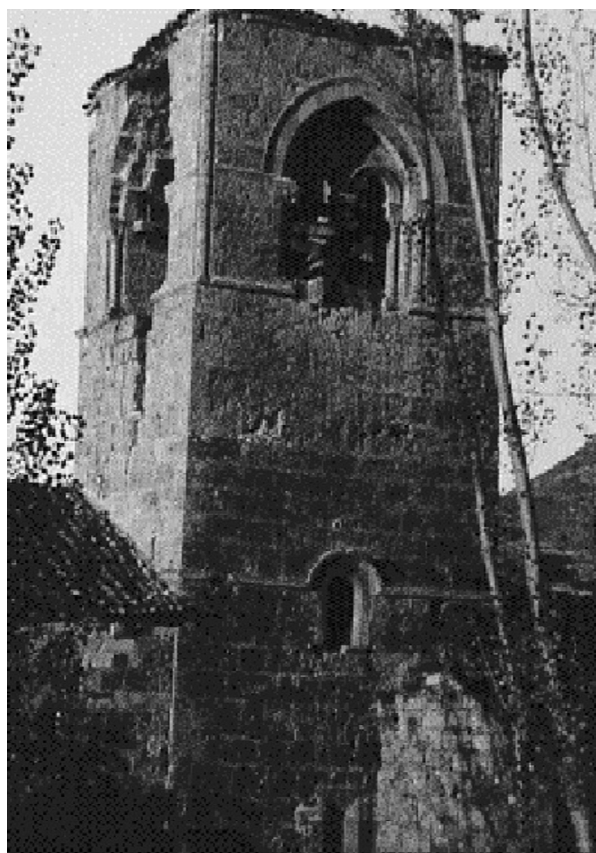
La iglesia de San Miguel se halla emplazada en la comarca de la Lora, uno de los territorios del septentrión burgalés colindantes con Cantabria. Desde que el infanzón Bermudo Díaz fundara el monasterio a mediados del siglo XI (1052)¹⁰, éste se mantuvo bajo el dominio de laicos¹¹. La ignorancia de unos, las mentiras de otros¹², la avidez de los expoliadores, y una desidia sin límites, la han llevado a su presente estado de ruina¹³.

El edificio, obra de finales del XI o comienzos del XII, es de firme sillería. La bóveda de su nave, ahora derruida, debió de ser probablemente de medio cañón. A este tramo de la iglesia, de reducidas dimensiones, se accedía por dos puertas: una, en el muro norte, cegada desde hace años, y otra, más pequeña, situada en el paramento meridional, que es en estos momentos la de entrada al recinto. La torre, adosada a esta misma pared, es cuadrada y constaba de tres cuerpos en altura (figs. 1 y 2). Hoy, desgraciadamente, se encuentra desmochada y en un estado de deterioro galopante, pero aún así continúa sobresaliendo entre tanta desolación. En su piso alto, antes de ser destruido y saqueado, se abrían cuatro ventanas geminadas, una en cada fachada, todas en la actualidad desaparecidas de su emplazamiento original. De la belleza e interés de este campanario dan fe varias fotografías y los restos de la única ventana conservada¹⁴, de la que su mainel antropomorfo, aunque toscamente esculpido, es su componente más destacado, pues adopta la figura de un atlante encadenado¹⁵.

De la cabecera original no tenemos muchos datos, si bien algunos autores piensan que debió de ser sustituida, en siglos posteriores, por una de planta cuadrada.

LAS PINTURAS

Las pinturas de Tubilla del Agua guardan una estrecha relación con las de San Martín de Elines¹⁶, relación acrecentada por su considerable proximidad geográfica (14 km), por lo cual existe la posibilidad de que puedan deberse a las manos de un mismo equipo. Por esta razón los descubrimientos efectuados en 2011 durante la restauración de las pinturas santanderinas pueden ayudarnos a estudiar las de Tubilla¹⁷. Así, las policromías cántabras habrían sido ejecutadas primero al fresco y luego retocadas *a seco* utilizando posiblemente temple al huevo. En esto coinciden también con lo que hasta ahora sabemos del grupo extremeño¹⁸. Existen, no obstante, otras no-



1. Fotografía de la torre antes de su desmoche.

vedades más interesantes, de las que, por su relevancia, hablaremos con mayor detenimiento a lo largo de este artículo.

Gracias a diversos testimonios fotográficos y a los fragmentos preservados, estamos convencidos de que San Miguel albergó un importante conjunto mural. En una de las escasas fotografías de su interior pueden observarse, por ejemplo, los restos de un *Agnus Dei* y de su mandorla circular (figs. 3 y 4)¹⁹. Del primero sólo se conservaba la mitad inferior, y de la segunda el trozo correspondiente a esta misma zona. La fotografía permite comprobar que el Cordero Místico se hallaba muy desplazado hacia la derecha del clipeo, igual que en Maderuelo y Berlanga, y que su textura corporal era similar a la de su homólogo segoviano y a la de ciertos animales pintados en los muros de San Baudelio. Pero lo más sorprendente es que hacía esquina con otra pared, dando lugar a un corte muy llamativo, tanto del animal, cuya extremidad delantera, levantada, se encontraba a ras del segundo muro, como de la mandorla, seccionada nada menos que un cuarto de su diámetro horizontal²⁰. Ante lo absurdo de esta situación, se nos ocurre únicamente que la pared que originó el corte hubiese sido levantada con posterioridad a la eje-



2. La iglesia de San Miguel en su actual estado.

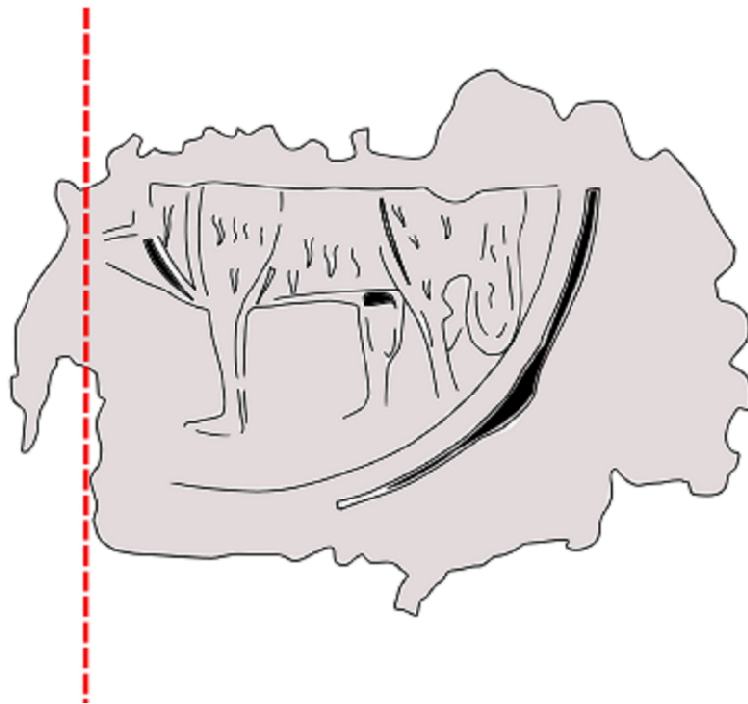
cución de las pinturas. Sin embargo, la fotografía nos muestra que sobre ésta existían también manchas de pintura²¹. En cuanto a su ubicación, una vez descartada la anterior conjetura, sólo las esquinas delanteras de la cabecera consiguen aproximarse a la que vemos en el documento. Tendremos, pues, que seguir preguntándonos por qué una iconografía tan emblemática, habituada a emplazamientos privilegiados, fue incomprensiblemente apartada del eje medial del testero.

En otro documento gráfico -ya conocido aunque no muy divulgado- pueden apreciarse dos rostros (fig.5). Ambos parecen corresponder a sendos Magos²². Sus facciones y las mitras que cubren sus cabezas obedecen, en líneas generales, a los patrones habituales de los templos castellanos²³. Por su ligera inclinación y por su superposición vertical, es probable que formaran parte de una *Epifanía*.

Si bien algunos estudiosos consideran que la capilla absidal de San Miguel no es la original, creemos que la bóveda, evidentemente más tardía, pudo ser construida aprovechando la fuerza sustentadora de los primitivos muros románicos o prerrománicos. El único resto pictórico milagrosamente conservado *in situ* (fig. 6)²⁴, un motivo ornamental definido por roleos vegetales muy sencillos, tipológicamente emparentado con algunos de los catalogados por Eduard Carbonell en Cataluña²⁵, podría respaldar esta hipótesis.



3. Fotografía del *Agnus Dei* (hoy desaparecido).



4. Esquema del corte producido en el *Agnus Dei*.



5. Fragmento con las *cabezas de dos Magos*. Fotografía del Instituto de Arte Hispánico Amatller de Barcelona.

De hecho, Magdalena Ildia Gállego ha defendido la antigüedad, cuando menos parcial, de este edificio basándose fundamentalmente en dos aspectos: las peculiaridades de la ventana situada en el muro sur de la nave, decorada con ruedas solares, hojas de palma, etc., realizadas a labra de bisel (razón por la cual a Félix Palomero le habían parecido ya “unos relieves mucho más antiguos que los propios de un templo románico”)²⁶, y la forma recta de su ábside²⁷. Por ambos argumentos, San Miguel figuraría, según esta autora, entre los templos del norte de Burgos que aún mantienen vestigios prerrománicos en su tectónica.

El Museo Marès de Barcelona conserva otros fragmentos decorativos, entre ellos uno de carácter geométrico (fig. 7)²⁸. En dicho fragmento, de un cromatismo muy limitado, y sin que su colorido parezca seguir una determinada pauta a la hora de su distribución (quizás difícil de inferir por la pequeñez de lo salvaguardado), se alternan peltas blancas y ocreas afrontadas horizontal o verticalmente sobre un fondo negro, todo ello flanqueado por dos bandas de color ocre-rojizo. Seguramente se trata de una de las fimbrias dedicadas a separar las distintas escenas del programa iconográfico o a relle-



6. Fragmento decorativo conservado *in situ*.

nar alguno de los espacios secundarios. Este mismo motivo lo podemos contemplar en numerosas iglesias de Cataluña, en el panteón de San Isidoro de León y en algunos edificios del grupo extremeño, concretamente en San Baudelio y en San Miguel de Gormaz, aunque en éste con modificaciones más significativas.

El último fragmento que vamos a examinar, custodiado parcialmente por el mismo museo barcelonés²⁹, carece de los inconvenientes propios de esta condición, pues su iconografía apenas se ha visto afectada y, por otra parte, existen indicios de que fue concebido como un motivo autónomo (figs. 8 y 9)³⁰. Es, en cualquier caso, el más importante de todos ellos, y no sólo por su tamaño (180 x148 cm)³¹, sino también por su calidad técnica, considerada por Post decididamente superior a la de los frescos catalanes³². En su día estuvo dispuesto sobre un gran arco sepulcral situado en el tramo del lienzo norte más próximo al ábside, donde aún puede observarse la desvaída huella de su primitivo emplazamiento; hoy, lamentablemente, forma parte de una colección particular. En él se representan dos ángeles alanceando un monstruo bicípite, alado y con las extremidades, apenas visibles, rematadas en garras, todo ello sobre el habitual fondo fajeado. En su aberrante morfología, ambas cabezas parecen brotar de puntos opuestos (una “en el lugar



7. *Fragmento decorativo*. Museo Marès de Barcelona, n.º de inventario: 116.

adecuado, y la otra en la cola³³), mientras el más largo de los cuerpos se retuerce, como suele ocurrir en esta clase de animales, formando varios anillos³⁴. Por la disposición distal de las cabezas podríamos estar ante una anfisbena³⁵, afamada quimera del bestiario medieval³⁶. Aunque si efectuamos un análisis más detallado, comprobaremos que se trata de un confuso engendro demoniaco provisto de dos cuerpos independientes, ya que ambos parten de la cabeza principal³⁷. No hay que descartar que el artista se confundiera al intentar plasmar la anatomía de esta criatura fantástica, tal vez entrevistada en alguna muestra escultórica³⁸, o que decidiera crear, partiendo de alguna de esas muestras o de ciertas ilustraciones³⁹, la síntesis que mejor cuadraba con sus propósitos.

Por su parte, los dos ángeles, de pie y sin llegar a pisar al doble dragón-serpiente, manifestación teriomórfica del Diablo (“Draco serpens est, id est, Diabolus”⁴⁰), se reparten las dos mitades del panel. El de la derecha pretende sin duda destacar sobre su compañero: lleva un gran escudo almendrado de color azul⁴¹, su tamaño es ligeramente mayor, y mayor es -sin rebasar los límites del hieratismo románico- la contenida gestualidad de su esfuerzo al



8. *Impronta del fragmento principal*. Museo Marès de Barcelona, n.º de inventario: 1954.

tener que enfrentarse con la cabeza principal del saurio bicéfalo. Parece innegable, por todo lo señalado, que existe una clara voluntad de resaltar su rango, y que debe encarnar, por lo tanto, a San Miguel en su lucha contra la Serpiente Antigua, una de las empresas más conocidas y artísticamente divulgada del arcángel⁴², asimismo representada en San Baudelio de Berlanga⁴³. Evidentemente, la presencia del *archistrátegus* está plenamente justificada, puesto que el edificio fue levantado bajo su advocación: *in honore beatissimi Michaelis archangeli*, como justificada lo está también la sustitución del dragón-serpiente por una pseudoanfíbena, dado que su bicefalia reclama la participación de un segundo ángel. Con este añadido se refuerza, y a la vez se resume, el seguimiento del texto apocalíptico (Ap. 12, 7-9), primero, porque según el *Libro de las Revelaciones*, San Miguel se acompaña de sus cohortes celestiales, y, segundo, porque, con su menor presencia e inferior jerarquía, contribuye al enaltecimiento arcangélico y militar del titular de la iglesia: “le soldat de Dieu” (*Princeps militiae coelestis*). Por otro lado, Inés Monteiro Arias, al abordar el tema de la lucha contra el Islam en la escultura románica, ha señalado el destacado papel de este santo, un papel ideológico



9. Panel principal con *San Miguel y un ángel alanceando al Diablo*. Colección particular.

que podría explicar su llamativo éxito peninsular⁴⁴. La imagen del arcángel enfrentándose con el dragón pudiera, pues, simbolizar la victoria de lo cristiano sobre lo musulmán. No obstante, en el caso concreto de Tubilla nada induce a suponerlo, excepto si queremos relacionarla con el atlante de la torre (tal vez también policromado)⁴⁵, figura, a criterio de esta misma autora, del enemigo islamita, alegóricamente derrotado al tener que soportar, con el cuello encadenado⁴⁶, el peso del campanario, emblema, frente a los minaretes musulmanes, del dominio territorial cristiano⁴⁷. En nuestra opinión, resulta más factible que su significado sea funerario, ya que el panel se hallaba dispuesto sobre el único arcosolio del templo (donde tal vez pudo haber sido enterrado Bermudo Díaz, su fundador, o uno de sus descendientes), pues de sobra es conocida la implicación de este santo en todo lo que se refiere al Juicio y a la vida de ultratumba. Él es quien derrota al Maligno en figura de dragón, y quien lucha por la salvación de las almas, contra las artimañas del Diablo, en la escena de la *psicostasis*⁴⁸.

Debemos señalar, por último, que en la colección del Museo Marès existen otros tres fragmentos más (figs. 10, 11 y 12)⁴⁹, en cuyo análisis, la-



10. *Fragmento*. Museo Marès de Barcelona, n.º de inventario: 1955.

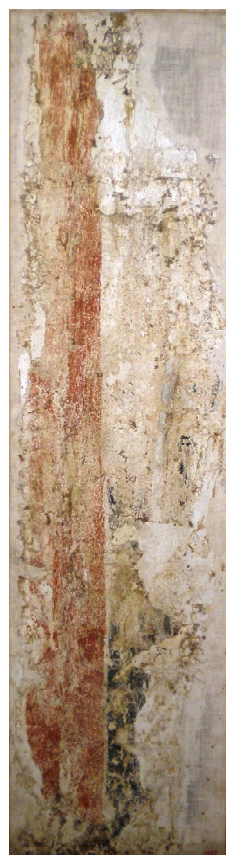
mentablemente, no hemos logrado profundizar debido a su alto grado de deterioro.

TUBILLA Y LA PINTURA ROMÁNICA CASTELLANA

Pese a las dificultades planteadas por su estudio (fragmentación, pertenencia a colecciones particulares de difícil acceso, fotografías escasas y en blanco y negro, etc.), la calidad de estas pinturas resulta a todas luces evidente. Sin embargo, más allá de sus indudables valores artísticos, lo que las hace más interesantes son sus similitudes estilísticas con los cercanos frescos de San Martín de Elines y con los más distantes del grupo extremeño. Aunque el catálogo de obras atribuibles a un mismo taller o círculo estilístico suele ser muy limitado, por fortuna, en lo que se refiere a este grupo castellano, nuevas incorporaciones han logrado ampliar su hipotético inventario, siendo ésta una de las razones de nuestro acercamiento a Tubilla. Por otro lado, la reciente restauración de los restos pictóricos de Elines, de cuya hermandad con estos frescos burgaleses tenemos pocas dudas, nos permite abor-



11. *Fragmento*. Museo Marès de Barcelona, n.º de inventario: 1956.



12. *Fragmento*. Museo Marès de Barcelona, n.º de inventario: 1957.

dar el estudio de todas estas pinturas provistos de nuevos conocimientos y desde una perspectiva diferente. De los datos obtenidos gracias al mencionado proceso, hemos seleccionado dos: la presencia de aerinita, el mineral que proporciona el color azul a los frescos cántabros⁵⁰, y la detección de áridos basálticos en su mortero. El origen remoto de estos materiales (ambos provenientes de las estribaciones pirenaicas) hace que su presencia en Elines, y seguramente también en Tubilla, resulte francamente sorprendente, motivo por el cual, Rosa Tera Saavedra, autora del trabajo donde se recogen los resultados de la intervención, los ha calificado de “extrañezas”⁵¹. En cualquier caso pueden resultar muy útiles para determinar la posible estirpe catalanoaragonesa de sus creadores⁵². Téngase en cuenta que el azul aerinita es un pigmento muy particular, sólo localizable -dentro de la geografía del románico- en la zona de los Pirineos y en el suroeste francés, al igual que las arenas basálticas. Estos datos parecen confirmar, por lo tanto, las relaciones de estos dos templos situados en el norte del antiguo reino de Castilla con alguno de los conjuntos catalanes. Y decimos confirmar, porque en el caso de Elines estas relaciones habían sido defendidas ya con anterioridad basán-

dose en los aspectos formales y, sobre todo, en el capitel representado junto a una de las dos figuras apostólicas del ábside cántabro, dado que este elemento figura igualmente en los frescos de Santa María de Tahull⁵³. Aunque también lo hace en los de Gormaz y Berlanga, pero no en los de Maderuelo⁵⁴, donde fue sustituido por otro modelo “labrado” pictóricamente a base de incipientes caulículos, con los cuales posiblemente se pretendió remedar los denominados capiteles de pencas⁵⁵, tan abundantes en el románico y en la arquitectura hispanomusulmana. A este segundo modelo, igualmente utilizado en los frescos berlangueses, se le ha dado, empero, por ausente de los de Santa María de Tahull. Sin embargo, hemos conseguido descubrir que no es así, ya que a pesar de su fragmentación puede ser visto funcionando, tal como ocurre en Maderuelo, como inverso del capitel, esto es, como basa de la columna situada junto a la figura de San Pedro. Este pequeño pero significativo descubrimiento, ratifica aún más, por su llamativa singularidad, los vínculos de Tahull con las pinturas castellananas.

Las relaciones de Santa María con Maderuelo o San Baudelio han sido apuntadas por diversos autores, sin llegar, por otra parte, a atribuir sus pinturas a unas mismas manos. Para explicar la difusión de este modo estilístico por regiones tan distantes, suele esgrimirse el patronazgo ejercido por algunos nobles partidarios del rey de Aragón, Alfonso I el Batallador (él mismo un extraordinario ejemplo de movilidad)⁵⁶, o bien, como hace Bango Torviso, la fluidez de comunicaciones facilitada por la nueva geografía eclesiástica⁵⁷. De cualquier modo, la coherencia de todas estas obras resulta en verdad sorprendente, básicamente porque se mantuvo activa en un marco geográfico extraordinariamente dilatado, sin que podamos por ahora definir con la debida precisión sus otras coordenadas, las temporales, inevitablemente sujetas a especulación, aunque, *grosso modo*, sean enmarcables en los años que van desde mediados de la tercera década del siglo XII a mediados de la cuarta. En realidad, la hipótesis de que los frescos castellanos fueron pintados por artistas llegados de Cataluña adquiere cada día, como trataremos de demostrar, mayor verosimilitud. Y es que dichos artistas podrían haber abandonado su hábitat artístico natural empujados no sólo por alguna de las dos circunstancias anteriormente expuestas, sino también por la necesidad de buscar nuevos encargos en una región pictóricamente poco saturada. Es imposible, no obstante, averiguar si estos pintores formaban parte de uno o más talleres. Las disparidades observadas en sus obras podrían, por ejemplo, deberse a la intervención de varios maestros claramente diferenciados (algo confirmado fehacientemente en Elines y Berlanga), al menos en su forma de abordar técnicamente las obras⁵⁸), sin que tampoco debamos olvidar su propia evolución artística, lógicamente desarrollada dentro de los estrechos márgenes de un estilo inconfundiblemente románico.

Desde el punto de vista formal, la desaparición de los azules (originarios del Pirineo) constituye sin duda el obstáculo principal a la hora de defender las conexiones de los conjuntos extremadurenses con Tubilla, Elines y Tahull. Aun con todo, esta desaparición podría ser perfectamente explicable, e incluso podría servir para respaldar todavía más dichas relaciones, pues aunque sabemos que los pintores solían obtener *in situ* los pigmentos más comunes, sabemos igualmente que a veces se aprovisionaban de los que no estaban disponibles lejos de sus habituales lugares de trabajo, como es el caso de la aerinita. Así lo demuestra la intervención de este pigmento en San Martín de Elines, enclave muy alejado de los yacimientos de este mineral. Sería, por lo tanto, perfectamente posible que, si nos enfrentáramos con artistas oriundos de la zona de abastecimiento de esta ceolita, sus provisiones se hubieran ido agotando en el transcurso de tan largo periplo⁵⁹, es decir, antes de que alcanzasen las *Extremaduras* castellanas, explicando así el empobrecimiento de su paleta.

La frecuente utilización del negro en las figuras castellanas podría depender precisamente de esta circunstancia, pues a diferencia de Tahull, donde suele dedicarse al perfilamiento de las figuras⁶⁰, en las pinturas extremadurenses este color recubre la superficie de muchos ropajes y también de algunos fondos⁶¹. La explicación podría radicar en un hecho difícilmente perceptible a simple vista, ya que, contra lo que pudiera parecer, el negro fue en realidad bastante utilizado en Tahull, pero fundamentalmente como capa profunda de los elementos textiles de color azul. La finalidad de esta disposición obedecía a razones puramente técnicas: paliar la excesiva transparencia de la aerinita⁶². Por eso, quienes ejecutaron los frescos extremadurenses podrían haber considerado al negro, ante la total consumición de este peculiar pigmento azul, como su mejor sustituto, especialmente cuando decidían seguir, por las razones que fuesen, un determinado patrón cromático en la coloración de los ropajes⁶³.

Los elementos que hemos ido analizando parecen afianzar, por consiguiente, los lazos técnicos y estilísticos de las pinturas castellanas con las de Santa María de Tahull. Si bien es cierto que éstos no bastan por sí solos para considerarlas productos de unas mismas manos (puesto que es innegable que existen asimismo algunas diferencias significativas), su origen pirenaico queda, en todo caso, más y mejor acreditado. Si partimos, pues, de esta base y de los datos actualmente disponibles, nuestros pintores habrían efectuado su recorrido desde la alta Ribagorza, pasando luego por Elines y Tubilla, hasta alcanzar finalmente la línea del Duero. Su asentamiento en la Meseta, donde debieron disponer de suficientes encargos, tuvo que ser bastante prolongado si no definitivo. De otro modo, resultaría difícil explicar por qué las pinturas castellanas de la primera mitad del siglo XII (con la única salvedad

de las leonesas de San Isidoro) presentan casi en su totalidad las inconfundibles características de este taller, grupo de talleres o -si se prefiere- círculo estilístico. O, expresado con otras palabras, las posibilidades de que, en una región tan extensa y con tan pocos vestigios pictóricos, la mayoría de sus conjuntos murales obedezcan a un único modo estilístico son probabilísticamente despreciables por no decir nulas. Solo una considerable (en términos relativos) abundancia de obras pertenecientes a esta corriente puede justificar su aleatoria pero reiterada aparición bajo los encalados de iglesias tan dispersas⁶⁴.

NOTAS

*A María José Alonso, sin cuya colaboración no podría haber escrito este artículo.

¹ Cook (1929), pp. 327-356.

² En adelante, a los conjuntos de San Baudelio de Berlanga, Maderuelo, San Miguel de Gormaz y San Martín de Ávila, los denominaremos grupo extremadureño, puesto que todos se encuentran situados en las *Extremaduras* castellanas.

³ Un fragmento de la colección Leva, otro originario de la provincia de Segovia, hoy en paradero desconocido, y, finalmente, el correspondiente a una iglesia de Cuenca, del que sólo sabemos que pertenece o perteneció a una colección privada de Lausana (Suiza).

⁴ Gonzalo Santonja cree que Federico Marès, el principal acaparador de las riquezas artísticas de San Miguel, se deshizo, vía Francia, de varias de estas piezas con el fin de amortizar los costes del expolio. Actualmente el Museo Marès de Barcelona posee siete canecillos y la famosa ventana de la torre; Santonja (2004), pp. 144-146.

⁵ Santonja (2004), pp. 144-146.

⁶ Según Joan Ainaud de Lasarte, la pintura perteneció en primera instancia a la colección de Josep Gudiol i Ricart, y luego a otra, igualmente privada, de la que sólo sabemos que está radicada en Barcelona; Ainaud de Lasarte (1987), p. 26.

⁷ El día 20 de julio de 1968 el diario *ABC* daba la noticia de la venta de la torre a Aurelio Ruiz Hoyos por trecientas mil pesetas. La gacetilla informaba igualmente del malestar suscitado por esta venta entre los vecinos del pueblo. Parece ser que, posteriormente, Marès compró al anticuario santanderino los derechos que éste había negociado con el Obispado de Burgos para la adquisición del campanario. En realidad, existe la sospecha de que el anticuario santanderino actuó desde el principio a instancias del catalán.

⁸ Marès Deulovol (2000).

⁹ Números de inventario: 116, 1954, 1955, 1956, 1957, 2865 y 2866. Agradecemos desde aquí las facilidades dadas por el Museo Marès de Barcelona para estudiar estas piezas.

¹⁰ “Facimus hoc memorato monasterium ego Bermudo Diaz et uxor mea Aerbiorio, cum filiis nostris Mognio Bermudez et Petro Bermudez et Diago Bermudez et Aelvira Bermudez in honore beatissimi Michaelis archangeli... in villam quam vocitant Tovillam que iacet iusta flubium Uzilon; et hoc prefatum monasterium construimus et edificamus subtus ecclesiam beatissime Dei genetricis Maria, que constructa est in illi laci eiusdem ville”. La existencia de los manuscritos, hasta hace muy poco inéditos, en los que se recogen diversos datos sobre su fundación y carácter monasterial, fue dada a conocer por María Dolores Guerrero Lafuente y María Angustias Álvarez Castillo; Guerrero Lafuente y Álvarez Castillo (1992), pp. 281-334. Iñaki Martín Viso ha realizado posteriormente un estudio más detenido de estos documentos; Martín Viso (1996), pp. 91-133.

¹¹ Desde el momento de su fundación se trató de una propiedad aristocrática comarcal de carácter familiar, organizada como “behetría de linaje”. Con este tipo de instituciones monacales se intentaba fortalecer el poder señorial y la colonización agraria durante el siglo XI. El monasterio continuó bajo control familiar hasta 1207, en que fue donado a la orden de Santiago; Martín Viso (1995), pp. 3-45; Martín Viso (1996), pp. 91-133; Martínez Sopena (2003), pp. 35-61.

¹² El Obispado de Burgos había asegurado a los vecinos, por boca de su vicario general, que con el dinero de la venta de la torre se llevaría a cabo el arreglo del templo parroquial. Ni que decir tiene que esta promesa nunca llegó a cumplirse.

¹³ Para ser justos con la época del expolio y con el conjunto de factores que han originado su ruina, hay que darle la razón a don Joaquín Ciudad Pérez cuando pide que “todos los males de su abandono no se echen sobre la generación presente”; Ciudad Pérez (1988), p. 66. En efecto, sabemos, documentalmente, que la iglesia de San Miguel se encontraba ya en 1834 “toda ella desmantelada e inhabitable e inservible”, pero también sabemos que hoy, transcurridos muchos años, se encuentra toda ella más desmantelada, más inhabitable y más inservible.

¹⁴ Concretamente la ventana correspondiente a la cara sur de la torre, que actualmente pertenece, junto con otros elementos escultóricos y algunos fragmentos pictóricos, a la colección medieval del Museo Marès de Barcelona. Sin embargo, según Magdalena Ilardia Gálligo, existiría otra en la colección particular de los herederos de Joaquín Vaquero; Ilardia Gálligo (2002), pp. 547-555.

¹⁵ Posiblemente obra de Martinus, ya que este nombre aparece labrado dos veces en una de las columnas del campanario.

¹⁶ Ávila Juárez (2013), pp. 27-40.

¹⁷ Tera Saavedra (2013). La memoria oficial, aún más completa y detallada, puede ser consultada en la página web de la empresa restauradora: *Batea Restauraciones*.

¹⁸ En Elines se ha detectado también la presencia de aceite como aglutinante, al igual que en San Miguel de Gormaz y San Baudelio.

¹⁹ Fototecas del CSIC y de la Diputación Provincial de Burgos.

²⁰ No deja de ser curiosa esta especie de despreocupación por la integridad de las formas circulares, pues dentro de todas estas obras existen más ejemplos de este tipo, como el corte del nimbo de San Miguel arcángel en la escena de la *psicostasis* de Gormaz, o el producido por una imposta en la aureola de uno de los apóstoles de San Martín de Elines.

²¹ En realidad son más bien desconchones, bajo los cuales se detecta una continuidad tonal con el *Agnus Dei*. Por esta razón suponemos que el encalado de esta segunda pared cubriría también algún tipo de representación pictórica. Es, por lo tanto, improbable que se trate de un muro añadido posteriormente, del que, por otra parte, no existe vestigio alguno.

²² Instituto de Arte Hispánico Amatller de Barcelona, n.º de cliché E.10426 (50 x 36 cm), 1985. La pintura original pertenece al parecer a una colección particular barcelonesa.

²³ En Maderuelo la luce el único mago que presenta su ofrenda ante la Virgen. Pero es en Gormaz donde este elemento fue utilizado con mayor profusión, coronando las cabezas de diversos personajes.

²⁴ El Museo Marès de Barcelona custodia otros fragmentos similares (N.ºs de inventario: 2865 y 2866).

²⁵ Carbonell i Esteller (1981), temas: 170 y 178, pp. 151 y 154.

²⁶ Palomero (1992), p. 83.

²⁷ Iardia Gállego (1993), pp. 273-279. Debemos recordar también que Joan Ainaud había apuntado ya la posible existencia de un templo anterior, al que, por cierto, podrían haber pertenecido las pinturas: “Hom pogué verificar que l’església romànica corresponent al campanar devia haver estat destruïda per reedificar-n’hi una altra i que en aquesta reedificació foren aprofitades algunes pedres de l’antiga que conservaven restes de la decoració pictòrica”; Ainaud de Lasarte *et al.* (1991), pp. 173-174. En la fotografía que aquí presentamos del único fragmento conservado *in situ*, puede verse la continuidad del motivo decorativo sobre el sillar situado a su derecha.

²⁸ N.º de inventario: 116 (24 x 25 x 5 cm).

²⁹ En realidad se trata sólo de la impronta (N.º de inventario: 1954).

³⁰ El marco rectangular del que se rodea parece indicar la autonomía de esta escena. Ésta es la opinión de Post: “it is obvious that the scene was a composition by itself and not a part of a larger *ensemble*”; Post (1930-1947), p. 194.

³¹ Consideramos estas medidas como las más fiables, pues, aunque alguna fuente las modifica sustancialmente, tales son las suministradas por el catálogo oficial del Museo Marès de Barcelona (n.º de inventario: 1954).

³² “Like the majority of the Romanesque frescoes in western Spain, the technical quality is decidedly superior to the Catalan norm”; Post (1930-1947), p. 194. El autor los relacionó, además, con las pinturas de Pedret.

³³ Malaxecheverría (1986), p. 183. “Amphisibaena dicta eo quod duo capita habeat, unum in loco suo, alterum in cauda”; Hugo de Folieto, *De bestiis et aliis rebus*, PL 177, 101.

³⁴ Estas espiras aparecían ya en el relieve del monte Gargano que Mâle propuso como fuente iconográfica de este motivo; Mâle (1922), pp. 258-262.

³⁵ Druce (1910), pp. 285-317.

³⁶ Cuya principal característica, descrita por su mismo nombre (del griego, *anfis*: por ambos lados, y *bainein*: moverse, andar), es la de poder desplazarse en direcciones opuestas, ya que las dos cabezas, al morderse recíprocamente, lograban formar una gran rueda.

³⁷ Los dos salen de la cabeza principal y se distinguen por su textura. Uno de ellos envuelve al otro con sus anillos sin que se observe ninguna solución de continuidad, dado que es imposible apreciar nítidamente cómo y dónde termina este cuerpo. De hecho, al ser solapado por el cuerpo del segundo reptil, parece hacerlo en la última de las espiras. En definitiva, el monstruo constaría de un primer cuerpo provisto de alas y garras, con la cabeza principal en uno de sus extremos, y de un segundo cuerpo que nacería de esta cabeza para rematarse finalmente en la suya propia, la más pequeña.

³⁸ Aurelio B. Barrón cita un ejemplar presente en la burgalesa portada de Soto de la Bureba, tan pródiga, por otra parte, en este tipo de representaciones; Barrón (1998), pp. 132-136.

³⁹ Tanto Cook como Waterman consideran factible la influencia de ciertas obras manuscritas; Cook (1929), p. 356; Waterman (1951), p. 181.

⁴⁰ Beato de Liébana, *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*, lib. II, 7, 105.

⁴¹ Según Émile Mâle, el escudo con el que se protege San Miguel es ajeno al arte italiano, pero frecuente en el francés; Mâle (1922), p. 262.

⁴² Ap. 12, 7 y ss. El motivo de San Miguel alanceando y pisando al dragón, habitual en la escultura francesa del siglo XII, sería, en opinión de Gillaume de Jerphanion, de origen copto, y no habría hecho aparición en el arte occidental antes de la novena centuria; Jerphanion (1938), pp. 367-381. Este autor rebatía así las tesis de Max de Fraipont, quien había defendido sus orígenes occidentales; Fraipont (1937), pp. 289-301. Por su parte, Mâle interpretaba esta representación como símbolo de la victoria del alma sobre el instinto, y creía que su difusión europea se había producido gracias a las peregrinaciones que tenían por meta la cueva del monte Gargano, célebre santuario italiano consagrado al arcángel, en una de cuyas paredes habría existido una de estas imágenes. El historiador francés reconstruyó su iconografía basándose en dos muestras escultóricas del siglo XII conservadas en el mismo lugar; Mâle (1922), pp. 257-262. En pintura mural, uno de sus imágenes más espectaculares es sin duda la de Civate, en donde San Miguel, ayudado por sus cohortes celestiales, se enfrenta a un impresionante dragón de siete cabezas. Otra de ellas, desaparecida, formaba parte de los frescos de la Catedral de Puy. En España tenemos algunos ejemplos en la arqueta de San Isidoro de León, el monasterio de San Salvador de Leyre, y la fachada de San Miguel de Estella (aunque llamativamente San Miguel no lleva alas ni nimbo en ninguna de las muestras navarras). En Francia, como hemos dicho, sus representaciones fueron muy habituales. Entre ellas destacan la del claustro de Moissac y la de Saint Sernin de Toulouse.

⁴³ Aunque no pertenece a los registros principales, sino a las pinturas que decoran la pequeña capilla de la tribuna, obra de manos diferentes y menos hábiles. En el derrame de la bóveda correspondiente al lado de la Epístola de este edículo, podemos, en efecto, ver una pareja de ángeles alanceando un dragón.

⁴⁴ Durante estos siglos le fueron dedicados numerosos templos. La comarca de la Lora no constituye una excepción en este sentido; García de Cortazar *et al.* (2009), pp. 183-189.

⁴⁵ Inés Monteiro Arias cree, en efecto, que esta figura pudo estar policromada; Monteiro Arias (2010), pp. 391-392.

⁴⁶ Milagros Guardia Pons admite esta misma posibilidad en el caso de los atlantes encadenados de Oloron Sainte-Marie; Guardia Pons (2011), pp. 161, 258-259.

⁴⁷ Monteiro Arias (2010), pp. 391-392. A la autora le parece también significativo que el atlante se esté tapando uno de los oídos, lo que interpreta como un claro gesto de rechazo. Que las campanas eran simbólicamente importantes para los ejércitos sarracenos queda demostrado por el hecho de que éstas figurasen habitualmente en sus botines de guerra.

⁴⁸ El románico llegará incluso a fundir ambas escenas, como en el capitel del claustro de San Pedro, en Soria.

⁴⁹ Números de inventario: 1955, 1956 y 1957.

⁵⁰ Filosilicato de alteración perteneciente al grupo de las ceolitas. Produce tonos azules pálidos, o verdosos, si se lo somete a calentamiento, algo que probablemente sabían los pintores. Su poder colorante y de cubrición es escaso, por lo que suele aparecer superpuesto sobre otros pigmentos, pero no mezclado; Palet Casas y Andrés Llopis (1990-1991), pp. 475-483.

⁵¹ Tera Saavedra (2013), p. 29.

⁵² La reciente restauración de los frescos románicos de Santa Eulàlia de Unha, iglesia situada en el valle de Arán, suma las pinturas de este templo a la nutrida lista de policromías románicas catalanas en las que interviene la aerinita: Sant Pere de La Seu d'Urgel, Sant Pere del Burgal, Sant Serni de Biasca, Santa María de Aneu, etc., confirmando la relevancia que tuvo este pigmento en toda esta zona; Clark *et al.* (2010), pp. 1418-1424.

⁵³ En Tahull consta de un doble astrágalo recto o cilíndrico y de un tambor semicircular (¿semiesférico?) ornamentado con decoración vegetal. En Elines, el astrágalo, no sabemos si simple o doblado, puesto que no lo podemos ver en su totalidad, es de bordes redondeados (¿tórico?), y su cesta, asimismo semicircular, parece presentar una ornamentación similar a la de Tahull. Joaquín Yarza, a la hora de estudiar las relaciones de las pinturas catalanas con las castellanas (San Baudelio y Maderuelo), otorgó un especial protagonismo a este modelo de capitel. Según este autor, el modelo catalán sería una transposición pictórica de los capiteles esculpidos en algunos edificios del Imperio Germánico durante el siglo XI, y más tarde en la Lombardía e Inglaterra; Yarza (1999), pp. 121-140.

⁵⁴ Razón por la cual Joaquín Yarza atribuiría a los frescos segovianos una datación posterior a la de los de Santa María de Tahull y San Baudelio de Berlanga; Yarza (1999), pp. 137-139.

⁵⁵ La Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Bárcena de Pienza (Burgos), posee un capitel muy parecido a los Maderuelo, pues las espirales, contra lo que suele ser habitual, no sobresalen perpendicularmente del tambor, sino que se hallan labradas en relieve sobre su superficie.

⁵⁶ Esta hipótesis parte de la consagración de las iglesias de San Clemente y Santa María de Tahull por el obispo de Roda-Barbastro, Ramón de Durban, personaje vinculado a Alfonso I el Batallador y a los barones de Erill, colaboradores en las conquistas reales, y promotores de la construcción de ambos templos. Las concomitancias estilísticas e iconográficas de las pinturas de Santa María de Tahull con las de las Meseta sugieren la posibilidad de que algunos de estos ciclos pictóricos puedan haberse debido al patronazgo del propio monarca (cuya potestad llegó a extenderse también

por los territorios castellanos en virtud de su matrimonio con la reina Urraca), o, más probablemente, al de algunos nobles ligados a él. Este planteamiento viene siendo más o menos aceptado por distintos autores desde que fuera propuesto por Cook y Gudiol. En la actualidad, Milagros Guardia Pons es una de sus más destacas defensoras, al menos en lo que a San Baudelio se refiere; Guardia Pons (2011), *passim*. Isidro Bango Torviso discrepa, empero, de esta clase de explicaciones, a las que califica de “paraguas sociopolítico”; Bango Torviso (2010), pp. 89-118.

⁵⁷ Sin embargo, esta teoría no respalda, según afirma el propio autor, la presencia de maestros catalanoaragoneses en esta zona. Para Bango Torviso las policromías castellanas se explican mejor recurriendo al liderazgo artístico ejercido por algunos importantes centros monásticos y catedralicios, como San Millán de la Cogolla, San Pedro de Arlanza, Silos, etc. Sus coincidencias con las pinturas catalanoaragonesas no se deberían, por lo tanto, a la influencia directa de estas obras, sino al hecho de ser, tanto unas como otras, herederas de la renovación pictórica iniciada al otro lado de los Pirineos e introducida en la Península a través de diferentes canales durante el último tercio del siglo XI y el primero del XII; Bango Torviso (2010), pp. 90-93.

⁵⁸ Tera Saavedra, técnicamente conocedora como nadie de las pinturas de Elines por haber participado en su restauración, no ha pasado por alto las discrepancias observadas en la ejecución de las dos figuras apostólicas del ábside. Tan llamativas le parecen a la autora, que no duda en atribuir las a dos maestros claramente diferenciados; Tera Saavedra (2013), p. 28. En cuanto a San Baudelio, aunque es habitual señalar el contraste de los registros altos con las pinturas “paganas” del registro bajo, su atribución a distintos maestros no ha dejado nunca de ser discutida. Sin embargo, el informe llevado a cabo por la empresa CORESAL S. A. para la restauración de la ermita soriana destaca, curiosamente, las diferencias técnicas del revoco correspondiente al registro inferior (“mozárabe”) con respecto al revoco utilizado en las pinturas “románicas”, considerado de mejor calidad. Estas divergencias técnicas dentro de una misma obra evidencian, efectivamente, dos maneras muy distintas de entender el oficio de fresquista, y apuntan, por consiguiente, a autorías diferentes; Coresal (1995), p. 193.

⁵⁹ Aunque algunos de los primeros estudiosos de Tubilla atribuyeron los frescos a un período más bien tardío; (Cook: s. XIII, Waterman: s. XIII, Gaya Nuño: segunda mitad del XII), sus vinculaciones estilísticas con las otras pinturas castellanas y con las de San María de Tahull aconsejan adelantar su datación, acercándola más a la fecha de consagración de este último templo, en 1123 (debemos señalar, no obstante, que Joaquín Yarza creía que las pinturas de Santa María pudieron haber sido realizadas años antes de este acontecimiento). En cualquier caso, si estuviéramos ante uno o varios equipos de origen catalán, la desaparición de los azules en la Meseta nos obligaría a no alejarlas demasiado de esta cronología referencial, ya que es lógico suponer que las existencias de arenas basálticas y de aerinita, ambas importadas de Cataluña, podrían haberse prolongado el tiempo suficiente para llevar a cabo los frescos de Elines y de Tubilla, pero no así los del Duero.

⁶⁰ Salvo en algunos detalles muy localizados, como las calzas de uno de los magos o alguna parte del fondo.

⁶¹ La memoria de la intervención efectuada en San Martín de Elines señala otra coincidencia técnica con las pinturas de Santa María de Tahull: la disposición de las franjas azuladas de los fondos sobre una capa previa de color rojizo.

⁶² Al parecer, los azules solían superponerse sobre una capa de color negro para paliar la excesiva transparencia de la aerinita. Así lo confirman los análisis realizados en el ábside de San Clemente de Tahull; Font-Altava *et al.* (1992), pp. 227-239; Font-Altava *et al.* (1986), pp. 295-318. En el caso de Santa María, los negros subyacentes bajo los azules son aún visibles en las improntas dejadas por los ropajes de la cuenca absidal; Ainaud de Lasarte (1980), pp. 36 y 37. Este procedimiento se ha detectado también en otras policromías catalanas, como en Sant Serni de Baiasca, concretamente en la vestimenta de San Bartolomé. La disposición del *veneda* (negro con algo de cal) bajo los azules había sido recomendada ya por el monje Teófilo en su célebre tratado *Schedula diversarum artium*, lib. I, cap. XV: “In campo sub lazur et viridi, ponatur color, qui dicitur veneda”.

⁶³ De lo cual son ejemplos las escenas evangélicas de San Baudelio de Berlanga, donde Jesús viste siempre un manto negro, con la única excepción de la *Resurrección de Lázaro*, en la que éste se vuelve inesperadamente blanco (pasando el negro al de San Juan). Dicho cambio, ciertamente inesperado, puede deberse al significado simbólico del blanco, pues este color se halla litúrgicamente asociado a la resurrección de Cristo, prefigurada a través de múltiples detalles en la de Lázaro.

⁶⁴ Aunque las actuales circunscripciones provinciales sean por completo ajenas a la organización territorial vigente durante el románico, permítasenos utilizarlas para mejor mostrar el éxito alcanzado por esta corriente estilística. Así, las pinturas de mayor entidad se localizan actualmente en la provincia de Soria (San Baudelio de Berlanga y San Miguel de Gormaz); las de Maderuelo corresponden a la de Segovia; las de San Martín, descubiertas no hace mucho, a la de Ávila; otros fragmentos, actualmente en paradero desconocido, de nuevo a la de Segovia; la figura de un apóstol, propiedad de un coleccionista griego, a la de Cuenca; y, por último, sin que sepamos por ahora su procedencia, el fragmento de la colección Leva dado a conocer por Santiago Manzarbeitia. Si a todas ellas les añadimos las de Elines (Santander) y Tubilla (Burgos), e incluso, parcialmente, las de Santa María de Tahull (Lérida), podremos hacernos una idea de su gran dispersión geográfica.

OBRAS CITADAS

- Ainaud de Lasarte (1980)
 AINAUD DE LASARTE, J.: *Museo de Arte de Cataluña*. Madrid, Ediciones Orgaz, 1980, pp. 36-37.
- Ainaud de Lasarte (1987)
 - *Col·leccionistes d'art de Catalunya* (catálogo de exposición, Palau Robert, 22 de junio-22 de julio), Barcelona, 1987, n.º 13, p. 26.
- Ainaud de Lasarte *et al.* (1991)
 AINAUD DE LASARTE, J. *et al.*: *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Museu Marès*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1991, pp. 173-174.
- Ávila Juárez (2013)
 ÁVILA JUÁREZ, A. de.: "Las pinturas románicas de San Martín de Elines (Santander)". *De Arte*, n.º 12, 2013, pp. 27-40.
- Bango Torviso (2010)
 BANGO TORVISO, I.: "El protagonismo de Soria en el origen de la pintura románica castellanoleonese: las pinturas de San Miguel de Gormaz. Un programa iconográfico de carácter funerario". AA. VV., *Jornadas de estudio y difusión del patrimonio*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 2010, pp. 89-118.
- Barrón (1988)
 BARRÓN, A. B.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 132-136.
- Beato de Liébana (ed. 1995)
 BEATO DE LIÉBANA, *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*, lib. II, 7, 105 (*Obras completas y complementarias de Beato de Liébana*. Ed. a cargo de J. GONZÁLEZ ECHEGARAY *ET AL.*, Madrid, B.A.C., 1995, t. I, p. 154.
- Carbonell i Esteller (1981)
 CARBONELL I ESTELLER, E.: *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*. Barcelona, Artstudi Edicions, 1981, temas: 170 y 178, pp. 151 y 154.
- Cidad Pérez (1988)
 CIDAD PÉREZ, J.: *Tubilla del Agua (Apuntes históricos sobre el Municipio)*. Burgos, s.n. (imprensa Monte Carmelo), 1988, p. 66.
- Clark *et al.* (2010)
 CLARK, R. J. H. *ET AL.*: "Spectroscopy study of mural paintings from the Pyrenean Church of Saint Eulàlia of Unha". *Journal of Raman Spectroscopy*, vol. 41, n.º 11, 2010, pp. 1418-1424.
- Cook (1929)
 COOK, W. W. S.: "Romanesque Spanish Mural Painting (I)". *The Art Bulletin*, vol. XI, n.º 4, 1929, pp. 327-356.
- Coresal (1995)
 CORESAL S. A., *Propuesta de conservación y restauración. Ermita de San Baudelio de Berlanga*. Soria. Valladolid, Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural, Junta de Castilla y León, 1995, t. II, p. 193.
- Druce (1910)
 DRUCE, G. C.: "The Amphisbaena and its Connections in Ecclesiastical Art and Architecture". *Archaeological Journal*, LXVII, 1910, pp. 285-317.
- Font-Altaba (1986)
 FONT-ALTABA, M.: "Estudi científic i tècnic de les pintures murals romàniques del vall de Boí". *Butlletí de la Societat Catalana de les Ciències*, vol. VII, n.º 2, 1986, pp. 295-318.

Font-Altaba (1992)

FONT-ALTABA, M. et al: "Pintura mural", en I. RODA (coord.^a) *Ciencias, metodologías y técnicas aplicadas a la arqueología*. Barcelona, Ed. Fundación "La Caixa", 1992, pp. 227-239.

Fraipont (1937)

FRAIPONT, M. de.: "Les origines occidentales du type de Saint Michel debout sur le dragon". *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, VII, 1937, pp. 289-301.

García de Cortázar (2009)

GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A. ET AL.: "Hagionimia de iglesias y monasterios en la diócesis de Burgos en los siglos IX al XIII". *Edad Media. Revista de historia*, n.º 10, 2009, pp. 183-189.

Guardia Pons (2011)

GUARDIA PONS, M.: *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*. Barcelona, Universidad de Barcelona et al., 2011, p. 161, 258-259.

Guerrero Lafuente y Álvarez Castillo (1992)

GUERRERO LAFUENTE, M.^a D. y ÁLVAREZ CASTILLO, M.^a A.: "Documentación medieval sobre el monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos contenida en el ms. 13.063 de la Biblioteca Nacional". *Cuadernos de Estudios Medievales y Ciencias y Técnicas Historiográficas*, n.º XVII, 1992, pp. 281-334.

Ilardia Gállico (1993)

LIARDIA GÁLIGO, M.: "Pervivencia de sustratos artísticos prerrománicos en algunos templos románicos del norte y noroeste de Burgos", en *Repoblación y reconquista* (actas del III Curso de Cultura Medieval, septiembre de 1991), Aguilar de Campoo (Palencia), Monasterio de Santa María La Real-CER, 1993, pp. 273-279.

Ilardia Gállico (2002)

- "Iglesia de San Miguel", en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos I*. Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María La Real-CER, 2002, pp. 547-550.

Jerphanion (1938)

JERPHANION, G. de.: "L'origine copte du type de saint Michel debout sur le dragon". *Comptes rendus. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 82, n.º 5, 1938, pp. 367-381.

Malaxecheverría (1986)

MALAXECHEVERRÍA, I.: *Bestiario Medieval*. Madrid, Siruela, 1986, p. 183.

Mâle (1922)

MÂLE, E.: *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*. París, Ed. Armand Colin, 1922, pp. 258-262.

Marès Deulovol (2000)

MARÈS DEULOVOL, F.: *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona, Ed. Museo Marès, 2000.

Martín Viso (1995)

MARTÍN VISO, I.: "Poblamiento y sociedad en la transición al feudalismo en Castilla: castros y aldeas en la Lora burgalesa". *Studia histórica. Historia medieval*, n.º 13, 1995, pp. 3-45.

Martín Viso (1996)

- "Monasterios y poder aristocrático en Castilla en el siglo XI". *Brocar*, n.º 20, 1996, pp. 91-133.

Martínez Sopena (2003)

MARTÍNEZ SOPENA, P.: "Fundaciones monásticas y nobleza en los reinos de Castilla y León en la época románica", en J. A. GARCÍA DE CORTAZAR (coord.). Aguilar de Campoo (Palencia), *Monasterios románicos y producción*

artística, Fundación Santa María La Real–CER, 2003, pp. 35-61.

Monteira Arias (2010)

MONTEIRA ARIAS, I.: *La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam (mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII)*, tesis doctoral. Madrid, Universidad Carlos III, 2010, vol. I, pp. 391-392.

Palet Casas y Andrés Llopis (1990-1991)

PALET CASAS, A. y ANDRÉS LLOPIS, J. de.: “La aerinita como pigmento azul, naturaleza, uso y estabilidad”. *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, n.º 11-12, 1990-1991, pp. 475-483.

Palomero (1992)

PALOMERO, F.: *Rutas del románico burgalés*. Burgos, Librería Berceo, 1992, p. 83.

Post (1930-1947)

POST, C. R.: *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930-1947, t. I, p. 194.

Santonja (2004)

SANTONJA, G.: *El museo de niebla: el patrimonio perdido de Castilla y León*. Valladolid, Ed. Ámbito, 2004, pp. 144-146.

Tera Saavedra (2013)

TERA SAAVEDRA, R.: *Intervención de las pinturas románicas de San Martín de Elines, Cantabria. Propuesta metodológica para el estudio de su contexto histórico-artístico basado en el análisis de materiales* (consultado el día 16 de noviembre de 2013. URL: <http://hdl.handle.net/10902/1609>).

Waterman (1951)

WATERMAN, A. E.: *Romanesque Frescoes*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1951, p. 181.

Yarza (1999)

YARZA, J.: “Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixá*, n.º XXX, 1999, pp. 121-140.