

# *Las tradiciones pictóricas (I): la abadía de Ripoll. De la miniatura a la pintura sobre tabla (siglos XI-XII)*

---

Manuel Antonio Castiñeiras González

## OLIBA DE RIPOLL Y LA CREACIÓN DE LA GRAN BIBLIOTECA MONÁSTICA

En el panorama del siglo XI europeo existen pocos personajes tan fascinantes como Oliba, abad de Ripoll y Cuixà, entre 1008 y 1046, y obispo de Vic, entre 1017-1046. Afortunadamente la gran cantidad de documentación conservada sobre su actividad, así como de sus propios escritos literarios permite trazar los rasgos de su compleja personalidad. Oliba era un hombre obsesionado por la novedad y por la apertura de los condados catalanes a Europa. De hecho, su gobierno supuso una transformación revolucionaria en muchos campos: político, eclesiástico, cultural y artístico. Pero, sobre todo, para nosotros, la figura de Oliba encarna, como pocos, el perfil de un verdadero promotor de las artes, cuya huella ha marcado para siempre la personalidad del románico catalán. De hecho, lo podríamos comparar, por su importancia para la evolución del estilo románico en Europa, al papel que desempeñó su contemporáneo Gauzolino, en la abadía de Fleury, o al del abad Desiderio, en Montecassino.

Oliba, nacido hacia el año 971, pertenecía a la importante familia condal de Cerdanya. Era hijo de Oliba Cabreta, conde de Cerdanya y Besalú, y de la condesa Ermengarda. Con el retiro de su padre a la abadía benedictina de Montecassino (Italia), en el año 988, sus hermanos pasaron a ocupar importantes cargos políticos y territoriales: Bernat Tallaferro se hizo con el condado de Besalú; Guillem, con el de Cerdanya; y Oliba, con el de Berga y Ripoll (988-1002). Pero Oliba, que se había formado probablemente en la abadía de Ripoll y en su biblioteca, siguiendo el ejemplo de su tío Miró II Bonfill, conde de Besalú y obispo de Girona, entró como monje en Ripoll en 1002 y renunció al condado y sus bienes personales, que cedió a sus hermanos y a diversos monasterios. En 1008 ocurrió un hecho trascendente, ya que fue elegido abad de las abadías benedictinas de Ripoll y Cuixà, y posteriormente en 1017, obispo de Vic. En una sola persona se concentraban, pues, importantes y poderosos cargos eclesiásticos de la Cataluña condal, que él supo ejercer, con sabiduría y dignidad, para acrecentar el prestigio político, artístico y cultural de las instituciones que gobernaba.

Así, durante su abadiato el monasterio gerundense de Ripoll pasará de los 65 libros del inventario del 977 a los 246 contabilizados tras su muerte en 1047. En su esfuerzo por convertir la biblioteca de la abadía catalana en una de las más importantes de la Europa del siglo XI se observa una marcada predilección por lo que había sido la cultura carolingia, si bien no excluye de la misma la copia de traducciones latinas de textos científicos islámicos, como el *Liber de horis* (Barcelona, ACA, Ripoll, Ms. 225).



*Biblia de Ripoll: Frontispicio con escena del Éxodo (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Lat. 5729, f. 1r).*

Cabe señalar que del conjunto de los códices ripolleses producidos o atesorados en la abadía entre los siglos X y XII tan sólo se conserva una parte. Ésta se reparte principalmente entre el Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), la Biblioteca de Catalunya (BC) el Arxiu Episcopal de Vic (AEV), la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV) y la Biblioteca Nacional de Madrid (BN). Paradójicamente, el expolio o la migración que muchos de los manuscritos de la biblioteca de Ripoll habían sufrido con anterioridad a la fecha del incendio de la abadía en 1835 ha permitido el estudio de su *scriptorium*. Así, uno de los fondos más importantes, el del Arxiu de la Corona d'Aragó, se conserva gracias al traslado del archivo y la biblioteca del monasterio emprendido por el bienio progresista entre 1820 y 1822. A pesar de la orden de restituirlos dada por la restauración absolutista, el bibliotecario don Próspero Bofarull consiguió retener la mayor parte de los códices en Barcelona para su restauración y encuadernación. Con ello impidió que dichas obras pudiesen en el incendio de 1835.

Sin duda alguna, las dos producciones principales del *scriptorium* de Oliba son las denominadas Biblias de Ripoll (Vaticano, BAV, Ms. Vat. Lat. 5729) y de Rodes (París, BNF, Ms. Lat. 6, I-IV). La primera noticia sobre la existencia de ambas la proporciona

precisamente el catálogo realizado en 1047, a la muerte del abad-obispo, en el que aparecen citadas *III Bibliothecas* (tres biblias), entre las cuales debían de hallarse estas dos. Se trata de dos voluminosas biblias escritas con letra carolina y profusamente ilustradas en Ripoll durante los años del abadiato de Oliba (1009-1046), si bien según la opinión de Peter Klein o Rosa Alcoy, la segunda parte de la Biblia de Rodes fue iluminada en la segunda mitad del siglo XI: mientras que el actual volumen III se habría ilustrado en Ripoll hacia 1050-1060, la miniaturas del IV se habrían realizado en la abadía de Sant Pere de Rodes entre finales del siglo XI e inicios del siglo XII. Por el contrario, para A. Mundó (1992), ambas biblias fueron copiadas e ilustradas totalmente en Ripoll, en un período muy corto de tiempo. Según dicho autor, la Biblia denominada de Rodes fue transcrita por seis copistas entre los años 1010-1015, mientras que la de Ripoll se realizaría poco después, entre 1015-1020. En ambas intervino una serie de miniaturistas, entre los que destaca el denominado dibujante "expresionista", responsable de la mayor parte de las ilustraciones, pues se encargó de iluminar prácticamente todo el volumen I y II de la Biblia de Rodes, así como del f. 82 al f. 400 de la Biblia de Ripoll. No obstante, en mi opinión, la secuencia de la ilustración de ambos manuscritos está todavía sin resolver, ya que, como veremos, en el caso de la Biblia de Ripoll ciertos temas iconográficos o connotaciones de las imágenes apuntan a que ésta fue realizada entre 1027 y 1032, con motivo de la consagración de la basílica de Oliba. Por su parte, tal y como ha demostrado A. Orriols (2008), algunas escenas del Apocalipsis de la Biblia de Rodes son muy cercanas al Beato de Turín, realizado en Girona en las primeras décadas del siglo XII. Con ello la autora vuelve a proponer una fecha tardía para la ilustración de la última parte de la Biblia de Rodes, cuando ésta estaba ya en el monasterio ampurdanés.

En el caso de la denominada Biblia de Ripoll, ésta se guarda en la Biblioteca Apostólica Vaticana, adonde llegó procedente de Francia entre el 1612 y el 1618. Aunque en el pasado se atribuyó a la abadía benedictina italiana de Farfa (Frosinone, Lacio), se la denomina "Biblia de Ripoll" desde que Josep Pijoan (1910-1911) demostrase la relación existente entre la ilustración de los libros del Éxodo y Reyes del código (ff. 1r, 82r, 95r) y las escenas con ese mismo tema en la portada occidental de la iglesia de Ripoll, realizada entre 1134 y 1150. Por otra parte, su datación de la época del abad Oliba viene confirmada asimismo por las evidentes semejanzas de tipo paleográfico y estilístico del código con otros manuscritos contemporáneos atribuidos al citado monasterio. De hecho, de los tres ilustradores que según A. Mundó trabajaron en la Biblia, uno de ellos, que se caracteriza por dibujar pequeña figuras, muy libres y en movimiento, propias de la tradición carolingia, se ha identificado con el copista Guidfré, el cual sería el responsable no sólo de la ilustración de la mayor parte de las Biblia de Ripoll (f. 82-388) sino también de los dos primeros volúmenes de la de Rodes, así como de las iniciales de la *Vita Gregorii* (Barcelona, ACA, Ms. Ripoll 52).

No obstante, para la época, lo que más llama atención de ambas biblias es el impresionante acopio de imágenes que supuso su edición, ya que ambas contienen extensos ciclos ilustrativos de gran fuerza narrativa. De hecho, continúa siendo un reto explicar el origen, las causas y objetivos que llevaron a Oliba a hacerse con tal repertorio de imágenes. Cabe recordar que Cataluña no ha conservado un corpus de manuscritos iluminados lo suficientemente representativo anterior a la elaboración de dichas Biblias. Si bien es verdad que en el ya citado inventario del año 979, realizado a la muerte del abad Guidiscler, se informa que la abadía poseía 65 libros (*et sunt libri numero 65*) –un número que posiblemente se acrecentó incluso durante el gobierno de Sunifred (979-1008)–, de este primer período del monasterio han sobrevivido pocos ejemplares. Además, la mayoría de ellos, guardados en el Arxiu de la Corona d'Aragó, son manuales escolares, de sencillas y esquemáticas ilustraciones a tinta, que poco tienen que ver con

las coloridas páginas de las biblias del siglo XI. Valga como ejemplo, el célebre manuscrito de los agrimensores romanos compilado por el monje Gisemudus (Barcelona, ACA, Ripoll 106), el cual, a pesar de gran interés de su contenido, es muy poco relevante desde el punto de vista de la creación de grandes ciclos figurativos.

Parece, pues, que el renacimiento de la escritura en la Cataluña carolingia de los siglos IX y X no había conllevado una eclosión inmediata de la miniatura y la narración visual, un hecho que sí se produjo bajo el gobierno de Oliba de Ripoll. Para ello hubo que renovar el *scriptorium* de la abadía, al que se sometió a una actividad frenética que le hizo alcanzar la ya mencionada cifra de 246 volúmenes en el inventario de 1047, realizado a la muerte del insigne abad. En esta ambiciosa política cultural Oliba no dudó en promover la importación de textos y modelos útiles tanto para el engrandecimiento de su biblioteca como para la formación de su *scriptorium*. Existen, de hecho, varias noticias e indicios sobre esos contactos de Oliba y su entorno con otros monasterios e instituciones eclesiásticas locales y foráneas.

La primera noticia nos la proporciona el prólogo del *Breviarium de musica* (Barcelona, ACA, Ms. Ripoll 42 f. 1r), en la se nos dice que para su elaboración se enviaron "nuncios a cenobios vecinos pidiendo libros" sobre el monocordio, el cual era el instrumento que se utilizaba entonces para la enseñanza de la música boeciana. El códice se realizó, en el segundo cuarto del siglo XI, por tres destacados miembros del *scriptorium*: el monje Oliva –entonces maestro de *quadrivium* de la abadía y que es una personalidad diferenciada de la del abad–, Arnaldus y Gualterus. Este último, según consta en el poema acróstico con sus nombres, era el dibujante del manuscrito y procedía de la región de las fuentes del Ebro, es decir, la actual Cantabria (f. 6r). De la decoración del manuscrito, con sencillos dibujos de esquemas escolares a pluma, destaca el laberinto, tipo cretense, que figura en su página de guarda (f. 1r). Se trata posiblemente de una imagen tomada de la tradición de ilustración altomedieval de la obra de Boecio, *La Consolación de la Filosofía* (III, prosa 12, núm. 30), que oponía el inextricable "laberinto" del razonamiento filosófico a la simplicidad de la geometría divina, tal y como muestra un manuscrito de dicha obra realizado en el monasterio de Saint-Gall en torno al año 1000.

La segunda noticia es más explícita sobre los contactos foráneos del *scriptorium* de Oliba y sus consecuencias artísticas son también más notables. Se trata de la correspondencia epistolar y el intercambio de regalos entre el abad Oliba y el abad Gauzolino de Fleury. Como es bien sabido, las relaciones entre ambos cenobios benedictinos fueron muy estrechas en las décadas de 1010 y 1020. Prueba de ello es la noticia dada en la *Vita Gauzlini* (1042), en la que se narra la entrada en dicho monasterio de los hermanos Joan, antiguo monje de Ripoll y abad de Montserrat (ca. 1011-1017), y Bernat, con diversos presentes, entre los que destacaba un Evangelionario con cubierta de plata (*Evangelii quoque textum argento vestitum, auro suberatum, ad cultum divini contulere servitii*). Por su descripción podría tratarse del Evangelionario que los condes de Barcelona, Sunyer y Riquilda, habían regalado al altar de San Salvador de Ripoll en el año 924 (*Textum Evangelium cohopto de argento paratum de auro*), el cual sería uno de los cuatro códices, con encuadernación de orfebrería, que ornaban el altar de Guidiscle según el inventario del 979 (*textum aureum I cum lapidibus; textum argenteum III*) pero que no vuelve a mencionarse en los inventarios conservados de Ripoll del siglo XI. Este hecho se inscribe en la amistad que unía a Oliba tanto con Gauzolino como con Joan, pues con ambos mantuvo una estrecha correspondencia. Entre ellas cabe citar una carta de condolencia de Gauzolino a Oliba en 1021 por la muerte de su hermano, Bernat Tallaferro, conde de Besalú, a quien no duda de calificar de *lumen patriae*, y la consiguiente respuesta del abad de Ripoll; la carta de Joan de Fleury a Oliba en 1023; la de Gauzolino a Oliba con motivo del envío de las reliquias de san Benito y

santa Escolástica para el altar de la nueva iglesia de Ripoll en 1023; y la carta de Joan de Fleury al monje Arnau de Ripoll, todas ellas recogidas por E. Junyent en el *Diplomatari i escrits literaris de l'abat Oliva* (1992).



Higino de Ripoll: Constelación de Libra (Ciudad del Vaticano, Ms. Reg. Lat. 123, f. 179r)



Biblia de Ripoll: Ascensión, Pentecostés y Koimesis (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Lat. 5729, f. 370r)

Como puede comprobarse, este intercambio epistolar conllevaba en ocasiones el envío cruzado de distintos objetos (Evangeliario, Reliquias) y quizás ayude a explicar el contexto de algunas adquisiciones de Oliba para la biblioteca. De hecho, en la Biblioteca de Catalunya (Ms. 945) se conserva una Colección de Cánones de Dionisio el Exiguo procedente de Ripoll con una parte realizada, según A. Mundó, en un monasterio del Noroeste de Francia hacia el siglo X y otra parte elaborada en Ripoll en el siglo XI. Se trata, posiblemente, de un texto adquirido en forma de cuaterniones en un monasterio francés que después fue completado en Ripoll. No ha de descartarse su procedencia de Fleury, ya que en sus dos últimos folios figuran una serie de bocetos a pluma en un estilo ágil y desenvuelto que recuerdan al de las miniaturas de dicho *scriptorium* galo (ff. 135v-136r). El talante fluido de estos dibujos, dos elegantes cabezas femeninas y una harmoniosa pierna doblada hacia atrás, recuerda a la Constelación de Libra del Higino de Ripoll (Vaticano, BAV, Ms. Reg. Lat. 123, f. 179r), realizado en 1055 bajo la supervisión del monje Oliva. Cabe recordar que, precisamente, la ilustración de este último manuscrito fue puesta en relación por M. E. Ibarburu Asurmendi con la miniatura de Fleury y Limoges. De hecho, uno de sus posibles modelos del Higino ripollés, el *De signis coelis* del París, BN, Lat. 5239, realizado en Saint-Martial de Limoges hacia el año 950, presenta en las figuras mitológicas, como por ejemplo la constelación de Libra (f. 217r), trazos similares a los que aparecen en los bocetos del códice de la Biblioteca de Catalunya. Esos contactos con los *scriptoria* galos se hacen igualmente explícitos en la solución de ciertas figuras de la Biblia de Ripoll y concretamente en algún dibujo marginal, como la mujer gesticulante del fol. 154, que parece inspirarse en una de las

parteras que atienden a María en el lecho de la Natividad del cuaderno de modelos de Adhémar de Chabannes, realizado en Saint-Cybard de Angulema hacia 1020 (Leiden, Biblioteca Universitaria, cod. Voss. Lat. Oct. 15, fols. 2v-3r). Por su parte, tal y como ha señalado Ibarburu Asurmendi, la recepción del citado estilo de Fleury en el tercer volumen de la Biblia de Rodes, posiblemente contemporánea al Higino de Ripoll, parece bastante clara en las dos figuras semidesnudas de la inicial "N" del folio 1.



Biblia de Ripoll: Ascensión, Pentecostés y Koimesis (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Lat. 5729, f. 370r)

Por ello cabe la posibilidad que Gauzlin, en agradecimiento a los donativos procedentes del entorno del abad Oliba –Evangeliario de plata adornado con oro–, o el propio Joan de Fleury, enviase desde allí libros como los citados cánones con algún cuaderno de modelos. De hecho, en el Higino de Ripoll aparece recogida, en las tablas *decennovenalis*, la siguiente noticia referida al año 661: *Translacio sci benedicti* (f. 113r). Se trata de la fecha del traslado de las reliquias de san Benito de Montecassino a Fleury, un dato que corroboraría la dependencia de este códice de un modelo galo. A su vez, dicha efeméride gozaba de cierta actualidad en el Ripoll del abad Oliba, pues en 1023 Gauzolino le había enviado las reliquias del santo que después colocaría en el altar de la iglesia de 1032. Otro indicio de esta copia de modelos carolingios en el citado Higino de Ripoll estaría en la magnífica ilustración del mapamundi, cuyo modelo derivaría del planisferio que Teodulfo, obispo de Orleans y abad de Saint-Benoît-sur-Loire, mandó realizar a principios del siglo IX en el Palacio Episcopal de Orléans así como el que figuraba en una de las tablas de plata del tesoro de Carlomagno en Aquisgrán. En dicho planisferio la imagen de *Ter(r)a* parece directamente copiada de la figura de Gea de la encuadernación de marfil del *Codex Aureus* (ca. 820-830).

Por último, entre las adquisiciones de Oliba de la década de 1020 destaca la de un perdido *Psalterium Argenteum* del siglo IX, un manuscrito púrpura con letras de plata y epígrafes en oro –del tipo de los Evangeliarios de la Coronación de Carlomagno–, en cuya última página se leía: *Karolus gratia Dei rex et imperator franchorum*. Cabe la posibilidad de que Gauzolino se lo enviase al abad de Ripoll en agradecimiento al Evangeliario de plata y oro donado por Joan. Muy posiblemente dicho Salterio carolingio fue colocado en el tesoro del altar en la consagración de la basílica de Santa María de 1032. Prueba de la estima que le tenía Oliba es que en el inventario de la

iglesia de 1047 aparece en la lista junto con los objetos personales del abad: anillo, sello y dos báculos.

No cabe pues duda alguna sobre el interés personal del abad Oliba con respecto a la adquisición de objetos y libros de la tradición carolingia con objeto de engrandecer su ajuar y su *scriptorium*, así como de ofrecer modelos a sus escribas y miniaturistas. Prueba fehaciente de esta relación de los monasterios catalanes con las abadías galas a mediados del siglo XI es el viaje emprendido por el monje Gerul de Sant Martí de Canigó en 1050 para anunciar la muerte del conde Guifré II de Cerdanya, el hermano de Oliba que encabezaba la comitiva laica en la consagración de la iglesia de Ripoll de 1032 y que, desde el año 1035, se refugió en la citada abadía del Canigó. Los monasterios benedictinos de Tours, Orleans, Fleury, St. Denis, Soissons o Reims, grandes centros de la cultura carolingia formaron parte de ese trayecto.

Existe, no obstante, una tercera vía de relaciones muy sólida entre Ripoll e Italia que se remonta a mediados del siglo X y que retoma especial protagonismo en la década de 1010 con el abad Oliba. Estas conexiones hay que entenderlas dentro de la política de adhesión a la Santa Sede de la casa condal de Cerdanya-Besalú, en cuyas tierras se situaba la mayor parte del patrimonio del monasterio, el cual era además el panteón de dichos condes. El tío de Oliba, Sunifred II de Cerdanya había ya realizado en el 951 un viaje a Roma con objeto de proteger los dominios del monasterio. En este viaje le acompañaba el abad de Ripoll Arnulf (948-970), que obtuvo del Papa Agapito II la protección directa del papado para su cenobio. Muy posiblemente este viaje tuvo consecuencias artísticas inmediatas, puesto que años después dicho abad envió a Italia al levita Sendred y al presbítero Sunyer, *servos Sancte Marie* (Ms. 46), para copiar los *excerpta* de los libros de san Agustín hechos por san Ugippio de un códice de la catedral de Nápoles. Creo que esta noticia podría ayudar a entender los oscuros inicios del denominado "estilo catalán" de ilustración de manuscritos, puesto que en ese momento en Nápoles se elaboraban códices virgilianos (Biblioteca Nacional de Nápoles, ex Vindob. lat. 5, f. 56v), decorados con un tipo de iniciales que años más tarde será característico de los *scriptoria* de Vic y Ripoll, como por ejemplo puede contemplarse en el folio 2 de la Gramática de Prisciano, realizado en Ripoll hacia 1027 (Barcelona, ACA, Ms. Ripoll 59).

Esa renovada alianza con Roma parece corroborarse con el abad Oliba, que viajó dos veces a Italia para recibir privilegios papales: en 1011 y 1016-1017. En este segundo viaje le acompañó su hermano, Bernat Tallaferro, conde de Besalú, y permanecieron en tierras italianas casi tres meses, de diciembre de 1016 a febrero de 1017. Quizás ambos hayan aprovechado tal ocasión para acercarse a Montecassino a honrar la memoria de su padre, Oliba Cabreta, conde de Cerdanya y Besalú, que había terminado allí sus días como monje (988-990). Muy posiblemente entonces el abad Oliba adquirió, o quizás obtuvo como regalo como agradecimiento por las numerosas riquezas que su padre les había donado en vida, el manuscrito de cómputo titulado *Bede de temporibus* que aparece en el inventario de 1047. El aspecto de ese códice cassinese del siglo XI se conoce gracias a la copia realizada en Ripoll en 1134 (Madrid, BN, Ms. 19). No obstante, un eco temprano de sus fórmulas iconográficas se encuentra en la escena de la Crucifixión de la Biblia de Ripoll (f. 369v), en el que un grupo de personajes increpan a Cristo con gestos exagerados que recuerdan los de las figuras de cómputo del citado manuscrito (Madrid, BN, Ms. 19, ff. 3r-4v).

La cercanía o el acceso a la cultura visual beneventana de la primera mitad del siglo XI parecen corroborarse en otras tantas imágenes de las Biblias de Ripoll y Rodas. De hecho, la figuración de las Puertas del Paraíso de la Biblia de Ripoll (f. 5v), con los Querubines guardianes con espada, recuerda a una de las miniaturas de la enciclopedia de Rabano Mauro, ilustrada bajo en gobierno de Teobaldo en Montecassino en 1023

(Cod. Cass. 132, p. 299). Al repertorio beneventano remite asimismo la composición simétrica de la Visión de Mateo 24 de la Biblia de Ripoll (f. 368v), con la *imago clipeata* del Cristo Logos presidiendo una multitud, como en la escena de aclamación del *Curvat Imperia* del Exultet 2 de Gaeta (secc. 3, segunda mitad del siglo XI). Incluso podemos afirmar el paralelismo del estilo de dicho Exultet con el del denominado tercer maestro de la Biblia de Rodes, su contemporáneo, que utiliza igualmente un tipo de figuras regias diseñadas a pluma, con clámides con ricos plegados, y tocadas con coronas rematadas con motivos flordelisados, visibles tanto en la historia de Nabucodonosor (III, 65v-66) como en la de Asuer y Vasti (III, 97rv). Resulta curioso, no obstante, que también en esta fascinación por el arte italiano Oliba siga los pasos de Gauzolino, quien contrató, según su *Vita*, a un *pictorum peritissimo, a Langobardorum regione ascito, nomine Nivardo*, que se encargó de realizar una Crucifixión (capítulo 61) así como posiblemente el ciclo del Apocalipsis y de la Vida de San Pedro que decoraba las paredes de su iglesia (capítulo 57). Cabe recordar que el uso del término "Langobardo" no implica necesariamente un "lombardo de Lombardía", sino una persona proveniente del reino de los lombardos que ocupaban entonces toda la península itálica, es decir, tanto la *Longobardia Maior* como la *Minor*.

#### ALGUNAS PECULIARIDADES DE LA BIBLIA DE RIPOLL

De las 43 miniaturas a toda página que decoran la Biblia de Ripoll, llama la atención el modo de disponer los ciclos en forma de tiras narrativas superpuestas y, en muchas ocasiones, enmarcadas por líneas. Dicha fórmula, que se hace especialmente explícita en los folios del Nuevo Testamento, donde registros y escenas vienen subrayados por gruesas bandas de distintos colores, tiene un origen remoto en las primeras ilustraciones bíblicas derivadas de los rollos de papiro adaptadas al pergamino (*papyrus-style illumination*). Aunque se ha discutido mucho sobre las tradiciones iconográficas a las que remiten sus ciclos, parece obvio aceptar, más allá de su conocimiento de la miniatura carolingia (muy visible en algunos ciclos veterotestamentarios), una especial incidencia en dicha biblia de los repertorios italo-bizantinos, tal y como había sugerido W. Neuss (1922). De hecho, un análisis pormenorizado de la misma apunta al conocimiento de modelos elaborados durante el siglo IX a raíz de la querrela iconoclasta (730-843) por los iconódulos tanto en Italia como en el Mediterráneo Oriental. Escenas veterotestamentarias como el paso del Mar Rojo (f. 1r, 82r), la Escalera de Jacob (f. 3v), el trabajo de Adán y Eva (f. 6r) o el Sueño de Nabucodonosor entre los animales (f. 227v) remiten así a la tradición de la miniatura bizantina, de la misma manera que buena parte de la iconografía neotestamentaria sigue *ad pedem litterae* la de los ciclos bizantinos de los *dodekaorton*, como por ejemplo las escenas de la Ascensión, el Pentecostés o la *Koimesis* (f. 370r). Una vez más, los viajes de Oliba a Italia en 1011 y 1016-1017 pudieron facilitar el acceso a éste y a otros materiales diversos, ya que igualmente puede detectarse en la Biblia de Ripoll ciertas deudas con la decoración de las basílicas romanas o con la tradición beneventana de los Exultet.





*Biblia de Ripoll: Asunción de María (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Lat. 5729, f. 370v)*

Por otra parte, como señaló A. Mundó (2002), la Biblia de Ripoll funcionaba también como un código de uso litúrgico, en el que se recogen textos exegéticos, oraciones y cánticos. En este sentido, la serie de imágenes que decoran el prólogo de la Biblia de Ripoll (ff. 1-4), que se han atribuido a un mismo y peculiar maestro (el "galtaplè" o de carrillos hinchados), son posiblemente un eco en imagen de las invocaciones propias del rito de la consagración de la basílica de 1032, tal y como éste aparecen en el manuscrito Barcelona, ACA, Ms. Ripoll 40, f. 65v. Así, en mi opinión, las alusiones que se hacen en dicho texto a la Escalera de Jacob (*iacob erigebat lapidem in titulum fundens*) en el momento en el que se trazaba sobre el pavimento un abecedario en forma de aspa explican tanto la miniatura con la Escalera de Jacob como la especie de enorme *chi* griega (*Xristus*) que decoran los ff. 3v-4r. Asimismo, el célebre frontispicio con la historia de Moisés (f. 1r), con las escenas del Paso del Mar Rojo, las Aguas de Mara, el manantial de la Roca de Oreb o la protección de la Columna de Fuego, podrían ser igualmente una evocación de la bendición del agua y del fuego divinos durante la ceremonia. Todas estas citas en las imágenes preliminares al ritual de la consagración apuntan, a mi entender, a una elaboración de la Biblia de Ripoll con vistas a la inauguración, en 1032, de la nueva basílica construida por Oliba. De la misma manera, no por casualidad, la última imagen narrativa del código no pertenece al escenario habitual de una biblia iluminada. El ciclo neotestamentario termina con una escena apócrifa que muestra a la Virgen en su lecho de muerte (f. 370r). A la vuelta del folio el lector se encuentra con una monumental y solemne representación de la Asunción de María a los cielos (f. 370v). Es muy posible que esta insistencia en la iconografía mariana constituya un indicio más de la relación del ciclo ripollés con la topografía sagrada de la

abadía dedicada en 1032, pues en la secuencia de sus imágenes la biblia evoca en su frontispicio el ritual de consagración del templo, mientras que sus escenas finales, centradas en la Dormición y Ascensión de la Virgen, son una alusión a la dedicación mariana de su altar mayor.

Por otra parte, el ciclo neotestamentario, de carácter muy abocetado, parece confirmar que el códice fue ilustrado entre los años 1027 y 1032, y que su autor tuvo acceso a repertorios bizantinos, derivados del *papyrus-style illumination*, posiblemente a través de cuadernos de modelos, e incluso a partir de anotaciones de viaje. A mi parecer, ello explicaría algunas citas explícitas a monumentos de Jerusalén, como la figuración de los pórticos de la piscina de Bethesda (Jn 5, 118) en la escena de la curación allí del paralítico (f. 367v), o el edículo del Santo Sepulcro en la escena de la *Visitatio Sepulchri* (370r). En esta última, el miniaturista de Ripoll representó un pequeño edificio rectangular coronado por una diminuta torre-cúpula, cuya configuración no tiene nada que ver con el viejo edículo paleocristiano, compuesto por una estructura poligonal centralizada con pórtico y coronada por una cúpula cónica. Cabe recordar que dicho monumento, que había sido destruido en 1009 por el califa al-Hakim, fue reconstruido, en primera instancia, entre 1014 y 1027, y definitivamente hacia 1040.

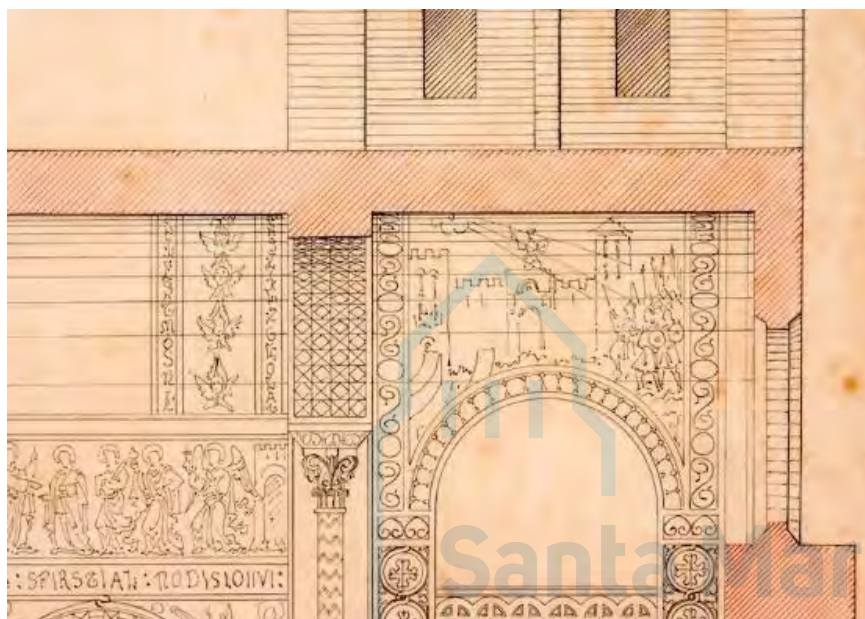
*Biblia de Ripoll:  
Visitatio Sepulchri y  
otras escenas  
neotestamentarias  
(Ciudad del  
Vaticano, Biblioteca  
Apostólica Vaticana,  
Ms. Lat. 5729, f.  
370v.)*



Posiblemente la Biblia de Ripoll refleja su aspecto en 1027, cuando el conde de Angulema, Guillermo Taillefer, visita el Santo Sepulcro acompañado de miembros del monasterio de Saint-Cybard, donde trabajaba el célebre Adhémar de Chabannes. Su guía fue nada más y nada menos que un monje del Sinaí –Simeón– que por aquellos años hacía de guía en Tierra Santa y que volvió con dicha comitiva a Francia. Muy posiblemente este viaje, que pudo suponer la llegada de los primeros modelos de la nueva estructura del edículo a Occidente, sea la clave para entender su temprana recepción en la biblia ripollesa.

## ¿UNA IGLESIA PINTADA DE LA ÉPOCA DE OLIBA?

En su informe para la restauración de la basílica de Ripoll de 1887, Elies Rogent establecía una comparación entre la iglesia de Oliba y la de San Pedro del Vaticano. Dicho parangón había llevado al arquitecto catalán a proponer incluso, en un proyecto de reconstrucción anterior de la iglesia de Ripoll –datado de 1865–, una decoración pintada del edificio siguiendo el espíritu de las antiguas basílicas romanas. Este primer proyecto se ha querido entender como una muestra de la mentalidad católica y conservadora de Rogent, el cual era muy cercano al pintor nazareno Claudio Lorenzale (1814-1889), que era su cuñado y le acompañó a Ripoll, como miembro de la comisión de restauración, en sus primeros viajes de inspección entre 1863 y 1867. Éste fue probablemente el autor de la propuesta de restitución pictórica del monumento.



*Elies Rogent, primer proyecto de restauración de Santa María de Ripoll, 1865, detalle de la tribuna occidental (Barcelona, Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).*

Aunque dicho proyecto pictórico de restauración nunca se llevó a cabo, en él se escondían algunas claves que permitían entender mejor el espíritu original del edificio de Oliba. Me refiero, en concreto, a la escena pensada para decorar el muro de la tribuna occidental. Se trataba de una escena de batalla, en la cual unos guerreros a caballo asedian con sus lanzas y escudos una ciudad amurallada con torres. La fortaleza es defendida por un soldado armado sobre las almenas mientras que los rayos del sol parecen proteger al ejército atacante. Se trata sin duda de una escena veterotestamentaria, la única de carácter plenamente narrativo de todo el conjunto, que muestra una de las batallas de Josué, concretamente el asedio de la ciudad de Hai (Js, 8, 1-13). No se puede encontrar para esta imagen su correspondiente en la portada occidental de Ripoll, donde no se representa ninguna escena de asedio sino la batalla a campo abierto de Refidim (Ex, 17, 6-12). En realidad, el único parangón para el dibujo de Rogent se encuentra en las miniaturas con tema bélico de las Biblias de Ripoll y Rodes, donde las escenas de asedio son muy numerosas. Su filiación con la Biblia de Ripoll resulta incluso más que creíble, ya que dentro de la escena se encuentra un motivo que comparece en el mismo folio de la escena de Hai: el sol que se para en la batalla de Gabaón durante la lucha contra los Amorreos (Js, 10, 12-14) (f. 82v).

Sin embargo, una comparación de este tipo con las biblias de Ripoll y Rodes en la época de Rogent y Lorenzale era imposible, ya que ambos códices habían emigrado en época moderna desde Ripoll, respectivamente, a Italia y Francia, y su atribución

historiográfica al monasterio catalán no se produjo hasta el siglo XX. ¿De dónde proviene entonces el modelo manejado por Elies Rogent y Claudio Lorenzale para la figuración de la escena de asedio? La respuesta más plausible reside en lo que éstos pudieron ver todavía de los restos de decoración original del propio monasterio, pues, con la ruina del monumento tras el incendio de 1832, bajo el estuco neoclásico, habían comenzado a aparecer figuras "al fresco" y epígrafes pintados, tal y como recogen los testimonios posteriores publicados por J. M. Pellicer (1888, p. 66) o el propio E. Rogent (1887, p. 36). De hecho, a raíz de los incipientes trabajos de restauración llevados a cabo entre 1865 y 1867, como era la limpieza general del monumento y la consolidación del muro lateral oriental del crucero, pudieron salir a la luz viejos restos de la decoración pictórica. No obstante, como el proyecto final de restauración apostó por la estética de la piedra a la vista, poco más sabemos de la decoración inicial del monumento de Oliba.

Aun así, en el año 1990, con motivo de unas obras en la iglesia se encontró un resto de pintura mural en la nave lateral derecha. Se trata de una cenefa, formada por dos franjas de color amarillo y rojo, con círculos de color blanco, que según E. Tarracó recuerda la cenefa decorativa superior de la escena de la Lapidación de San Esteban de la iglesia de Sant Joan de Boí, que pertenece a un repertorio ornamental del entorno del año 1100. Esto es, lamentablemente, todo lo queda de la decoración interior de Ripoll: un resto minúsculo de cenefa y un sugestivo dibujo del siglo XIX. No obstante, se puede deducir a partir de una atenta lectura del acta de dedicación del año 1032 que la iglesia se había "decorado" con mucho esfuerzo:

Queremos notificar a nuestra fraternidad, dilectísimos hermanos e hijos, que convocados a dedicar la iglesia de la Madre de Dios del cenobio de Ripoll, para conseguir mejorar el estado y la decoración, hemos procurado llevarlo a cabo y persistimos, con muchas complicaciones, hasta el final (*Notum essem volumus vestrae fraternitati, dilectissimi frates et filii, quoniam convenientes ad dedicationem ecclesiae Dei genitricis cenobii Rivipollentis, ipsius domus decorem et statum, ut in melius proficeret, qua valuimus perficere instantia peregrimus*) (JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1992, p. 166).

*Restos de la fachada primitiva de Ripoll, parte superior del parapeto. Foto: Jordi Camps.*

Como es bien sabido, el abad Oliba empleó al menos doce años en erigir la nueva iglesia, en la cual se trabajó desde el año 1020 al 1032. Con toda probabilidad para su decoración se recurrió al inmenso repertorio de imágenes atesorado en sus célebres biblias, en particular, el de la denominada Biblia de Ripoll. De hecho, como señaló en su día A. Grabar, el encuadre o *impaginazione* de las escenas del Nuevo Testamento, en estrechos registros, parece pensada para ser traspasada a una decoración mural. De hecho, alguna de las composiciones, como la Visión del Juicio Final de Mateo 24 (f. 368v), parece estar pensada para su transposición monumental en una contrafachada, como era habitual en muchas iglesias pintadas italianas.



Por otra parte, tal y como han sugerido diversos autores, cabe la posibilidad de que la primitiva portada de la iglesia de Oliba estuviese pintada, ya que la subdivisión en rectángulos narrativos del registro central de la fachada monumental del siglo XII, con acompañamiento de epígrafes, parece un eco de un precedente conjunto mural. Cabe recordar que la fachada monumental con esculturas se colocó, literalmente, en el segundo tercio del siglo XII, delante del imafrente olibiano, de cuya decoración todavía es posible contemplar algunos detalles en la parte superior. Así, con motivo de los trabajos de restauración llevados a cabo entre 1971 y 1972, se descubrieron una serie de representaciones vegetales y zoomorfas pintadas que decoraban la cornisa de arcos lombardos del parapeto superior del siglo XI, oculto ahora tras la portada del siglo XII. Por su estilo e iconografía estas imágenes recuerdan a la figuración de animales terrestres bajo una arcada que se encuentra en la escena de la Creación del Cielo y de la Tierra de la Biblia de Rodes (I, f. 6v). Por último, no deja de ser una casualidad que muchas de las representaciones del Éxodo del frontispicio de la Biblia de Ripoll (f. 1r) que se repiten, luego, en la portada monumental del siglo XII, estén excepcionalmente glosadas en el manuscrito, con frases explicativas: *Transitu; Murmuri populi, Aqua mara; Coturnix, Manna; Petra Oreb; Ur, Moyses, Aaron, bella Iosue contra Amalec*. Probablemente, la intención originaria de estos *tituli* responde a un estadio intermedio del proceso de transmisión de imágenes de la biblia a la portada. En mi opinión, su objetivo fue el de facilitar, en época de Oliba, su selección para su inmediata transposición al formato de la pintura monumental. De esta manera, la portada pétrea del segundo tercio del siglo XII, no estaría copiando la Biblia de Ripoll, sino la *porta picta* de la iglesia consagrada por Oliba en 1032. Cabe recordar, a este respecto, que el formato de puerta pintada con figuras se puede constatar en otro ejemplo posterior del románico catalán: la portada norte de la iglesia pirenaica de San Joan de Boí, actualmente conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Biblia de Rodes: Creación del Cielo y la Tierra (París, Bibliothèque Nationale, Ms. 6, I, f. 6v)

## EL TALLER PICTÓRICO DE RIPOLL Y EL REVIVAL ARTÍSTICO DEL MONASTERIO EN EL SIGLO XII

Tras la pérdida de su independencia en favor de la abadía de San Víctor de Marsella en el año 1070, el monasterio de Ripoll parece haber entrado en un período de estancamiento. Por ello, cuando durante el segundo cuarto del siglo XII la abadía catalana experimenta, de nuevo, un resurgir artístico, éste toma como modelo la reivindicación de su glorioso pasado, en la que el gobierno del abad Oliba (1008-1046) se presentaba como la Edad de Oro. En este contexto debe entenderse la copia realizada hacia 1130 del privilegio de 982 del rey Lotario de Francia a Ripoll, un documento en el que el monarca hacía una importantísima donación a la abadía tan sólo cinco años después de la solemne consagración la basílica de 977. Cabe subrayar que dicha copia se halla precisamente en un manuscrito ilustrado de cierta envergadura, que contiene las Epístolas de san Pablo (Vaticano, BAV. Lat. 5730, f. 233v-234r), con el que se pretendía reactivar la producción artística del *scriptorium*, que había decaído considerablemente o casi desaparecido desde finales del siglo XI.

Por otra parte, como es bien sabido, la redacción en 1147 de la *Brevis Historia Rvipullensis* (1147) fue concebida como una alabanza al abad Oliba, ya que se trataba de una historia del monasterio catalán en la que se subrayaban las cuatro consagraciones de su basílica –888, 935, 977 y en especial la de 1032–, así como los privilegios que se derivaban de ella. De forma especial, la época de Oliba se presentaba así como una verdadera *aetas aurea*, en la que se recalca en el colofón, con un cierto tono nostálgico, que desde la consagración de Oliba de 1032 han pasado casi 116 años. Otra prueba de la efervescencia del *scriptorium* del monasterio en el transcurso del siglo XII fue la transcripción, en 1172, de la *Historia del Pseudoturpín* con las gestas de Carlomagno en España, dentro del *Codex Calixtinus* de Ripoll (Barcelona, ACA, Ms. Ripoll 99, ff. 58r-79v). Se trata de una copia realizada por un monje de la abadía catalana, Arnau del Munt, que fue hasta la catedral de Santiago de Compostela para poder ver y transcribir el célebre *Liber Sancti Iacobi*, cuyo libro IV contenía el denominado *Pseudoturpín*. Aunque aquella visita, tal y como razona el propio Arnau en el epílogo del manuscrito, fue motivada por la existencia de una fuerte tradición jacobea en Ripoll desde el siglo XI, donde no sólo se celebraba de la fiesta del Apóstol y sus vigiliassino que existía también un altar dedicado a Santiago el Mayor (Barcelona, ACA, ms. Ripoll 99, f. 85v), en opinión de N. Jaspert esta copia responde más bien a los intereses políticos de la abadía catalana y del condado de Barcelona, que siempre pretendieron buscar los orígenes de sus privilegios en Carlomagno y en la Lotaringia carolingia en su afán por emanciparse del poder de la dinastía capeta y reafirmar de este modo su total independencia política.



Tabla de Esquius. MNAC. Foto: Calveras/Mérida/Sagristá.

No hay que olvidar, no obstante, que este contexto de lucha por la libertad del monasterio de Ripoll coincide con el imparable aumento de poder del condado de Barcelona, al que se habían incorporado en poco tiempo los territorios primitivos antes pertenecientes a Oliba Cabreta, conde de Cerdanya y Besalú (966-988) y padre del abad Oliba (1008-1046), y en los que la abadía ripollense había gozado durante siglos de alodios y privilegios. Así, en 1111, el condado de Besalú se convierte en territorio del conde de Barcelona, Ramón Berenguer III, y en 1134 su sucesor, Ramón Berenguer IV, consigue definitivamente, tras un largo litigio, los derechos del condado de la Cerdanya. Por otra parte, sabemos que en el período precedente la abadía había acumulado una gran cantidad de posesiones gracias a la generosidad del último conde de Besalú, Bernardo II, en su largo gobierno desde 1065 hasta 1114 II (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 430, f. 32r-33v). Más desconocidas son las numerosas donaciones a Ripoll por parte del rey de Aragón, Pedro I (1094-1104, quien concedió al abad de Ripoll un censo anual de 300 monedas de oro de Valencia o 300 sueldos de moneda de Jaca (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, f. 43r-45v.), una cantidad que en 1102 había alcanzado la suma de 505 sueldos, y fue posteriormente confirmada por su hermano, el rey Ramiro II (1134-1157) (f. 44v). El pago de este censo aragonés permitió al monasterio catalán disfrutar de una acumulación monetaria sin parangón que, muy probablemente, sirvió para financiar las numerosas obras artísticas llevadas a cabo entre 1134 y 1150-1160 –iluminación de manuscritos, portada pétrea, mosaico presbiteral, baldaquino, bóvedas, claustro–, un hecho que la historiografía nunca ha estudiado en profundidad.

Muchas de las empresas artísticas desarrolladas entonces en la abadía volvían la mirada hacia el pasado, sobre todo a la gloriosa época de Oliba. De hecho, como se ha mencionado, aunque la célebre portada monumental vino probablemente a ocultar la primitiva *porta picta* de 1032, su iconografía y sentido narrativo constituye toda una evocación de las obras pictóricas y miniadas del siglo XI. El monasterio parece recuperar así, en el segundo tercio del siglo XII, el papel que había tenido como centro creador de la cultura artística catalana en el siglo anterior. El abad Pere (1134-1154) fue

probablemente el promotor de este renacimiento, con patrocinio manifiesto de los condes de Barcelona –Ramon Berenguer III y IV–, que deseaban ser enterrados en la abadía benedictina.

Como el principal foco de interés de la historiografía artística se ha centrado siempre en el estudio del portal, otras manifestaciones artísticas desarrolladas por la abadía en ese momento no han tenido el mismo tratamiento pormenorizado. Por ello, cabe señalar que el *scriptorium* experimentó también entonces un pequeño renacimiento en la que se buscaba una consciente recuperación de algunos modelos del período de Oliba. Así, la polémica miscelánea astronómica del ms. 19 de la Biblioteca Nacional de Madrid fue probablemente ejecutada en Ripoll, hacia el año 1134, bajo el gobierno del abad Pere. Se trata posiblemente de la copia de un códice de Montecassino llegado al monasterio catalán durante el gobierno de Oliba. A primera vista, el estilo de sus miniaturas en color recuerda vagamente a algunas fórmulas del círculo del denominado Pedret, sobre todo, a sus continuadores y divulgadores en el segundo cuarto del siglo XII, en concreto al conjunto de Sant Pere de Sorpe, donde, no por casualidad aparecen temas derivados del repertorio profano del zodíaco así como una serie de bustos femeninos en el zócalo del presbiterio que encuentra un cierto parangón en la figuración de las Pléyades del manuscrito. Es posible asimismo proponer ecos de la miscelánea astronómica en algunas composiciones y figuras cosmológicas del portal de Ripoll.

Este traspaso de modelos desarrollado en el seno del taller del portal, que indica la exportación de la cultura figurativa de la biblioteca (Biblia y miscelánea de cómputo) al ámbito público (portada), es aún más amplio y afecta incluso a otras técnicas artísticas. De hecho, como ya había señalado X. Barral, el ciclo profano del zócalo de la fachada de Ripoll –con su figuración de animales, animales mitológicos y escenas de lucha– se sirve de fórmulas bastante habituales en la pintura mural pirenaica, como el ábside central de Santa Maria de Taüll, el de Santa Eulàlia d'Estaon o la absidiola norte de la cripta de la catedral de Roda de Isábena. Además, en Ripoll, durante el segundo cuarto del siglo XII, se desarrolló un taller de pintura sobre tabla, al que pertenecen obras maestras procedentes de la comarca del Ripollès, como el frontal de Sant Martí de Puigbó, el de Esquius o el baldaquino de Ribes. En alguna de ellas, como en el caso de Puigbó, Walter W. S. Cook no dudó en señalar deudas visibles con el portal de Ripoll, ya que las escenas narrativas del frontal siguen esquemas muy similares a las de los relieves de la tumba del conde Ramon Berenguer III, desde siempre atribuida a los maestros escultores de la fachada ripollense.



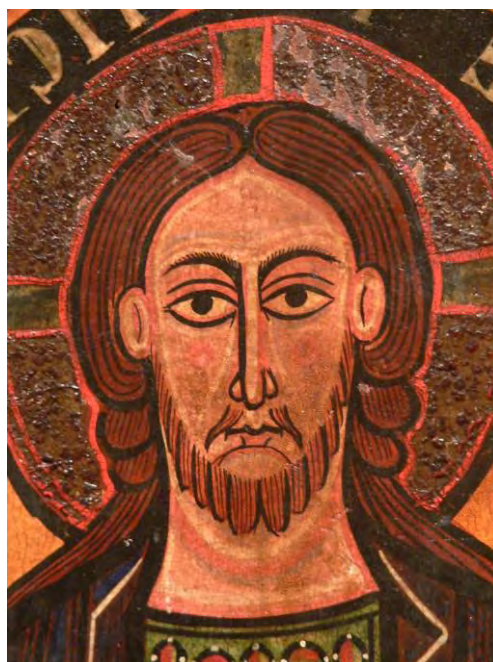
Baldaquino de Ribes. Foto: Museu Episcopal de Vic.



En mi opinión, la posibilidad de un papel central del monasterio de Santa Maria de Ripoll en la formación de estos maestros de la pintura sobre tabla resulta muy sugerente. Así parecen confirmarlo los datos de las valiosas analíticas realizadas por Antoni Morer y Joaquim Badia de la tabla de Esquius en el Laboratorio del MNAC (2007), mediante reflectografía infrarroja, espectrografía Raman y tratamiento de imágenes, así como los llevados a cabo por J. Verdaguer y M. Alcayde a partir del frontal de Puigbò y el baldaquino de Ribes en el seno del proyecto *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN HAR2011-23015) (VERDAGUER SERRAT, J. y ALCAYDE, M., 2014). En Esquius, de hecho, como si de una obra miniada se tratase, el artista emplea pigmentos costosísimos propios de la miniatura, muy triturados y en gran cantidad: oropimente para el amarillo, cinabrio para el rojo y lapislázuli para el azul. Además, la figuración del Tetramorfos, con sus llamativos nimbos amarillos, recuerda en gran medida a las miniaturas del códice de las Epístolas de San Pablo (Vaticano, BAV, Lat. 5730), realizado en la abadía de Ripoll justamente hacia 1130. Ese mismo uso de pigmentos y dominio de la técnica de la miniatura ha sido refrendado por los análisis realizados en el baldaquino de Ribes (ca. 1120-1140). Éste, además, nos sorprende por la elegancia de los *plis soufflés* de los ángeles, los cuales pueden perfectamente parangonarse con los del ángel del lado derecho del friso de la portada de Ripoll. Igualmente, coincidente con este repertorio "ripollés" es la escena de la Ascensión de Cristo del frontal de Martinet de Cerdanya (Worcester Art Museum, Massachusetts, Estados Unidos) que, aunque se ha querido atribuir al taller de Urgell, parece una composición tomada de los dos registros superiores de la fachada de Ripoll: arriba, los ángeles que acompañan la subida de la Majestad del Cristo; abajo, un gesticulante colegio apostólico. Esta influencia de modelos ripollenses en la pintura sobre tabla catalana se encuentra incluso en el frontal de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona) (ca. 1186), atribuido no obstante al taller de Vic, donde en la poblada escena de la entrada en Jerusalén, Cristo está montado, siguiendo la iconografía cristiana oriental, sobre un lado del burro, tal y como éste aparecía en el folio 369 de la Biblia de Ripoll.

*Tabla de Esquius: detalle de la aureola de Cristo.  
MNAC. Foto: Calveras/Mérida/Sagristá.*

Por ello, resulta muy plausible, siguiendo la hipótesis enunciada en su día por W.W. S. Cook que algunas de estas primeras tablas pintadas –con seguridad, el baldaquino de Ribes, el frontal de Esquius y el frontal de Puigbò– pertenezcan a un mismo taller que estaría enclavado en Ripoll. Más aún, dado que se trataba de producir un mobiliario litúrgico en madera pintada, con un carácter sacro absoluto, es muy posible que dicha actividad se realizase en un taller localizado en las propias dependencias monásticas de la abadía, bien por artistas-*clerici* o *conversi*, que tendrían así libre acceso a los modelos de la biblioteca monástica. Cabe recordar que en los casos de Esquius y Ribes, las dos inscripciones que figuran dentro de la aureola luminosa de sus



respectivas mandorlas están escritas con una caligrafía de letras bulbosas que parece tomada de las rúbricas de los manuscritos ripollenses contemporáneos. Ambas expresan, además, un tono de súplica similar que remite a la cultura literaria y espiritual del monasterio. Así, en la tabla de Esquius se lee un epígrafe en verso no exento de connotaciones escatológicas:

+HIC DEVS ALFA ET O[MEGA] CLEMENS MISERATOR ADESTO / +AC  
PIETATE TVA MISERORVM VINCLA RELAXA AMEN (Éste es el Dios  
del alfa y el omega. Ven, oh clemente y misericordioso, con tu  
piedad, y afloja las cadenas de los miserables. Amén).

Por su parte, recientemente J. Alturo y T. Alaix (ALTURO I PERUCHO, J. y ALAIX, T., 2013, p. 254-255) han podido leer y completar correctamente la fragmentaria inscripción del Baldaquino de Ribes:

(PER ME MUNDANTUR) QVISQUIS SVPER ASTRA LEVATUR  
AD ME SPEM VITE DVCE ME (MEA VENITE MEMBRA)  
(Por mí se purifica todo el que se eleva sobre los astros/ Guiados  
por mí, miembros míos, venid a mí, esperanza de vida)  
(mandorla);

(DOMINVS ET REX REGV)M LUX ET FORMA DIERV  
(Señor y rey de reyes, luz y origen [molde] de los días) (banda  
central)

PAX/LEO (Paz/León) (en el libro)

No deja de ser sintomático que la restitución del texto original de la mandorla haya sido posible gracias al hecho de que estos versos se habían añadido, en la primera mitad del siglo XII, en una nota marginal del folio 154r del Ms. 74 del fondo Ripoll de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, donde se lee: *Per me mundatur quiquis super astra levatur/ Ad me, spem vite, duce me, mea mebra, venite*. Se trata de composiciones que subrayan la idea de la ascensión del alma hacia el cielo guiados por la divinidad, un topo propio del mundo benedictino, que se encuentra en la propia portada de Ripoll, donde Pedro, el portero del cielo, muestra una cartela con la inscripción: *Petrus iter pandit et plebs ad sidera scandit* ("Pedro abre el camino y gente sube al cielo).



Frontal de Planès. MNAC  
(Foto: Calveras/Mérida/  
Sagrístá)



Miscelánea de cómputo y astronomía: constelación de Las Pléyades (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19, f. 62r.)

En este contexto de producción monástica de las artes, tampoco resulta una casualidad que en Ripoll se haya copiado entonces un recetario de técnicas propias de la miniatura y la pintura sobre tabla (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19, ff. 199-203). El texto, editado por J. M. Burnam, contiene las fórmulas de la *chrysografia* (escritura en oro) y la *argirografia* (escritura en plata), así como otras relativas a la realización de relieves en yeso recubiertos con placas de estaño barnizadas con corladura (*deauratio facilis*). Dos de las recetas muestran, precisamente, cómo preparar las láminas de estaño en vinagre, para poder después colorearlas con azafrán o yema de huevo, y aplicarlas sobre el yeso<sup>1</sup>. Este proceso técnico, en el que se combinaba la técnica de la *pastiglia* con las placas de estaño corladas, se documenta desde fechas muy tempranas en Cataluña, y, en concreto en piezas procedentes del denominado taller de Ripoll. De hecho, el análisis de una fotografía antigua de principios del siglo XX (Arxiu Mas, 1492B) de la tabla de Esquius ha permitido confirmar que el nimbo de Cristo estaba originalmente realizado en relieve de yeso recubierto con corladura (placas de estaño y barniz), si bien este particular actualmente es apenas visible en la pieza a causa de una restauración abusiva posterior.

Sistemático y mucho más sofisticado es el uso que se hace de estas técnicas en el frontal de Planès (Ripollès), con el que se buscó dar a la pieza el relieve y el brillo propio de una obra de orfebrería. La adscripción de esta tabla al monasterio de Ripoll parece más que plausible por varias razones. En primer lugar, por el temprano uso de las recetas de la *pastiglia* y de la *deauratio facilis* que se guardaban en el citado manuscrito ripollense. En segundo lugar, porque las figuras laterales del frontal se distinguen por una elegancia clásica y el empleo de una brillante paleta de colores que parece hacerse eco de alguna de las representaciones de las constelaciones que ilustran ese mismo códice (Madrid, BN, Ms. 19, f. 62r). Por último, porque el texto que acompaña la mandorla de la *Majestas Domini* en Planès es, una vez más, el producto de una cultura libresca benedictina propia de monjes o clérigos artistas, los cuales eran conscientes – como en el caso del contemporáneo tratado de Teófilo, *De diuersis artibus* (III, prólogo) – de la limitación de la obra del artista con respecto a la magnificencia de la Creación y su modelo divino:

NVLLA PICTURA CONCLVSA SIVE FIGVRA PERPES, MAGESTAS D(IVINITATI)S EST ET SVMMA POTESTAS (Ninguna pintura acabada o figura es como la perpetuidad, la majestad y el sumo poder de Dios).

## Bibliografia

- AINAUD DE LASARTE, Josep, *La pintura catalana. La Fascinació del Romànic*, Ginebra, 1989.
- ALBAREDA I RAMONEDA, Anselm Maria, "Els manuscrits de la Biblioteca Vaticana Reg. Lat. 123, Vat. Lat. 5730 i el scriptorium de Santa Maria de Ripoll", en *Catalonia Monastica*, 1927, I, pp. 23-96, 326-330.
- ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "La Bíblia de Ripoll", en *Catalunya Romànica*, vol. X, Barcelona, 1997, pp. 305-315.
- ALTURO I PERUCHO, Jesús y ALAIX, Tània, "El Baldaquí de Ribes i les seves inscripcions: origen i noves propostes d'interpretació", *Ausa*, XXVI, 172 (2013), pp. 247-257.
- AVRIL, François et alii, *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París, 1982.
- BOHIGAS I BALAGUER, Pere, *La ilustración y decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período románico, I*, Barcelona, 1960.
- CAHN, Walter, *Romanesque Bible Illumination*, Nueva York, 1982.
- BARRAL I ALTET, Xavier, "Le portail de Ripoll. État des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4 (1973), pp. 139-161.
- BURNAM, J. M. (ed.), *Recipes from Codex Matritensis A 16 (ahora 19)*, University of Cincinnati Studies, Cincinnati, Ohio, 1912
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (siglos XI-XII)", *Compostellanum*, XLIII (1998), pp. 593-646 (En el Camino hacia la gloria. Miscelánea en honor a Mons. Eugenio Romero Pose).
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Ripoll", en *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. X, Roma, 1999, pp. 27-33
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "From Chaos to Cosmos: the Creation Iconography in the Catalanian Romanesque Bibles", *Arte medievale*, Nuova Serie, 1, (2002), pp. 35-50.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "The Catalan Romanesque Painting Revisited: the Altar Frontal Workshops (with a Technical Report by A. Morer and J. Badia)", en HOURIHANE, Colum ed.), *Spanish Medieval Art, Recent Studies*, Tempe, Arizona, 2007, pp. 119-153.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio,, "Un passaggio al passato: il portale di Santa Maria di Ripoll", en QUINTAVALLE, Arturo Carlo. (ed.), *Medioevo, il tempo degli antichi. VI Convegno Internazionale di Studi di Parma, Palazzo Sanvitale 23-28 settembre 2003*, Parma, 2006, pp. 365-381.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "En torno a los orígenes de la pintura románica sobre tabla en Cataluña: los frontales de Urgell, Ix, Esquius i Planès", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), pp. 15-41.
- CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel Antonio, "Ripoll et Gérone, deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique", *Les Cahiers de Sain-Michel de Cuxa*, XXXIX (2008), pp 161-180.
- CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel Antonio, "Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll et les anciennes traditions de l'iconographie chrétienne : du scriptorium de l'abbé Oliba à la peinture romane sur bois" *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL (2009), pp. 145-164.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos", en HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las Iglesias románicas*, Aguila de Campoo, 2011, pp. 9-76.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "The Portal at Ripoll Revisited: An Honoray Arch for the Ancestors", en MCNEILL, John y PLANT, Richard (eds.), *Romanesque and the Past*, Leeds, 2013, p. 121-142.
- CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel Antonio, "Artiste-clericus ou artiste-laïque? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII, (2012), pp. 15-30.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "The Making of the Catalan Romanesque Altar Frontal (1119-1150): Issues of Technical Training, Autorship and Patronage", en GRINDER-HANSEN, Poul (ed), *Image and Altar, 800-1300, Papers for an International Conference in Copenhagen, 24 October-27 October 2007*, Copenhagen, 2014, pp. 97-120 (PNM, Publications from the National Museum Studies in Archeology and History, XX).

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Il·luminant l'altar: artistes i tallers de pintura sobre taula a Catalunya (1119-1150)", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y VERDAGUER SERRAT, Judit (eds.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Bellaterra, 2014, pp. 17-51.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "El Baldaquí de Ribes: un 'incunable' pictòric del taller de Ripoll", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y VERDAGUER SERRAT, Judit (eds.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Bellaterra, 2014, pp. 55-70.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio y VERDAGUER SERRAT, Judit, "Le baldaquin de Ribes et la question des ateliers monastiques: un cas d'étude pour la connaissance de la technique de la peinture sur bois en Catalogne romane", en MALLET, Géraldine y LETURQUE, Anne (eds.), *L'apport des analyses techniques et scientifiques à la connaissance des oeuvres peintes médiévales en Catalogne at autres lieux*, Montpellier, 2015, pp. 199-235.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio y CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Figura pintada, imagen esculpida. Eclosión de la monumentalidad y diálogo entre las artes en Cataluña, 1120-1180", CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio y CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Tolouse y Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 133-147.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio y LORÉS I OTZET, Immaculada, "Las Biblias de Rodes i Ripoll: una encrucijada del arte románico en Catalunya", en MANCHO SUÁREZ, Carles y GUARDIA PONS, Milagros (eds.), *Les fonts de la pintura romànica, Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, 2008, pp. 219-260.

COOK, Walter William Spencer, "The Earliest Painted Panels of Catalonia (I)", *The Art Bulletin*, V, N. 4 (1923), pp. 85-101.

COOK, Walter William Spencer, "The Stucco Altar-Frontals of Catalonia", *Art Studies*, 2 (1924) pp. 41-81.

COOK, Walter William Spencer, *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*, Madrid, 1960.

COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José, *Pintura y imaginería románicas*, Madrid, 1980 (Ars Hispaniae, 6) (2a edició revisada).

CONTESSA, Andreina, "L'attesa dell'ariete. Il sacrificio di Isacco nelle Bibbie catalane di Ripoll i di Roda", *Rivista di Storia della Miniatura*, 6-7 (2001-2002), pp. 17-27.

CONTESSA, Andreina, "Le Bibbie catalane di Ripoll i di Roda e gli antichi cicli biblici lombardi della Genesi", *Arte Lombarda, Nuova Serie*, 140 (2004), pp. 5-24.

CONTESSA, Andreina, "Facta sunt coelum, maria (et) terra. La creazione nella Bibbie catalane di Ripoll e Roda", *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticane*, XII (2005), pp. 83-156.

DALMASES I BALANÀ, Núria de y JOSÉ I PITARCH, Antonio, *Els inicis i l'art romànic, siglos IX-XII*, Barcelona, 1986 (Història de l'art català, I)

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *La miniatura española, I*, Florencia-Barcelona, 1930.

FOLCH I TORRES, Joaquim, *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona, 1956 (Monumenta Cataloniae, IX).

GARCÍA AVILÉS, Alejandro, *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la alta Edad Media*, Murcia, 2001.

GRABAR, André y NODERNFALK, Karl, *Romanesque Painting*, Lausanne, 1958.

GUDIOL I CUNILL, Josep, *Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta*, Barcelona, 1929.

IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia, "La pervivencia de las ilustraciones sobre temas astronómicos en el mundo clásico, a través del ms. Vat. Reg. Lat. 123", en *Actes del V Congrés Espanyol d'Història de l'Art*, Barcelona, 1984, Barcelona, 1986, pp. 29-37

IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia, "Los scriptoria de Ripoll, Vic y Girona: un posible estilo catalán de ilustración de manuscritos", en *De capitibus litterarum et aliis figuris. Recull d'estudis sobre miniatura medieval*, Barcelona, 1999, pp. 17-32.

JASPERT, Nilkolas, "Historiografía y legitimación carolingia. El monasterio de Ripoll, el Pseudo-Turpín y los condes de Barcelona", en *El Pseudo-Turpín. Lazo entre el culto jacobeo y el culto de Carlomagno. Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 297-315

JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975.

- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona, 1992.
- KLEIN, Peter, "Date et scriptorium de la Bible de Roda. État des recherches", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 3 (1972), pp. 91-102
- MUNDÓ I MARCET, Anscari Manuel, "Las Biblias románicas de Ripoll", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, I, pp. 435-436.
- MUNDO I MARCET, Anscari Manuel, *Les Bíblies de Ripoll. Estudi dels mss. Vaticà, Lat. 5729 i París, BNF, Lat. 6*, Ciudad del Vaticano, 2002 (Studi e Testi, 408).
- MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén. "Influencia bizantina en la iconografía del Nuevo Testamento de la Biblia de Ripoll", en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005, pp. 215-221
- NEUSS, Wilhelm, *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922.
- NORDSTRÖM, C. O, "Rabbinic Features in Byzantine and Catalan Art", *Cahiers Archéologiques*, 15 (1965), p. 179-205.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Les il·lustracions del manuscrit Vat. Lat. 5730 i la seva relació amb altres produccions catalanes de l'entorn del 1100", *Anuario de Estudios Medievales*, 24 (1994), pp. 942-966.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Il·lustració de manuscrits a Girona i a Cuixà (segles XI-XII). Interrogants i propostes", en MANCHO SUÁREZ, Carles y GUARDIA PONS, Milagros (eds.), *Les Fonts de la Pintura Romànica*, Barcelona, 2008, pp. 195-218.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna, "La ilustración de manuscritos en Cataluña en tiempos románicos", en YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, 2007, p. 485-549.
- PEIG GINABREDA, Concepció, LLAGOSTERA FERNÁNDEZ, Antoni y PLADEVALL I FONT, Antoni, *Santa Maria de Ripoll al segle XIX. El procés d'una transformació*, Ripoll, 2015, pp. 151-389.
- PIJOAN I SOTERAS, Josep, "Les miniatures de l'Octateuch a les Bíblies romàniques catalanes", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1911-1912), pp. 475-507.
- PELLICER PAGÈS, José María, *Santa María del monasterio de Ripoll*, Mataró, 1888.
- ROGENT, Elies, *Santa Maria de Ripoll. Informe sobre las obras realizadas en la basílica y fuentes de la restauración*, Barcelona, 1887.
- PUIGVERT I PLANAGUMÀ, Gemma, *Astronomia i astrologia al monestir de Ripoll. Edició i estudi dels manuscrits científics astronómicoastroloògics del monestir de Santa Maria de Ripoll*, Bellaterra, 2000.
- SANPERE I MIQUEL, Salvador, *La pintura Mig-eval catalana. L'Art Barbre*, Barcelona, s.d.
- SHERMAN, R. E., "Observations on the Genesis Iconography of the Ripoll Bible", *The Rutgers Art Review*, II (1981), pp. 1-12
- SUREDA I PONS, Joan, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981.
- VERDAGUER SERRAT, Judit y ALCAYDE, María José, "Descobrint i interpretant la matèria. La policromia de la pintura sobre taula romànica catalana segons els exemples de Puigbò, Ribes, Espinelves i Lluçà", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y VERDAGUER SERRAT, Judit (eds.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Bellaterra, 2014, p. 125-142.
- VICENS I SOLER, Maria Teresa, "La presencia de la Koimesis bizantina en el románico catalán", en *El Mediterráneo y el Arte Español (XI CEHA)*, Valencia, 1996, pp. 3-7.
- TARRACÓ I PLANAS, Emília, "La pintura mural romànica en el monestir de Ripoll", en *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Abadía de Montserrat, 1998, I, pp. 161-169.

---

<sup>1</sup> XXXIII. *Deauratio facilis*. 1. Accipies lamminas stagneas. constringes aceto & alumine. & conglutinabis. glutine chartineo. 2. Deinde fumus crocum & glutte purum. idest prospicuum limpidum. 3. & infundis in aqua cum aceto. & limatoris igni leui coquis. 4. & cum effluserit gluttae inunguis stagneas lamminas. & apparebunt tibi aureas. 5. uide autem ne elidrium admisceas. 6. sin autem trita omnia feceris. noli mittere

---

*glutte confirmabitur tibi opus. gipso cum glutine secretum in auri scriptione adice* (Madrid, BN, Ms. 19, f. 201r), (BURNAN, J. M., 1912, p. 18).

*LXXVIII. 1. Ad augendum petala de stagno ut fiant colore aureo coques herbam celidonium. 2 & ex ipsa coctione colata mitte. III. auripigmenti scissilis solidum. I. coques & unques. 3 & postquam petalum coloratum fuerit. quale laborem deaurare uolueris cum blutti de ouo gallinaceo. 4 & si deurationem uitri fuerit sic similiter. & (si) de aurationem ligni fuerit gipseo. & bluti de corio taurino. cappilatum minutatim. 5 & fiat ipse corio crudo. & bulliat incaccabum nouum cum aqua. & deferueat dies duos & tres. 6. a tempera cum gipso cribellato. & uolens in ligno aut in parientem fac. 7. & tolle pelle desquatu. & equa illud bene. & postquam siccauerit rade cum curtellum acutum & de aurea postea* (Madrid, BN, Ms. 19, f. 203r), (BURNAN, J. M., 1912, p. 28).

