anuario de estudios medievales

SERAFIN MORALEJO

LA FACHADA DE LA SALA CAPITULAR DE LA Daurade de Toulouse. DATOS ICONOGRAFICOS PARA SU RECONSTRUCCIÓN

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Barcelona, 1983
INSTITUCIÓN MILÁ I FONTANALS
U. E. I. DE ESTUDIOS MEDIEVALES

anuario de estudios medieuales
13-1983

ASESORES: Alemania, Odilo Engels
Bélgica, Charles Verlinden
Estados Unidos, Charles Julian Bishko y Robert I. Burns
Francia, Philippe Wolff y Jean Gautier-Dulché
Inglaterra, Derek W. Lomax
Italia, Alberto Boscolo y Geo Pistorino
Portugal, Torquato de Sousa Soares y José Mattoso

REDACCIÓN: Emilio Sáez y María Teresa Ferrer i Mallol, Directores.—Manuel Riu
Riu y Francisco Rico, Jefes de Redacción.—Joséfina Murgé y Margarita
Cantera, Secretarias.—Agustín Altisent, Santiago Aguadé, Pedro Balañá,
Carmen Batlle, Eloy Benito Ruano, Juan-F. Cabestany, Salvador Cla-
ramunt, Miguel Ángel Ladero, Jesús Lalinde Abadía, José-Luis Martín, José
Manuel Nieto Soria, Milagros Rivera Garretas, Regina Sáinz de la Maza,
Vicente Salavert Roca, Cristina Segura, Jaime Sobreíqués, Luis Suárez
Fernández, Juan Torres Fontes, José Trenchs, Julio Valdeón y Joaquín
Vallvé.

La Redacción del ANUARIO no se solidariza con las opiniones emitidas por sus co-
laboradores, que reflejan exclusivamente los puntos de vista personales de los mismos.

* * *

El ANUARIO dará cuenta de todos los libros que se le envíen y reseñará aquellos
que se reciban por duplicado.

* * *

La correspondencia debe dirigirse a ANUARIO DE ESTUDIO MEDIEVALES, Egipci-
cas, 15. 08001 Barcelona. Y los pedidos, a Oficina de Publicaciones del C.S.I.C., Vi-
trubio, 16. 28006 Madrid.

Suscripción España: 6.000 ptas.
Suscripción extranjero: 9.000 ptas.
Número suelto España: 7.000 ptas.
Número suelto extranjero: 10.500 ptas.
LA FACHADA DE LA SALA CAPITULAR DE LA DAURADE DE TOULOUSE. DATOS ICONOGRÁFICOS PARA SU RECONSTRUCCIÓN

ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES
13
Barcelona, 1983
SERAFÍN MORALES

LA FACULTAD DE LA SILLA CULTURAL DE LA DURABLE
DE TOLUCA, DATOS INGENIERÍA PARA SU
RECONSTRUCCIÓN

ANUARIO DE ESTUDIOS MÉDICOS

1993
LA FACHADA DE LA SALA CAPITULAR DE LA DAURADE DE TOULOUSE.

DATOS ICONOGRAFICOS PARA SU RECONSTRUCCION*

La desaparecida fachada de la sala capitular de La Daurade se ha visto recientemente envuelta en el destino de controversia que ya conocían otros importantes conjuntos de la escultura románica tolosana. Una vez más se ha puesto en cuestión la arqueología especulativa de Alexand Du Mège y de nuevo ha sido Linda Seidel la iniciadora de una polémica de antivalor tolosano contra sí mismo, al poner en evidencia las contradicciones existentes entre dos diferentes descripciones —o propuestas— de la organización original de la fachada, que el mencionado autor suscribió, respectivamente, hacia 1820 y 1835¹. En la imaginación o en la memoria de Du Mège, el conjunto parece haber evolucionado, en efecto, desde una fórmula aparentemente normal en fachadas de salas capitulares —si bien de una riqueza poco frecuente—, hasta una compleja estructura de portada de iglesia, que concentrarla toda la decoración figurada en el vano central y cuyos antecedentes habrían de buscarse en monumentos provenzales como Saint-Gilles-du-Gard o Saint-Trophime de Arles². Un tercer elemento de juicio ha sido introducido en la discusión por Marcel Duriat: un plano del conjunto de La Daurade, fechado en 1765 y firmado por el arquitecto François Franque, que muestra una disposición de los tres vanos de la sala capitular difícilmente conciliable con ninguna de las descripciones de Du Mège³. Con respecto a éstas, el profesor Duriat

¹ El presente artículo constituye el desarrollo y argumentación de una hipótesis apuntada en una breve nota de un anterior trabajo mío. Véase S. Moralejo, La rencontre de Salomon et de la Reine de Saba: de la Bible de Roda aux portails gothiques, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà», XII (1981), págs. 79-109, nota 36.
duda en decidir cuál de ellas merece mayor crédito, a la espera de datos más contundentes que puedan aparecer. En este sentido, hay que destacar la posterior publicación, por Kathryn Horste, de una valiosa noticia extraída de un informe del arquitecto ya citado, sobre el estado del edificio con anterioridad a la demolición de la sala capitular⁴. La existencia de una entrada decorada con estatuas columnas aparece allí plenamente confirmada, al igual que una disposición de los vanos laterales acorde con la habitual en salas capitulares.

Mi contribución pretende comenzar justamente donde concluyen las de los autores mencionados: recurriendo a los restos mismos que se conservan de este conjunto, en el Musée des Augustins de Toulouse, en búsqueda de los indicios y huellas que puedan revelar de la coherencia iconográfica o morfológica que debieron exhibir en su origen. Me gustaría que mis conclusiones alcanzaran a satisfacer, aunque fuera en pequeño grado, una esperanza ya expresada por Marcel Durliat: «Quant à l'étude iconographique du portail de La Daurade, elle reste à faire. Elle nous apprendrait beaucoup⁵».

Entre las piezas, rigurosamente estandarizadas —basas, capiteles, frisos, estatuas, columnas y relieves—, que proceden de esta facachada, hay una que se destaca particularmente, tanto por su relevancia iconográfica como por su tratamiento formal: el relieve que representa a la Virgen con el Niño bajo un baldaquino (fig. 1). Es notablemente más grueso y ancho que los otros relieves conservados —sólo el que figura a David iguala su anchura, aunque es menos profundo⁶—, y su marco se concibe como una estructura tridimensional, como si cobijara a una figura de pleno bulto. Cabe, pues, suponer que, de acuerdo con su jerarquía temática y plástica, este relieve fuese concebido para un emplazamiento privilegiado dentro del programa. De hecho, esta pieza va a constituir la «piedra angular» —en el sentido figurado del término tanto como en el literal— para el intento de reconstrucción del conjunto que me propongo.

La apertura espacial que observamos en el relieve tiene su correspondencia en una tímida, aunque efectiva, extroversión de las figuras, como si tomaran parte en un acontecimiento narrativo o dramático más amplio. La Virgen no es totalmente rígida y frontal; vuelve ligeramente su cabeza hacia su derecha, mientras que el Niño aparece totalmente de perfil. No puede haber duda de que ambos se relacionaban originariamente con-

⁵ Durliat, *Le portail*, pág. 211.
⁶ Véase P. Messé, *Toulouse, Musée des Augustins. Les sculptures romanes, Inventaire des collections publiques françaises*, V, París, 1961, núms. 80 y 83. A este catálogo, que reproduce la totalidad de las piezas procedentes de nuestra portada, remitiremos en adelante, tanto en el texto como en el ensayo de reconstrucción de la fig. 7, citando el número de orden de la pieza.
guna otra figura del conjunto. Incluso Virgenes frontales e hieráticas bajo baldaquinos, como las de las portadas occidentales de Chartres y de París, fueron concebidas como parte de una composición, a modo de *sacra conversazione* en el segundo de los casos⁷. Pero es más frecuente que imágenes de este tipo aparezcan, principalmente en la escultura monumental, en el contexto de la Adoración de los Reyes o, mejor, de la Epifanía, pues es precisamente el carácter «epifánico», teofánico, de este episodio lo que se quiere entonces subrayar, por medio de recursos tales como contrastes en actitud, entorno espacial, tamaño, técnica o material, entre la Virgen con el Niño y los Magos⁸. Al igual que un *lebendes Gottbild* en el arte griego, la Virgen se muestra, en estos casos, a la vez como una hierofanía que se dirige a los espectadores, y como un personaje dentro de un relato; de hecho, puede considerársela como una imagen de culto —frecuentemente, la patrona del templo— a la que acceden los Magos como precursores y vicarios de los fieles que entran en la iglesia⁹. Entre los numerosos ejemplos que se podrían presentar de este tipo de Epifanía, fechados desde mediados del siglo XII hasta comienzos del XIII, merece destacarse un relieve procedente de la abadía de Fontfroide, conservado actualmente en Montpellier¹⁰. La apertura espacial que señaló en el relieve tolosano, como signo de su potencial articulación con otras figuras, se hace allí plenamente efectiva: uno de los Magos aparece entrando bajo el baldaquino que cobija a la Virgen, como si éste fuese un decorado practicable de teatro.


⁸ De hecho, la Virgen de La Daurade ya fuera traída a colocación por A. K. Porter, en relación con el tipo mayestático de Epifanía al que me refiero, tal como se formuló en Saint-Gilles-du-Gard, Fontfroide, Beauregard, Pompierre, Neully-en-Donjon, Verona, Parma y otros lugares (*Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, Boston, 1923, págs. 245-247 y figs. 552, 1299, 1301 y 1306; id., *Spain or Toulouse? and Other Questions*, «Art Bulletin», VII (1924), págs. 7-11, figs. 1, 7-10, 12-14 y 16-18). A pesar de que toda la argumentación allí desarrollada por Porter apuntaba a demostrar la pertenencia a una Epifanía de otra Virgen tolosana —la de Soissons, atribuida a Gilaberto—, no llegó a considerar una posibilidad similar para la de La Daurade. También Hamann se refirió a nuestra Virgen en parecidos términos de argumentación y comparaciones, llegando incluso a adscribirla expresamente al *typ der DreiKönigsmadonna* (*Die Abteikirche*, págs. 252 y 358-372); pero tampoco él parece haber sospechado que fuera una Adoración de los Reyes el núcleo del programa tolosano. Aparte de los paralelos arriba aducidos, meridionales en su mayoría, la Virgen tolosana puede compararse con las de los tímpanos de Bourges. Germigny l'Empéz y León, que figuran los tres la Epifanía (*véase SAUERLANDER, *Gotische Skulptur*, láms. 34, 35, 67 y 69). Por otra parte, esta fórmula que presenta a los Magos aproximándose a una Virgen bajo baldaquino no fue desconocida a los escultores tolosanos, como muestran sendas versiones de este epílogo en capiteles de Saint-Etienne (MEISPEL, *Toulouse*, núm. 20), Leombes (P. WILLIAMSON, *Catalogue of Romanesque Sculpture: Victoria and Albert Museum*, Londres, 1951, págs. 24-25, núm. 7) y Montaubanés (PORTER, *Romanesque Sculpture*, fig. 503).


El emplazamiento original tradicionalmente asignado a la Virgen tolosana, en la jamba interna de entrada a la sala capitular, conviene perfectamente con los rasgos escénicos a que se ha hecho referencia. El relato del que se trataba tendría que proseguir, pues, hacia la derecha, en las estatuas columnas adyacentes. Dos de las que se conservan actualmente en el Musée des Augustins representan precisamente reyes (figs. 2-4), y es de resaltar que Du Mège se refirió a ellas, al describir la reconstrucción que llevó a cabo, como «la première statue à droite» y «la figure suivante». En este caso, su testimonio merece un cierto crédito, pues no parece viciado por prejuicio alguno en cuanto a la posibilidad de que fuese la Epifanía el núcleo central del programa. Bien al contrario, él siempre aceptó la interpretación, supuestamente popular, del primero de estos reyes como Clodoveo, invocando para ello la ampoule que la figura porta en su mano derecha (fig. 2).

Cuando las dinastías francesas fueron sustituidas por las bíblicas, en la interpretación de los portails royaux del norte, el presunto Clodoveo tolosano vino a ser entendido igualmente como un rey de Judá. La presencia, en el mismo conjunto, de un relieve que representa indudablemente a David (fig. 5) excluía a éste como candidato en favor de Salomón, y ésta fue la identificación defendida por Raymond Rey, quien interpretó la supuesta ampoule como alusiva a la unión regia, dentro de un programa centrado en los precursores del Mesías, como una suerte de versión estatuaría del Arbol de Jesé.

En lo que alcanza mi información, no existe paralelo alguno, en la estatuaria medieval, para la representación de Salomón con tal atributo, y el episodio de la unión es, en todo caso, menos relevante en la vida de este monarca que en la de su padre Ampollas o, mejor, píxides de este tipo

11. La nueva presentación del conjunto en el Musée des Augustins me parece totalmente errada en este punto, en cuanto que viene a respaldar en apariencia viejas e infundadas especulaciones que hacían del relieve de la Virgen un parteluz o una pieza de tímpano. Véase H. RACHOU, Pièces romanes de Saint-Etienne, La Daunade et Saint-Sernin, Toulouse-París, 1934, pág. 108; R. REY, Essai d'explication iconographique de l'ancienne porte capitulaire de La Daunade, «Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France», II, sér. 5 (1935-1937), pág. 35.


15. PORTER, Romanesque Sculpture, fig. 476. Hamann renuncia a la identificación de la figura, limitándose a describirla como «König mit Salbgefäß» (Die Abteikirche, pág. 264, fig. 337).


17. Rey (cit. supra, nota 15) invoca el paralelo monumental, aunque no estatuario, ofrecido por la portada de Ripoll. Pero allí concurren dos circunstancias excepcionales que minimizan su valor indicativo: la
son frecuentes, por el contrario, en las manos de los Magos para figurar sus ofrendas a Cristo. La Adoración de los Reyes esculpida en un capitel doble de la fachada de la sala capitular en Saint-Caprais de Agen nos proporciona un paralelo especialmente valioso, pues este monumento ha sido unánimemente reconocido como un posible reflejo del conjunto tolosano 18. Paralelos todavía más estrechos se encuentran en cierto número de epifanías hispánicas y del sur de Francia, en las cuales el gesto deportar una similar ofrenda se asocia con la extensión del índice de la otra mano, tal como vemos en la estatua del rey tolosano 19.

Por otra parte, la actitud de esta figura contrasta notablemente con las poses estáticas de las restantes estatuas de la serie (fig. 2). Vista de medio perfil, como debió de presentarse originariamente al espectador, sus rodillas aparecen ligeramente dobladas, insinuando una genuflexión, en la medida en que lo permite su estricto formato estatuario. En relación con esta actitud, puede explicarse el gesto, aparentemente trivial, de su mano izquierda, con la que recoge el manto para facilitar la genuflexión, al igual que la leve inclinación de su cabeza, lo que permite que su mirada alcance al grupo de la Virgen y Niño 20. De este modo se cerraría la relación argumental que hubo de existir entre la estatua y el relieve en la disposición original del conjunto (figs. 4 y 7).

No menos indicativo, en favor de la interpretación propuesta, es el corte que la única del rey muestra en su parte inferior, entre las piernas. Sin duda viste el monarca un «brial hendido» 21, una prenda funcional, concebida particularmente para cabalgar, que está ampliamente documentada en el guardarropa iconográfico de los Magos —en Toulouse mismo—, incluso cuando no aparecen como jinetes 22. El mismo detalle se

dependencia literal de una prolífica narrativa propia de la ilustración de manuscritos y el hecho de que el relieve de David por Salomón constituye precisamente uno de núcleos ideológicos fundamentales del programa catalán. Véase al respecto P. Rico, Signes e indices en la portada de Ripoll, Barcelona, 1976, pág. 39.

18 Reproduce el capitel R. Krozet, Saint-Caprais d'Agen, «Congrés archéologique de France», CXXVII (1969), Aguesi, pág. 95. Para otras similitudes entre las fachadas capitulares de Agen y La Daurade, véase infra, notas 40 y 67.

19 Véase ejemplos en la portada de Mírmira, en un relieve de Villasana de Mena (reproducidos ambos por J. Lacoste, Le portail de Mírmira et ses liens avec la sculpture espagnole du début du XIIe siècle, Pau, 1974, figuras I y VII), en el cenotafio de San Vicente de Avila (J. M. Pita Andrade, Los maestros de Ovetedo y Avila, Madrid, 1955, lám. 37), en la portada de Santa María de la Cartuja, en Santiago (véase infra, nota 37), en el tímpano de la portada occidental de Santa María de La Coruña, y en dos pinturas murales del Museo de la catedral de Jaca, procedentes de San Salvador, en la misma villa, y de Navassa (C. Enríquez de Salamanca, Jaca y el romanico, León, 1973, fig. 35; J. Gudiol, Pintura medieval en Aragón, Zaragoza, 1971, lám. 17).

20 Los rasgos aquí indicados fueron ya notados por Rachou (Pierres romanes, pág. 130) y Hamann (Die Abteikirche, págs. 264-265). No obstante, ninguno de estos autores parece haber sido consciente de las implicaciones iconográficas de sus respectivas observaciones; ello a pesar de que Hamann llegó a señalar en el tímpano de la Adoración de los Reyes de Saint-Gilles un claro paralelo para el comentado «Mantelmotivo» de nuestro rey, a la vez que relacionaba estilísticamente a éste con la Virgen del mismo conjunto tolosano, y reconocía la afinidad tipológica de ésta con la que preside la Epifanía de Saint-Gilles (véase supra, nota 8).

21 Véase, para esta prenda, G. Démay, Le costume au Moyen Age d’après les sceaux, Paris, 1880, pág. 111, figuras 62-64; C. Bernés, Indumentaria medieval española, Madrid, 1955, pág. 15, fig. 34.

22 Véanse los tímpanos de Laon y de Germigny l’Exempt, a los que se ha hecho referencia en la nota 8. Para ejemplos con los Magos a caballo, visitando la misma prenda, véanse el tímpano occidental de la catedral de Verona (M. F. Hean, Romanesque Sculpture, Ithaca, 1981, fig. 119), el antependium de Moscú (J. A. naud de Lamiere, Arte románico. Gida, Barcelona, 1973, pág. 161, núm. 13.788) y la soberbia cabalgata que de-
observa en el brial que viste el otro rey conservado (fig. 3), cuya actitud más rígida y contenida no ha de ser argumento en contra de su pertenencia a una Epifanía. Incluso las versiones más libremente narrativas de este episodio, tanto en relieve como en pintura, acostumbran a desplegar a los Magos en una progresión dinámica de actitudes, desde la apostura estatuaria a la aparatos a genuflexión, como si cada uno de ellos personificara una secuencia de la acción de todo el grupo, de acuerdo con las rúbricas del drama litúrgico. A este respecto, el gesto de este segundo rey al tomar su manto con la mano izquierda, puede entenderse como esbozo del movimiento que el otro rey está ya realizando (fig. 4), mientras que con su mano derecha sostendría su respectiva ofrenda, de la que queda como vestigio una quedada sobre su pecho.

Ninguna de las otras cuatro estatuas conservadas, todas ellas con cartelas desplegadas, puede identificarse con un tercer rey Mago. Sin embargo, un fragmento de otra figura, descubierto en 1958, parece confirmar la reiterada aseveración de Du Mége de que fueron ocho las estatuas que flanqueaban el acceso a la sala capitular de La Daurade, pues el número impar así resultante —siete— no sería adecuado para una portada. Habida cuenta de que este fragmento corresponde a una figura descalza —lo que descarta su identificación con uno de los Magos—, habrá que pensar que el tercer rey era precisamente la estatua que nos falta. Una posible pérdida o deterioro temprano de esta octava figura, hasta hacer difícilmente reconocible el conjunto como una Epifanía, explicaría el que no haya quedado tradición alguna, ni oral ni escrita, acerca del tema nuclear del programa.

En cualquier caso, el jambaje derecho de la puerta dejaría todavía espacio para una cuarta estatua columna, que habría de ser un profeta, quizás Isaías o Balaam por su especial relación con la Epifanía. La figura núcora un capitel de Saint-Etienne de Toulouse y su copia en otro capitel procedente de Lombez (véase supra nota 8, y DURLIAIT, Haut-Languedoc, fig. 103, con mejor reproducción del ejemplar tolosano). De estos dos capiteles ya se ha indicado que presentan en otra de sus caras una Epifanía, con la Virgen bajo baldaquino, que podría ser contemplada como un germen del programa que aquí se trata de reconstruir.

24 MESPIL, Toulouse, núm. 100.
25 La asociación de profetas a episodios de la infancia de Cristo, en ciclos estatuarios, se documenta en Chastres, Amiens y Reims, con un posible precedente en Saint-Lazare de Avallon (cf. infra, nota 33). Ya en otros formatos y contextos, la inclusión de un profeta en la Epifanía remonta a las versiones que del episodio ofrecen los sarcófagos paleocristianos, y de la pervivencia de esta fórmula en los siglos medievales dan fe sendas miniaturas del Salterio de Santa Isabel, en Cividale (G. MANDEL, Les manuscrits à peintures, París, 1964, lám. 107), y de la Biblia de Burgos (J. DOMÍNGUEZ BORDONA, Spanish Illumination, I, Nueva York, 1930, lámina 54). A estos ejemplos cabría añadir los que apunta J. Yaya Luaces, a título de hipótesis, en uno de los tímpanos de San Pedro el Viejo de Huesca y en un capitel de presunto origen hispano conservado en el Art Institute of Chicago (Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet, «Quaderns d’estudis medievals», III (1982), pág. 330; para las reproducciones respectivas, A. CANELLAS-LÓPEZ y A. SAN VICENTE, «Arquitectura, La Pierre-qui-Vire, 1971, fig. 120; W. CAHN, Romanesque Sculpture in American Collections, «Gesta», XIII (1974), pág. 48, fig. 8). En ambos casos, la figura que aparentemente habría de ser José se muestra excepcionalmente activa para lo que en él es habitual, con uno o ambos brazos alzados, como suele corresponder a un profeta o vidente. Advertiré, sin embargo, que una figura en actitud similar, con un brazo alzado apuntando hacia arriba, aparece inequívocamente identificada como «OSERP», por una inscripción,
merno 77 del Catálogo de P. Mesple (fig. 6, izquierda) parece la más adecuada para este puesto. Es la única estatua de profeta de la serie que orienta su gesticulación claramente hacia la izquierda, y su tenso contorno izquierdo proporcionaría un adecuado cierre al grupo 26. Por la misma razón, el balance rítmico que presentan los otros tres profetas (figuras 3 izquierda y 6), con sus contornos tensos y cerrados en los flancos izquierdos y más movidos en los derechos, parece convenir a un emplazamiento en el jambaje izquierdo de la portada 27. El conjunto resultaría así regulado por un ritmo compositivo centrípeto, convergente, tanto en forma como en contenido, en los relieves adosados a las jambas internas: la Virgen con el Niño y, por supuesto, su antepasado y prefiguración, el rey David afinando el arpa (figs. 5 y 7) 28.

Pues difícilmente puede dudarse de que el relieve que figura al salmista se encontraba originariamente frente al de la Virgen, en la jamba izquierda de la puerta. Las medidas de ambas piezas y las de los correspondientes frisos son más o menos las mismas y sensiblemente mayores que las de las restantes 29, como para realizar la importancia del vano central de la fachada. La interrelación iconográfica de una y otra figura apenas precisa, por su obviedad, de demostración. Baste recordar la documentación que ofrecen al respecto los salterios coetáneos, conjuntando, bien en sus páginas prefatorias o en una misma inicial, al salmista regio y a la Theotokos. Que ésta desempeñe en la portada tolosana un papel argumental, en el marco de una Epifanía, no es razón que la prive, como ya se ha dicho, de su condición esencial de «icono», de imagen representativa, susceptible de asociaciones ideológicas con otros temas del conjunto. De tales asociaciones tendríamos sin duda glosa abundante en los textos que el cortejo de profetas exhibiría en sus cartelas. Pero, como tantas otras veces su-

en el capitel de la Epifanía de San Martín de Frómista, pieza ésta en cuya excepcionalidad abunda la presencia de otro personaje, aparentemente femenino, a espaldas de la Virgen (reproducción, en M. Gómez Moreno, El arte románico español, Madrid, 1956, lám. CX, 2). Aún en el caso de que no se trate de un profeta en los últimos ejemplos citados, la actitud del personaje pudiera denunciar, con todo, su procedencia, por vía de reinterpretación, de los pastores o profetas que suelen acompañar las versiones paleocristianas de la Epifanía.

26 El acabado sumario que presenta esta figura en su flanco derecho—seguramente no previsto para ser expuesto—constituye un argumento más en favor del emplazamiento aquí defendido.

27 En su anterior presentación, en el Musée des Augustins, el orden de las estatuas estaba también inspirado, aparentemente, por la búsqueda de un ritmo compositivo unificador, pero cada grupo, a uno y otro lado, estaba concebido como una unidad cerrada e independiente (véanse reproducciones en Les grandes étapes de la sculpture romane toulouse, Toulouse, 1971, láms. 44-45). Reyes y profetas se presentaban así en un diálogo por parejas que es raro encontrar, como no sea en ciclos narrativos, fuera de las series estu-

28 Agradezco a mi colega, el padre López Calvo, el concurso de su autoridad para interpretar como un peculiar tipo de llave de afinación el objeto que David sujeta con su diestra, identificado erróneamente por Hamann como «ein Salzgefass» (Die Abteikirche, pág. 264). David aparece realizando la misma operación, aunque con una llave de forma diferente, en la escenografía de la fachada del Obra doiro (J. López Calvo, La mú-

29 MESPLE, Toulouse, núms. 80, 81, 83 y 84. No puedo compartir la escéptica presunción de Seidel de que la atribución del relieve de David a la jamba izquierda de la puerta sea meramente el resultado de una re-

miniscencia de la fachada de Saint-Gilles en la imaginación de Du Mège (The Façade, pág. 350). Al margen del testamento de Du Mège, todos los rasgos de la pieza sugieren y convienen a tal emplazamiento, como ya apuntó Hamann (Die Abteikirche, pág. 264).
cede, carecemos hoy de las palabras de este drama litúrgico figurado, y tenemos que contentarnos con su silenciosa puesta en escena.

La iconografía del relieve de David es, sin embargo, suficientemente elocuente acerca de su contenido esencial. Al igual que en la portada de las Platerías de la catedral de Santiago, el rey salmista combina su sacro concierto con su victoria sobre las fuerzas del mal. El deformes animal que se encuentra a sus pies ha de aludir al «spiritus malus» que asaltaba a Saúl y al que sólo la música de David lograba repeler (I Sam., 16, 14-23). Una imagen formalmente evocadora de la del antiguo Orfeo viene así a encontrarse casualmente con un contenido en cierto modo órfico también, pues el referido pasaje bíblico fue interpretado en la exégesis patrística a la luz de la tradición pitagónica y neoplatónica acerca de los poderes psíquicos y cósmicos de la música.

** **

Una secuencia narrativa de estatuas columnas, invierto los términos, la puesta en escena estatuaría de un relato bíblico, particularmente la Epifanía, no es una solución excepcional en el románico tardío y primer arte gótico. Tal fórmula parece ser una invención borgoñona, como lo demuestran las portadas de Saint-Lazare de Avallon y Notre-Dame de Vermorton, siendo esta última la primera que la adoptó para


31 Cf. S. MORALEJO, «Saint-Jacques de Compostelle: les portails retrouvés de la cathédrale romane, Les dossiers de l'Archéologie», XX (1977), págs. 95 y 97. El animal figurado en el relieve tolosano es descrito por Rachou como un «chien ou fauves» (Pierres romanes, pág. 121). Hamana se decide por la primera posibilidad (Die Architekture, pág. 264), y Rey lo identifica como el «lion de Juda» (La sculpture, págs. 349-350). David como salmista y sedente o pisando sobre leones es frecuente en el arte insular y carolingio. Que la bestia a los pies de David adopte los rasgos de un perro no es raro en la ilustración románica, a juzgar por ejemplos tan dispersos como los que proporcionan unas Enarrationes in Psalmus de procedencia normanda y conservadas en Roma; un Salterio glossado catalán que se encuentra en Vich, y un Breviario leonés fechado en 1187. Véanse las respectivas ilustraciones en P. AVRIL, Notes sur quelques manuscrits bénédictins normands, Mélanges d'archéologie et d'histoire, LXXVII (1963), pág. 240; J. GUDILO CUNILL, El primitiu. La miniatura catalana, Barcelona, 1953, fig. 130; J. DOMINGUEZ BORDONA, Miniature, «Ar Hispantiae», XVIII, Madrid, 1962, fig. 53. El carácter demoniaco o negativo del animal parece fuera de toda duda, así como una cierta alusión a las fieras vencidas por David (I Sam., 17, 34-36). Pero la asociación del motivo con el concierto regio parece sugerir la interpretación aquí apuntada.


33 Para Avallon véase: J. VALLY-RADOT, Avallon, Congrès archéologique de France, CXVI (1958), Auxerre, págs. 314-317; id., L'iconographie et le style des trois portails de Saint-Lazare d'Avallon, Gazette des Beaux-Arts, LII (1938), págs. 23-34; B. KRIPER, Burgund und die Entwicklung der fränkischen Kathedralskulptur im zwölfsten Jahrhundert, Recklinghausen, 1966, págs. 56-57, fig. 4. Para Vermorton: PORTER, Romanesque Sculpture...
una Adoración de los Magos, y según una concepción de las relaciones espaciales mucho más audaz de lo que permiten imaginar los restos de la portada tolosana. Los tres reyes aparecen allí en el jambage izquierdo, rindiendo su homenaje a una Virgen de pie, inusitada para su fecha, que les hace frente al otro lado de la puerta.

Los ciclos protoevangelícos en formato estatuario fueron norma en el gótico clásico, en los programas de las catedrales de Chartres, Reims y Amiens; pero sólo este último extendió tal solución a la Epifanía, situando a la Virgen en el parteluz. De allí, la fórmula parece haberse transmitido a Alemania —catedral de Friburgo— y a España —catedrales de León y de Toledo—. Soluciones comparables pueden señalarse en otros contextos arquitectónicos similares, como por ejemplo arquivolotas. En la portada de Santa María de la Corticela, en Santiago, dos de los Magos aparecen como figuras de arquivolta, mientras que a la Virgen, mayestática, se la sitúa en el centro del timpánico. La misma fórmula reaparece, más elaborada, en la portada de Santa María de Olite, en Navarra. Al igual que en los casos en que la narración se desplegaba en estatuas columnas, nos encontramos allí con una original concepción del organismo arquitectónico como un espacio dramático unificado, en el que una sola escena o episodio puede extenderse a través de diferentes marcos o contextos. Pero a la vez, en la mayoría de los ejemplos citados, esta homogeneidad del escenario arquitectónico implica también una articulación jerárquica en cuanto al contenido de los temas: a la Virgen y al Niño se les concede generalmente un lugar privilegiado, en una jamba interna (Toulouse), en parteluces (Amiens, Toledo, Friburgo) o en el centro de un timpánico (Santiago, Olite), mientras que los reyes aparecen en emplazamientos relativamente subordinados, como columnas o arquivolotas. La diferencia ontológica entre «Magi and Majesty» —por recurrir al magistral trabajo de Ileen Forsyth— se hace así explícita, de acuerdo con la cualidad teofánica que distingue a este episodio de un mero relato.

Los escultores tolosanos del románico tardío no ignoraron este tipo de recursos escenográficos introducidos por el arte borgoñón en la com-
posición de portadas, como nos muestra, una vez más, la fachada de la sala capitular de Saint-Caprais de Agen. Las dos figuras que allí se hacen frente, en las jambas de la entrada, han sido identificadas, convencientemente, con Gabriel y María; de manera que el diálogo de la Anunciación viene a tener lugar de un lado a otro de la puerta. El hecho de que allí se trate de relieves, en lugar de estatuas columnas, no supone mayor diferencia en un ambiente meridional, en el que, como ya se ha visto y veremos todavía, relieves y estatuas se concibieron como formatos intercambiables o incluso no diferenciados. Un importante testimonio a este respecto nos lo proporciona la bien conocida Anunciación de los Cordeliers de Toulouse, un conjunto atribuible, al menos la figura del ángel, al mismo maestro que labró el primer rey y la Virgen de La Daurade. Que estas figuras hayan sido concebidas para una composición similar a la de la Anunciación de Conques, de carácter relicario, o bien como conjunto híbrido, con el ángel adosado a una jamba y la Virgen a una columna, son cuestiones que no excluyen su pertenencia a la tradición de composiciones escénicas con figuras aisladas de la que aquí se trata.

Pero todavía más sugestivos son los paralelos que Marcel Durliat ha señalado para la Anunciación tolosana en el románico español, en San Pedro de la Guardia y, particularmente, en la portada meridional de San Vicente de Ávila (fig. 8), pues este último nos brinda un elocuente punto de convergencia para tres de los hechos hasta aquí establecidos. En primer lugar, la escultura de Ávila deriva muy directamente de Avallon, en Borgoña, donde ya hemos constatado el ejemplo más antiguo de un uso escénico o narrativo de la estatua columnar. En segundo lugar, la versión abulense de la Anunciación coincide en varios e importantes detalles con la disposición que he propuesto anteriormente para la Virgen y el primer rey de La Daurade (figs. 4 y 8): en ambos casos, una Virgen sedente bajo un baldaquino, adosada a la jamba interna de una puerta, es abordada por un personaje que esboza una genuflexión, emplazado en la jamba inmediata; y al igual que ocurriría en la portada tolosana, una figura de rey sedente, que podría ser también David, se encuentra frente a María, en la jamba opuesta de la portada abulense. Finalmente, la portada occiden-

40. HAMANN, Die Abteikirche, pág. 269, figs. 342-343; CROZET, Saint-Caprais, pág. 93; SEIDEL, The Façade, páginas 328-329, fig. 2; DURLIAT, Le portail, pág. 211; REY, La sculpture romane, pág. 360-362, fig. 255.
43. DURLIAT, L'Annonciation, págs. 258-270, figs. 4-5; id., La dernière sculpture, págs. 947-948.
44. Ibid.; KERBER, Burgund, pág. 57; E. LAMBERT, El arte gótico en España en los siglos XIII y XIV, Madrid, 1977, págs. 51-54.
tal de la iglesia de San Vicente, en la que la filiación borgoñona del taller de Ávila se revela con mayor pureza, ilustra todavía más claramente esa equivalencia entre estatuas columnas y relieves que Marcel Durlia ha señalado en la escultura tolosana coetánea, y que distingue también al pórtico de la Gloria compostelano ⁴⁶. El precedente señalado por Linda Seidel, en la catedral de Le Mans, para la «combination of figured jamb reliefs (in arcaded niches) with statue-columns» que encontramos en La Daurade ⁴⁷, no puede ser descartado en modo alguno, habida cuenta de otras vinculaciones nórdicas que su escultura revela. Pero, en todo caso, tampoco parece que el conjunto tolosano sea totalmente ajeno a esa rica síntesis de tradiciones borgoñonas y meridionales de la que resultó lo mejor de la escultura románica tardía en España ⁴⁸.

Cualquier intento de reconstrucción de nuestra fachada tropezará, sin embargo, con la casi total ausencia de paralelos específicos para una estructura de tanta riqueza iconográfica y decorativa en su género, pues, con la excepción del ejemplo brindado por Saint-Caprais de Agen, ninguno de los aquí comentados formaba parte de una sala capitular. La única fachada de un capitel monacal decorada con estatuas columnas de la que se tenía noticia hasta ahora, en la abadía normanda de Saint-George de Boscherville ⁴⁹, presenta una organización que poco tiene que ver con la presumible para La Daurade. Una vez más, el románico tardío español nos ofrece un paralelo algo más adecuado en la fachada, destruida pero

---

⁴⁶ DURLIA, L'Annexionation, p. 268-269. En cuanto a la portada occidental de San Vicente de Ávila, me refiero, en concreto, a la presencia de figuras adosadas a las caras internas de los pies derechos, que vienen a asimilarse en su tratamiento formal a las estatuas columnas vecinas (véase PALOC, Early Medieval, láminas 204-205). Tal solución, sin precedente en las portadas góticas del norte, se da también en el pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago (ibid., láms. 214-215), donde se quería explicar por la influencia local de la portada de las Platerías (M. WARD, Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela, Doctoral Dissertation, New York University, 1978, pág. 83, figs. 126-127).

⁴⁷ SEIDEL, The Façade, págs. 330 y 332, fig. 4. En cualquier caso, dicho precedente no nos aleja del marco de relaciones aquí establecido, pues la portada meridional de la catedral de Le Mans ha sido incluida por Kerber en el área de la influencia borgoñona (Borgund, págs. 61-62).

⁴⁸ Ejemplar a este respecto es el caso del obrador de la catedral vieja de Salamanca, más o menos contemporáneo del abulense, y donde se aprecian conjuntamente vinculaciones con Toulouse —precisamente con el tercer taller de La Daurade— y con Borgoña (H. FRADALIER, La sculpture monumentale à la cathédrale de Salamanca, Thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Toulouse-le Mira. 1978). Advertiré, con todo, de que la invocación que aquí se hace de paralelos hispánicos y borgoñones para la fachada de La Daurade, ha de entenderse exclusivamente en lo que toca a recursos compositivos o de mise en image. En lo que afecta estrictamente al estilo figurativo, el conjunto tolosano parece responder lo substancial a dos grandes corrientes: por una parte, una interpretación mediterránea de la estatuaria nórdica de hacia 1170-1180 —senlis, según Hamann (Die Abteikirche, pág. 266), o incluso Sens, como propone Seidel (The Façade, pág. 532)—, tal como muestran las figs. 1, 2 y 5 de este trabajo; por otra parte —y sirvan de ilustración las figs. 3 izda., 10 y 11—, nos encontramos con un desarrollo del genius loci gilabeniano, bajo la influencia también de modelos septentrionales, un tanto arcaizantes para la estatuaria —no más alía del Portal Royal de Chartres— y más actualizados para formatos menores, como capiteles, en los que alcanza plena expresión la vocación preciosa de este segundo taller. Valgan de ejemplo los capiteles núms. 178 y 180 del catálogo de Mesple (DURLIA, Haut-Languedo, figs. 80-90), en los que se reconocen afinidades con motivos de la Biblia de Manetius y de la de Winchester, así como un cierto aire de familia con un fábrico de tema secular conservado en el museo de Reims (SAUERLANDER, Gotische Skulptur, lám. 55).

⁴⁹ L. PRESSOYRE, St. Bernard to St. Francis; Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister, «Gesta», XII (1973), págs. 78-81, figs. 12-19; L. MUSSET, Normandie romane, II. La Pierre-qui-Vire, 1974, página 156, figs. 81-82.
bien documentada, de una sala contigua a la iglesia de Santa María del Temple, en Ceinos de Campos (Valladolid), que fue descrita por José María Quadrado como similar «a ciertas aulas capitulares» (fig. 9) 50. Su puerta estaba flanqueada por una figura femenina (?) sedente a la izquierda y por tres estatuas columnas, dos de ellas fácilmente reconocibles como una Anunciación, a la derecha. El valor de este testimonio reside en mostrarnos que un programa estatuario, dotado de una articulación narrativa, no hubo de ser totalmente excepcional en la decoración de portadas de salas capitulares.

** **

La presencia de una Epifanía en la fachada de la sala capitular de La Daurade, el carácter escénico de su disposición y la impresión, sugerida por las estatuas de profetas, de que el programa figurativo hubo de estar gobernado en su conjunto por una sutil interrelación rítmica de gestos y actitudes, son otros tantos datos sobre los que apoyar la identificación y presumible emplazamiento original de otros dos relieves, que representan a un rey y a una reina con cartelas desplegadas (figs. 10 y 11). Du Mége siempre se refirió a estas figuras conjuntamente y segregándolas del resto de la serie, como si hubieran ocupado un lugar destacado en la fachada y se relacionasen entre ellas por su significación. La identificación de la pareja con príncipes merovingios, propuesta por el anticuario tolosano, no puede retenerse, por supuesto, y sin duda estaba en lo cierto Arthur K. Porter cuando intituló la correspondiente ilustración de su Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads como «Salomón y la reina de Saba», opinión que hizo suya también Richard Hamann 51.

50 J. M. QUADRADO, Valladolid, Palencia y Zamora, Barcelona, 1889, págs. 310-312, fig. en la pág. 309; J. A. GAYA NUÑO, Arquitectura española en sus monumentos desaparecidos, Madrid, 1961, págs. 142-144 y lám. IV (ilustrando la presentación de las piezas conservadas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid); J. CASTÁN LANASPA, Aportaciones al estudio de la Orden del Temple en Valladolid, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XLVIII (Valladolid, 1982), págs. 199-200, fig. 2; íd., Arquitectura templaria castellano-leonesa, Valladolid, 1983, págs. 80-83, fig. 30. El interior de esta sala, que quizá datase de antes de 1222, se describe en términos que sugieren una estructura similar a la de las salas capitulares de las catedrales deSalamanca y Plasencia. La organización de la portada difería, sin embargo, de la presumible en el caso de La Daurade en el hecho de que la decoración estatuaría se desplegaba paralela al muro, sin afectar a su articulación en profundidad, como sucede igualmente en Saint-Grégoire de Boscherville (cf., infra, nota 49). Existe todavía en España otro conjunto de esculturas procedentes posiblemente de una sala capitular románica tardía, en la catedral de León, y que merecería ser tenido en consideración al tratar de la fachada de La Daurade (véase E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y M. VALDÉS FERNÁNDEZ, «Recientes hallazgos artísticos en la catedral de León», en León Medieval. Doces estudios, León, 1978, págs. 238-241). Pero carecemos de datos sobre su disposición primitiva.

51 PORTER, Romanesque Sculpture, fig. 475; HAMANN, Die Abteikirche, págs. 264-266, fig. 337. Rey interpreta la reina como una Sibila y rechaza explícitamente la identificación de Porter, argumentando que la figura carece del «pied d'oe» que, según tradición, caracterizaba a la Regina Austri (en la reencarnación local de Princesa Austria, convertida en curada por San Saturnino) existente en el colegio, junto con un sarcófago, en La Daurade (La sculpture romane, págs. 346-347; Essai d'explication, pág. 37). Sin embargo, no veo por qué no pudieron existir allí dos representaciones diferentes del mismo personaje, una de ellas con el pie de oca y la otra sin este rasgo monstruoso. Por otra parte, el pie de oca no es una característica generalizada en la iconografía de la reina de Saba, y tiende de hecho a desaparecer en la escultura monumental hacia el 1200, justamente por la época en que hubo de labrarse nuestro relieve (véase MORALEJO, Lo recontre de Salomon, pág. 106, nota 89).
Incluso la escasez y ambigüedad de los atributos que portan los personajes parece apoyar esta interpretación. De acuerdo con la condición de pareja real **par excellence** que ambos encarnaron en esta época, su imaginaria acentuó sus caracteres genéricos y paradigmáticos por encima de su individualidad. En la mayoría de los casos, una simple cartela bastó para definir a la reina de Saba, y el mismo y solo atributo caracteriza a Salomón en la portada meridional de la catedral de Le Mans.42 Pero más indicativos son, en este sentido, los gestos de ambos personajes, que nos permiten reconstruir una relación de diálogo entre ellos, si situamos imaginariamente a la reina a la derecha de Salomón. En otro lugar, ya propuse incluir estos relieves en una amplia serie de representaciones del encuentro de Salomón y la reina de Saba, en las que dicho episodio aparece formulado como una anacrónica **disputatio** escolástica.43 Recuérdese que la reina de Saba vino a ver a Salomón para probar su sabiduría con «enigmata», lo que la exégesis medieval interpretó como cuestiones filosóficas. La desaparecida portada de Saint-Nicolas de Amiens, conocida por un grabado publicado por Millin, nos ofrecería quizá el paralelo más aproximado para el diálogo desarrollado por la pareja real tolosana.44 La reina de Saba alzaba allí enérgicamente, como en Toulouse, su brazo izquierdo con el índice apuntando hacia arriba y Salomón le replicaba, desde el otro extremo de la portada, con un gesto más calmo y doctoral, similar al del monarca de La Daurade.45

La presencia de la Epifanía como núcleo del programa viene poco menos que a exigir la de su más reiterada prefiguración veternotestamentaria: el encuentro de Salomón con la reina de Saba. En los programas de portada que presentan la Epifanía en un tímpano, la reina de Saba y Salomón suelen aparecer en la serie de estatuas columnas, en un nivel inferior. En la catedral de Amiens, ambos se sitúan en el mismo plano que los Magos, que se dirigen a la Virgen emplazada en el parteluz.46 En cuanto a su posición correlativa, pueden tanto aparecer contiguos como uno frente al otro, tal como se ha visto en Saint-Nicolas de Amiens. Esta segunda posibilidad, con los dos personajes estableciendo audazmente su diálogo a través del vano y abocinamiento de la puerta (fig. 7), parece la más adecuada para nuestro caso, y con ella concordaría el testimonio de Du Mège, quien situaba los relieves en cuestión «en avant du portail», adosados a las jambas externas y dando así frente a a la galería del claustro.47 En favor de ello

42 Salomón estaba allí identificado por una inscripción (MÄT, L'art religieux du XIIe siècle, pág. 393, figura 227). La reina de Saba aparece con cartela, como único atributo, en Étampes, Corbeil, Château-Chilón, Germigny l'Exempt, Saint-Pierre de Nevers, Estrassburgo, Freiberg, Rochester, Santiago de Compostela (pórtico de la Gloria), Tuy y Burgos de Osma, y entre otros lugares.

43 MORALIUS, La rencontre de Salomon, págs. 88-109, figas. 3-6 y 9.

44 Reproducido por SAUERLÄNDER, Gotische Skulptur, pág. 112, fig. 53.

45 Puede conjeturarse un gesto similar para la reina de Saba de la portada de Saint-Pierre de Nevers (ibíd., pág. 106, fig. 45), que aparece con su brazo izquierdo alzado —la mano, mutilada— en un dibujo que reproduce el conjunto antes de su destrucción.

46 SAUERLÄNDER, Gotische Skulptur, láms. 166 y 168.

47 Véase Apéndice. En el supuesto de que la proyección de estos dos relieves no quedara integrada,
abogan otros indicios menores que, con su mutuo refuerzo, nos llevan cerca de la evidencia.

En primer lugar, tanto el diálogo que mantendrían los personajes como su relación tipológica con la Epifanía se harían más explícitos al espectador si los relieves se encontraban, como propongo, paralelos al muro de la fachada y flanqueando la puerta. Si hubiesen estado adosados a las jambas internas de cualquiera de los vanos laterales, la relación dialéctica entre las dos figuras se debilitaría por el hecho de que Salomón aparece casi totalmente de perfil, y quedaría prácticamente rota por la interposición de las columnillas que, según sabemos, dividían dichos vanos. Los otros tres relieves conservados, que figuraran personajes frontales y en actitudes más contenidas, serían en cambio más adecuados para tal emplazamiento (figura 7).

Por otra parte, el testimonio de Du Mége precisando que eran ocho los relieves que decoraban originariamente la fachada, parece una vez más apoyado por la conservación del incomprensible número impar de siete, contando con los que figurarían a la Virgen con el Niño y a David, ya atribuidos a las jambas del vano central. Ahora bien, si damos más crédito, como creo que debe hacerse, a su primera y más vaga descripción del conjunto, dos de estos relieves quedarían sin destino, pues Du Mége sólo se refiere a «l'épaisseur des murs» —es decir, las jambas internas de los tres vanos— como lugar de emplazamiento para estas piezas, con lo que sólo seis de ellas encontrarían así acomodo. La diversidad de medidas y de formatos como pudo existir, en el espacio de la parte inferior del muro, la solución aquí propuesta estaría en contradicción con el plano de François Franque (cf. DURUVIT, Le portail, pág. 203, fig. 3), que nos muestra muros completamente lixos, sin talante alguno. Pero, considerando el puzle de restos de la fachada que hoy guarda el Museo de las Augustinas, me pregunto si alguna de sus posibles combinaciones llegaría a concordar con las exigencias del plano de Franque. Dúlumb demuestra que la representación de la fachada resulta «trop schématique et systématique» (ibíd.), y Horste lo considera «too imprecise... to serve as the basis for conclusions about the nature of the openings in the façade and its sculptural decoration» (An Addition, pág. 619). Un juicio similar merece, en mi opinión, otro plano del conjunto recientemente dado a conocer por la autora citada (K. HORSTE, The Passion Series: From La Dernarde and Problems of Narrative Composition in the Cloister Capital, «Gesta», XXI [1982], págs. 31-62, fig. 4). La disposición que allí se da para el frente de la sala capitular está en contradicción con la de Franque, y ambas son irreconciliables con los datos arqueológicos y documentales de que disponemos (K. HORSTE, The Passion Series, págs. 33-37, id., An Addition, págs. 619-621). Incluye en planes en los que se da por supuesto el rigor arqueológico, la tendencia a la regularización y a la economía es causa frecuente de error. Pudiera ser muy bien que medidas y perfiles tomados en una de las cuatro aberturas que dan a la galería claustral hayan sido generalizadas sin discriminación para las demás. El sumario plan de Du Mége (Le cloître, lám. VII) puede ser sospechoso, a pesar de sus protestas de rigor (Description, pág. 191), pero tiene al menos el mérito de permitir una reconstrucción verosímil, si no segura, del conjunto figurativo. En cuanto a la posibilidad de que otros dos relieves, además de los de Salomón y la reina de Saba, estuvieran adosados al «avant-corps», como pretende Du Mége, hay que señalar que todos los conservados, excepto el número 82 del catálogo de Mesple, presentan sus flancos decorados, al igual que los correspondientes impostas, lo que parece excluir su contigüidad o una yuxtaposición inmediata.

58 Cf. infra, nota 65.
59 MESPLE, Toulouse, núm. 82, 94 y 97. Por lo que respecta a la identificación de estas figuras, poco puede decirse que no sea pura especulación. La figura del relieve núm. 87 podría ser Daniel, como propone Rey (La sculpture romane, pág. 346), aunque no es totalmente imberbe como generalmente se dice. Ello excluye, en todo caso, su identificación con Ruth, como pretendía Hamann (Die Abteikirche, pág. 266, fig. 540).
60 Véase el Apéndice. En sus esfuerzos por «aplanar» y extender el programa de la fachada, Seidel sugiere que estos dos relieves «sofrientes» pudieron ser concebidos para las jambas internas de un cuarto vano que daba a la galería del claustro (The Facade, pág. 330, nota 15). Tal presunción supondría la disolución de
que se observa en los frisos que coronaban estos relieves, en las partes destinadas a ser embutidas en el muro, parece indicar, de hecho, que al menos dos clases diferentes de emplazamiento fueron previstas para las piezas en cuestión. Seis de ellas se adosarían a las jambas internas de los tres vanos y las otras dos—las que presumiblemente figuraran a Salomón y la reina de Saba—se situarían en el plano de la fachada, dando frente a la galería del claustro (fig. 7). Estos dos últimos relieves constituirían sendos elementos de articulación y refuerzo, puramente óptico, del conjunto, cuyo posible reflejo cabe reconocer una vez más, en la fachada de la sala capitular de Saint-Caprais de Agen, en los dos contrafuertes, funcionales y sin decoración figurada, que articulan los tres vanos a modo de tríptico.

La existencia, en la fachada de La Daurade, de «lateral openings in which each one would have been divided into twin arches by a central column or colonnette» es, de acuerdo con Kathryn Horste, la importante implicación que contiene el informe atribuido al arquitecto François Francque, aunque no reflejada en su plano. Pero estaría más de acuerdo con esta autora si hablara de «doubles columnas o columnillas», pues, como ella misma parece admitir, es muy posible que los capiteles dobles que sostuvieron dichos arcos hayan sobrevivido. Los capiteles números 178 y 180, del catálogo de Paul Mesplé, decorados con motivos del bestiario y con la historia de Job, coinciden en altura y anchura con los frisos ya mencionados, que seguramente les hacían frente en las jambas de los vanos laterales. Desde el punto de vista estilístico, ambos capiteles se relacionan con el friso número 69 de Mesplé, y el primero de ellos presenta una imaginaria paralela a la de los frisos números 69, 81 y 84, decorados igualmente con motivos del bestiario. La sala capitular de Saint-Caprais

un conjunto al que no sólo Du Mège, sino también el informe publicado por Horste (An Addition, pág. 620), se refiere como una unidad de tres vanos articulados. Los frisos núms. 67 y 95 son considerablemente más profundos que los otros que comparten su misma altura y anchura (cf. Mesplé, Toulouse), y fueron concebidos para ser embutidos hasta la mitad de sus espesores, que quedó sin labrar. Los frisos núms. 68 y 98 presentan porciones mucho más pequeñas para entregar en el muro, 13 y 6,5 cm., respectivamente.


64 Horste, An Addition, pág. 621, nota 19; M. Lapargue, Les chapiteaux du côté de Notre-Dame de La Daurade, París, 1940, págs. 18-19.

65 Por lo que respecta a la iconografía, y habida cuenta del conspicio lugar ocupado por el David saltista en el programa, merece resaltarse que las escenas de caza y bestiario que pueblan los capiteles y frisos referidos suscitan paralelos en la fauna entre moralizante y decorativa que es común en las iniciales del Salterio. En particular, el motivo del joven cabalgado un dragón, en el friso núm. 65 y en una de las caras laterales del capitel núm. 178, presenta una estrecha semejanza con la inicial del Salmo LVII del Salterio de Saint Alban (véase A. Goldschmidt, Der Albanpsalter zu Hildesheim und seine Beziehungen zur sächsischen Kirchenkunst des XII. Jahrhunderts, Berlín, 1895, págs. 33-36, figs. 4-7), mientras que la base a l'ours del mismo capitel citado (véase Dublait, Histo-Languedoc, fig. 81, para su reproducción) lleva a evocar ciertas representaciones de David luchando con el oso, en las que el héroe bíblico aparece, excepcionalmente, con una lanza. Véase al respecto I. Raçusa, All Illustrated Psalms from Lyre Abbey, «Speculum», XLVI (1971), págs. 267 y fig. 1: L. M. Ayres, Problems of Sources for the Iconography of the Lyre Drawings, «Speculum», XLIX (1974), pág. 63 y fig. 1 (ambos, con testimonios del motivo en el campo de la miniatura, a los que habría que añadir, en lo monumental, el que ofrece la portada meridional de la catedral de Orense, bajo la apariencia de una escena cinegética). En cuanto al capitel que ilustra la historia de Job, no ha de carecer de significación que el mismo tema,
de Agen nos brinda otra vez el correspondiente y aproximado reflejo, en un doble capitel de uno de sus vanos laterales, decorado, como en Toulouse, con un centauro y una sirena^.

Dejando a un lado su subdivisión por una doble arcada, la disposición resultante de los vanos laterales de la fachada de La Daurade sería, pues, muy parecida, como ya supuso Linda Seidel, a la de la puerta central de la sala capitular de Saint-Caprais. No es raro que los reflejos provinciales de monumentos más importantes transferan soluciones de partes marginales o subordinadas del modelo a contextos principales, en lugar de proceder a una sistemática simplificación de todo el conjunto. Si este fue nuestro caso, Du Mège tendría una vez más razón cuando atribuyó, en su segunda descripción, cuatro columnas a los vanos laterales de la fachada tolosana.

De acuerdo con los hechos e hipótesis aquí discutidos, Alexander Du Mège parece más fiable cuando escribía hacia 1820, como ya supuso Linda Seidel, que a mediados de la década siguiente. Según todos los indicios, la fachada de La Daurade hubo de ajustarse a un tipo estándar de fachada de sala capitular, en cuanto a su organización arquitectónica, tal como lo describe un manual como el de Camile Enlart. Pero, al mismo tiempo, dicha fachada estaba dotada de una portada esculpida, según fórmulas tan sólo normales en exteriores de iglesias. Como ya apuntó Marcel Durliait, no todo es necesariamente sospechoso en las pretensiones de grandeur que inspiraron los escritos arqueológicos tardíos de Du Mège. La mayoría de las diferencias entre sus descripciones de 1820 y de 1835 son debidas a las omisiones y vaguedad de la primera más que a efectivas contradicciones. En realidad, la única divergencia fundamental concierne al emplazamiento de los relieves, repartidos primero por las jambas de los tres vanos y concentrados luego en el macizo en que se abriría el central. Pero creo, con todo, que puede encontrarse incluso un punto parcial de acuerdo en este conflicto aparentemente irreconciliable, al menos por lo que se refiere a los dos relieves que en los vanos laterales ocupaban las jambas más próximas a la entrada central (marcados b y c en la fig. 7); pues dichos relieves también podrían ser descritos, en cierto modo, como situados si no estrictamente «dans l'épaisseur de la saillie», sí «dans le retour» junto con las estatuas de Salomón y de la reina de Saba, comparezca en la puerta de la derecha de la fachada norte de la catedral de Chartres, como pendant de la Epifanía figurada en el timpano de la puerta izquierda. En el caso de Chartres, se han apuntado complejas conexiones ideológicas entre estos tres temas que, como hemos visto, concurrirían también juntos en la fachada de La Daurade. Véase A. Katzenellenbogen, The Sculptural programs of the Chartres Cathedral, Nueva York, 1959, págs. 65-76, figs. 53, 59 y 62; N. Levis-Godchot, Essai d'interprétation de l'iconographie des sculptures du portail nord de la cathédrale de Chartres, «Comptes rendus et mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Senlis» (1978), págs. 31-47.

67 Seidel, The Façade, págs. 328-329, fig. 2; Durliait, Le portail, pág. 211, fig. 3. Hamann había ya definido la portada de Agen como «eine Reduktion des portaler der Daurade» (Die Abteikirche, págs. 267-270, fig. 341). 68 Véase Apéndice. 69 C. Enlart, Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance, II, 1, París, 1929, pág. 28.
de la portada\textsuperscript{70}. No parece, por consiguiente, que se trate tanto o sólo de dos localizaciones contradictorias y excluyentes como de dos maneras diferentes, aunque parcialmente compatibles, de «leer» la misma estructura. Esta segunda lectura, extravagante pero posible, fue la que, alimentada en la imaginación de Du Mège por el modelo de las fachadas provenzales, como sugirió Linda Seidel, acabó por imponerse, incorporando los dos relieves previamente atribuidos a las jambas extremas de los vanos laterales (a y d en la fig. 7). A éstos solos, en mi opinión, podría reducirse el conflicto.

Una importante y embarazosa cuestión queda en pie: si las descripciones de Du Mège han de ser tomadas como testimonios oculares del estado de la fachada antes de su demolición, o como puras especulaciones de anticuario. En este segundo supuesto, no sería yo el más indicado para reprocharle nada, tras haber sucumbido a la misma tentación lógica y arqueológica, y llegado a resultados no muy diferentes, combinando los mismos \textit{disjecta membra}.

\textbf{Serafín Moralejo}

\textit{Universidad de Santiago de Compostela}

\textsuperscript{70} Si aceptamos que la portada o vano central estaba guarnecido con cuatro pares de estatuas columnas con las correspondientes arquivoltas, mientras que los vanos laterales sólo contaban con dos arquivoltas sobre dos pares de columnas, tendríamos necesariamente que concluir que las jambas internas de la portada estarían retraídas con respecto a las de los vanos —tal es la opción recogida en la fig. 7— o bien admitir una cierta proyección, como «avant-corps», de la portada, tal como pretendía la descripción más tardía de Du Mège. Este y otros problemas que podrían suscitarse en cuanto a la estructura arquitectónica de la fachada, caen ya fuera de las intenciones de este artículo, que tan sólo ha pretendido llevar el debate al campo de la iconografía.
APENDICE

La descripción más antigua se contiene en un informe preparado por Du Mège, hacia 1820, para la Académie des Inscriptions et Belles Lettres, y ha sido dada a conocer por Seidel (The Facade, pág. 328):

«Dans l'un des côtés du cloître on voyait la chapelle du chapître. On y entrait par une porte formée en arcs à plein cintre. Des colonnes auxquelles des statues étaient jointes, supportaient ces arcs. Plusieurs de ces statues représentaient des saints ou des prophètes, tenant des rouleaux déployés... Des niches qui ornaient l'épaisseur des murs, soit à la porte d'entrée, soit aux deux ouvertures qui éclai-raient la chapelle, contiennent des figures remarquables. Dans l'une on voit David accordant sa harpe; dans une autre, décorée de deux colonnes, une deronde, l'autre octogone, on voit la Vierge tenant l'Enfant-Jésus. Une troisième niche renferme la figure d'un Roi qui porte un rouleau déployé; dans une autre paraît une Reine ou une Princesse... de la main droite elle indique le ciel».

Unos quince años más tarde Du Mège se refería a la «porte de la chapelle du chapître» en los siguientes términos:

«Elle avait huit statues tenant lier de colonnes; le montant de gauche contenaît un bas-relief en marbre peint représentant la Sainte-Vierge tenant l'Enfant-Divin sur ses genoux; en regard paraissait David assis, accordant sa harpe... Parmi les huit statues du portail on en voyait deux dont la tête était cintre d'une couronne: elles sont en marbre. L'une d'elles tient dans la main un vase, une sorte d'ampoule couverte, qu'elle montre de la main gauche. C'est cette statue que le peuple nommait lou Rey Closis; et, sans rien affirmer sur la justesse de cette dénominan-tion, que j'adopterias cependant volontiers, on peut conjecturer que cette image est au moins la copie d'une autre qui représentait ce prince... En avant du portail et faisant saillie, étaient, de chaque côté, deux bas-reliefs représentant un Roy, une Reine et deux saints ou prophètes. Dans l'épaisseur de la saillie et dans le re-tour, il y avait, de chaque côté, et faisant de même avant-corps, un bas-relief. Tous étaient, comme ils le sont encore, couronnés de chapiteaux... Chacune des petites portes latérales était ornée de quatre colonnes» (Le cloître de La Daurade. «Mémoi- res de la Société archéologique du Midi de la France», II (1834-1835), pág. 246-247).

Como se habrá podido observar, la divergencia fundamental entre los dos textos concierne a la localización de los relieves. En la descripción más antigua se los sitúa en las jambas internas de los tres vanos de la fachada (a, b, c y d, y núms. 80 y 83 de la fig. 7), con lo que uno de los siete relieves conservados —o dos de los ocho que implica la solución
propuesta por el segundo texto — quedaría sin destino explícito. En la descripción publicada en las «Mémoires», los relieves núms. 80 y 83 mantendrían, ya explícitamente, el emplazamiento sugerido en la figura 7, que vale también para indicar la situación entonces propugnada para los relieves núms. 66 y 68 (Salomón y la reina de Saba). Contiguos a éstos, y dando frente igualmente a la galería claustral, se encontrarían, de acuerdo con el mismo texto, otros dos relieves, y los dos restantes ocuparían una posición similar a las de las piezas marcadas b y c en la fig. 7, aunque integrando el macizo saliente de la portada en lugar de las jambas de los vanos laterales. En congruencia con la concentración de toda la decoración figurada en torno a la puerta, los vanos laterales aparecen descritos como «petites portes», mientras que en la descripción más antigua se les califica de «ouvertures», dando a entender que serían ventanas, cuya luz, a juzgar por los planos conservados, igualaría la del vano central.

En cualquier caso, no existe contradicción explícita alguna entre los dos textos en lo que se refiere a la disposición de la portada, con las ocho estatuas columnas y los relieves de las jambas internas, y es precisamente esta solución, por lo excepcional en salas capitulares, la que podría prestarse a mayores reticencias sobre la fiabilidad de Du Mège. No ha sido, empero, la reivindicación de su testimonio la intención de este trabajo, como tampoco creo haberle concedido a priori autoridad alguna que no fuera la sanción proporcionada por las correlaciones iconográficas y morfológicas observadas entre los materiales conservados. En el mismo orden de convergencias no buscadas ni previstas, señalaré que aunque la planta y alzado de la fig. 7 no pretendían otra cosa que indicar la posible situación correlativa de los restos subsistentes, respetando escrupulosamente sus dimensiones y formato y dando a los vanos las que me parecieron proporcionadas al conjunto, la medida resultante para el desarrollo de la fachada ha venido a ser muy similar a la que dan los planos conservados.
Fig. 1.—La Daurade. Virgen de la Epifanía. Toulouse, Musée des Augústins.

Fig. 2.—La Daurade. Rey Mago. Toulouse, Musée des
FIG. 3.—La Daurade. Profeta y Rey Mago. Toulouse, Musée des Augustins.

FIG. 5.—La Daurade. David. Toulouse, Musée des Augustins.
Fig. 4.—La Daurade. Propuesta de reconstrucción de las jambas de la derecha de la portada de la sala capitular.
LA FACHADA DE LA SALA CAPITULAR DE LA Daurade

Fig. 8. Avila, San Vicente. Anunciación de la portada meridional.

Fig. 6. La Daurade. Profetas. Toulouse, Musée des Augustins.
Fig. 7.—La Duarte. Reconstrucción conjetural de la fachada de la sala capitular. Los números remiten al Catálogo de Mespín.
Fig. 9.—Ceinós de Campos (Valladolid). Fachada de la sala capitular (?) de Santa María del Temple (según Quadrado).
ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES
(13, 1983)

SUMARIO

RELACIÓN DE COLABORADORES .......................................................... 5
PRESENTACIÓN .................................................................................. 9

ESTUDIOS

Jacques Fontaine, Mozarabe hispánique et monde carolingien: (Les échanges culturels entre la France et l'Espagne du VIII au XIe siècle) .......................................................... 17
Ettore Falconi, Il codice vaticano 3118 dalla raccolta Czartoryski di Cracovia .................................................................................. 47
John E. Slaughter, Sobre la fecha de la muerte del conde Raimundo de Galicia .............................................................................. 93
Jill R. Webster, The "Historia Rodericii" as a source of the "Primera Crónica General de España" ........................................................................... 107
Blas Casado Quintanilla, Un privilegio rodado expedido por el maestre de Calatrava .......................................................... 137
Juan Nadal Canellas, Los documentos griegos del Archivo de la Corona de Aragón .................................................................... 149
Serafín Moraljo, La fachada de la sala capitular de La Danse de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción .......................................................... 179
Jaime Ferreiro Almendar, La escuela de nigromancia de Toledo ............. 205
David Hook y Alan Deyermond, El problema de la terminación del "Auto de los Reyes Magos" .......................................................... 269
M.ª del Pilar Manero Sorolla, Aproximaciones a la lírica de Roy Quevedo: en torno a las cantigas paródicas .......... 279
† Johannes Vincke, La remuneración de los inquisidores aragoneses en los siglos XIII y XIV .......................................................... 291
M.ª Josefa Sanz Fuenteic, Aplicación de la crítica documental a un documento falso de Alfonso XI .......................................................... 303
Miguel Cortés Arrese, Juan Fernández de Heredia, gran maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén: una aproximación a su imagen .......... 327
Aksinia Diurova, Un manuscrito ilustrado bulgar de el XIV siglo: Tomislava Psaltir ............................................................................ 339
Rolf Sprandel, Notas sobre la producción de hierro en la Península Ibérica durante la Edad Media .......................................................... 351
Margarita Cantero Montenegro, La alberguería de Santa María de Nájera (siglos XI-XV) ............................................................................. 367
Álvaro Santamaría, La asistencia a los pobres en Mallorca en el Bajo-medieval ........................................................................... 381
L. Jenaro MacLennan, Notas para una nueva edición de Micr. Francisco Imperial .................................................................................. 407
† Foiso Fois, Martí Turner pintore dai molti nomi .................................. 423
M.ª del Carmen Lacarra Ducay, Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV

Enrique Canteras Montenegro, Conflictos entre el concejo y la aljama de los judíos de Soria en el último tercio del siglo XV

LOS ESTUDIOS MEDIEVALES, HOY

TEMAS MEDIEVALES

Radu Popa, Aux débuts de l’histoire médiévale roumaine. Problèmes spécifiques et résultats des recherches récentes

LA INVESTIGACIÓN POR PAÍSES

José Mattoso, Perspectivas actuais da investigação e da síntese na historiografia medieval portuguesa (1128-1383)

SOCIEDADES

La Sociedad Española de Estudios Medievales

BIBLIOGRAFÍA

RESEÑAS

Agustín Millares Carlo, Tratado de Paleografía española, por Carlos Sáez

Symédon Hispánum, por José Manuel Nieto Soria

Charles-Emmanuel Dufourco y Jean Gautier-Dalché, Historia económica y social de la España cristiana en la Edad Media, por Enrique Canteras Montenegro

José Ángel García de Cортázar y Ruiz de Aguirre y Carmen Díez Herrera, La formación de la sociedad hispanocristiana del Cantábrico al Ebro en los siglos VIII al XI. Planteamiento de una hipótesis y análisis del caso de Liébana, Asturias de Santillana y Trasmiera, por María Atenjo González

Carlos Merchán Fernández, Sobre los orígenes del régimen señorial en Casti-
lão. El abadengo de Aguilar de Campoo (1020-1369), por Margarita Can-
tera Montenegro

Evelyn S. Procter, Curia and Cortes in León and Castile, 1072-1295, por Carmen Batlle

José Antonio Martín Fuertes y César Álvarez Álvarez, Archivo histórico municipal de León. Catálogo de los documentos, por Enrique Canteras Montenegro

Jean Chelini, L’Eglise au temps des schismes, 1294-1449, por José Manuel Nieto Soria

José María Revuelta Somalo, Los Jerónimos: una orden religiosa nacida en
Guadalajara. La Fundación (1373-1414), por M.ª Isabel Pérez de Tudela y Velasco.................................................. 684
David Torres Sanz, La administración central castellana en la baja Edad Media, por María Asenjo González.......................... 685
César Álvarez Álvarez, El condado de Luna en la baja Edad Media, por Francisco de Mozo.............................................. 686
Miguel Ángel Ladero Quesada, El siglo XV en Castilla. Fuentes de renta y política fiscal, por M.ª Concepción Quintanilla Raso ........ 688

ÍNDICES

Índice alfabético de autores.................................................. 693
Índice de ilustraciones.......................................................... 697
Índice de materias............................................................... 701
EN LOS PRÓXIMOS VOLUMENES DEL «ANUARIO»
SE PUBLICARÁN, ENTRE OTROS, LOS SIGUIENTES TRABAJOS.

SANTIAGO AGUADÉ NIETO y M.ª DOLORES CABAÑAS GONZÁLEZ, Comercio y sociedad urbana en la Castilla medieval. La comercialización de la carne en Cuenca (1177-1300).

JOSE MARIA CANAL SANCHEZ-PAGÁN, Don Pedro Fernández, primer maestre de la Orden Militar de Santiago. Su familia, su vida.

JESÚS CANTERA MONTENEGRO, La ciudad de Santo Domingo de la Calzada. Su historia y arquitectura en la Edad Media.

BLAS CASADO QUINTANILLA, La cancillería y las escribanías de la Orden Calatrava.

M.ª EUGENIA CONTRERAS JIMÉNEZ, Diego Arias Dávila en la Tradición y en la Historia.

FRANCISCO FERNÁNDEZ DIZQUIERDO, El régimen conceivial en Almanza de Zorita bajo el dominio de la Orden de Calatrava (siglos XII-XVI).

PATRICK GAUTIER DALCHIÉ, Notes sur la «Chronique Pseudo-Islamorana».

FERNANDO GÓMEZ REDONDO, La función del personaje en la «Estoria de España» alfonsi.

ESTHER GONZÁLEZ CRESPO, Los Velasco en el horizonte domínico de la nobleza castellana, según el Llibre de las Beatriuies.

JACQUELINE GUIRAL, Les relations du littoral valencien avec la Méditerranée et l'Antiquité au siècle XIII.

BEATRICE LEBOY, En Navarre a la fin du siècle XIII, difficultés et persistance de la noblesse.

SANTIAGO LÓPEZ CASTILLO, El ordenamiento jurídico del comercio de la sal y Salinas de Añana (Alava).

FRANCISCO LÓPEZ ESTRELLA, Rima y ríme en la literatura castellana primitiva.

ENCARNACIÓN MARÍN PADILLA, Antecedentes y resultados de una sentencia arbitral (siglo XIV).

FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUES, Los sellos de los señores de Molina.

CAROLINE MIGNOT, Le «municipio» de Guadalajara au XIVème siècle, système administratif et économique (1341-1567).

JOSERINA MUTEG, Aliens et Beneign: le monastère de Santes Creus.

JOSÉ MANUEL NIETO SORIA, La conflictividad en torno al diezmo en los comienzos de la crisis bajomedieval castellana, 1250-1515.

EDUARDO PARDO DE GUERRA Y VALDÉS, Un ejemplo de la nueva nobleza trastamarista en Galicia: el condestable don Pero Enriquez.

AMADOR RUBAL, El enclave de Montiel: vestigios de los antiguos castillos de la Estrella y San Polo y del lugar de Torras.

REGINA SÁINZ DE LA MAZA LASO, La aljama judía de Montalbán (1307-1391).

MARGARITA CANTERA MONTENEGRO, Advocaciones religiosas de Santa María de Nájera (siglos XI-XVI).

ESTHER GONZÁLEZ CRESPO, El patrimonio de los Velasco a través de «El Libro de las Beatriuies». Contribución al estudio de la fiscalidad señorial.

BASILIO PAVÓN MALDONADO, La muralla primitiva de Tudela.

CARMEN BATTLER (con la colaboración de JOAN JOSEP BUSQUELL), Las fundas de la alta burguesía en el municipio de Barcelona (e. XIII).

M.ª CONCEPCIÓN QUINTANILLA RASO, Nobleza y señores en Castilla durante la Baja Edad Media. Aportaciones a la historiografía reciente.

JACQUELINE GUIRAL-HADZITISSIÉ, L'organisation de la production rurale et artisanale à Valence au XV siècle.