

Las tradiciones pictóricas (II). Los manuscritos de Girona

Anna Orriols

UNA NECESARIA PERSPECTIVA GENERAL

En los condados catalanes los territorios gerundenses parecen haber sido los más fértiles durante los siglos X-XII en lo relativo a la ilustración de manuscritos, con sus protagonistas principales en el monasterio de Ripoll y en la ciudad de Girona. Es lógico que así fuera: Ripoll había sido, desde su fundación, un importante centro estrechamente vinculado a las casas condales de Besalú, Cerdanya y Barcelona y donde como es bien conocido se desarrolló una notabilísima actividad tanto a nivel cultural como artístico¹. Girona, por su parte, era la sede de un antiguo y extenso obispado que abarcaba los territorios del condado homónimo y de los de Besalú y Empúries-Peralada.

Si los manuscritos de Ripoll han sido objeto, ya desde tiempo atrás, de numerosos estudios, en general no se ha tenido suficientemente en cuenta la relevancia de Girona como centro cultural y productor de códices². Los factores que han contribuido a desdibujar su importancia son múltiples y se alimentan mutuamente. Se tiene poca información sobre la biblioteca de la catedral en los siglos XI y XII³; la dispersión de sus fondos ha dificultado su estudio y conocimiento, y el enfoque historiográfico tampoco le ha favorecido⁴. Aunque la pérdida, diseminación o desmembramiento de manuscritos es más la norma que la excepción en todas partes, en lo que afecta a las comarcas gerundenses cabe reseñar que varios de ellos salieron de los centros que los custodiaban entre mediados del siglo XVII y principios del XVIII para acabar en la Biblioteca real de Francia. Unos en 1719, tras la muerte del erudito Étienne Baluze, continuador de la exhaustiva labor de investigación diplomática iniciada por Pierre de Marca en tierras catalanas. Otros cayeron, en sucesivos momentos, en manos del segundo y tercer duque de Noailles, Anne-Jules de Noailles y su hijo Adrien-Maurice de Noailles, durante las campañas militares que les habían llevado a Cataluña entre 1694 y 1715. Este último los acabaría vendiendo, junto a otros códices, a la biblioteca regia en 1740⁵. Y, como en otros lugares, los procesos de secularización de las canónicas regulares a finales del XVI y la desamortización del XIX contribuirían igualmente a la dispersión de fondos bibliográficos.

Pero mucho antes, y en ocasiones nada más acabarse, algunos manuscritos elaborados en Girona ya marcharon hacia otros destinos, hecho que ha contribuido igualmente a enmascarar su verdadero origen. Del más importante de todos, el *Beato de Turín*, que podría haber contribuido a llamar la atención historiográfica sobre su lugar de realización, no se dio a conocer su procedencia hasta 1929 y pasó tiempo antes de que ésta se acomodara en la bibliografía especializada⁶. Por otra parte, diversos códices litúrgicos, algunos ilustrados, destinados a diferentes establecimientos religiosos de la diócesis han sido considerados como realizados en lugares que no fueron sino los de su acogida, como ocurre con los de la canónica de Vilabertran⁷. Gracias a paleógrafos y liturgistas se precisado progresivamente el origen y aumentado el número de manuscritos atribuibles al escritorio de Girona⁸.

Por el momento, mientras no aparezcan nuevos datos y volviendo a lo apuntado al principio, el mapa gerundense no marca otros centros significativos en lo que respecta a los manuscritos. La abadía de Sant Pere de Rodes presenta, entre sus todavía múltiples enigmas, el relativo al papel que pudo desempeñar en terreno de la ilustración. Una de las extraordinarias biblias de Ripoll, la precisamente conocida como *Biblia de Rodes* (París, BNF, ms. lat. 6), debe su nombre al haber pertenecido al monasterio ampurdanés, donde cabe preguntarse si llegaría sin haberse acabado de ilustrar. Está encuadrada en cuatro volúmenes y mientras el texto de todos ellos y las ilustraciones de los dos primeros deben considerarse producto del escritorio riviollense de tiempos de Oliba (primera mitad del XI), las del volumen III son significativamente diversas y posiblemente posteriores. Las del volumen IV podrían ser ya de principios del XII, dadas sus evidentes similitudes con manuscritos catalanes de ese momento (*Beato de Turín, Evangelios de Cuixà*)⁹. Teniendo en cuenta que la Biblia debía estar en Sant Pere de Rodes en 1130, si no antes, se plantea la cuestión de su posible ilustración allí. Sabemos que en Rodes se copiaron manuscritos pero no podemos afirmar que también se ilustraran, aunque lo expuesto obliga a tomarlo en consideración¹⁰.

Lo que sabemos de otros establecimientos religiosos regulares parece indicar que, si bien pudieron contar con copistas capaces de acometer la redacción de documentos, cuando se trataba de códices –ilustrados o no– se obtenían de otras partes, y Girona suministró, al parecer, un buen número de ejemplares litúrgicos a las iglesias de sus dominios episcopales, como demuestra el caso ya mencionado de Vilabertran i da la impresión que pudo haber sido el de otras canónicas como la de Santa María de Besalú¹¹. De la de Sant Joan de les Abadesses conocemos un inventario de libros de fecha relativamente temprana (1218) que nos describe una biblioteca rica, que pudo beneficiarse de la cercanía de Ripoll, aunque resulta difícil determinar dónde pudieron realizarse los pocos manuscritos que se conservan (Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal)¹². Para Santa María de Lledó sólo contamos con alguna descripción antigua de libros litúrgicos, hoy perdidos¹³. Prácticamente no sabemos nada de los códices relacionados con monasterios relevantes como Sant Feliu de Guíxols, Sant Esteve de Banyoles¹⁴, Sant Pere de Besalú, Sant Miquel de Cruïlles o Sant Miquel de Fluvià¹⁵; ni de los del entorno de la propia ciudad episcopal (Galligants, Sant Daniel).

El vigor cultural de Girona ya puede detectarse en el siglo X, cuando la ciudad conoció los episcopados de destacados prelados de los que se conocen actividad literaria y asuntos relacionados con libros y que reflejan la tupida red de vínculos –en ocasiones familiares– existentes entre catedrales, monasterios y casas condales. Los contactos interiores y exteriores de estos personajes pudieron favorecer el intercambio bibliográfico. Conservamos manuscritos realizados en Girona desde el siglo IX, que atestiguan una lógica actividad en este terreno, así como la variedad de contenidos, aunque en ningún caso van más allá de una moderada ornamentación. Suelen destacarse un ejemplar de las *Leges Wisigothorum* (París, BNF, ms. lat. 4667) de hacia 827, todavía en letra visigótica; y una *Collectio Canonum Hispana* (Girona, Arxiu Capitular, ms. 4) de antes de 983 y ya en carolina. Pero en ambos casos la decoración consiste solamente en ruedas coloreadas que enmarcan los epígrafes y numeración de los libros y un arco que cobija el índice de la colección canónica¹⁶.

El ejemplar más destacado de las cercanías del año mil (se ha fechado diversamente entre finales del s X y la primera mitad del XI) es un códice de los *Evangelios* que se conserva en el tesoro de la catedral, a la que estuvo sin duda vinculado. Su decoración se limita a las arquerías de las tablas de cánones y a diversas iniciales. Tras ella late todavía, como en otros manuscritos catalanes contemporáneos, la tradición carolingia. No hay motivo para no creerlo gerundense, aunque debe tomarse

en cuenta la propuesta de considerarlo un ejemplar de muy a finales del X que, a mediados del siglo siguiente, pudo ser objeto de algunos añadidos textuales para adaptarlo al uso litúrgico, momento en el que podría haber recibido la interesante encuadernación de madera que todavía se conserva en el tesoro catedralicio¹⁷. El motivo de esta renovación, adaptación y embellecimiento pudo ser la consagración del altar mayor de la catedral en 1038.

Los siglos XI y XII fueron sin duda intensos para Girona en el plano artístico. A lo largo estas dos centurias y en un reducido perímetro, la ciudad vería levantarse la nueva catedral, iniciada hacia 1010 y cuya construcción debió protagonizar buena parte de la centuria. Debemos sumarle las dependencias comunes catedralicias, el palacio episcopal y las casas canonicas; los monasterios benedictinos de Sant Pere de Galligants y de Sant Daniel (este último, femenino); otras iglesias como la de Sant Martí Sacosta, y también edificios civiles como el palacio condal o, ya muy a finales de siglo XII, los baños, todavía conservados. Aparte de su construcción, estos edificios, requerían de ornato y mobiliario. Para la catedral se elaborarían piezas suntuarias notables como el frontal de oro y una obra tan excepcional como el llamado *Tapiz de la Creación*¹⁸.

Todo sugiere un intenso trasiego de artífices, la llegada modelos artísticos y también de obras (en un momento indeterminado entre 975 y 1078 el *Beato de Girona* había viajado desde tierras leonesas hasta la ciudad). Es en este contexto que, entre las últimas décadas del siglo XI y las primeras del XII, eclosiona el capítulo más interesante en lo que se refiere a la ilustración del libro románico en Cataluña tras el que tuvo lugar en Ripoll. Es en el entorno catedralicio de la ciudad donde se elaborarán manuscritos como el *Homiliario de Sant Feliu* y el *Beato de Turín*.

La documentación gerundense indica –y así lo asume ampliamente la historiografía– que las comunidades canonicas de Sant Fèlix (colegiata de origen martirial) y de Santa Maria (catedral) estaban íntimamente relacionadas desde sus orígenes. De hecho, la singular historia de los primeros siglos de la catedral vincula estrechamente a ambos establecimientos¹⁹, que sólo distan un centenar de metros, que estaban unidos por la liturgia estacional y cuyos respectivos miembros celebraban conjuntamente diversas festividades²⁰. Es por esto que resulta imposible –aparte de innecesario– intentar discriminar si un manuscrito se produjo en un hipotético escritorio situado en la colegiata o en la catedral. En general, hoy se tiende a considerar el término escritorio más como concepto que como la designación de un lugar físico y el caso particular de Girona resulta bastante ilustrativo en ese sentido. Se ha pasado de suponer su localización precisa junto a la base de la torre románica llamada *de Carlomagno* –que todavía subsiste en el flanco norte de la espléndida catedral gótica²¹– a considerar que bajo la designación de escritorio de Girona se debe cobijar al conjunto de copistas que vivían de la copia, probablemente en sus propias casas, de manuscritos destinados tanto a la catedral como a las otras iglesias de la ciudad y de la diócesis²². Esta idea encaja con lo que ya se sabía de éste y otros entornos catedralicios en lo que a aspectos bibliográficos se refiere: los canónigos poseían bibliotecas particulares que a su muerte podían ser legadas a un centro religioso o a los familiares que estuvieran destinados a la carrera eclesiástica²³. Frecuentemente relacionados con los libros aparecen los clérigos que ejercían de *caput schole* (cabiscol), cargo al que casi siempre unen el de juez y que se revelan como figuras importantes en el plano cultural. Su actividad explica la naturaleza de los libros que, gracias a sus legados testamentarios, sabemos que poseyeron. Relacionados con la casa condal, poseedores de bienes diversos y de residencia propia, algunos implicados incluso en iniciativas constructivas, su papel como *caput schole* les situaba al frente de la escuela catedralicia, donde se impartían las disciplinas del *Trivium* y el *Quadrivium*²⁴. Algunos son mejor conocidos, como Renall, que firmaba “magister Barchinonensis et Gerundensis”, gramático, poeta y canonista,

primero en Barcelona y, desde 1121 en Girona, donde debió morir hacia 1144²⁵. Cabe señalar que fue un cabiscol, Joan, quien llegó a la catedral el que hoy conocemos como *Beato de Girona*, en 1078.

En la abadía benedictina de Sant Pere de Galligants, extramuros de la ciudad, no se atestigua la copia e ilustración de manuscritos antes del siglo XIV, pero recientemente se ha propuesto que el monasterio se dedicara desde antiguo a la fabricación de pergamino, quizás hasta el siglo XII, argumentando su cercanía a la *riera* del río Galligants, donde precisamente crecería el burgo en el que se concentrarían, a partir del siglo XIII, los artesanos dedicados a los diversos oficios relacionados con la piel²⁶.

Durante el siglo XI se constata la actividad del escritorio gerundense en relación a la confección de libros litúrgicos –sacramentarios principalmente– que, como solía ocurrir en otros casos, elaboraba no sólo para su uso propio sino para los diversos establecimientos religiosos de la diócesis²⁷. Como veremos más adelante, esta circunstancia se mantuvo durante todo el siglo siguiente. El útil trabajo de algunos liturgistas contribuye a conocer –y reconocer– la producción de libros de este tipo en el entorno catedralicio y ha permitido determinar la ascendencia gerundense de algunos ejemplares del último cuarto del siglo XI. Sería el caso del llamado *Missale Parvum* de Vic (Arxiu i Biblioteca Episcopal, ms. 71)²⁸, que acompaña el inicio del canon de la misa con una Crucifixión (f. 2v), encabeza cada Evangelio con una inicial figurada y ornamenta las arcuaciones de las tablas de cánones (f. 50v-51v). La poca pericia de las miniaturas y su imbricación en la caja de la letra llevan a pensar que fueron obra del propio copista. Comparte con otros libros litúrgicos de la misma época y origen un tipo de iniciales ornadas a base de tirabuzones carnosos que resultan característicos –y podríamos considerar indicativos– de la producción gerundense²⁹. Aun constituyendo valiosos testigos de la actividad, nada desdeñable, del escritorio, todos se caracterizan por distintos grados de modestia decorativa, que se limita a discretas iniciales.



Missale Parvum, f. 2 (Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, ms. 71)

Siempre teniendo en cuenta que desconocemos qué y cómo era lo que se ha perdido, todos los manuscritos reseñados hasta ahora fueron probablemente decorados por los propios copistas. Tal vez no se contara con ilustradores, hecho que explicaría lo rudimentario de las miniaturas que contiene el que sin duda es el ejemplar más interesante, tanto a nivel textual como iconográfico, surgido del entorno canonical de Girona a fines del siglo XI: un singular Homiliario relacionado con la colegiata de Sant Felíu.

EL HOMILIARIO DE SANT FELIU DE GIRONA

El Museu d'Art de Girona conserva este códice ilustrado procedente de la colegiata de Sant Feliu³⁰. Se trata de una original compilación de homilías sobre los Evangelios debidas a Agustín, Jerónimo y Beda. En el manuscrito sólo se menciona a este último –en la rúbrica que encabeza la homilía final– lo que ha dado pie a que el códice se conociera tradicional y erróneamente como *Homiliario de Beda*. No se ha conservado completo, de modo que sólo comprende la parte del año litúrgico que va desde la Septuagésima hasta el final de la Pascua³¹. Escrito en minúscula carolina y a renglón seguido, ha sido fechado, desde el punto de vista paleográfico, dentro de la segunda mitad del siglo XI, cronología hacia la que apuntan también sus ilustraciones, realizadas en tinta y por lo general desprovistas de color, excepto algunas que se han coloreado puntualmente en rojo³². Como veremos, éstas confirman igualmente el origen gerundense del manuscrito que ya proclamaba su letra, al haberse reconocido la mano de uno de los copistas en un fragmento de otro homiliario indudablemente gerundense³³. Lo mismo sugieren sus iniciales, afines a las de los ejemplares litúrgicos de la misma época que acabamos de mencionar.



Homiliario de Sant Feliu, f. 62 (Md'A, ms. 56). Es la única imagen del manuscrito debida a un ilustrador del que no conocemos otras obras.

Su treintena de ilustraciones compensa la poca calidad formal con un indiscutible interés iconográfico e interesantes particularidades³⁴. Que se pretendía dotar de la correspondiente ilustración a todas las homilías (63 actualmente) lo demuestra el que se dejara un espacio encabezándolas; pero la tarea no terminó, puesto que algunos de ellos quedaron en blanco. De hecho, buena parte de las ilustraciones conservadas parecen obra de un mismo artífice (f. 8-51, con alguna excepción) tras el que intervienen otros que, usando patrones similares y con decreciente fortuna, ocuparon algunos de los espacios a la vez que evidenciaban su escasa o nula capacidad artística, y algunas veces no llegando siquiera a completar el dibujo. Esto lleva a suponer que pudo ser obra de copistas o de espontáneos poco o nada dotados para la ilustración. Por ello llama todavía más la atención la intervención puntual de –esta vez sí– un ilustrador hábil, que nos ha dejado una sola imagen (f. 62). Teniendo en cuenta la conservación parcial del manuscrito y la desaparición de algunas ilustraciones –recortadas en un momento indeterminado– no podemos asegurar que no hubiese ilustrado más folios, pero más intrigante resulta todavía su procedencia, puesto que no tiene nada que ver con la miniatura conocida en territorio catalán durante los siglos del románico.

Desde el punto de vista iconográfico, las ilustraciones corresponden a la vida pública de Cristo, en consonancia con el contenido textual, consistente en sermones relacionados con distintos pasajes del Evangelio. Es en ellos, y no en las homilías que los glosan, que se basan las imágenes, respecto a las que se pueden diferenciar tres tipos. El grupo más destacable es el que incluye escenas evangélicas: la parábola del sembrador (f. 13), la curación del ciego (f. 24), Cristo en el desierto con fieras y ángeles (f. 25v), la curación del criado del centurión de Cafarnaúm (f. 30v)³⁵, Cristo caminando sobre las aguas (f. 32v), las tentaciones (f. 26v, f. 34), la expulsión de los mercaderes del templo (f. 36-36v) y la curación del paralítico en la piscina de Betesda (f. 50v-51). Se trata de episodios que cuentan con una tradición iconográfica antigua y en ocasiones abundante, y que serían reconocibles en cualquier contexto.

Junto a estas, hallamos en el homiliario otro tipo de imágenes, resueltas con una fórmula genérica que se repite con pocas variantes, y que representa a Cristo dirigiéndose a un grupo de personajes, identificables como judíos, samaritanos, fariseos, escribas o sacerdotes según el pasaje evangélico al que corresponda la homilía a la cual acompañan. Solución frecuente en el manuscrito, deriva en reiterativas composiciones que, pese a su escaso interés iconográfico, pueden resultar elocuentes en determinados casos en los que se podría haber recurrido a una imagen con tradición iconográfica y no se ha hecho, posible indicio de falta de modelos.

De carácter distinto son otras ilustraciones que no serían descifrables fuera de su contexto. Son escenas que están al margen de los repertorios iconográficos neotestamentarios y que traducen visualmente de manera literal el encabezamiento del pasaje evangélico que tienen a continuación³⁶. Uno de los casos en los que se ha empleado este sistema (f. 11) nos permite además advertir una interesante singularidad. En la ilustración más elaborada de todo el manuscrito y acompañando una homilía dedicada a la parábola del sembrador, se ha representado al pie de la letra el inicio del pasaje evangélico que la explica (Lucas, 8,4): "Reunida una gran muchedumbre de los que venían a él de cada ciudad, dijo en parábola...". Así, las arquitecturas a ambos extremos aluden a las ciudades de las que procede la mencionada muchedumbre, representada por grupos compactos de personajes situados sobre ellas. Todos dirigen su atención a la figura central de Cristo que, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las restantes ilustraciones, no aparece de pie ante su auditorio sino entronizado y representado frontalmente, recreando el modelo mayestático frecuente en escenas teofánicas. Lo que no justifican ni los textos (tanto el evangélico como el homilético correspondiente) ni la tradición iconográfica, es la tríada de personajes que aparece bajo la figura de Cristo. Los dos situados a los extremos señalan a un tercero, en medio de ambos y representado frontalmente y con los brazos alzados, a la manera del orante frecuente en la plástica paleocristiana. Es, además, la única figura que, aparte de Cristo, se representa frontalmente. Esta imagen sólo puede explicarse a partir de una composición muy similar que encontramos en uno de los sarcófagos cristianos del siglo IV encastrados en los muros interiores del presbiterio de la iglesia de Sant Feliu de Girona. Su presencia en torno al altar de un edificio que a fines del siglo XII substituiría a la iglesia martirial dedicada a san Félix no solo aportaba el prestigio de su antigüedad sino el del vínculo con el sepulcro santo, puesto que uno de los sarcófagos se consideraba que fuera el del propio mártir. Convertidos en una suerte de logotipo sacro, los tres personajes del folio del Homiliario tomados del sarcófago paleocristiano remitían a los orígenes de la colegiata, que eran también los de la Gerunda cristiana, toda vez que personalizaban y localizaban la escena en el lugar donde se realizó.



Homiliario de Sant Feliu, f. 11
(Md'A, ms. 56)



Detalle de un sarcógafo estrigilado
encastado en Sant Feliu de Girona. Obra
de un taller romano, ca. 310.

No es esta la única imagen que permite establecer relaciones con obras en otro formato del entorno catedralicio. Los grupos compactos de personajes gesticulantes y determinado tipo de arquitecturas (con torreones rematados con pináculos y mampostería muy marcada y policromada) hallan su contrapartida en lo que queda de la historia de la Vera Cruz en la parte inferior del *Tapiz de la Creación*, con el que el manuscrito comparte otras fórmulas³⁷.

A parte de todo esto, deben tenerse presentes las deudas del Homiliario respecto a otras tradiciones ilustrativas. Una fue advertida desde un principio por la historiografía: el ya mencionado volumen III de la *Biblia de Rodes*, donde se reconocen diversas soluciones formales y compositivas usadas en el Homiliario³⁸. Desde la manera de componer a los personajes, tanto a nivel individual como en las agrupaciones tan habituales en el homiliario; la representación de banquetes, con idéntico tipo de mesa y utillaje; o las embarcaciones; hasta puntuales fórmulas iconográficas como las cabezas animales a modo de gárgolas que escupen agua, o las cabecillas aladas que representan a los vientos³⁹. Pero conviene subrayar que el ciclo iconográfico evangélico no se obtuvo de ninguna de las dos biblias de Ripoll: la de Rodes carece de él y el que contiene la de Ripoll (conservada en el Vaticano) no presenta coincidencias más allá de lo genérico. Si las ilustraciones del Homiliario derivan formalmente de las del volumen III de la *Biblia de Rodes*, iconográficamente beben de otra fuente, desconocida pero claramente

enraizada en la antigua ilustración cristiana de manuscritos. Es lo que puede inferirse de algunos indicios, menos apreciables a primera vista bajo la torpeza de las ilustraciones, pero que denotan el conocimiento de modelos paleocristianos, ya sea directamente o bien a través de un intermediario altomedieval, extremo difícil de precisar puesto que no sabemos nada de los libros ilustrados de otras épocas y lugares que probablemente poseyeran la catedral y la colegiata⁴⁰. Es el momento de reocordar, aun sin concreción alguna, lo apuntado párrafos más arriba sobre el interesante panorama de contactos que se dibujaba en el siglo X en torno a la catedral.

Al parecer, este particular manuscrito no fue único. Se conserva en Vic (Museu Episcopal, inv. 7822) el fragmento de un folio ilustrado en una de sus caras con una imagen de Cristo sedente flanqueado por dos grupos de personajes. La evidente similitud de esta ilustración respecto a las del *Homiliario de Sant Feliu*, junto al hecho de que éste presente algunos folios recortados, ha llevado a considerar tradicionalmente que el fragmento de Vic procedía del ejemplar gerundense⁴¹. Lo desmiente el hecho de que su reverso contenga parte de una homilía que ya se encuentra en el *Homiliario de Girona*⁴², toda vez que atestigua la existencia de otro ejemplar de ese original compendio de textos e imágenes, quién sabe si en este caso destinado ya de buen comienzo a los canónigos vicenses.



Fragmento de un homiliario ilustrado (MEV 7822)

EL BEATO DE TURÍN

Conservado actualmente en la ciudad que le da nombre (Biblioteca Nazionale, ms. I.II.1), el llamado *Beato de Turín* es un ejemplar ilustrado del *Comentario al Apocalipsis* tradicionalmente atribuido a Beato de Liébana⁴³. Fue realizado en el entorno inmediato de la catedral de Girona, probablemente en el primer cuarto del siglo XII, y copia el espléndido ejemplar del año 975 realizado en Tábara que el capítulo de la catedral gerundense poseía desde 1078 y que se conoce como *Beato de Girona*⁴⁴. Nos encontramos, pues, ante una versión románica –más que una copia en el sentido estricto– de un ejemplar del siglo X. La letra visigótica del modelo se convierte en carolina, y sus ilustraciones, coherentes con las fórmulas imperantes en los reinos cristianos hispanos del X, adoptan perfiles totalmente románicos y acordes con la ilustración contemporánea en el nordeste catalán.

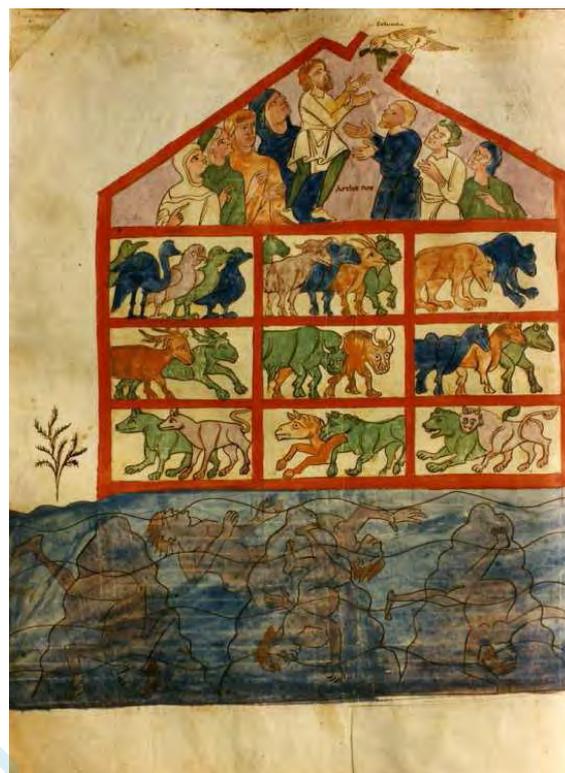
La tarea era ambiciosa y es posible que fuera el ejemplar de mayor envergadura al que se enfrentara hasta entonces el escritorio catedralicio. Esto requeriría probablemente la llamada de ilustradores de otros centros y explicaría de modo satisfactorio –al menos por el momento– el acento rivipullense de algunas de sus miniaturas y la presencia de fórmulas compartidas con algún manuscrito de Moissac.

En su estado actual, el manuscrito consta de 216 folios de pergamino, de alrededor de 37 x 28 cm, habiendo perdido unos diez del original⁴⁵. Escrito en carolina a dos columnas, supera el centenar de ilustraciones, de las cuales una decena son a doble folio

y más de cuarenta a folio entero. El resto, de diverso tamaño aunque siempre destacables, comparte página con la caja de la letra. Cuenta además con diversas iniciales, entre las que destacan las antropomorfas⁴⁶. Dentro de la genealogía establecida por la historiografía especializada pertenece, como su modelo, a la llamada familia IIb, versión renovada del *Comentario* con el añadido de textos e imágenes con los que no contaba la versión primitiva, y que incluyen también el comentario de san Jerónimo al libro de Daniel, con sus correspondientes ilustraciones. Dicha familia agrupa, además de los Beatos de Girona y Turín, a los de Tábara, Manchester, Cardaña, las Huelgas y San Andrés de Arroyo. Es, junto a estos cuatro últimos, más tardíos, y los de Burgo de Osma, Saint-Sever, Berlín, Lorvão o el recientemente descubierto de Ginebra, uno de los ejemplares románicos ilustrados completos que ha llegado hasta hoy. En cuanto a su lugar de realización es el único surgido con seguridad de un escritorio catalán⁴⁷, representativo de la ampliación del ámbito de producción de este tipo de libro más allá de los territorios castellano-leoneses y riojanos donde vieron la luz la mayoría de ejemplares (excepto los mencionados de Saint-Sever, Berlín, Lorvão y Ginebra).

En sus folios iniciales, el *Beato de Turín* comprende una serie de ilustraciones que comparte en exclusiva con su modelo, lo que convierte a ambos ejemplares en únicos entre los Beatos y, por otra parte, constituye un argumento sólido a favor de su parentesco. La primera es una imagen a plena página con una *Maiestas Domini* acompañada de los símbolos de los Evangelistas (f. 2)⁴⁸. Les sigue una enigmática y compleja composición circular a doble página (f. 3v-4), peculiar representación del cielo. Siguen las secuencias de imágenes de los evangelistas y de las tablas genealógicas comunes en los Beatos, donde estas últimas desembocan en una imagen del Nacimiento. Así ocurre también en los de Girona y Turín, aunque éstos, excepcionalmente, prosiguen con un ciclo cristológico (f. 15v-17v)⁴⁹ con particular protagonismo de Herodes y que resulta absolutamente singular desde el punto de vista iconográfico⁵⁰. En el *Beato de Turín* el ciclo se detiene en la Crucifixión (f. 17v) aunque cabe suponer que en su día continuaría con escenas posteriores a la Resurrección como ocurre en el modelo de 975. Ambos ejemplares cuentan también con una peculiar escena del bautismo de Cristo (f. 144, en el de Turín) que, de nuevo, resulta desconocida en otros Beatos. Tanto el ciclo cristológico como la mencionada composición circular sugieren que los autores del Beato de 975 contaron con modelos de tradición antigua.

Tras este largo preámbulo textual e iconográfico comienza el *Comentario* propiamente dicho y, con éste, las imágenes de contenido netamente apocalíptico entre las que se interpolan otras basadas en el comentario atribuido a Beato y no en el Libro de la Revelación. Es por ello que, junto a las relativas a la visión de Juan, hallamos otras que sólo las acompañan en los Beatos, como la que representa a los apóstoles (f. 44v-45) designados con sus nombres y el de los lugares a los que fueron destinados para predicar y que es lo que ha dado pie a que los Beatos incluyan un mapamundi (f. 45v-46 en el de Turín, al que se hará referencia más adelante). Derivan también del texto exegético una serie de imágenes relacionadas con el largo *excursus* de contenido eclesiológico relativo al mensaje a las siete iglesias de Asia. Es por ello que, además de la preceptiva secuencia del mensaje angélico a cada una de ellas (entre los f. 55v y 75v) aparecen imágenes negativas alusivas a la antítesis de la iglesia (como las cuatro bestias y la estatua de los folios 49v-50 o la mujer sobre la bestia del f. 51) y otras positivas que la simbolizan, como el arca de Noé (f. 77v). A partir de entonces el contenido textual y las ilustraciones seguirán fielmente el argumento apocalíptico, de modo que asistiremos a una sucesión de imágenes de la pugna entre el bien y el mal, que enfrenta a sus respectivos protagonistas. Así, veremos a Cristo, al Cordero o a los ángeles luchando contra el Anticristo, el falso profeta, la bestia de siete cabezas, el dragón o el diablo.



Beato de Turín, f. 51 La mujer sobre la bestia y f. 77 diluvio.

Una de las imágenes más impactantes de los Beatos es la que, en base al capítulo 12 del Apocalipsis, representa al dragón de siete cabezas atacando a la mujer vestida de sol, defendida por el ejército celestial a cuyo frente se halla el arcángel san Miguel. En el

Beato de Turín, f. 101 (Turín, Biblioteca Nazionale, ms. I.II.1)

Beato de Turín (f. 131v-132) se ha resuelto con éxito una compleja composición que consigue condensar en un solo plano una historia compleja y de argumento trepidante que en otros ejemplares del comentario pierde fuerza al aparecer fragmentada en diversas páginas. Destacan también, como suele ser común en los Beatos, composiciones de una cierta amplitud, como las teofanías basadas en los capítulos 4 y 5 del Apocalipsis (f. 80v y 83v-84) o escenas de adoración del cordero (f. 105 y 144v-145), aunque también los seres malignos aparecen adorados por sus

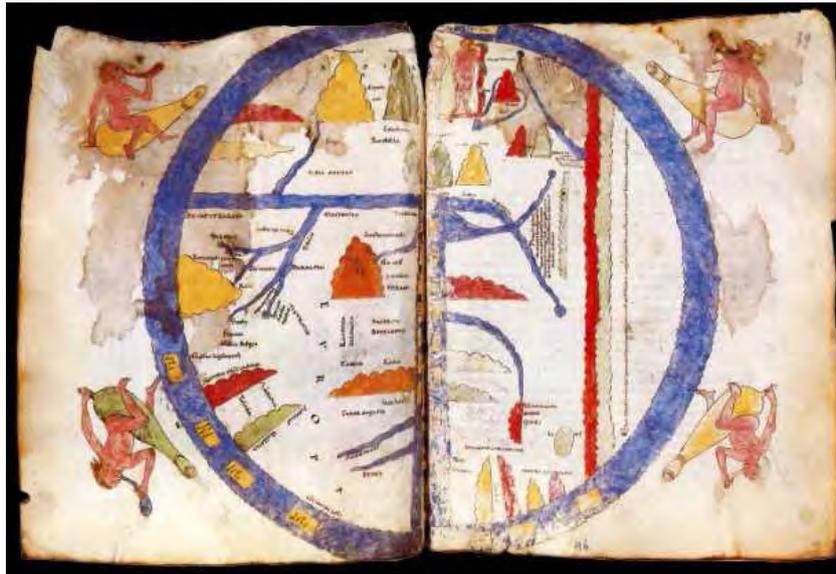


seguidores (f. 135). Y por supuesto tienen su protagonismo tres de los consabidos septenarios apocalípticos: la apertura de los siete sellos y sus consecuencias, las siete trompetas y las siete copas, todos ellos con sus correspondientes ilustraciones.

Tanto en la narración textual como en la visual, marca el punto de inflexión el anuncio del Juicio final, la caída de Babilonia y el castigo de los adoradores de la bestia (f. 146v), de modo que los acontecimientos se precipitan a medida que nos acercamos al final, con diversos episodios de derrota del mal. Como escenas culminantes y, por ello, con amplio despliegue gráfico, asistiremos al Juicio Final (f. 177v-178) y a la visión de la Jerusalén Celeste (f. 179v-180) hasta cerrar el relato apocalíptico con una imagen que retoma elementos de su inicio, con Dios en majestad, Juan y las siete iglesias de Asia (f. 186).

El manuscrito, como sus congéneres de la familia II, incluye al final el comentario de Jerónimo al Libro de Daniel, con sus correspondientes ilustraciones. Por lo general serán las habituales en otros Beatos con la excepción, una vez más compartida en exclusiva por los de Girona y Turín, de haber convertido la visión de las cuatro bestias y los cuatro reinos (Dn. 7) en una espectacular y singular composición circular (f. 204v-205)⁵¹.

Uno de los aspectos más interesantes siempre que pueden confrontarse las copias con sus modelos consiste en valorar los cambios entre unas y otros. En el Beato románico, a parte de las diferencias de estilo, propias del momento y lugar distantes, que lo separan del modelo, se actualizaron algunas de sus imágenes, acomodándolas a un planteamiento más común en la época. Así ocurre con la Crucifixión (f. 17v), que ve reducido a la mitad el número de personajes que la integraban en el ejemplar de 975. Se ha prescindido también de algunas ilustraciones marginales presentes en el *Beato de Girona*, como su famoso jinete o los seres fantásticos y mitológicos, aunque no de todos ellos⁵². Pero no todo son simplificaciones o supresiones. En ocasiones ocurre lo contrario y la versión románica enriquece el modelo con aportaciones singulares. Sin duda la más interesante y llamativa, que ya puso de relieve en su día P. de Palol y es inevitable mencionar cada vez que se trata de este ejemplar, fue la consistente en añadir, en las esquinas de los dos folios en que se despliega el mapamundi (f. 45v-46) a personificaciones de los vientos a modo de figuras desnudas que cabalgan sobre odres al tiempo que soplan cuernos⁵³. Buena parte de los Beatos ilustrados poseen un mapamundi, que acostumbra a ser una de sus imágenes más relevantes. Por su tamaño (ocupan dos folios), su significado y algunos elementos que en ocasiones los particularizan suelen ser –especialmente los románicos– composiciones llamativas. Ni el Beato que le sirvió de modelo ni ninguno de los conocidos (más de una docena) incluyen imágenes parangonables a las de los vientos del ejemplar que nos ocupa. Pero sí que están en el *Tapiz de la Creación* de la catedral de Girona. Feliz coincidencia que no sólo aporta un sólido argumento en favor de la vinculación de ambas obras al entorno de la catedral, sino que demuestra la capacidad del ilustrador –o de su mentor– para improvisar y apartarse del modelo. Nos sitúa además ante otra de las características de las ilustraciones de este ejemplar: su acento clasicizante. No hablaríamos de ello si sólo se tratara de los vientos, cuyo clasicismo podría considerarse simplemente deudor del que impera en el extraordinario tapiz. Se trata también de las figurillas desnudas que configuran algunas iniciales (f. 65, 71v) y de la imagen del diluvio (f. 77v) que ha conseguido plasmar, de un modo poco corriente en esas fechas, la transparencia de las aguas, que evoca antiguas formulaciones de este tipo⁵⁴. La misma impronta clasicizante caracteriza algunos restos escultóricos de la catedral románica y otros edificios de la ciudad⁵⁵. Todo ello, unido al interés por los sarcófagos antiguos de Sant Feliu, y a algunos de los indicios presentes en su homiliario, imprime en la actividad artística de la Girona románica un sugerente –e insistente– afán antiquizante.



Beato de Turín, f. 45v-46 (Turín, Biblioteca Nazionale, ms. I.II.1)

Las ilustraciones del *Beato* son más afortunadas en el dibujo que en el color. Sus autores (diría que tres) son capaces, en distinto grado, de crear composiciones complejas y dotadas de movimiento; de recrear escenarios de diversa índole; de plasmar de modo solvente un buen número de personajes, acciones y gestos de manera eficaz. Los dos más hábiles resuelven convincentemente ademanos y ropajes y, el mejor de todos (f. 30v, 51 y 159-160, por ejemplo) consigue imprimir una cierta solemnidad y elegancia a sus figuras. En cambio el color pocas veces resulta un buen acompañante. De textura demasiado densa (especialmente el azul y en ocasiones el rojo), aplicado en ocasiones sin ninguna delicadeza, más de una vez enmascara y desvirtúa el dibujo, convierte en pesadas algunas figuras y echa a perder algunos fondos y, con ellos, algunas escenas.

Al margen de lo expuesto, resulta obvio que los ilustradores que se encargaron de las más de cien imágenes que contiene este ejemplar forman parte de lo que podríamos considerar la tradición ilustrativa catalana de la primera mitad del siglo XII, algunas de cuyas especificidades se perfilaban en el ya mencionado volumen III de la *Biblia de Rodes*, y recogía con acento rústico el *Homiliario de Sant Feliu*. El Comentario de Floro de Lyon a las Epístolas paulinas conservado en el Vaticano (Vat. lat. 5730), elaborado en Ripoll⁵⁶; los *Evangelios de Cuixà* (Perpiñán, Bibliothèque Municipale, ms. 1) surgidos en otra de las grandes abadías catalanas; o el intrigante cuarto volumen de la *Biblia de Rodes* (quién sabe si ilustrado en el monasterio que le da nombre) serían, junto al *Beato de Turín*, resultado de esta corriente, que parece haber protagonizado el panorama de la ilustración catalana durante las primeras décadas del siglo XII y cuyo eco todavía se percibe a fines de la centuria, como evidencia el *De Civitate Dei* de San Agustín conservado (que no necesariamente realizado) en Tortosa (Arxiu Capitular, cod. 20). Algunas iniciales de unas *Collationes* de Casiano (París, BNF, ms. lat. 2138, f. 66v, 75v) procedente de Moissac y al que se atribuye una datación a fines del XI, sugieren que podrían implicarse también obras de otros lugares en este panorama⁵⁷.

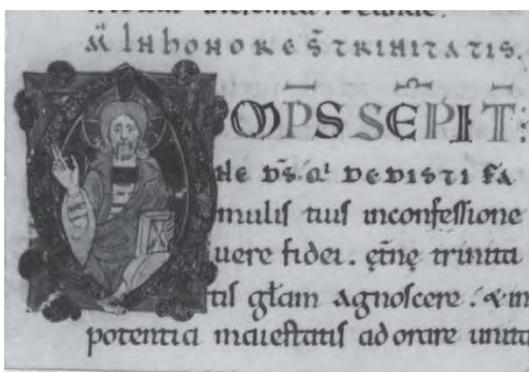
¿Cuál pudo ser la razón para emprender en Girona, a comienzos del siglo XII, la copia del *Beato* de 975? Todo apunta a que estaba destinada a salir de la ciudad una vez acabada. No sería lógico que se copiara para el propio uso un ejemplar que ya era posesión de la catedral, más aún cuando dicha copia suponía una enorme inversión material, laboral y temporal. Hay, además, otros indicios de su precoz diáspora. El Tesoro de la Catedral de Girona conserva un fragmento esculpido, fechable a finales del

siglo XII y procedente con toda probabilidad de la catedral románica⁵⁸. Representa un tema nada común en los repertorios de escultura monumental: la prostituta de Babilonia ofreciendo la copa a los reyes de la tierra (Ap. 17, 1-7). La rareza del tema fuera de lo que son las ilustraciones habituales de los Beatos obliga a concluir que fue entre sus páginas donde se obtuvo el modelo. Siendo el relieve de finales del XII se habría inspirado en el Beato románico antes que en el del siglo X, pero un detalle significativo nos demuestra que fue precisamente éste el que proporcionó la imagen de referencia. La copa que sostienen los protagonistas del episodio apocalíptico en el relieve posee pie bifurcado tan extraño como irreal; el mismo que aparece en el Beato de 975 y no en el románico, donde la copa adoptó una forma convencional. Cuando se realizó la escultura, ni sus artífices ni sus patronos tenían ya al alcance el manuscrito románico. No sabemos absolutamente nada de él hasta 1713, cuando aparece mencionado en un inventario de la entonces biblioteca real de Turín. Muy tarde, muy lejos y sin noticias ni pistas que puedan señalar, más allá de lo puramente especulativo, a un posible destinatario inicial o posterior poseedor. Una figura con vestimenta laica situada debajo de la gran letra Alfa (f. 22) llama la atención cuando se piensa en una personalización del manuscrito que pudiera tener algo que ver con su comitencia, de la misma manera que resulta tentador pensar en un destinatario importante dentro de la esfera laica y que, por fechas y circunstancias podría ser el conde de Barcelona, en este caso Ramon Berenguer III (1097-1131). En este punto es de obligada memoria el estrecho vínculo de la casa condal barcelonesa con la catedral desde tiempo atrás y conviene subrayar la propuesta que atribuye la comitencia del *Tapiz de la Creación* a la condesa Mafalda de Apulia, esposa de Ramon Berenguer II y madre de Ramon Berenguer III, quizás con motivo del sínodo celebrado en la catedral en 1097 en el que éste fue proclamado conde⁵⁹.

SACRAMENTARIOS GERUNDENSES DEL SIGLO XII

No sabemos qué ocurrió con los ilustradores del Beato una vez finalizaron su labor. No conocemos otras obras que puedan atribuírseles, de modo que ignoramos si continuaron activos en el escritorio catedralicio o, si habían sido llamados específicamente para hacerse cargo del manuscrito, habrían regresado, una vez terminado el encargo, a su lugar de origen. De lo que no hay duda es de que el escritorio de Girona siguió produciendo, como venía haciendo desde el siglo anterior, libros litúrgicos para la propia ciudad y para parroquias y monasterios de los dominios episcopales⁶⁰.

De todos ellos, el más destacable desde el punto de vista litúrgico es el *Sacramentario de Sant Feliu de Girona*, que se ha propuesto fechar en el segundo cuarto del siglo XII⁶¹. Su carácter fragmentario implica, lamentablemente, la pérdida de las probables ilustraciones a plena página con una *Maiestas* y una *Crucifixión* comunes en este tipo de libros, pero su treintena de cuidadas y elegantes iniciales, en las que se ha utilizado el oro, nos indican que estamos ante un ejemplar de lujo. Este hecho, unido a determinados indicios textuales, ha llevado a sugerir, convincentemente, que se trate de un ejemplar episcopal y, por lo tanto destinado a la catedral de Santa Maria que, con el tiempo (probablemente con posterioridad al siglo XV), pudo pasar a la colegiata de San Feliu, donde todavía se encontraba hacia 1800⁶².



Sacramentario de Sant Feliu de Girona, f. 110v (Md'A, ms. 58)

Algo posterior y más estudiado en cuanto a sus ilustraciones es otro ejemplar conocido como *Sacramentario de Vilabertran*, uno de los manuscritos sustraídos por los Noailles y por ello hoy conservado en París⁶³. Se fecha entre mediados y el tercer cuarto del siglo XII y se ha considerado, en base a criterios litúrgicos, como realizado en Girona para el uso de Vilabertran⁶⁴. Además de contar con más de cuarenta iniciales de buena calidad, el manuscrito se caracteriza por incluir en dos ocasiones el acostumbrado binomio de imágenes formado por una *Maiestas Domini* y un Calvario con la Virgen y san Juan (f. 29v-30 y 99v-100v), lo cual ya nos indica que uno de los dos ha de proceder de otro manuscrito, y ha de ser el segundo de ellos. Las dos ilustraciones que contiene resultan desconcertantes, y aunque se suelen fechar tardíamente —a finales del XII— no creo que deban descartarse las afinidades, apuntadas ya hace tiempo, con un salterio-himnario realizado hacia 1040-1050 en la abadía de Saint-Germain-des-Prés en el entorno del copista e ilustrador Ingelard, aunque no necesariamente atribuirles al mismo escritorio ni fecharlas tan pronto⁶⁵. En todo caso, comparten la particular fórmula de Cristo coronado y algunos recursos formales que llevan a plantearse su posible origen en el norte de Francia y antes de lo que suele proponerse. Por qué vías y motivos llegaría el bifolio o el manuscrito del que formara parte a tierras gerundenses es algo que se desconoce, y al menos entre lo conservado parece ser un caso puntual⁶⁶. De carácter bien distinto son las ilustraciones de los f. 29v-30, que se imbrican en la tradición figurativa románica catalana⁶⁷ y que sin duda deben relacionarse con el mismo binomio de imágenes presente en otro *Sacramentario* conservado en Tortosa⁶⁸. Se trata en este caso de un manuscrito que desde el punto de vista litúrgico revela estar hecho para un establecimiento canonical, supuestamente Sant Joan de les Abadesses, y tal vez para su abad desde 1140 Ponç de Monells (m. 1193), quien a partir del 1165 sería también obispo de Tortosa, lo que explicaría la presencia del manuscrito en la ciudad⁶⁹. Que el hermano de Ponç, Guillem de Monells, ocupara la cátedra episcopal de Girona (1169-1175) contribuye a fortalecer los vínculos que ya de por sí podían existir entre canónicas episcopales, y todo ello explicaría el parentesco entre las imágenes del *Sacramentario de Vilabertran*, elaborado en Girona, y el conservado en el archivo dertusense⁷⁰.



Sacramentario de Vilabertran, f. 29v-30 (París, BNF, ms. 1102)

El vigor artístico y cultural de Girona tuvieron una lógica contrapartida en los manuscritos ilustrados, que señalan a la ciudad como el más importante centro, después de Ripoll –de donde pudo obtener puntuales modelos y posiblemente artífices– durante los siglos del románico. El uso de fórmulas presentes en obras de otro formato (*bordado de la Creación*; sarcófagos paleocristianos) y sus acentos antiquizantes dibujan además un perfil bastante singular e indican que debió tenerse acceso a manuscritos ilustrados bastante antiguos. Revelan por otro lado una compleja red de intercambios de obras y artífices entre diversos centros –por el momento la cuestión más difícil de precisar. A lo que parece haber sido una práctica habitual y continuada de producción de libros litúrgicos destinados a toda la diócesis, con ilustración modesta a cargo de los mismos copistas (con las excepciones de algunos sacramentarios del XII de cuidada factura) se sumaron empresas más ambiciosas. El *Homiliario de Sant Feliu*, pese a su originalidad textual e interés iconográfico fue ilustrado por manos no expertas –excepto en un caso–, que se involucraron en una tarea que superaba sus posibilidades. Unas décadas después, se lleva a cabo el Beato románico, el manuscrito ilustrado más notable de todos los catalanes conservados del siglo XII y el más abundantemente miniado después de las excepcionales Biblias de Ripoll. Su elaboración debió suponer el reclutamiento de buenos artífices, del mismo modo que un proyecto arquitectónico, escultórico o suntuario implicaba buscar a constructores, escultores u orfebres donde los hubiera.

¹ Véase, en este mismo volumen, el estudio de M. Castiñeiras sobre los manuscritos ilustrados en Ripoll.

² Pese a haberse remarcado en más de una ocasión: MUNDÓ I MARCET, Anscari Manuel, "La cultura artística escrita", en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona 1994, pp. 133-162 (recogido después en IDEM, *Obres completes I*, Barcelona 1998), que considera Girona "un dels més importants centres productors de llibres de la Catalunya comtal" (p. 142), dedicándole un capítulo en exclusiva (pp. 141-147) que constituye, aunque breve y algo imprecisa, una importante contribución al conocimiento de la cultura plenomedieval gerundense. Como panorámica general para la miniatura románica catalana, véase: 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, pp. 485-549, donde se presta especial atención a Girona (pp. 517-529) de acuerdo a su relevancia.

³ Los inventarios conocidos son muy tardíos, ya de finales del XV y, en general, predomina la información relativa a la baja edad media, estudiada por BATLLE I PRATS, Lluís, *La Biblioteca de la Catedral de Girona desde su origen hasta la imprenta*, Girona 1947 (reeditado posteriormente, junto a otros estudios del autor, en *La cultura a Girona de l'Edat Mitjana al Renaixement*, Girona 1979). De todos modos, y a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con los monasterios, resulta difícil precisar el fondo bibliográfico de los centros catedralicios, puesto que en sus inventarios no aparecen los muchos libros que eran propiedad particular de los canónigos.

⁴ Desde sus comienzos, la atención historiográfica se había centrado en Ripoll y, en menor medida, en Vic, y así se ha mantenido, por lo general, en la bibliografía posterior. Mundó (en "La cultura artística...", pp. 141-142) ya señalaba un hecho sintomático: en la *Catalunya Romànica* no se abordó la producción gerundense unitariamente y sus manuscritos más importantes aparecían en volúmenes distintos y tratados separadamente.

⁵ DELISLE, Léopold, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale, tome I*, París, 1868, p. 414. La *Biblia de Sant Pere de Rodes* (París, BNF, ms. lat. 6) es sin duda la joya más preciada de un botín bibliográfico que integraba otros manuscritos. Un paso importante en la catalogación del fondo catalán en París, formado por aproximadamente por unas tres decenas de códices, fue la publicación de: AVRIL, François et alii, *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París 1983, pp. 29-70; sin embargo, da la impresión que futuros estudios podrían resituar o concretar algunas procedencias e incrementar el número de códices vinculados a Girona.

⁶ NEUSS, Wilhelm, "Eine katalanische Bilderhandschrift in Turin", *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, II (1929), pp. 36-46. Esto hizo que no se incluyera en el primer e influyente tratado sobre ilustración románica catalana: GUDIOL I CUNILL, Josep, *Els Primitius. Tercera part: els llibres il·luminats*, Barcelona 1955 (La Pintura Medieval Catalana, III). La obra, publicada póstumamente, había sido acabada en 1927 por su autor. Tampoco lo mencionaba Domínguez Bordona en el que puede considerarse el primer compendio sobre la materia a nivel hispano: Domínguez Bordona, Jesús, *La miniatura española*, Florencia-Barcelona, 1930. La ausencia del Beato en estas dos obras fundamentales

supuso su tardía entrada en la bibliografía peninsular, contribuyendo a mantener el protagonismo absoluto de Ripoll.

⁷ Retomando lo apuntado en la nota 4, en la *Catalunya Romànica* se dedicó cierta atención a los manuscritos de Vilabertran (vol. IX, Barcelona 1990, pp. 889-894), dada la procedencia de algunos códices hoy en París y contribuyendo a crear una, si no falsa inexacta, consideración de un escritorio de cierta importancia, cuando es bien posible que en buena parte procedieran de Girona.

⁸ Destacan los trabajos de Miquel dels Sants Gros y de Francesc-Xavier Altés, que aparecerán citados a lo largo de estas notas.

⁹ Un interesante balance del tema en: 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.

¹⁰ Esta compleja cuestión se expone con mayor detalle en: ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Il·lustració de manuscrits a Girona i a Cuixà (segles XI-XII). Interrogants i propostes", en MANCHO, Carles y GUARDIA, Milagros (eds.), *Les Fonts de la Pintura Romànica*, Barcelona 2008, pp. 195-218

¹¹ SUREDA I JUBANY, Marc, "Litúrgia i cultura en una canònica medieval catalana: un inventari de la biblioteca de Santa Maria de Besalú (1429)", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XX (2012), pp. 309-344. Como panorámica general de la cultura libraria en las canónicas: MUNDÓ I MARCET, Anscari Manuel, "La cultura a les canòniques agustinianes", *Lambard*, XI (1999), pp. 17-24.

¹² Destaca un sacramentario (Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal, ms. 68) del último tercio del siglo XII, que usa el oro en su rica ornamentación y que se ha querido relacionar con el abad Ponç de Monells (1140-1193), a su vez obispo de Tortosa desde 1165. No se ha aclarado por el momento dónde se realizó, pero habría que tener en cuenta –para éste y otros manuscritos litúrgicos– las relaciones existentes entre canónicas agustinianas –incluidas las catedralicias– y sus miembros, que parecen estar tras algunos asuntos de libros a lo largo del siglo XII; cf. ORRIOLS I ALSINA, Anna, "La ilustración de manuscritos...", pp. 532-536. Tema complejo y difícil de dilucidar y que incumbe y relaciona les Abadesses, Vilabertran y las sedes catedralicias de Girona y Tortosa.

¹³ GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "Notícia de tres manuscrits litúrgics antics de la canònica de Santa Maria de Lledó", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLIV (2003), pp. 133-144. Dichas noticias no se refieren a ilustración alguna.

¹⁴ Apuntaba Mundó que en esta época tanto Vilabertran como Banyoles dependían de Girona en este terreno (MUNDÓ I MARCET, Anscari Manuel, "La cultura artística...", p. 146).

¹⁵ Mundó localizó tres fragmentos diseminados que consideró pertenecientes a una gran biblia cuyas características la sitúan en la misma época y escritorio que las de Ripoll, y propuso –aunque sin argumentos sólidos– que hubiera pertenecido a Sant Miquel de Fluvià (MUNDÓ I MARCET, Anscari Manuel, *Les Bibles de Ripoll. Estudi dels mss. Vaticà, lat. 5729 i París, BNF, lat. 6*, Ciudad del Vaticano, 2002, pp. 57-59). Su existencia señala al monasterio de Ripoll como productor y proveedor de ejemplares bíblicos.

¹⁶ Manuel Díaz y Díaz se preguntaba (DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, "La *Lex Visigothorum* y sus manuscritos. Un ensayo de reinterpretación", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 46, 1976, p. 222) si el considerable número de ejemplares de las *Leges* en territorio gerundense no sería indicativo de la existencia de un taller dedicado a su producción seriada en la ciudad. Sobre este manuscrito, más recientemente, ALTURO I PERUCHO, Jesús, "El *Liber Iudicum* Manuscrito Latino 4667 de la Biblioteca Nacional de Francia. Análisis paleográfico", *Historia. Instituciones. Documentos*, 30 (2003), pp. 9-54.

¹⁷ Mundó i Marcet, Anscari Manuel, "La cultura artística...", pp. 142-143. Sobre el manuscrito y su encuadernación: ROURA, Gabriel, "L'Evangeliari carolingi de la catedral de Girona, segle XI", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 25/2 (1981), pp. 349-371.

¹⁸ En cuanto al mobiliario y objetos suntuarios: MOLINA FIGUERAS, Joan, "Ars Sacra a la catedral de Girona. Splendor i renovació d'una seu a l'entorn de l'any 1000", en *Girona a l'abast, VII-VIII-IX-X*, Girona, 2005, pp. 149-167. Sobre el bordado, véase el estudio de M. Castiñeiras en el tercero de los tomos dedicado a la provincia de Girona de la presente obra.

¹⁹ CANAL, Enric et alii, "La catedral i Girona: L'entrada del complex episcopal dins murs entre els segles X-XI", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLV (2004), pp. 141-159. Sus autores proponen identificar la primera catedral con la iglesia martirial de Sant Feliu situada extramuros, y no sería hasta principios del IX que se consagró una nueva iglesia intramuros, sobre la acrópolis de la ciudad, dedicada a santa María y que compartiría la dignidad episcopal con Sant Feliu imponiéndose progresivamente sobre ésta a lo largo del siglo X hasta acabar convirtiéndose en sede única, lo que probablemente abocaría a la construcción del edificio románico, a comienzos del XI.

²⁰ ROMAGUERA I GÜELL, Teresa, "Drames litúrgics del cicle de Pasqua a la catedral de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXV (1995), pp. 183-199.

²¹ MARQUÈS CASANOVAS, Jaime, "El 'scriptorium' de la Seo de Gerona", *Revista de Gerona*, XXI, 73 (1975), pp. 38-41. El espacio que identificaba Marqués con el escritorio correspondería en realidad a la

sala capitular: SUREDA I JUBANY, Marc, *Els precedents de la catedral de Santa Maria de Girona*, Girona, 2008, II, pp. 573-600). (Universitat de Girona, tesis doctoral inédita).

²² SUREDA I JUBANY, Marc y GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "El sacramentari de Sant Feliu de Girona (Girona, Museu Diocesà, ms. 46)", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XVII (2009), p. 89; idea que se repite en otros estudios de Gros citados en otras notas. Un escenario parecido al que se daría en Vic (cf. GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "Els fragments del Sacramentari de Sant Boi de Lluçanès (Vic, Bib. Episc., Frag. I/6)", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XIII (2005), pp. 17-46, en esp. p. 25.

²³ Da la impresión que en Girona la situación no debía ser muy distinta a la de Vic, que se conoce mejor gracias a estudios como: JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, "La Biblioteca de la Canónica de Vich en los siglos X-XI", *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft) serie I, 21 (1963), pp. 136-145; y GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "Els textos d'ensenyament en l'escola catedralícia de Vic al segle XI", en *Symposium Internacional sobre els orígens de Catalunya (Segles VIII-XI)*, Barcelona 1992, II, pp. 19-20.

²⁴ ALTES I AGUILO, Francesc-Xavier, "El testament de Pere Bernat de Salt (1118), prelat de Sant Martí Sacosta", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 25-1 (1979), pp. 137-151. Como atestiguan este caso y otros, muchos de estos canónigos catedralicios estuvieron muy directamente relacionados con la iglesia de Sant Martí Sacosta, que a mediados del siglo XII se convertiría en canónica agustiniana: RIUS I SERRA, Josep, "Cartes antigues de Sant Martí Sacosta", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 4 (1928), pp. 343-394.

²⁵ MARQUÈS I PLANAGUMÀ, Josep Maria y RIERA, Jaume, "El mestre Renall a Girona", *Revista de Girona*, 85 (1978), pp. 339-343; y MUNDÓ I MARCET, Anscari Manuel, "La cultura artística...", pp. 146-147.

²⁶ MALLORQUÍ GARCIA, Elvis, *Col·lecció diplomàtica de Sant Pere de Galligants (911-1300)*, Barcelona, 2013, I, pp. 47 y 71-74.

²⁷ Diversos estudios de manuscritos litúrgicos procedentes de distintas parroquias e iglesias seculares de la diócesis vicense señalan en la misma dirección. Nuevamente resultan parangonables los casos de ambas sedes episcopales en este terreno. En el caso de la Seu d'Urgell, menos conocido, se intuye que debió ocurrir algo semejante.

²⁸ GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "El Missale Parvum de Vich", *Hispania Sacra*, 21 (1968), pp. 313-377. Todavía se incluyó entre los manuscritos realizados en Vic en la *Catalunya Romànica*, vol. III, Barcelona, 1984.

²⁹ Como, entre otros el fragmentario *Liber Misticus* de Manlleu (Vic, Bibliotheca Episcopalis, ms. 288): GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "Els fragments del "Liber Misticus" de la canònica de Santa Maria de Manlleu", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 71 (1998), pp. 343-357.

³⁰ Museu d'Art de Girona, ms. 56 (perteneciente al fondo del Museu Diocesà, ms 44). Aparece citado como "unum librum quo leguntur homilie tempore quadragesime" en un inventario de la iglesia de Sant Feliu del año 1310: JANINI, José y MARQUÈS I PLANAGUMÀ, Josep Maria, "Manuscritos de la Colegiata de San Félix de Gerona", *Hispania Sacra*, XV-3 (1962), pp. 405-406.

³¹ Para lo relativo al contenido textual y a los aspectos litúrgicos: LECLERCQ, Jean, "Textes et manuscrits de quelques bibliothèques d'Espagne", *Hispania Sacra* (Madrid), 2 (1949), pp. 91-118, esp. p. 109-110; y, especialmente: ÉTAIX, Raymond "L'Homiliaire conservé au Museo Diocesano de Gerona", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXIV (1961), pp. 47-55.

³² Cuenta con 265 folios de 33,5 x 24,5 cm. aproximadamente.

³³ MUNDÓ I MARCET, Anscari Manuel, "La cultura artística...", p. 145. En este caso se trata de un homiliario de Pablo Diácono, más común desde el punto de vista textual (Girona, Arxiu Capitular, fragm. 74).

³⁴ Interesaron a la historiografía ya a principios del siglo XX: SANPERE I MIQUEL, Salvador, *L'art barbre*, Barcelona 1908 (La pintura mig-eval catalana, I); SACS, Joan, "El llibre de les homilies del Venerable Beda de Girona", *Vell i Nou*, V (1919), pp. 286-290, 329-331, 345-349, 386-390, 408-410 –que incluía la práctica totalidad de las ilustraciones; y NEUSS, Wilhelm, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrhunderts und die alspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, pp. 109-110, 129-130 y figs. 157-164. Después, desde obras de síntesis o catálogos de exposición, las referencias han sido breves y sin nuevas aportaciones. Un estado de la cuestión en: YLLA-CATALÀ I PASSOLA, Gemma, "Homiliari de Beda de Sant Fèlix de Girona", en *Catalunya Romànica*, vol. XXIII, Barcelona 1988, pp. 125-130. En los últimos años se ha retomado su estudio (véanse notas 36 y 37).

³⁵ Esta es una de las miniaturas que fueron recortadas, aunque a partir del texto y de mínimos vestigios subsistentes de la ilustración puede asegurarse cuál era la escena representada.

³⁶ Este mecanismo se analiza con mayor precisión en: ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Algunas imágenes del homiliario de Sant Feliu de Girona y la ilustración literal", en MELERO MONEO, Marisa et alii (eds.) *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra 2001, pp. 167-178.

³⁷ ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Models antics per a l'Homiliari de Sant Feliu de Girona", *Actes del II Congrès d'Història de Girona, Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* XLV (2004), pp. 485; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, *El Tapiz de la Creación*, Girona 2011, p. 92.

³⁸ cf. *supra*, nota 34.

³⁹ Compárense la escena de Cristo y los judíos del f. 32v del homiliario con la de Malaquías hablando a los judíos del f. 96 del vol. III de la *Biblia de Rodes*; el banquete del f. 23 con cualquiera de los que encontramos en el volumen bíblico (ff. 66, 97); las embarcaciones (Homiliario, f. 32v; Biblia, vol. III, f. 83) las gárgolas y cabezas aladas (Homiliario, ff. 32v y 51; Biblia, vol. III, ff. 19v, 41v, 45, 66, 122v) y la manera de representar el suelo, las colinas o las frecuentes arquitecturas en ambos manuscritos.

⁴⁰ Se argumenta y detalla dicha relación (que apuntara ya Neuss en su día) en: ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Models antics...", pp. 483-500.

⁴¹ Entre otros: IBARBURU ASURMENDI, Maria Eugènia, "Miniatura del Crist Mestre", en *Catalunya Romànica*, vol. III, Barcelona 1986, pp. 768-770.

⁴² De Jerónimo sobre Mateo (15, 19-23), según información proporcionada en su día por Miquel dels Sants Gros, director del archivo episcopal de Vic.

⁴³ Como estudios generales sobre el Beato de Turín: CID, Carlos y VIGIL, Isabel, "El 'Beato' de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del 'Beato' mozárabe leonés de la catedral de Gerona", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XVII (1964-1965), pp. 163-329; SEGRE MONTEL, Costanza, *I manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Torino*, vol. I, Turín, 1980, núm. 68, pp. 70-76, figs. 207-219, lám. III; IBARBURU ASURMENDI, Maria Eugènia, "Beatus de Torí", en *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, pp. 131-141; ORRIOLS I ALSINA, Anna, *Il·lustració de manuscrits a Girona en època romànica*, Bellaterra, 2000, I, pp. 165-400, II, *passim* (Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral inédita); WILLIAMS, John, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations in the Commentary on the Apocalypse*, vol. IV, Londres, 2002, pp. 26-30, il. 83-220. Existe una edición facsímil acompañada de un volumen de estudio a cargo de Mauricio Herrero Jiménez: *Beato de Turín*, Madrid, 2000. Una breve síntesis y bibliografía actualizadas en: ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Beatus Liebanensis, *Commentarius in Apocalypsim* (Beato de Turín)", en *Invitados de Honor. Exposición conmemorativa del 75 aniversario del MNAC*, Barcelona, 2009, pp. 84-89.

⁴⁴ Aún a riesgo de que parezca un juego de palabras es siempre oportuno aclarar que el llamado *Beato de Girona* no fue realizado en la ciudad de la que toma el nombre y que, en cambio, el que se copió e ilustró en Girona es, precisamente, el conocido como *Beato de Turín*, dada la costumbre general de designar los ejemplares de este Comentario al Apocalipsis según el lugar donde se conservan.

⁴⁵ Poco antes de 1980 se procedió a una nueva numeración del manuscrito en la que se tuvieron en cuenta los folios perdidos. Fue restaurado y dotado de la actual encuadernación en piel en 1907, tras sufrir los efectos del incendio que había afectado a la biblioteca turinesa en 1904. En 1950 sería objeto de una nueva restauración

⁴⁶ Todas las ilustraciones se reproducen, en blanco y negro, en: WILLIAMS, John, *The Illustrated Beatus...*, pp. 83-220; se describen en los estudios de Cid y Vigil y de Segre Montel citados en la nota 43.

⁴⁷ Entre los ilustrados, puesto que se conserva un ejemplar sin ilustrar procedente de Poblet (Salamanca, Biblioteca de la Universidad, ms. 2632) que se fecha en la segunda mitad del siglo XII y para el que desde antiguo se señalaron concomitancias con el de Turín (en diversas ocasiones: NEUSS, Wilhelm, "Eine katalanische...", pp. 39-40). Además se ha sugerido (MUNDÓ I MARCET, Anscari Manuel, "La cultura artística...", p. 145) que pudieran ser gerundenses dos folios de otro Beato, en uno de los cuales se dejó espacio para la ilustración (Barcelona, ACA, cod. fragm. 209).

⁴⁸ Ha perdido la imagen precedente, que inauguraría el códice, consistente en una gran Cruz acompañada del Agnus Dei y algunos elementos alusivos a la Pasión de Cristo que todavía conserva el *Beato de Girona* (f. 1v). Véase: CID, Carlos y VIGIL, Isabel, "Las miniaturas que faltan en el Beato de Gerona", *Revista de Gerona*, 20 (1962), pp. 2-18.

⁴⁹ Ambos ejemplares han perdido folios de este ciclo, lo que genera una aparente discrepancia entre ambos, que no se daría cuando conservaban el ciclo entero.

⁵⁰ NORDSTRÖM, Carl-Otto, "Herod the Great in Two Beatus Miniatures", *Studies in the History of Religions*, Leiden, 1972, 21, p. 245-253. Los muchos interrogantes que afectan a los orígenes de esta serie de miniaturas iniciales conciernen sólo tangencialmente al Beato de Turín, puesto que éste los tomó de su modelo.

⁵¹ Un recorrido más detallado oír el argumento y las ilustraciones del Beato: ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Un manuscrit romànic il·lustrat a Girona: el Beatus de Torí", en *Girona a l'abast, VII-VIII-IX-X*, Girona 2005, pp. 169-189.

⁵² Se mantiene en cambio la pareja de híbridos monstruosos (*Beato de Girona*, f. 106v; *Beato de Turín*, f. 80). Algunas consideraciones al respecto en: ORRIOLS I ALSINA, Anna, "El Beatus de Torí i les imatges profanes", *Lambard*, XIII (2001), pp. 125-162, donde se tratan también otras imágenes de raíz profana

incorporadas en los Beatos, como el ya mencionado mapamundi, la palmera (f. 113) o la zorra y el gallo (f. 138v).

⁵³ PALOL, Pere de, "El 'Tapís de la Creació' de la Catedral de Girona i el Beat de Torí. Problemes de cronologia", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXV-XXVI (1979-1980), pp. 119-121.

⁵⁴ Por ejemplo, el llamado *Génesis de Viena* (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 3, f. 3), manuscrito del siglo VI, tal vez constantinopolitano, y reflejo de la primera ilustración bíblica de raíz helenística.

⁵⁵ SUREDA I JUBANY, Marc, "Romà o romànic?: presències antiquitzants en l'escultura gironina del segle XI", *Lambard*, XIX (2006-2007), pp. 213-242. En la iglesia monástica de Sant Pere de Galligants, hallamos un capitel con temática y ornamento de inspiración clásica, como el de la sirena y centauros con ábaco a base de ovas.

⁵⁶ Siempre que se haga caso omiso a un supuesto origen gerundense para el manuscrito que se defendía allí, puede recurrirse para sus ilustraciones y bibliografía anterior a: 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 (1995), pp. 943-966.

⁵⁷ Las relaciones entre casas benedictinas catalanas y languedocianas no fueron nada extrañas; el problema estriba, en todo caso, en cómo explicar la presencia puntual y aislada de esas fórmulas en un manuscrito presumiblemente anterior al *Beato* y que no se detectan en otros códices igualmente procedentes de Moissac. La cuestión de las relaciones entre manuscritos que participan de este ambiente se expone más ampliamente en ORRIOLS I ALSINA, Anna, "Il·lustració de manuscrits...", pp. 200-207. Debe incluirse un caso tan puntual como llamativo: el evangelista Lucas que uno de estos ilustradores añadió tardíamente a la *Biblia de Ripoll* (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. lat. 5729, f. 388), anterior y ajena a este contexto artístico (cf. *ibid.*, pp. 215-216). Pienso que deben descartarse, en cambio, otros paralelos que se han propuesto para las ilustraciones del *Beato de Turín*, como la *Biblia de Coimbra* (Porto, Biblioteca Pública Municipal, ms. 32) o un leccionario conservado en París (BNF, ms. lat. 794): ORRIOLS I ALSINA, Anna, *Il·lustració de manuscrits a Girona...*, I, pp. 378-396.

⁵⁸ MARQUÉS CASANOVAS, Jaime, "Importantes hallazgos arqueológicos en la catedral de Gerona", *Revista de Gerona*, IV, 14 (1961), pp. 39-44.

⁵⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Hércules, Sansón y Constantino: El tapiz de la Creación de Girona como *speculum principis*", en *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma 2014, I, pp. 209-214.

⁶⁰ Se han ido atribuyendo a Girona –y específicamente al entorno canonical– fragmentos y manuscritos litúrgicos que se fechan dentro del primer tercio del XII: MARQUÉS I PLANAUGMÀ, Josep Maria y GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "L'antifonari de Sant Feliu de Girona –Girona, Museu Diocesà, ms. 45–", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 6 (1995), p. 177-326; GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "Fragments d'un responsorial de la catedral de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLV (2004), pp. 343-363 (manuscrito que cuenta con modestas iniciales a base de motivos vegetales y zoomórficos realizados en rojo); GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "El sacramentari gironí de Sant Iscle d'Empordà (Barcelona, Bib. Cat., musical 420)", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XI (2003), pp. 57-118. En el antifonario y el sacramentario de sant Iscle siguen usándose las iniciales con tirabuzones carnosos que aparecían ya en los ejemplares de las últimas décadas DEL XI (cf. *supra*, notas 28-29), presentes también en algunos de los manuscritos de procedencia catalana fechados hacia 1100 de la BNF (cf. *supra*, nota 5), lo cual podría contribuir a señalar –junto a necesarios análisis litúrgicos y paleográficos– su posible origen gerundense.

⁶¹ Girona, (Museu d'Art de Girona, inv. 58 / Museu Diocesà, ms. 46). Véase: SUREDA I JUBANY, Marc y GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "El sacramentari de Sant Feliu...", pp. 83-210, exhaustivo estudio del contenido textual y los aspectos litúrgicos. También: IBARBURU ASURMENDI, Maria Eugènia, "Sacramentari de Sant Fèlix de Girona", en *Catalunya Romànica*, vol. XXIII, Barcelona 1988, pp. 132-133. Incompleto, consta de 153 folios de 25,5 x 18,5 cm, escrito en minúscula carolina. Entre sus iniciales, formadas por motivos vegetales y animales y a las que se atribuyó influencia francesa (Ibarburu), destaca por su mayor riqueza cromática y su iconografía la O del f. 110v, en el texto de la misa para la dedicación de la iglesia, que encierra una figura de medio cuerpo de Cristo bendicente.

⁶² *ibid.*, pp. 8-91.

⁶³ BNF, ms. 1102. Véase: AVRIL, François, *et alii*, *Manuscrits enluminés...*, cat. 60, pp. 58-59, láms. XXX-XXXI y D. Consta de 183 folios, de 26 x 18 cm.

⁶⁴ LEROQUAIS, Victor, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, París 1924, I, pp. 330-333. Un exhaustivo análisis textual en: GROS I PUJOL, Miquel dels Sants, "El Sacramentari de Santa Maria de Vilabertran (París, BnF, lat. 1102)", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XIX (2011), pp. 47-212.

⁶⁵ París, BNF, ms. lat. 11550: GOUSSET, Marie-Thérèse, "Psautier-hymnaire" en *La France romane au temps des premiers capétiens (987-1152)*, París 2005, p. 350; DESLANDRES, Yvonne, "Les manuscrits

décorés du XIe siècle à Saint-Germain-des-Prés par Ingelard", *Scriptorium*, IX (1955), pp. 3-16; BOHIGAS I BALAGUER, Pere, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período románico*, Barcelona, 1960, pp. 93-94.

⁶⁶ Su reverso estaba inicialmente en blanco, y los textos que contiene actualmente no son anteriores a 1300 (cf. Gros i Pujol, Miquel dels Sants, "El Sacramentari de Santa Maria...", p. 113), de modo que no es necesario que llegaran mucho antes. Por si acaso, cabe recordar el renombre de los estudios de teología de París y que el obispo de Girona Guillem de Monells (1169-1175) instuyó el pago de una suma de dinero de la canónica a aquellos de sus miembros que desearan ampliar sus estudios en el extranjero (MIRET I SANS, Joaquim, "Escolars catalans al Estudi de Bolonia en la XIIIª centúria", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XV, 1915, p. 138).

⁶⁷ Sin que sea necesario establecer ninguna relación directa, algunas de las soluciones formales que caracterizan la *Maiestas* del f. 29v, están presentes en la pintura sobre tabla catalana, especialmente en los ejemplares más antiguos, del siglo XII, como los frontales de Ix, de la Seu d'Urgell y Esquius (todos ellos en el MNAC) o en el de Puigbò (MEV), significativamente los que se ha propuesto relacionar con la ilustración de manuscritos (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d'Urgell, Ix, Esquius i Planès", *Butlletí del MNAC*, 9 (2008), pp. 15-41, y en otras publicaciones del autor sobre el tema). No me parece en cambio tan clara la relación, más allá de lo genérico que comparten tantas imágenes del mismo y reiterativo sujeto, con uno de los ilustradores de la *Biblia de Burgos*, como se ha planteado, llegando incluso a sugerir la impronta del autor de las ilustraciones del bifolio forastero del *Homiliario de Vilabertran* sobre las iniciales de la biblia burgalesa (ALCOY, Rosa, "La il·lustració del Sacramentari de Vilabertran", *Revista de Girona*, 150, 1992, pp. 62-65; y con algun nuevo matiz en: "La il·lustració de manuscrits a Catalunya", *Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*, Barcelona, 2000, pp. 44-47).

⁶⁸ Arxiu Capitular, ms. 41, f. 50v. Ya apuntaron dicha relación: AVRIL, François, *et alii*, *Manuscrits enluminés...*, cat. 60, p. 58-59. El rastro del *Sacramentario de Vilabertran* se percibe todavía en la copia tan fiel como poco hábil del Calvario en un ejemplar de la segunda mitad del XIV (*Missale Gerundense*, Paris, BNF, ms. lat. 1103, f. 139v) (ÍDEM., cat. 112, p. 112).

⁶⁹ JANINI, José, "El Sacramentario pirenaico ms. 41 de Tortosa", *Hispania Sacra*, XIX (1966), p. 99-130.

⁷⁰ ORRIOLSI ALSINA, Anna, "La ilustración de manuscritos en Cataluña en el siglo XII", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelona 2008, pp. 207-213 (esp. pp. 209-210). Respecto los manuscritos de Vilabertran, les Abadesses y Tortosa: cf. *supra*, nota. 12.