

PORT DE LA SELVA, EL

El municipio de El Port de la Selva está situado en la cara norte de la península del cabo de Creus. Para acceder a este bello pueblo costero, desde Figueres, se debe tomar la carretera N-260 en dirección a Llançà, desde donde sale la carretera GI-612 en dirección Sur, que desemboca en El Port de la Selva.

El Port de la Selva, como núcleo de hábitat, no se documenta hasta el siglo XVII, cuando era una pequeña concentración de casas de pescadores dependientes del antiguo municipio de La Selva de Mar, de donde deriva el topónimo (puerto de la Selva). En el siglo XVIII El Port de la Selva consigue de la mano del rey Carlos III la carta de villa real y recibe también del obispo de Girona consentimiento para alzar su primera iglesia. El núcleo creció rápidamente y pronto se invirtió la antigua relación, pasando La Selva de Mar a depender de su antiguo puerto. En realidad, hasta el siglo XIX la nomenclatura de este no quedó definitivamente fijada, y en la documentación se le conoce con nombres como El Port de la Santa Creu, Santa Creu del Port o Santa Creu del Port de la Selva, que aluden a otro antiguo poblado interior que hubo en las montañas de la Vall de la Creu. Dicho asentamiento se corresponde con el pueblo de la Santa Creu de Rodes, vecino del monasterio de Sant Pere de Rodes, del que se conservan solo ruinas, aunque presididas por la notable iglesia prerrománica de Santa Helena.

En el término municipal se conservan otros restos altomedievales, especialmente el arruinado castillo de Verdera, que domina el valle y la costa desde la cima del monte homónimo, al lado del cual queda parte de su iglesia, fechada en el siglo XI y dedicada a san Salvador. Cabe destacar también, en el sector oriental del territorio, las ruinas del conjunto de Sant Baldiri de Tabellera, de época barroca pero con algunas estructuras del siglo X y un curioso conjunto de cuevas eremitorios, parece que también prerrománicas, que se conocen como las Cavorques.

El Port de la Selva es hoy un pueblo típicamente dedicado al turismo, de cierta calidad, y alberga varias urbanizaciones con segundas residencias. Es punto de partida fundamental para subir hasta Sant Pere de Rodes (que dista unos pocos km), que es, por supuesto, el principal atractivo patrimonial de la zona.



Vista general del monasterio

Monasterio de Sant Pere de Rodes

SE EMPLAZA EN EL MUNICIPIO DE EL PORT DE LA SELVA, en la comarca del Alt Empordà, a 24 km de la capital comarcal, Figueres. La vía de acceso más habitual es desde Vilajuïga, en la carretera de Roses que se toma desde la N-260, entre Figueres y Llançà. Existe también una carretera que sube desde El Port de la Selva. El tramo final hasta la entrada al monasterio es un camino que se recorre a pie. El conjunto monumental del antiguo monasterio se encuentra dentro del parque natural del Cap de Creus, en un rellano de la vertiente de levante de la montaña de Verdera, en cuya cima se conservan los restos del antiguo castillo de Sant Salvador.

La presencia de una pequeña comunidad de monjes en Sant Pere de Rodes está documentada desde la segunda mitad del siglo IX. A lo largo del siglo X la comunidad monástica, primero bajo la protección de un noble del lugar y después del conde de Empúries-Rosellón, creció y se consolidó como monasterio independiente. Las donaciones se incrementaron a partir de mediados del siglo X. Desde ese momento, Rodes tiene un abad, Hildesind († 991), citado por primera vez en

un documento de 947. Era hijo de Tassi, primer benefactor del monasterio, y llegó a ser obispo de Elna. De ambos personajes, el monasterio conservaba lápidas con sendas inscripciones epigráficas, cuyas lecturas nos han llegado a través de los testimonios escritos de quienes las leyeron y transcribieron. De la de Tassi se han conservado dos pequeños fragmentos.

Fue durante el gobierno de Hildesind cuando el conde de Empúries-Rosellón, Gausfred I (931-991), hizo varias donaciones que conformaron un patrimonio muy destacado. Los sucesores del conde Gausfred no siempre ejercieron el mismo papel respecto al monasterio, especialmente durante las primeras décadas del siglo XI, cuando participaron en la usurpación de propiedades y derechos. El abad buscó la protección papal y la condena de los hechos; organizó, asimismo, la consagración de 1022 del nuevo templo con el objetivo de obtener una confirmación de bienes por parte de los obispos y demás autoridades asistentes. La estrategia debió de funcionar porque el condado reanudó las donaciones a

Vista general del monasterio

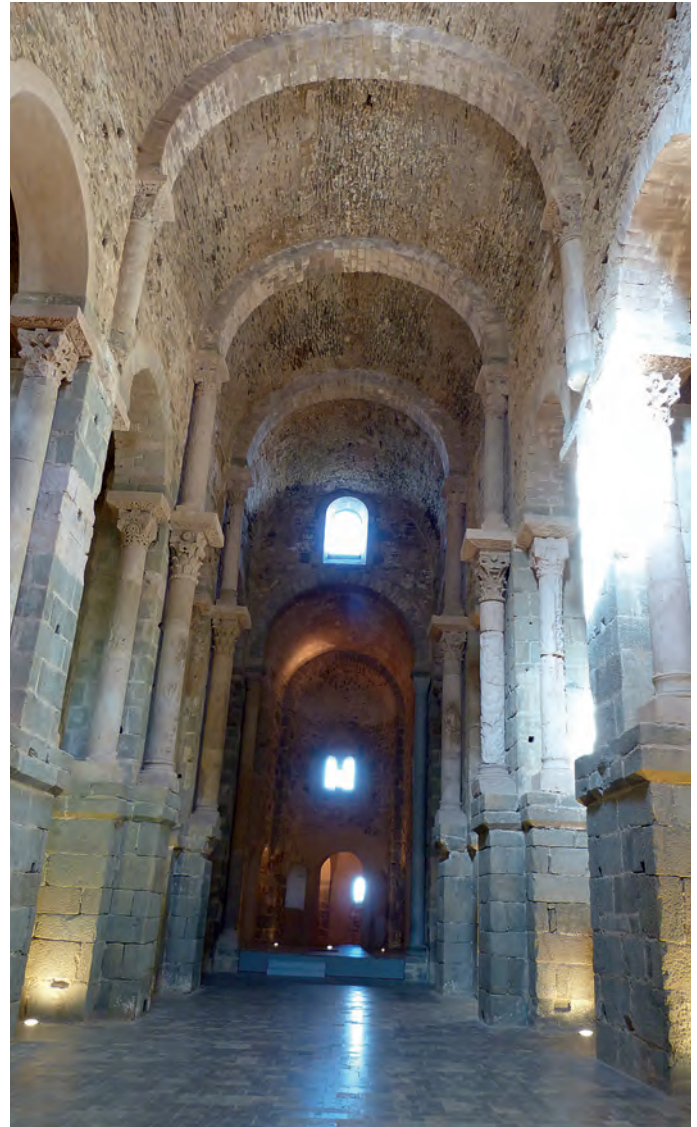




Cripta: pilar adosado al muro occidental, que probablemente pertenece a una iglesia anterior



Cripta: espacio anular y absidiolo axial



Vista del interior de la nave central de la iglesia hacia la cabecera

trasladó definitivamente, primero a su propiedad de Vila-sacra y, más tarde, a Figueres. Los edificios abandonados fueron muy pronto objeto de expolio por parte de personas de lugares cercanos. Diversos testimonios a partir de mediados del siglo XIX indican el estado de ruina del antiguo monasterio. En 1930 fue declarado monumento histórico-artístico nacional y poco después empezaron las primeras obras de restauración, dirigidas por Jeroni Martorell y financiadas conjuntamente por la Generalitat de Catalunya y el Estado (1931-1935). Después de los destrozos y las extracciones de materiales producidas durante la guerra civil, las intervenciones en el monumento se retomaron en 1942 y se han continuado desarrollando hasta finales del siglo XX, primero bajo la responsabilidad del Estado y después de la Generalitat de Catalunya.

Los edificios monásticos anteriores al año 1000 los conocemos, sobre todo, a partir de las excavaciones arqueológicas

llevadas a cabo entre 1989 y 1995. Estaban constituidos por una primera iglesia, rodeada de un área de necrópolis, y otros tres edificios monásticos. Uno, de grandes dimensiones y orientado Norte-Sur, era probablemente la estructura más antigua del conjunto, posiblemente tardoantigua y, por lo tanto, anterior a la función monacal del lugar. Los otros dos eran mucho menores, tenían la misma orientación que la iglesia y estaban situados respectivamente en el extremo norte del recinto monástico, donde después se levantaría el palacio del abad, y junto al edificio más antiguo, en la parte meridional del cenobio. Se trata de una implantación disgregada de los edificios. Veremos que la organización en torno a un patio central no será una realidad hasta el siglo XI.

En torno al año 1000 da comienzo la gran renovación arquitectónica del monasterio, que implicó la realización de trabajos destacados de nivelación de un terreno en pendiente, con importantes movimientos de tierras, como se ha

podido apreciar en las excavaciones arqueológicas. Se construye entonces una nueva iglesia, según un proyecto geométricamente muy preciso y satisfactoriamente resuelto. Un proyecto en el que arquitectura y decoración escultórica se integran de una forma excepcional y convierten el edificio en uno de los referentes europeos de la arquitectura románica de la primera mitad del siglo XI. La nueva iglesia, situada en el mismo emplazamiento que la anterior, forma ángulo con el gran edificio monástico situado a oriente, al tiempo que delimita al Norte un espacio abierto que se completó con otro edificio en el lado meridional.

Las obras de renovación dotaron al monasterio de edificios seguramente de mejor calidad constructiva, que no solamente incrementaban sus dimensiones, sino que también estaban ordenados según un proyecto mucho más unitario, en torno a un claustro como espacio ordenador y de comunicación, que formalizaba la segregación de los monjes respecto al mundo. El proceso de edificación se prolongó como mínimo hasta el tercer cuarto del siglo XI, al menos en lo referente a la conclusión de las obras del claustro. En torno a 1100 y a lo largo del siglo XII continuaron realizándose importantes trabajos que culminaron con la ampliación de los espacios monásticos con un nuevo claustro mucho más extenso situado a un nivel superior.

La construcción del nuevo monasterio de Rodes empezó por la iglesia, un proyecto muy complejo, tanto por las características topográficas del terreno como por la ambición y espectacularidad del mismo. Representa sin duda un hito de la arquitectura europea, con rasgos estructurales que difícilmente pueden encontrarse con anterioridad al año 1000 en la construcción carolingia y postcarolingia. Por lo que se pudo conocer en las exhaustivas excavaciones arqueológicas, la topografía irregular y en pendiente hacia el Este y hacia el Norte demandó, por una parte, trabajos muy importantes de nivelación para conseguir una plataforma apta para un edificio de grandes dimensiones; por otra parte, el proyecto se adaptó a estas circunstancias, con una cabecera compleja, dotada con una cripta que resolvía el importante desnivel y con un desarrollo del edificio en vertical.

En torno a un muro de la que se ha supuesto iglesia precedente, se construyó una cripta hacia el Este. Tiene una doble estructura anular cubierta con bóveda de cañón, con brazos que confluyen en una nave axial cubierta también con una bóveda de cañón que, partiendo de una pilastra semicircular adosada al muro primitivo, llega hasta el muro perimetral, donde se abre un pequeño absidiolo que no sobresale exteriormente. Dos grandes pilares sostienen la bóveda axial y separan los dos espacios anulares de cada lado. En los extremos se situaban las escaleras de acceso, que parece que no conducían directamente al transepto, sino que desde este punto había unas escaleras que conducían a un rellano que hacía de distribuidor, hacia la cripta y hacia el deambulatorio.

El deambulatorio con bóveda anular circunda el ábside central, es discontinuo y tiene una sola capilla axial; en cierto

sentido, reproducía la estructura inferior ya que, como en la cripta, una pequeña nave orientada, con bóveda de cañón, corta el deambulatorio desde el ábside hacia una pequeña capilla axial abierta en el grueso del muro perimetral, que es continuo. Un resalte plano en el exterior marca esta zona, pero hasta una cierta altura, lo que hace suponer que en un primer momento el cuerpo del deambulatorio tenía menor altura que el del ábside. Las transformaciones posteriores, así como los trabajos de restauración, hacen difícil conocer cómo era la separación entre el ábside y el espacio anular. Es probable que en el siglo XII, con la construcción de la girola superior, ya se introdujeran cambios, quizás con la presencia de columnas y capiteles.

La gran complejidad de la cabecera, con cripta y deambulatorio y con un recorrido de entrada y salida, es una solución ingeniosa para una topografía muy irregular, ideada con el fin de ampliar la plataforma hacia el Este, salvando el desnivel con una construcción en la que la cripta soporta el ábside superior allá donde la roca queda a una cota inferior. Por esta razón, la planta de la cripta y la del ábside superior coinciden únicamente en el perímetro y en el corredor anular. La solución del ábside, más allá de la finalidad estructural, se enmarca plenamente en la arquitectura europea del entorno del año 1000 y del siglo XI, que responde a la necesidad de multiplicar el número de altares y mejorar las circulaciones del interior del templo para hacerlas compatibles con el culto. Una primera formulación, ya implementada en el siglo X en los monasterios de Cluny II y Cuixà, es la cabecera escalonada. En torno al año 1000 se desarrolla el ábside con deambulatorio y capillas radiales, una solución mucho más adecuada cuando se prevé cubrir todos los espacios con bóveda, de forma que las diferentes partes se integran orgánicamente en un todo. Este es el caso de Saint-Philibert de Tournus y de Sainte-Foy de Conques. En Rodes no se desarrolla completamente el modelo, puesto que no hay capillas radiales abiertas en el deambulatorio, salvo la capilla axial. Sin embargo, el proyecto sí que preveía desde el principio que el edificio fuera completamente abovedado, una opción difícilmente imaginable antes del año 1000 en edificios de estas dimensiones.

La parte oriental del templo se completa con dos ábsides laterales de planta semicircular que se abren a los brazos de un transepto discontinuo, cubiertos con bóveda de cañón, de menor altura que la nave central y que arrancan a partir de la nave lateral que llega hasta el deambulatorio. Se trata, pues, de dos naves transversales muy cortas, cuya función es permitir el acceso a los ábsides laterales. En cada uno de los extremos se abren dos puertas. La del transepto sur comunica la iglesia con un espacio en el que se encontraban los edificios monásticos más importantes y que un poco más tarde se ordenaría mediante galerías, configurándose como el primer claustro. En el transepto norte, la puerta, con dintel y arco de descarga, comunica con una escalera de caracol abierta en el muro que permite el acceso a la torre levantada sobre este brazo del transepto.



*Pilares de separación
de las naves*

En un momento seguramente posterior, a partir de 1100 y dentro del siglo XII, se amplió considerablemente la cabecera, pero en vertical. Se elevó el ábside lateral permitiendo habilitar dos capillas superiores superpuestas. Una, dedicada a san Miguel, que suma la planta del espacio cuadrangular de la torre encima del transepto con la del ábside superior; la otra, en el espacio intermedio entre la cubierta inferior del ábside y esta capilla, que sólo es accesible desde la girola superior. Esta segunda capilla conserva pinturas murales, con restos de decoración de sillares y con una escena ya gótica de san Martín compartiendo la capa. Se construye un segundo nivel en el deambulatorio, que en el exterior es perfectamente visible, con una elevación que modifica considerablemente la relación de volúmenes original entre el deambulatorio y el ábside. Una ventana central se abre al exterior por encima del resalte plano y la ventana que iluminaba la nave por encima del ábside se convierte en una ventana interior. Es probablemente en este momento y por razones estructurales, con la construcción de la girola superior, cuando se unieron las dos bóvedas anulares del deambulatorio inferior, suprimiendo la bóveda orientada hacia el pequeño ábside. Nuevas edificaciones sobre el brazo sur del transepto explican la necesidad de la girola superior como acceso a estos nuevos espacios, siempre accesibles desde la escalera de la torre del transepto norte. Con estas ampliaciones se configura un nuevo circuito de capillas y altares elevados. Salvo el de san Miguel, no conocemos con exactitud ni cuántos eran ni sus dedicaciones; además de las dos capillas del extremo norte, hay que tener

Nave lateral del lado del evangelio que conduce al deambulatorio y a la cripta





Ventana de la fachada occidental de la iglesia

en cuenta los dos arcosolios abiertos en la girola superior, así como la capilla superior de la torre que también se elevó en el transepto sur.

Volvamos a la iglesia tal y como se edificó en el siglo XI. Los importantes trabajos de terraplenado que tuvieron que realizarse para conseguir una plataforma amplia para una construcción de grandes dimensiones explican que en la primera fase de edificación de la iglesia se realizara la cimentación de los muros perimetrales de toda la fábrica y estos fueran levantados hasta una cierta altura. Las pilastras del interior del muro occidental que se corresponden con el último arco de separación de las naves corresponden seguramente a esta primera fase, igual que los pilares orientales del transepto. En ambos casos, encima de la pilastra se colocó por este orden una basa, un capitel y un cimacio. La ausencia de columna como corresponde a los pilares de la nave indica que se produjo un cambio en el proyecto que se aplicó a partir de la parte ya construida en aquel momento. Las pilastras de los muros laterales indican que la cubrición con bóvedas de todo el edificio formaba parte del proyecto inicial. Las naves del templo llegan hasta la cabecera, con una anchura que coincide, en el caso de la de la nave central, con la del ábside central; y, en el caso de las laterales, con la del deambulatorio. La bóveda de cañón central, con arcos fajones a la altura de los soportes, llega hasta el muro de cierre oriental que se levanta por encima del ábside. En este punto se abre una de las dos ventanas de iluminación de la nave, que más tarde lo hará a través de la girola superior; la otra ventana se abre en la fachada occidental. La nave lateral sur también tiene ventanas, pero con la construcción en el siglo XII de un nuevo claustro a un nivel superior quedaron cegadas.

El cambio se produce en la concepción de los pilares de separación de las naves, que se conciben de forma original y diferente, reflejando una voluntad por dotar al interior de la iglesia de un marco marcadamente romano. Están contruidos con grandes sillares bien tallados. Los sillares de buena

talla fueron utilizados en todo el edificio en los ángulos y en las pilastras de los muros perimetrales, mientras que los muros son de mampostería. A partir de una cierta altura, el cuerpo de los pilares incorpora columnas que reciben los arcos formos. Los cuatro pilares de los dos tramos más orientales de la nave, con planta de "T", tienen también una columna en el costado de la nave central, cuya altura es igual a la de los arcos de separación con las laterales; para alcanzar el arco fajón de la bóveda, se sitúa una segunda columna por encima de las impostas, configurando un doble orden. La solución formal es claramente distinta de las altas columnas del arco triunfal, con basas apoyadas directamente a nivel de suelo. En el caso de los tramos más occidentales de la nave, los cuatro pilares tienen planta rectangular y en el lado de la nave solo hay una columna adosada que recibe el arco fajón a la misma altura que las columnas del orden superior de los pilares más orientales, aunque son más cortas.

El proyecto de los pilares tampoco era ajeno a la voluntad de incorporar de forma generalizada la escultura en todo el edificio, puesto que la multiplicación de columnas en los soportes iba asociada a la presencia de basas, capiteles y cimacios. La decoración escultórica responde a un programa perfectamente diseñado que enriquece un calculado proyecto arquitectónico. Grandes y visibles impostas están ornamentadas con motivos vegetales que siempre son o bien palmetas desplegadas frontalmente o bien tallos entrecruzados con pequeñas hojas. Asimismo, idénticas palmetas desplegadas las encontramos también en el guardapolvo de la ventana central, el único elemento decorativo que se ha conservado de una fachada que también estaba decorada.

Los capiteles del arco triunfal, de los arcos de separación de las naves y de las columnas altas, contienen temas de entrelazos más o menos complejos, con los tallos acabando en elementos vegetales. Hay una cierta variedad de composiciones, pero se mantiene una relación de simetría prácticamente en toda la nave, por la que los capiteles se presentan emparejados. Pueden establecerse dos tipos. El primero y más numeroso se caracteriza por un predominio de entrelazos de cintas con alguna pequeña palmeta, de clara tradición carolingia y muy presente en las decoraciones de mobiliario desde el siglo IX y de capiteles del siglo XI en la zona del Macizo Central; se trata siempre de un relieve en dos planos, el del fondo y el de los motivos. Un segundo grupo, mucho menos numeroso, contiene una transformación de estas composiciones de entrelazos, mucho más enriquecidas, en las que el relieve adquiere volumen y llena completamente toda la superficie. Son capiteles que tienen paralelos muy parecidos en ejemplares del siglo XI también de la zona del Macizo Central, como Conques o Aurillac.

Siguiendo una misma pauta de simetría entre ambos lados de la nave, pero con temas diferentes, los capiteles del orden inferior de la nave central en los cuatro pilares de la mitad oriental del edificio son de mayor tamaño y presentan una cuidada talla. Se trata de capiteles corintios, muy distintos



Capiteles del segundo pilar del lado del evangelio desde el transepto



Capiteles del pilar de acceso al ábside principal del lado del evangelio

de los que se esculpieron en otros edificios de los condados catalanes en aquellos momentos, concretamente en los conjuntos promovidos por el abad Oliba, uno de los personajes más influyentes del momento: Ripoll, Vic y Cuixà. Si en estos casos los capiteles corintios son de clara derivación de la Antigüedad tardía, los de Rodes imitan de forma clara capiteles corintios romanos, del tipo que quedó definido en época de Augusto, y sin duda son los elementos escultóricos más destacados de la iglesia. Su ubicación no es gratuita, puesto que la mitad oriental de la nave era probablemente el espacio del coro monástico. Rastros de un cierre occidental de este espacio son visibles aún en el segundo pilar del lado de la epístola. Además, los dos capiteles de los pilares del presbiterio, colocados directamente sobre bases, sin columna, y que se corresponden con los primeros arcos orientales de separación de las naves, también son corintios, mientras que los dos equivalentes de la pilastra del muro occidental contienen una decoración de entrelazos. La contribución de los capiteles corintios a la jerarquización del espacio en Rodes no es un caso aislado, puesto que se conocen otros edificios en los que este tipo de decoración se dispone, por ejemplo, en el arco triunfal. Aquí no es así quizás porque los dos capiteles ya estaban colocados cuando se modificó el proyecto de los pilares de la nave. Los cuatro ejemplares corintios forman parte y se integran de forma coherente en el proyecto de alzado de doble orden de la nave, cuyo modelo romano, igual que el de los capiteles, parece indudable.

A pesar de que el resultado sea el de un edificio sin paralelos ni en la primera arquitectura románica catalana ni en la europea, su originalidad y su cuidada resolución compositiva de los pilares a partir de modelos clásicos encuentran su explicación en el contexto cultural y artístico de los condados catalanes en la primera mitad del siglo XI. Es el momento de las grandes promociones del abad Oliba, con una arquitectura que presenta una riqueza de soluciones como no encontramos en momentos posteriores de la misma centuria ni en

el siglo XII. Es un momento que no puede entenderse bajo el prisma, a veces reduccionista, de una lectura con tendencia homogeneizadora del primer románico. Si no hay ninguna duda de que Ripoll fue un gran centro científico, cultural y artístico de referencia en el contexto europeo, especialmente en tiempos de Oliba, en el caso de Sant Pere de Rodes, y a raíz de la pérdida del archivo y de la biblioteca, lo desconocemos prácticamente todo sobre la actividad de su escritorio. Sin embargo, el hecho de que en aquellos mismos años se construyera un edificio de estas características, con una decoración excepcional, no puede ser solo el resultado de un muy buen arquitecto. La iglesia de Rodes es el reflejo de un ambiente intelectual de gran nivel, y al mismo tiempo su evidencia. Lo manifiesta también la selección y contratación de un buen arquitecto. Las medidas del edificio configuran un sistema de proporciones que se ha relacionado con la *Aritmética* de Boecio y que refleja un profundo conocimiento y disponibilidad, también en Rodes, de la ciencia antigua.

La cronología de este edificio ha sido una cuestión controvertida, puesto que las dataciones han ido desde el siglo X al siglo XII. La explicación hay que buscarla en su originalidad en la combinación de soluciones a partir de modelos diversos, con un resultado sin paralelos que no se adecuaba a las características con que se definía el primer románico desde Puig i Cadafalch. La única noticia de que se dispone es la referencia a la consagración que tuvo lugar en octubre de 1022, recogida en la carta que el abad envió al papa, en la que se dice en dos ocasiones que se había consagrado la nueva iglesia. La ceremonia contó precisamente con la presencia de Oliba, abad de Ripoll y de Cuixà y obispo de Vic, así como de su sobrino Guifré, arzobispo de Narbona. La consagración, que implicaba la confirmación de los bienes por parte de las autoridades que participaban en la misma, debió de ser una operación política del abad para recuperar los bienes del monasterio usurpados por condes y señores. No parece probable que la referencia explícita a la consagración de la nueva



Galería oriental del claustro del siglo XI, con la puerta al fondo de una de las dependencias monásticas, quizás el refectorio

iglesia construida pueda aludir a un edificio levantado a mediados del siglo X, como algunos autores han sostenido. Se trataba, lógicamente, de un edificio de reciente construcción cuyo inicio de las obras debe situarse en torno al año 1000. La iglesia consagrada, sin embargo, no debía de estar acabada. Como se ha comentado, la existencia de varias fases constructivas es aún evidente en la fábrica actual, sobre todo en el cambio de planteamiento de los soportes de la nave central, si tenemos en cuenta la solución tan diferente del arco triunfal y los pilares orientales del transepto. La introducción de un programa decorativo coherente, con ornamentación escultórica extensa no solo en el interior del edificio sino también en la fachada, tanto en la ventana principal como en la portada, son indicios de una consecución de las obras en el segundo cuarto del siglo XI. La consagración de 1022 seguramente lo fue de la cabecera, la parte finalizada del edificio. El parecido en las composiciones de algunos de los capiteles de entrelazos más complejos con algunos de los ejemplares de Conques refuerza esta cronología más tardía para la consecución de las naves.

Con posterioridad a la finalización de la iglesia, en unas fechas que estimamos hacia 1100, se construyó la galilea, una estructura de menor altura y de las mismas dimensiones, que protegía y monumentalizaba el acceso al templo, aunque desde aquel momento cambió la percepción de su

fachada, puesto que la ventana superior decorada dejó de poder ser visible al mismo tiempo que la portada. Se trata de un espacio de tres naves, la central con bóveda de cañón y las laterales de cuarto de círculo, cuya construcción implicó de nuevo trabajos importantes de terraplenado, así como un muro de contención en el lado norte que lo segregaba de una gran zona de necrópolis, en lo que hoy es el espacio de entrada actual, que queda a un nivel superior. La galilea ordenaba el acceso al monasterio a través de una puerta elevada situada en el muro sur, que comunicaba con un paso, inicialmente con cubierta de madera y que hoy queda bajo la torre campanario, que debía de llegar hasta los espacios del primer claustro, el del siglo XI. La galilea también se convirtió, como sucede en muchos otros casos, en espacio para enterramientos privilegiados. Tenemos constancia de ello al menos a partir de 1200, fecha del escudo de los condes de Empúries pintado en uno de los muros interiores. Textos del siglo XVIII, además, describen como en este lugar se podían ver aún numerosos sepulcros, ya muy deteriorados. La funeraria, que no era la única, debió de formar parte desde el inicio de las funciones de este espacio, puesto que se construye, de hecho, en un área de necrópolis.

Antes de mediados del siglo XI, delimitado por la iglesia, por el edificio más antiguo situado al Este y por una nueva edificación levantada en el lado meridional contemporánea-

mente al templo, quedó configurado un espacio abierto que siguió funcionando como necrópolis incluso después de la construcción de la nueva cabecera. A partir de mediados del siglo XI, con posterioridad a la construcción de la iglesia, este espacio se ordenó con galerías porticadas en torno a un patio. Es pues en este momento y a lo largo de la segunda mitad del siglo cuando tenemos que situar la construcción de un primer claustro, cuyas galerías se han conservado de forma excepcional, incluso con elementos de su decoración. Se trata de las galerías oriental, septentrional y meridional; en cambio, la galería occidental no ha subsistido. Debido a la pendiente del terreno natural, seguramente se construyó a un nivel más elevado y quedó amortizada con el nuevo claustro del siglo XII. El rastro de unos peldaños en la roca es aún perceptible en el lado meridional. Es el claustro monástico del siglo XI mejor conservado de los condados catalanes y de un conjunto excepcional dentro de la primera arquitectura monástica europea occidental. Las galerías, que se abren al patio mediante grandes arcos entre los pilares, son considerablemente anchas en relación con el relativamente pequeño patio central. Se cubren con bóveda de cañón reforzada por arcos torales. Puede apreciarse perfectamente la puerta de comunicación con el edificio meridional que se ha identificado como el refectorio, aunque esta atribución de función está basada únicamente en el hecho de que esta dependencia se encuentra habitualmente en el lado contrario a la iglesia. En realidad, no disponemos de ninguna certeza sobre su función, del mismo modo que tampoco sabemos cuál era la función o funciones del edificio oriental. Sin embargo, en uno y otro debieron de concentrarse los espacios monásticos básicos: sala capitular, dormitorio, refectorio, cocina y bodega. En las galerías meridional y septentrional se conservan arcosolios que debieron de tener funciones funerarias. Pinturas murales, fechadas unas en el último tercio del siglo XI y otras hacia mediados del siglo XII, se conservan también en ambas galerías.

En el siglo XII se llevaron a cabo importantes obras de ampliación del recinto, probablemente por las reducidas dimensiones de los edificios monásticos y del claustro. La situación del monasterio en la ladera de una montaña, a pesar de los trabajos de terraplenado que habían sido realizados en el siglo anterior, permitía una expansión limitada y solo hacia el lado suroeste. Se optó por la construcción de un nuevo claustro, más amplio y a un nivel superior. A diferencia de otros casos conocidos, esta intervención no consistió en la sustitución de las galerías del claustro del siglo XI, que quedaron como espacios subterráneos y cuya excepcional conservación debemos a ello. La anchura de las nuevas galerías mantiene las dimensiones de las inferiores en los lados norte y sur. En Rodas se puede decir que prácticamente se construyó un nuevo monasterio, levantando el nuevo claustro más retirado hacia el Oeste. Ello permitió erigir un nuevo edificio al este sobre la galería oriental del claustro anterior; prolongar el edificio meridional y levantar un piso superior en el antiguo que se acomodara al nivel de circulación de las

nuevas galerías, ampliar las dimensiones del claustro y construir nuevas dependencias en el lado oeste que, alineadas con la fachada de la iglesia, se convierten en el nuevo acceso al monasterio. En los ángulos se levantaron dos torres, la más próxima a la iglesia con funciones de campanario.

El antiguo acceso al monasterio a través de una puerta de la galilea y un pasadizo tallado en la roca se sustituyó, pues, por un acceso que quedaba a un nivel superior, como el resto del nuevo conjunto de edificios monásticos. Ello obligó a construir un nuevo paso desde la iglesia al claustro para los monjes, con una puerta en el muro occidental del transepto sur que comunica con una escalera. Las galerías del claustro preexistente, así como los niveles inferiores de los edificios, debieron de seguir funcionando como dependencias de servicio del monasterio.

Del claustro del siglo XII, hoy resultado de una restauración contundente y claramente excesiva, en realidad no se ha conservado más que la planta y una parte del podio. Fotografías antiguas muestran los resultados de su expolio, como en el caso de la portada occidental del templo. La mayor parte de los elementos esculpidos habrían desaparecido del lugar a

Claustro inferior (siglo XI) y claustro superior (segunda mitad del siglo XII)





Pintura de la Crucifixión del claustro inferior del último cuarto del siglo XI: detalle de uno de los ladrones

lo largo del siglo XIX. Sin una certeza absoluta en algunos de los casos, hemos argumentado la procedencia de este claustro de numerosos capiteles, dispersos entre distintos museos y colecciones: el Musée national du Moyen Âge de París, el Museu d'Art de Girona, el Museu del Castell de Peralada, colecciones particulares que han donado ejemplares a la Generalitat de Catalunya, junto con los elementos que a lo largo del siglo XX se han ido reuniendo en el propio monasterio entre los restos conservados *in situ*. Una parte de ellos fueron descubiertos en el fondo de un pozo del claustro en el momento en que se vació, durante la última reconstrucción del recinto claustral.

Siete de los ocho ejemplares del Musée national du Moyen Âge fueron comprados en 1881 en París por el entonces director del museo, Edmond de Sommerand, al coleccionista Stanislas Baron. En 2014 se ha adquirido otro capitel de una colección alemana que de forma irrefutable forma parte de la misma serie. Francis Salet en 1959 ya relacionó este conjunto de piezas con las esculturas de los claustros de la catedral de Girona y de Sant Cugat; Xavier Barral en 1975 señaló que uno de estos capiteles, casi idéntico a otro conservado en Peralada, debía de proceder de Rodés. Los ejemplares del Museu del Castell de Peralada también ingresaron en la colección de los vizcondes de Rocabertí a finales del siglo XIX, cuando en los años ochenta compraron a Esteve Trayter, un coleccionista de Figueras que formó su colección a partir de conjuntos próximos a esta ciudad, un importante lote de capiteles y otros elementos medievales de escultura. Desde antiguo se ha considerado que una parte importante de la colección de capiteles de Peralada provenía de Sant Pere de Rodés. En el caso de los capiteles del Museu d'Art de Girona, que proceden de los fondos del Museu Diocesà y de los del antiguo Museo Arqueológico Provincial, cuyas colecciones medievales se integraron en el actual museo, también habían sido considerados procedentes del claustro del monasterio ampurdanés. El lapidario del monasterio ha conservado numerosos fragmentos de



Detalle de la pintura de la Crucifixión del claustro inferior, con el letrero de la parte superior de la cruz repintado en una campaña posterior, el sol, la luna y el nimbo crucífero

escultura, de sepulcros, de inscripciones, etc., entre los cuales hay que considerar fragmentos del claustro. En el último de los proyectos de restauración del monasterio dirigidos por el arquitecto Alejandro Ferrant, fechado en 1972, se reconstruyó la galería oriental y parte de la meridional y en ella se aprovecharon basas de columnas y se recolocaron cuatro capiteles, uno de ellos réplica de otro. Se trata de elementos muy diferentes entre sí, para los que no tenemos ningún dato que permita suponer que eran del claustro.

Una parte importante de los capiteles que pensamos que pueden proceder de este claustro se caracterizan por su estrecha vinculación con la escultura de los claustros de la catedral de Girona y del monasterio de Sant Cugat del Vallès, con una mayor proximidad cronológica con el primero. Dos capiteles donados a la Generalitat de Catalunya en 1992 por una familia de Figueras, que los había obtenido de Sant Pere de Rodés entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, junto con una pequeña cabeza de la portada de la iglesia del maestro de Cabestany, son un buen punto de partida para esta teoría. Uno de ellos presenta la característica decoración vegetal de origen tolosano que predomina en aquellos dos claustros, con cuatro aves picando los frutos que cuelgan en los ángulos. La asociación con la escultura gerundense es indiscutible y refuerza la procedencia de Rodés de otros capiteles dispersos cuyo itinerario posterior a su extracción no siempre es bien conocido.

Cinco ejemplares del Musée national du Moyen Âge contienen narración bíblica, tres del Antiguo Testamento y dos del Nuevo, con las características arquitecturas encuadrando las caras. Un primer capitel, que en este caso no presenta elementos arquitectónicos, está dedicado a la historia de Adán y Eva, con la creación de Eva, el pecado, la reprobación y la condena al trabajo. La creación de Eva, que es sostenida por Dios saliendo del costado de un Adán yacente, así como la reprobación de Dios después del pecado a Adán y Eva escondidos y agachados, presentan composiciones muy

parecidas a las mismas escenas de los relieves del claustro de Girona, aunque la ausencia de algunos detalles simplifica un tanto las escenas.

El ejemplar recientemente adquirido por el museo de París es el de la historia de Noé. Con arcos en las caras y torrecillas en los ángulos, contiene la construcción del Arca, el embarque antes del Diluvio, Noé trabajando en la viña y la embriaguez y desnudez del patriarca, con los hijos que se acercan para cubrirle. Son escenas extraordinariamente próximas a los relieves del pilar suroeste y del capitel próximo del claustro de la catedral de Girona, donde la narración con estas mismas escenas tiene un mayor desarrollo, sobre todo en los relieves de los pilares. A pesar de que en el capitel de París el espacio disponible es mucho más limitado, el trabajo de Noé en la viña se representa en dos tiempos, con la correspondiente figura de Noé en cada uno: la recolección de la uva y la elaboración del vino y su consumo. Ello indica que los modelos disponibles en uno y otro claustro eran extraordinariamente ricos y narrativamente extensos.

Un tercer capitel está también dedicado al Antiguo Testamento, con la historia de Abraham: el viaje al lugar del sacrificio, el sacrificio de Isaac y la Hospitalidad de Abraham con la recepción a los tres ángeles en la encina de Mambré y el banquete. Estas dos escenas son muy parecidas a las del capitel de Sant Cugat, con la única diferencia de que la figura

de Sara se dispone en un caso detrás de Abraham sirviendo a los visitantes y, en el otro, en la escena de la recepción. Las escenas relativas al sacrificio de Isaac, que no se representan en Sant Cugat, se encuentran en Girona, aunque presentan diferencias compositivas.

Los tres capiteles del Antiguo Testamento ponen de manifiesto la disponibilidad de modelos estrechamente relacionados con decoraciones pictóricas monumentales románicas del área umbro-romana, del sur de Italia y de Sicilia, que retomaron las decoraciones de las antiguas basílicas de San Pedro y San Pablo Extramuros. La presencia de inscripciones en los capiteles de Noé y Abraham conservados en París es un rasgo singular, puesto que son los únicos ejemplares que las incluyen entre todos los que creemos procedentes de Sant Pere de Rodes. Tampoco hay ningún otro epígrafe en los relieves y capiteles de Girona o de Sant Cugat, salvo la inscripción en este último con la firma de Arnau Cadell como escultor y constructor del claustro, pero los caracteres no tienen parecido alguno. En la escena del embarque se identifica a Noé y el arca; y en el capitel de Abraham, el patriarca aparece identificado en las escenas de la recepción y del Sacrificio, y los ángeles y Sara en el banquete.

Otros dos capiteles están dedicados al Nuevo Testamento. En un caso, con la representación de la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Adoración de los Reyes; y en el



*Fachada occidental
del monasterio*

otro caso con la Visita al Sepulcro, precedida de la venta de perfumes a las santas mujeres por parte de dos mercaderes. Ambos ejemplares tienen un sistema de encuadre superior distinto al de los capiteles veterotestamentarios. Aquí, dos arcos soportan un relieve continuo de arquitecturas coronadas con almenas, con torrecillas en los ángulos y la enjuta de los arcos, y numerosas aberturas alineadas. Aunque con unas arquitecturas de encuadre distintas y a pesar de que la presencia de la Visitación altera claramente la composición de la escena de la Natividad y obliga a situarla de manera muy forzada entre dos caras y en el ángulo, teniendo además que prescindir de la figura de José, el capitel presenta muchos elementos en común con el ejemplar de Sant Cugat. Este, sin la Visitación, ordena, una en cada cara, la Anunciación y la Natividad, y la Epifanía ocupa dos caras. Desconocemos cómo era este capitel en el claustro de la catedral de Girona, puesto que fue sustituido por un capitel gótico, posiblemente por resultar dañado, como otros, en sucesos violentos. En Sant Pere de Rodes se ha conservado otro capitel con escenas de la Infancia de Cristo, cuyo estado fragmentario no impidió que se recolocara, convenientemente recompuesto, en la reconstrucción de la galería oriental del claustro en 1972. Es un capitel con torrecillas de cubierta cónica en los ángulos, como las de los capiteles de Noé y Abraham. Sin embargo, los detalles de la decoración del ábaco, la forma de los arcos que encuadran las caras y, sobre todo, las características de las figuras se alejan claramente de los capiteles narrativos del Musée national du Moyen Âge. De este capitel incompleto se conocen otros fragmentos: en concreto, la cabeza, el torso y el brazo derecho del primer rey de la Adoración aparecieron entre las piezas escultóricas recuperadas de un pozo del claustro; y en una fotografía antigua se pueden ver, entre otros muchos fragmentos hoy perdidos, uno con las cabezas de animales de la Natividad y otro del ángulo superior del capitel, con la torrecilla y una cabeza femenina que podría ser parte de la Virgen de la Anunciación. Evidentemente, tenemos que contemplar que no todos los capiteles y fragmentos de escultura conservados proceden del claustro, incluso aquellos más claramente relacionados con la escultura del claustro de Girona. Es probable que se conserven elementos decorativos de una puerta, distinta de la principal de la iglesia, o quizás capiteles del deambulatorio. Como sucede en la catedral de Girona y en Sant Cugat, los escultores que trabajaban en el claustro tallaron elementos destinados a la decoración de otras obras. Esta es una explicación plausible para este segundo ejemplar con las escenas de la Infancia de Cristo.

El otro capitel neotestamentario está dedicado a la Resurrección. Se representan dos escenas narrativamente próximas: la Visita de las Mujeres al sepulcro, precedida de la venta de perfumes por parte de unos mercaderes. Se trata de un capitel que encontramos idéntico en el claustro de Sant Cugat y cuya escena de los mercaderes es muy excepcional, puesto que solo se representa en tres conjuntos provenzales, como son la portada de Saint-Gilles-du-Gard, el claustro de

Saint-Trophime de Arles y los relieves de Notre-Dame de Beaucaire, así como en un capitel del Museo Civico de Módena. No hay duda de que en Sant Cugat se utilizaron los mismos modelos que en Rodes.

Esta hipótesis es aún, si cabe, más incontestable si tenemos en cuenta los capiteles no narrativos conservados en los tres museos mencionados, de París, Girona y Peralada. Composiciones con leones pasantes, representados de perfil (Musée national du Moyen Âge), o con leones rampantes colocados por parejas en las caras, con elementos vegetales, de derivación claramente tolosana (Musée d'Art de Girona), completando el espacio disponible, los encontramos idénticos en el claustro gerundense y en el de Sant Cugat. Lo mismo sucede con el capitel con leones presentados frontalmente en los ángulos encima de un primer nivel de hojas de acanto (Musée d'Art de Girona); o con los personajes sentados en los ángulos del capitel como si fueran atlantes, con tallos vegetales entre los brazos (Musée del Castell de Peralada), o bien, en el caso de otro ejemplar del mismo museo, con estos personajes sentados pero cogiendo por el cuello a sendos dragones, cuyas colas se entrelazan entre las piernas de las figuras. Otro ejemplar de Peralada presenta un tipo de capitel vegetal con una composición de origen claramente tolosano, puesto que presenta un nivel inferior de hojas de acanto, como si se tratara de un capitel corintio, pero la mitad superior contiene motivos vegetales con tallos perlados, grandes hojas y frutos colgando de los ángulos. Se trata de una composición que encontramos en distintas ocasiones en los dos claustros catalanes.

En época moderna, el archivo y la biblioteca de Sant Pere de Rodes, así como los objetos de valor, sufrieron de manera especial los efectos de las guerras con Francia y los saqueos del ejército, en particular el del mariscal de Noailles en 1693. Una memoria escrita por un monje en 1752 alude a "una biblia sacra antiquissima, escrita en vitela o pergamino muy fino con laminas de efigies de letra Romana, alaxa muy estimable, y otras de grande valor y precio". A principios del siglo XIX, cuando Jaime Villanueva visitó el monasterio en Vila-sacra, población a la que se había trasladado la comunidad en 1798, pudo ver el archivo, pero ya no quedaba prácticamente nada de la biblioteca. Sin embargo, recoge el testimonio de la memoria de los monjes de que aquel mariscal se había llevado "una preciosa Biblia". Se trata, en ambos casos, de la Biblia conocida como de Rodes que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, hoy dividida en cuatro volúmenes (BNF, ms. lat. 6). Ingresó en 1740, como toda la colección del mariscal de Noailles, en la Biblioteca Real de Francia. El original era un solo volumen de 566 folios, de unas medidas algo superiores a las actuales (48 cm x 32,5 cm), resultado de un recorte de los folios en el momento de la división en cuatro tomos. Es un manuscrito producido en el monasterio de Ripoll, cuyas semejanzas codicológicas y pictóricas con la Biblia de Ripoll (BAV, ms. Vat. Lat. 5729) y con fragmentos de otra biblia hacen pensar que debió de ser



Interior de la torre
campanario

un manuscrito de unos 55 cm x 37 cm. Se inscribe en un proyecto promovido por el abad Oliba en la primera mitad del siglo XI de edición de grandes biblias, profusamente ilustradas y con una recopilación muy extensa de textos extrabíblicos de autores diversos en forma de prefacios y comentarios, situados al inicio de cada uno de los libros. Las dos biblias conservadas, la de Ripoll y la de Rodes, parecen formar parte de un mismo proyecto de compilación y construcción de un gran *corpus* de textos, pero también de imágenes bíblicas, con un desarrollo casi inédito de ciclos narrativos en manuscritos de esta época. Entre los dos manuscritos hay además una cierta complementariedad, puesto que si entre los libros más profusamente ilustrados de la Biblia de Ripoll se encuentran los de los Reyes, los de Crónicas y los Evangelios, en la de Rodes son los de los Profetas y el del Apocalipsis.

Las relaciones con Ripoll a lo largo de este siglo debieron de ser estrechas. Recordemos la presencia del abad Oliba, obispo de Vic, en la consagración de la iglesia de Rodes, en 1022. Asimismo, y teniendo en cuenta las características de la iglesia que se construyó, tenemos que suponer que Rodes fue un centro cultural e intelectualmente potente, cuyo rastro ha quedado muy desdibujado por los avatares de la historia del monasterio, sobre todo a partir del siglo XVII. A pesar de que se desconocen las circunstancias y el momento exacto de su llegada, la Biblia de Rodes se encontraba en el monasterio ampurdanés como mínimo desde el último tercio del siglo XI. Diversos argumentos llevan a adelantar la llegada

del manuscrito respecto a 1130, fecha de un privilegio papal a favor del monasterio de Sant Pere, copiado en un folio del tercer volumen de la biblia. El pergamino tiene características diferentes —es más blanco y más fino—, por lo que parece añadido. Hay acuerdo en considerar que el primer y segundo volúmenes fueron ilustrados por el mismo taller que también realizó la mayor parte de las miniaturas de la Biblia de Ripoll. Las del tercer volumen, en cambio, son obra de otro pintor, aunque claramente continuador del estilo de los volúmenes precedentes, por lo que hay que pensar seguramente en un relevo en el escritorio ripullense o incluso en una ilustración realizada en otro centro. Son dibujos sin color, ya previstos así desde un principio y, por lo tanto, no parece que se trate de un trabajo inacabado, aunque los marcos de las escenas parecen preparados para contener unas inexistentes orlas decorativas. Las ilustraciones de este volumen se han comparado con ilustraciones de manuscritos de Girona, como las del Homiliario de Beda, de Sant Feliu, cuya dependencia de la Biblia de Rodes parece indudable.

El cuarto volumen sí que está inacabado en lo referente a la miniatura, puesto que el escriba dejó espacios que luego no se ilustraron. En las tablas de cánones, sin embargo, la tarea del ilustrador precedió a la del escriba —como debía de ser habitual, puesto que la escritura tenía que adecuarse a un espacio definido por un marco— y, en este caso, la escritura quedó incompleta. En el texto de san Isidoro que precede a los Evangelios, estaba prevista una galería de apóstoles. El

espacio quedó reservado pero solo se realizaron tres de los retratos. Lo mismo ocurre más adelante con los retratos y símbolos de los evangelistas. El libro ilustrado es el del Apocalipsis, con escenas intercaladas con el texto, un sistema de organización de las imágenes que únicamente se encuentra en el segundo relato del Génesis del primer volumen. En el resto de la Biblia, las imágenes preceden cada uno de los libros, en forma de frontispicios o de imágenes iniciales, intercaladas entre los prefacios y capítulos y el principio del texto. Las ilustraciones de este cuarto volumen tampoco tienen color. La calidad no es homogénea, puesto que se distinguen algunas miniaturas realizadas por un dibujante poco dotado.

Hay un cierto consenso en considerar que la elaboración de este cuarto volumen se hizo fuera del monasterio de Ripoll. Podría haberse realizado en Sant Pere de Rodas. La existencia de un escritorio en el monasterio con miniaturistas en ejercicio parece del todo indiscutible después del hallazgo de una de las pinturas murales que decoraban el claustro del siglo XI, descubierta en las excavaciones arqueológicas de 1991 y 1992. Se trata de la decoración del arco de separación entre las galerías norte y este, con una escena de la Crucifixión. El mal estado de la pintura llevó a la decisión de arrancarla a *stacco*, restaurarla, dotarla de un nuevo soporte y recolocarla de nuevo en el claustro. A pesar de que se conserva con importantes lagunas, se puede distinguir parte de la figura de Cristo en la cruz, con el sol y la luna, una inscripción encima, partes de la Virgen y san Juan, así como de Stephaton y Longinos. En los extremos se situaban los dos ladrones, posiblemente acompañados de otras figuras de soldados y de los verdugos. El desarrollo iconográfico poco habitual, el elevado número de personajes y los detalles

vinculan la representación con modelos de origen carolingio, cuyo primer reflejo conocido en la península Ibérica es la Crucifixión del Beato de Girona. El manuscrito se encontraba en la catedral en 1078. En la primera mitad del siglo XI, otra escena con características similares se había pintado en la Biblia de Ripoll. La proximidad con los modelos miniados no es exclusiva de los aspectos puramente iconográficos, sino que también se extiende a los de carácter estilístico, puesto que la pintura de Rodas parece una gran miniatura traspasada al muro, con rasgos que la aproximan a obras como las Homilías de Beda o la miniatura de Cristo Maestro, de Girona y Vic respectivamente, de la segunda mitad del siglo XI. Es en esta cronología cuando se ilustró el cuarto volumen de la Biblia en el monasterio de Rodas, y también cuando se debió de pintar la Crucifixión.

El conjunto de la Crucifixión está situado en la galería septentrional del claustro, en el recorrido entre la puerta de la iglesia, en el transepto, y posiblemente la sala capitular; era sin duda la galería más importante del claustro, por la que discurrían las procesiones que salían de la iglesia. No hay que olvidar, además, que la Santa Cruz era una de las festividades más destacadas del monasterio. En un momento posterior, posiblemente en la primera mitad del siglo XII, la parte de la escena con Cristo y los personajes centrales fue pintada de nuevo, reproduciendo el mismo tema y con una capa de preparación que se superpone a la pintura anterior. Es lo que llamamos un palimpsesto. De lo poco que ha quedado de esta segunda campaña pictórica, parte se arrancó y se conserva fuera del monasterio, y parte es aún visible, por ejemplo la inscripción. Este primer claustro conserva otra pintura mural, también del siglo XII, pero esta vez situada en la galería meridional entre dos arcosolios. Se trata

Capiteles del claustro del siglo XII (Museu d'Art de Girona, núms. reg. 011.456 y 001.829. Fondo de la Diputació de Girona). Fotos: R. Bosch





Capiteles montados en la reconstrucción de la galería oriental del claustro, en la década de 1970

de un león pasante enmarcado y con una cenefa en la parte derecha, un elemento decorativo que posiblemente estaba relacionado con los arcosolios y, quizás, con la función funeraria de los mismos.

En 1810, pocos años después del traslado definitivo de la comunidad de monjes a la casa que tenían en la población de Vila-sacra en 1798, fue encontrado un tesoro altomedieval en las primeras fases del expolio del monasterio, en una arqueta de madera con apliques de hueso y bronce que contenía el tesoro, formado por diversos objetos. Cerrada originalmente con llave, se encontraba oculta en un pequeño muro construido en el subsuelo del presbiterio, como refuerzo de la cubierta de un reconditorio que se cegó con el retorno del altar al centro del presbiterio en un momento indeterminado entre finales de la Edad Media y la realización del nuevo retablo mayor de Pere Mates (1526-1532). La arqueta y su contenido fueron conservados primero en la casa del albañil de Selva de Mar que excavó en el presbiterio y, poco después, en la iglesia del mismo pueblo, muy próximo al monasterio. El tesoro fue visto en Selva de Mar por distintos historiadores, que lo publicaron y describieron, entre ellos Josep Gudiol i Cunill, a quien debemos un primer estudio exhaustivo, en 1917. Con el inicio de la guerra civil, las piezas se trasladaron a Girona y en la actualidad se conservan en el Museu d'Art. En este desplazamiento se perdieron algunas piezas, que estaban inventariadas en los textos publicados: tres lipsanotecas, cinco pequeños fragmentos de tejido y diversas reliquias

y pergaminos. La arqueta, que actuaba como contenedor y cuya función original desconocemos, conserva diversos motivos decorativos, debía de tener una cubierta troncopiramidal y, posiblemente, es del siglo x. Además de las piezas perdidas en 1936, contenía un altar portátil, un *encolpium*, una crismera y un velo de seda, conservados en el museo.

El altar portátil es un bloque de madera con una cavidad para la piedra del altar, recubierto de lámina de plata repujada y, en algunos puntos, dorada, que se une a la base mediante clavos, también de plata. El anverso, con un rectángulo central que deja visible la pizarra, presenta cuatro figuras de Cristo dispuestas en el centro de cada uno de los lados, con nimbo crucífero y con el alfa y la omega a cada lado, cuatro ángeles situados en los ángulos y una larga inscripción dispuesta en espiral, que llena toda la superficie disponible. El reverso también está trabajado con una figura dentro de un círculo central que se identifica mediante una inscripción como san Juan Evangelista, con motivos vegetales, y con una segunda inscripción dispuesta en los lados largos de un rectángulo perlado que contiene los nombres de los comitentes de la obra, losués y Elimburga. Se trata de personajes desconocidos que no aportan unas fechas concretas. La proximidad de la composición de los relieves con las encuadernaciones de manuscritos es uno de los argumentos que ha llevado a fechar esta obra entre finales del siglo ix y la segunda mitad del siglo x. Otro de los objetos destacados del tesoro es un *encolpium*. Se llevaba colgado del cuello, está

compuesto por dos cruces de bronce articuladas que se cerraban y permitían contener una reliquia en su interior. Se trata de un tipo de relicario cuya producción se sitúa entre el siglo VI y VIII, estrechamente vinculada al fenómeno de la peregrinación a Tierra Santa. Era uno de los objetos que se fabricaban de forma seriada a partir de moldes y que eran comercializados entre los visitantes de los santos lugares. Ello explica que tuvieran una amplia distribución y que se conserven varias piezas idénticas. En general, la iconografía se repite bastante: en una de las caras se representa a Cristo crucificado acompañado de las figuras de la Virgen y san Juan, mientras que en la otra la Virgen está rodeada de los bustos de los evangelistas. El tercer objeto es un pequeño recipiente cilíndrico, de plata repujada, de solo 7 cm, con una tapa cónica con bisagra y una anilla superior. Tradicionalmente se ha considerado una crismera o recipiente para transportar los santos óleos, aunque no hay ningún elemento que confirme esta función. Se ha fechado también con anterioridad al año 1000, entre los siglos IX y X. Finalmente, la arqueta contenía un velo de seda de procedencia hispanomusulmana que se ha considerado obra del siglo XI.

Texto: ILO - Fotos: JAOM/ILO/RCB

Bibliografía

- ACEÑA, R. A., 1998, pp. 28, 39; ADELL I GISBERT, J.-A. y RIU-BARRERA, E., 2002, pp. 109-146; ADELL I GISBERT, J.-A. *et alii*, 1997, pp. 1414-1443; ALTURO I PERUCHO, J., 1993, pp. 155-160; ALTURO I PERUCHO, J., 2011-2013, pp. 11-16; ALTURO I PERUCHO, J. y RICO CAMPS, D., 2015, pp. 147-158; ARCOR, 1995; ARNALL I JUAN, M. J., 1984, pp. 95-170; ARNALL I JUAN, M. J., 1985, pp. 69-96; ARNALL I JUAN, M. J., 1986, pp. 203-285; ARNALL I JUAN, M. J., 1987a, pp. 211-229; BADIA I HOMS, J., 1977-1981, II-A; BADIA I HOMS, J., 1993a; BADIA I HOMS, J., 1993b; BADIA I HOMS, J., BOFRARULL, B. y CARRERAS, E., 1996-1997, pp. 1481-1490; BARRAL I ALTET, X., 1975, pp. 321-325; BARRAL I ALTET, X., 1989, p. 92; BARRAL I ALTET, X., 1992, pp. 48-49; BARRAL I ALTET, X., 1997, pp. 94-206; BARTOLOMÉ ROVIRAS, L., 2014, pp. 355-373; BATLLE I PRATS, L., 1984, pp. 29-40; BLAJOT, M. *et alii*, 1986, pp. 91-96; BURCH I RIUS, J. *et alii*, 1994, pp. 166-173; BUSCATÓ I SOMOZA, L., 2005, pp. 253-275; CALZADA I OLIVERAS, J., 1983, pp. 109-121, 199-203; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, IX, pp. 657-728 y XXVII, pp. 148-163; CLAVAGUERA, F., 1986; CASAS HOMS, J. M., 1975; COMPTE I FREIXANET, A., 1999, pp. 129-154; CONTESSA, A., 2001-2002, pp. 17-28; CONTESSA, A., 2003, pp. 27-64; CONTESSA, A., 2004a, pp. 5-24; CONTESSA, A., 2004b, pp. 257-270; CONTESSA, A., 2004c, pp. 3-32; CONTESSA, A., 2007, pp. 19-43; CONTESSA, A., 2008, pp. 329-342; CONTESSA, A., 2009, pp. 79-97; DURLIAT, M., 1978, pp. 101-113; DURLIAT, M., 1979, pp. 54-64; DURLIAT, M., 1989, pp. 209-238; DURLIAT, M., 1994a, pp. 129-213; DURLIAT, M., 1994b, pp. 69-83; FALGUERA, A. de, 1906; FAU, J. C., 1978, pp. 129-139; FERRER I MALLOL, M. T., 1972, pp. 213-341; FERRER I MALLOL, M. T., 1984, pp. 137-175; FLÓREZ, E., 1819; GAILLARD, G., 1966, pp. 203-209; GINER I OLCINA, J., 2014, pp. 297-326; GROS I PUJOL, M. dels S., 2001, pp. 489-494; GUDIOL I CUNILL, J., 1917, pp. 101-108; GUITERT I FONTSERÉ, J., 1927; HARACOURT, E. y MONTRÉMY, F. de, 1922; IÑIGUEZ, F., 1962, pp. 13-26; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1975-1976; KLEIN, P., 1972, pp. 91-102; KLEIN, P., 1993, pp. 307-309; LASSALLE, V., 1995, pp. 381-409; LLINÀS I POL, J., 1996; LLINÀS I POL, J., 1998, pp. 259-265; LLINÀS I POL, J. *et alii*, 1996, pp. 266-276; LLOPART, J. *et alii*, 1989, pp. 333-345; LORÉS I OTZET, I., 1986, pp. 129-138; LORÉS I OTZET, I., 1992, pp. 177-178; LORÉS I OTZET, I., 1994b; LORÉS I OTZET, I., 1996-1997, pp. 1537-1553; LORÉS I OTZET, I., 1997; LORÉS I OTZET, I., 1999a, pp. 329-331; LORÉS I OTZET, I., 1999b, pp. 287-303; LORÉS I OTZET, I., 2001, pp. 21-39; LORÉS I OTZET, I., 2017; LORÉS I OTZET, I., 2018; LORÉS I OTZET, 2022; LORÉS I OTZET, I., MANCHO SUÁREZ, C. y VIDAL, S., 2002; MANCHO SUÁREZ, C., 1999, pp. 305-320; MANCHO SUÁREZ, C., 2003, pp. 115-133; MANCHO SUÁREZ, C., 2006, pp. 99-113; MARTÍN I ORTEGA, A., 1986, pp. 83-89; MARTÍNEZ LAPEÑA, J. A., 1986, pp. 97-99; MAS I NÈGRE, P. y MASMARTÍ I RECASENS, S., 2008, pp. 249-264; MASMARTÍ I RECASENS, S., 2008, pp. 265-275; MASMARTÍ I RECASENS, S., 2009a; MASMARTÍ I RECASENS, S., 2009b, pp. 201-219; MASMARTÍ I RECASENS, S., 2023; MASMARTÍ I RECASENS, S. y SERNA I COBA, È., 2003, pp. 125-135; MATARÓ I PLADELASALA, M., 1999, p. 160; MATARÓ I PLADELASALA, M. y PUIG I GRIESENBERGER, A. M., 1999, pp. 17-25; MATARÓ I PLADELASALA, M. y RIU-BARRERA, E., 1994, pp. 80-85; MATARÓ I PLADELASALA, M. *et alii*, 1991, pp. 159-169; MATARÓ I PLADELASALA, M. *et alii*, 1994, pp. 138-156; MESTRE I VERGÉS, J. y PÉREZ MUÑOZ, M., 2016, pp. 204-213; MONSALVATJE Y FOSSAS, F., 1904; MUNDÓ I MARCET, A. M., 1965, pp. 293-307; MUNDÓ I MARCET, A. M., 1997, pp. 9-15; MUNDÓ I MARCET, A. M., 1998, pp. 194-212; MUNDÓ I MARCET, A. M., 2002; MUSEU D'ART, 1984; NAVARRO I COSSÍO, A. y RIU-BARRERA, E., 1992, pp. 147-156; NAVARRO I COSSÍO, A. *et alii*, 1992; NEUSS, W., 1922; OPENSHAW, K. M., 1985, pp. 157-172; ORRIOLS I ALSINA, A., 2008b, pp. 195-218; PAPELL, A., 1930; PELLA Y FORGAS, J., 1883; PERA I MIRÓ, I., 1996; PÉREZ POZA, R., 1996, pp. 99-157; PÉREZ POZA, R., 2000, pp. 55-95; PIJOAN I SOTERAS, J., 1915, pp. 417-424; PLADEVALL I FONT, A., 1986, pp. 19-30; PLADEVALL I FONT, A., 1989a, pp. 242-257; PLADEVALL I FONT, A., 1989b, pp. 36-40; POCH GARDELLA, C., 2014, pp. 327-353; PUIG I CADAFALCH, J., 1949-1954; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918; PUIG GRIESENBERG, A. M. y MATARÓ I PLADELASALA, M., 2012, pp. 21-38; PUJADES, J., 1830-1832; PUJOL I CANELLES, M., 1993, pp. 117-156; PUJOL I CANELLES, M., 2010, pp. 327-335; RIU-BARRERA, E., 1996; RIU-BARRERA, E., 2004, pp. 287-296; SALET, F., 1959, pp. 225-228; SUBIAS GALTER, J., 1948; SUBIAS GALTER, J., 1959, pp. 78-89; VÉLEZ, P. *et alii*, 2006; VIDAL, L. M., 1898, pp. 132-138; VIDAL ÁLVAREZ, S., 1997; VIDAL ÁLVAREZ, S., 1999, pp. 255-258; VIDAL ÁLVAREZ, S., 2000, pp. 551-570; VILLANUEVA, J., 1803-1852; ZAHN, L., 1976; ZAHN, L., 1987, pp. 50-64; ZAMORA, F. de, 1973.

PORTADA DEL MONASTERIO DE SANT PERE DE RODES

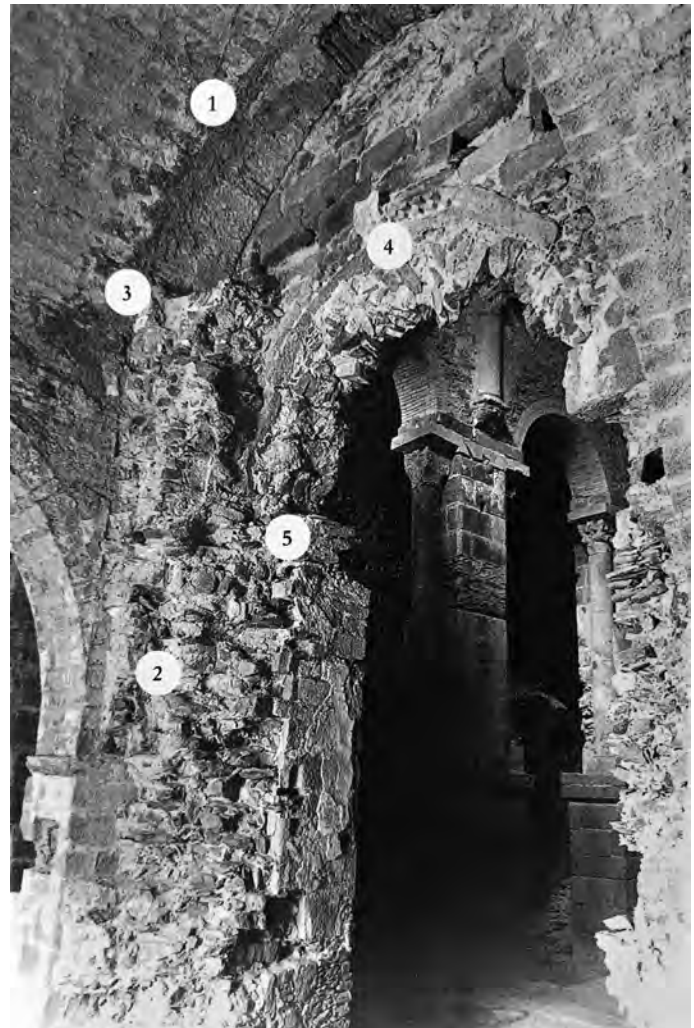
El vandalismo aplicado a la portada de Sant Pere de Rodes ha supuesto una pérdida importante para el patrimonio cultural, no solo catalán, sino incluso europeo. Un monumento tan excepcional por su envergadura, calidad y significaciones es solo entrevisto por sus restos y huellas. En efecto, la obra fue destruida antes de que se le hiciera un dibujo o fotografía. Como en todos los monumentos desaparecidos con ausencia de una pauta estructural subsistente, su estudio es dificultoso, inseguro y escaso. Contrariamente, los fragmentos son abundantes y su elenco va creciendo: no es raro que vayan saliendo a la luz y se publiquen ejemplares desconocidos. Además, el autor de la portada es el llamado maestro de Cabestany, artista románico de fortuna sobredimensionada

que en cierto modo se ha convertido en el escultor románico de mejor fama: un museo monográfico, un personaje de novelas, un artista de *performance*, un estilo reconocido por público general no especialista, un sujeto de rutas turísticas... Esa fama ha generado también un rechazo. La bibliografía sobre el artista se ha ido generando en un ambiente académico generalmente favorable a la autoría y su catálogo; los escépticos eran minoría y no publicaban sus dudas, salvo Yarza que, ya en 1984, consideraba que la mayoría de sus obras eran de seguidores. Recientemente, el signo ha pasado a ser contrario: los "anticabestanyanos" han tomado la pluma para atomizar el corpus publicado, llegando incluso a exponer el caso como expresión máxima de bluf en la historiografía del románico. Véase Gandolfo para el caso específico y Barral, además, en términos epistemológicos.

En las páginas que siguen resumiremos los argumentos básicos, ya publicados, para el conocimiento (frágil) de este monumento perdido. La segunda parte de estas líneas la dedicaremos a las novedades, bien expresadas oralmente, pero inéditas, o bien enunciadas ya por escrito, pero susceptibles de recibir un desarrollo de mayor calado. Por tanto, aspectos de entidad superior se tratarán brevemente, por ya conocidos, y aspectos secundarios se desarrollarán más extensamente, por ser novedosos. Como en estas líneas trataremos asuntos sintéticos, el lector podrá obtener informaciones más complejas fundamentalmente en las obras de M. Durliat, J. Camps e I. Lorés.

Al iniciar, es mejor poner entre cierto paréntesis el tema de la autoría. Es la faceta de mayor importancia en el enfoque histórico-artístico tradicional de este monumento. No lo era en la época, naturalmente. Es, como acabamos de decir, el aspecto que sí está tratado abundantemente en la bibliografía. Para los partidarios de la construcción historiográfica denominada "maestro de Cabestany", dicho personaje es —fundamentalmente— un escultor itinerante de larguísimo recorrido: Navarra, Languedoc, Cataluña y Toscana. Tiene dos componentes estilísticos: la escultura románica languedociana de primera generación (Moissac, Toulouse, reinterpretada tardíamente) y la escultura paleocristiana del siglo IV, concretamente los sarcófagos tardíos, con deformaciones "cubistas" en las figuras. Podemos suponer que el escultor entendería que la escultura romana tardía era la única que trataba asuntos bíblicos (difíciles de identificar, no obstante) y, por tanto, daba una pauta idónea; una intuición similar a la que Prado Villar propone para el maestro de Frómista respecto al sarcófago de Husillos.

La cronología del maestro de Cabestany adolece de escasez de fechas objetivas: la de la veneración del cíngulo de Prato, la cronología de los dos abades cuyos nombres aparecen en la portada de Lagrasse (1157-1161 y 1161-1167), la inauguración de la portada que aquí estudiamos, estimable el 3 de mayo de 1163. Es decir, sería un escultor de mediados del siglo XII. Las fechas hipotéticas de otras obras como Cabestany o Sant'Antimo son más imprecisas. También se le



Restos y marcas de las portadas, antes de la restauración. Foto: J. A. Adell
 1. Marca de entrega de la portada del maestro de Cabestany. 2. Relleno de sillarejo de la misma portada, marcando las acanaladuras de las columnas. 3. Placa de mármol lisa, que decoraba la enjuta de la misma portada. 4. Arco escaqueado de la primera portada, que quedó oculto en la obra de 1160. 5. Arranque de arquillo de la primera portada.

considera un artista culto: tal vez clérigo, tal vez arquitecto, magnífico calígrafo..., si bien en los primeros estudios se citaba una tendencia a lo monstruoso. Recientemente Bartolomé ha hecho propuestas en cuanto a sus fuentes romanas o su utilización de rutas de comunicación. Respecto a Lagrasse, las fechas son muy próximas a las de nuestra portada, por lo que no sería descabellado pensar que coincidieron parcialmente en el tiempo. Se debió de empezar algo antes de 1161 y concluir algo después, según los nombres grabados correspondientes a dos abades sucesivos. Tendríamos ahí la constatación de la importancia del maestro de Cabestany hacia 1160, al dirigir dos obras a la vez. Por los restos conservados, en la obra languedociana sería principalmente director, al no verse ningún fragmento incuestionablemente de su mano. En Rodes sería director y escultor principal.

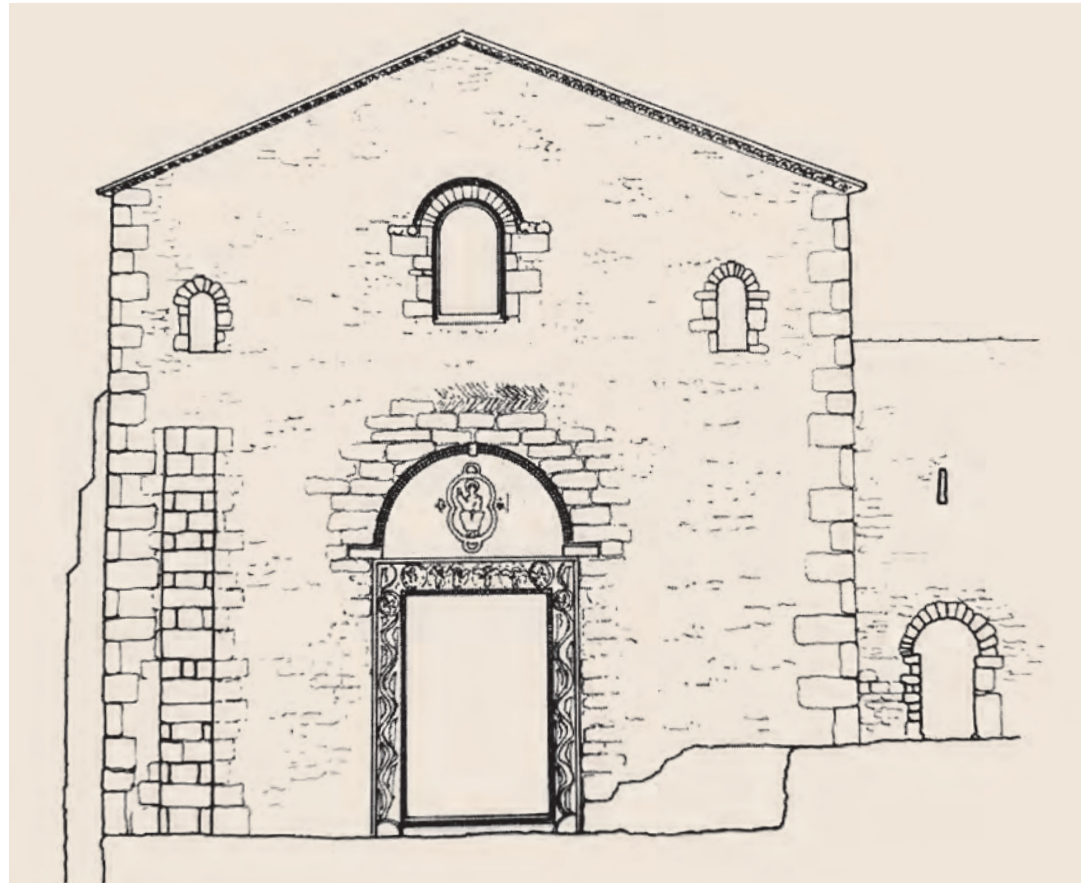
Si estas dos obras están hechas por dos talleres bien interrelacionados, hay otras dos portadas sin conexión estilística, pero que por fuerza ejercieron su influencia en la portada de Rodes. Una sería muy obvia: la de Ripoll, cuya relación –reivindicada repetidamente por Lorés– se referiría fundamentalmente a elementos arquitectónicos y decorativos. La presencia de escultores del círculo del maestro de Cabestany en las cercanías del gran monasterio está documentada: así, en Sant Joan de les Abadesses hay una cabeza masculina del círculo lejano del maestro de Cabestany; y en el Museu Episcopal de Vic, tal vez procedentes de la catedral, tres ménsulas (MEV 10730 y MEV 10731-10732) de relación mucho más directa, sobre todo la 10730. La otra gran portada de la que el maestro de Cabestany obtendría algún recurso sería naturalmente la de Saint-Gilles-du-Gard, donde, como mínimo, vería la posibilidad de dar a la crucifixión un papel protagonista: Saint-Gilles estaba en el camino natural del Languedoc y Cataluña a Italia del norte y Roma.

Pero, recordemos, todo ese esquema del maestro de Cabestany unitario ha sido también negado. El estilo sería –desde ese prisma– neopaleocristiano, utilizado por artistas con pocas o nulas relaciones. Ni una postura ni otra podrán tener confirmación documental suficiente y el análisis formal –indispensable en historia del arte– no consigue unanimidades. Sin querer entrar aquí en este asunto tan debatido (y que nos distraería del propósito fundamental de rehacer en hipótesis un monumento perdido), quizás debamos plantearnos, únicamente, qué es un maestro anónimo itinerante en la Alta Edad Media. Es obvio que en el románico europeo hay escultores-arquitectos de gran importancia que eran “personas”. Los grandes directores de algunas catedrales italianas, por ejemplo. Pero en realidad, los artistas itinerantes, ¿eran individuos o eran siempre pequeños equipos? ¿Podía un escultor o un pintor, él solo, trasladarse con su utillaje, indefenso en los caminos y en las enfermedades? ¿Podía instalar andamios y subirlos y bajarlos continuamente? Todo hace pensar que estos artistas eran en realidad, como mínimo, una pareja cuyo estilo era idéntico; aparte, contratarían ayudantes según la magnitud de la obra. En caso de pinturas murales se ha podido comprobar que muchas que parecen de un solo maestro tienen aspectos “grafológicos” (el ductus para pintar orejas, ojos, narices...) con trazos distintos; es decir, el mismo estilo estaba realizado con más de una fórmula, a veces inversa. Seguramente nuestro maestro de Cabestany tendría esta entidad muy ligeramente colectiva. Pretender, de todas formas, que su corpus carezca de relación parece más forzado todavía que achacarle una personalidad única y exclusiva para todo el catálogo.

La portada rodense del maestro de Cabestany es una construcción antepuesta al hastial de la iglesia monástica, fachada que tenía más de un siglo cuando se realizó la obra que tratamos, que es, en realidad, una sustitución. En efecto, el templo se cerró por occidente en el segundo cuarto del siglo XI, en correspondencia con la campaña documentada

por la circunstancial y reivindicativa consagración del año 1022, que supone el primer gran enfrentamiento documentado entre el monasterio y el conde de Empúries. En ese año ya se podía oficiar, pero faltaría la conclusión, es decir, el muro occidental y la bóveda apeada en él. La primera portada estaría compuesta por una puerta-marco similar a la de Sant Andreu de Sureda (ahora usada como ventana, con las estructuras horizontales intercambiadas). De esta primera puerta de Rodes se conserva únicamente la foto de un fragmento, extraviado en la Guerra Civil. Sobre esta portada iría el arco de escaqueado, aún visible. Este arco no es mecánico, sino únicamente decorativo. Hay que subrayar que aunque este arco está a la vista y claramente preterido por la marca de la portada del maestro de Cabestany, el nulo interés por plantearse la estructura que ahora tratamos ha comportado su falta de explicación bibliográfica hasta época muy reciente. Encima iría la ventana que aún subsiste, con dos leones y decoración vegetal estilizada. El estilo escultórico de esta estructura tendría una difusión desde este monumento hasta Saint-Guilhem-le-Désert y estaría en relación con el de los escultores de los capiteles del interior del templo, taller activo desde Rodes hasta Conques (primera fase del templo, en nuestra opinión, realizada por el mismo taller ampurdanés).

Esta portada probablemente hubo de ser reparada o substituida por rotura del dintel de la puerta, de excesiva luz para soportar la obra. Esta reparación sería la portada que el maestro de Cabestany suprimió para hacer la suya. Caben dos posibilidades para la estructura de esta entrada que estaría vigente hacia el año 1100. La más simple sería una reparación mecánica, tal vez con algún añadido escultórico. Otra posibilidad sería una estructura nueva, con dos tímpanos (tipo Oloron-Sainte-Marie). Esta posibilidad deriva de la circunstancia de que, antes de la restauración, se viera el arranque de un pequeño tímpano a la izquierda del espectador. En ambos casos, con bastante probabilidad, pertenecía a esta portada intermedia el relieve con el tema de Eliecer y Rebecca (Génesis, 24) que el maestro de Cabestany reutilizó para esculpir la llamada “vocación” del Museu Frederic Marès. En el catálogo de escultura antigua del citado museo se desestiman la identificación iconográfica citada y la datación, que sitúan en la Antigüedad. Ello constituye un error evidente, al menos en lo que afecta a la iconografía, indudable por ser redundante y tratarse de un tema caro al monasterio, representado en el frontispicio de su Biblia (BnF, Ms. latin 6, I, fol. 1v; el libro fue hecho en Ripoll en el segundo cuarto del siglo XI y enviado a Rodes a fines de siglo, donde se completaría a continuación). El otro tímpano de esta eventual portada románica incipiente debería de ser, por probabilidad contextual, la representación del sacrificio de Abraham. El tema del viaje de Eliecer para obtener –Dios mediante, con su ángel– una esposa para su señor, evocaría la primera peregrinación narrada en la Biblia. Por tal entendemos un viaje para obtener una gracia y este es el más antiguo del Antiguo



Reconstrucción hipotética de la primera portada, ca. 1030-1040.
Foto: J. A. Adell / J. Barrachina

Dorso del relieve de la "vocación" del maestro de Cabestany que aprovecha un relieve anterior, posiblemente de otra portada. Se identifica como el Génesis: 24, representando el encuentro de Eliezer y Rebeca (Museu Frederic Marès, MFM 654). ©Foto: ArtWorkPhoto.eu



Calco reseguido y completado del mismo relieve (J. Adell i Reig/J. Barrachina)



Testamento. No obstante, en la retórica sacra, se había propuesto que el primer peregrino fuera Adán, en la expulsión. Pero no todo traslado es peregrinación, si no tiene una meta santificante. En cualquier caso, el relieve de Eliecer estaba

disponible para el maestro de Cabestany, que lo usó como palimpsesto, y evoca, con otros componentes históricos, un lanzamiento del monasterio como centro de peregrinación: el conde de Empúries viajó a Santiago a fines del siglo XI

(viaje seguramente no solo devocional, sino también informativo) y, a inicios del siglo XII, se falsificó una concesión pontificia de jubileo, fechada en 1088 pero redactada probablemente —como toda buena falsificación medieval— unas décadas más tarde.

La obra preexistente fue destruida en 1128 por el conde de Barcelona. Es posible que el repicado de las figuras del relieve de Eliecer corresponda a dicha agresión. Como se sabe, los condados de Empúries y Peralada (y Rosellón cuando se anejó) fueron los más reacios a integrarse en Cataluña, entendido como tal el territorio con capitalidad barcelonesa. De entre la multitud de episodios bélicos que las sublevaciones emporitanas originaron, una expedición punitiva del conde de Barcelona asaltó el monasterio (se trataba del centro religioso más emblemático del enemigo) procediendo a la destrucción de todo lo posible.

Como mínimo se amartilló la portada y se incendió el claustro; seguramente el tesoro mueble y, especialmente, las reliquias se salvarían encerrándolos en el castillo de Sant Salvador, situado sobre el monasterio, adquirido precisamente a los condes de Empúries como último refugio para los monjes, sus reliquias y tesoro. Ramon Berenguer III murió poco después, dejando en su testamento un legado compensatorio

a Rodes por los males recientemente infringidos. Fueron dos masías en Palafrugell y dos misas diarias por su alma. En cualquier caso, parece que no se acometieron las obras de restauración enseguida, sino pasados unos treinta años. La política y la economía serían esenciales en este lapso lastimoso para el monasterio. Tal vez el abad esperaría una capitalización especial para solventar el sacrilegio; las dos fincas de Palafrugell darían patrimonio y rentas, pero no líquido disponible para la obra que, por lo que afecta al claustro, era muy compleja puesto que sería sobrealzado. En torno a 1160 se encargarían las obras a dos talleres de raíz languedociana, pero totalmente distintos. Ambos talleres realizaron sus obras respectivas sin ninguna contaminación estilística mutua, como era tan frecuente en el románico, aunque hoy nos parezca incomprensible. Cuesta muchísimo encontrar un eco sutil del estilo cabestanyano en el primer taller del claustro; a la inversa parece imposible.

Por tanto, en torno a 1160 el maestro de Cabestany acometió la sustitución de la portada de la iglesia. A diferencia de la primera, que iba al aire libre (en el caso de "la segunda", es difícil de decir), la gran portada iría en el interior de la galilea, pórtico añadido con finalidad funeraria para la sepultura privilegiada de laicos, dentro de lo que sería, a estos efectos,



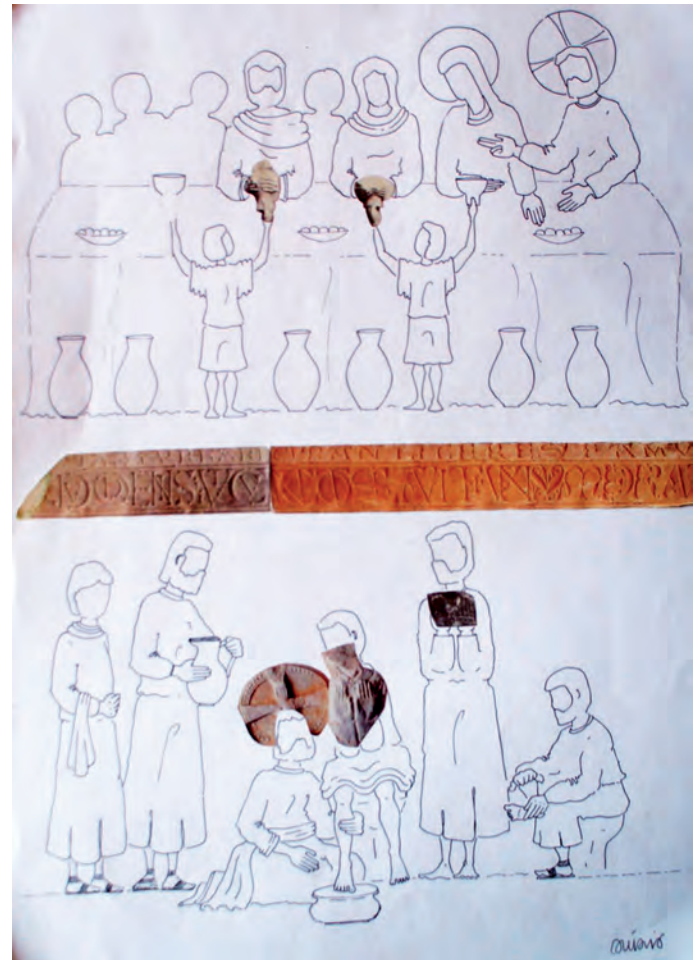
Hipótesis
reconstructiva de la
portada del maestro
de Cabestany.
Dibujo: J. A. Adell
/ J. Barrachina,
actualizado en 2016

el monasterio: el lugar más deseado –y usado– de enterramiento del condado, al abandonarse la necrópolis instalada alrededor de la basílica paleocristiana de Empúries. Así pues, el maestro de Cabestany fue encargado de situar su portada en un interior y ejercer como marmolista, pues se procuró que la nueva obra fuera de mármol blanco.

No existe ningún análisis de los mármoles de esta portada; prácticamente todos son blancos de grano fino y, probablemente, italianos. Su suministro principal procedería del expolio de mármoles romanos de la vecina Empúries. Hemos podido señalar que el cuerpo del san Pedro es una herma romana reesculpida, como las que aparecieron en la casa romana número dos de Empúries. Probablemente sea del mismo juego y de idéntica procedencia, lo que nos dará indicios de la búsqueda de buenos mármoles en el área romana de Empúries, y tal vez no en la griega, pues la escultura de Esculapio estaba relativamente superficial pero no fue tocada. Sin embargo, el maestro de Cabestany y su taller no consiguieron suficientes mármoles para la totalidad de la obra, que tendría algún relieve de piedra (al menos el de la pesca milagrosa) y bastantes dovelas y cornisas, como se ve en la puerta de Can Vives, en La Selva de Mar, hecha con expolio de nuestro monumento. Parece, no obstante, que las enjutas lisas del exterior de la portada se decoraron con plaquitas planas de mármol blanco, hasta su contacto con el muro limítrofe; una de ellas era visible antes de la última restauración.

El hecho de tener que construir la portada en un interior delimitado por todos sus lados seguramente comportó que el autor no pudiera modular las medidas globales; por la gran destrucción de esta obra, tampoco podemos ver si se aplicó alguna medida de longitud catalana o languedociana, o incluso de procedencia bíblica. Sí puede establecerse que fueron utilizados algunos recursos compositivo-geométricos: los capiteles menores son de masa cúbica, de 36 cm x 36 cm x 36 cm aproximadamente. Los mayores parecen más altos que anchos. El capitel de felinos del Museu del Castell de Peralada tiene incisas en la cara superior las líneas proporcionales para la talla, por lo que podemos pensar que este recurso de oficio se aplicó a más esculturas. El relieve de la “vocación” está compuesto a partir de una línea horizontal equidistante (1:1) y la figura de Cristo tiene una anchura de 1/3 (proporción 2:3, la más usual en el románico). Estas estructuraciones geométricas sin duda son una base rigurosa, sobrepujada por la extraordinaria expresividad artística del escultor. En el relieve de la “vocación” las figuras tienen un efectivo –y difícil– cruce de miradas, magistral para la época, como lo es también la mirada fascinante que la cabeza de san Pedro lanza al espectador.

Al encarar el tema de la portada con carácter sintético nos movemos en un terreno en el que los indicios no permiten el establecimiento de una hipótesis indudable. Si, por deducción, establecemos un esquema general probable, no podremos establecer el orden de casi ninguno de los componentes y habrá elementos de situación dudosa, como los



Hipótesis reconstructiva de un sector de la portada a partir de las cornisas literarias y de fragmentos (según: J. Barrachina/Serarols, 2014)

grandes cimacios. Antes de seguir conviene advertir que de los fragmentos atribuibles al maestro de Cabestany y su taller serían indudablemente de la portada los relieves, las cornisas y los zócalos, pero que algunos otros elementos (capiteles) pueden venir de otros ámbitos menores, como la puerta –que debió de arreglarse– de comunicación de la iglesia con el nuevo claustro, así como quizás de alguna intervención en el deambulatorio. Anunciado este posible elemento confusionario, procederemos como si todo fuera de la portada, que más o menos debe de ser lo cierto.

Las principales pistas seguras son las aportadas por los propios fragmentos. No obstante, hay otras que nos permiten cierto andamiaje objetivo. Serían: la portada entregaba en todos los muros perimetrales, llegaba hasta la bóveda y hasta el borde de los arcos formeros, donde aparece la impronta de contacto (antes de la restauración, esta impronta era más visible). Otro elemento seguro es que la puerta inscrita en la portada tenía un umbral alto (como lo había tenido la de El Voló) que se decoraba con cenefa figurativa de cabezas, estilizaciones y ovas, y estaba dividida en dos vanos, es decir, tenía mainel. El escultor tendría a la vista indicios de la fractura del primer dintel y, por lo tanto, aseguró la estabilidad con



Capitel con felinos. Maestro de Cabestany (Museu del Castell de Peralada)



Capitel pseudocorintio con cabezas. Taller del maestro de Cabestany (Museu del Castell de Peralada)



Capitel con lucha de dos leones. Maestro de Cabestany (Colección Barrachina). Generalitat de Catalunya. Foto: Artur Ramon Art

el citado montante central, si no es que el doble vano pudiera servir para que una de las dos puertas fuera la del jubileo, cuya existencia y mecánica en ese momento son dudosas. También puede considerarse seguro que había dos "claves": una es el *Agnus Dei* (Museu Frederic Marès) que corona una arquivolta sogueada, y sabemos por descripción que el coronamiento superior era la *manus bendicente* de la rectoría de El Port de la Selva. Por otra parte, la arquivolta de sogueado se conserva parcialmente, así como la imposta de billetes o escaqueado, ambas en Can Vives de La Selva de Mar; el segundo elemento se repite también en la portada cabestaniana de El Voló, que es un paralelo abreviado, muy útil para el estudio de nuestro monumento. También son elementos de uso objetivo las cornisas literarias, que contienen dos inscripciones superpuestas: su lectura se refiere a capítulos evangélicos de los que tenemos plasmación en relieves. Por tanto, esta portada —a semejanza de tantísimas otras— tenía inscripciones que explicaban la iconografía, junto con otras leyendas que tratarían asuntos más abstractos, como en el poema bajo la *manus bendicente*. Finalmente, una gran escultura que representaba a san Pedro estaría a la izquierda de la portada, avanzada y seguramente en línea con el arco formero. Parece obvio que en el extremo contrario figurase un san Pablo del que no tenemos noticia: sí la hay —solo literaria— de un gran Cristo que centraría el tímpano, seguramente el inferior.

Con todos estos y otros elementos hemos elaborado una reconstrucción hipotética, que corregimos levemente y que presentamos aquí. Tal reconstrucción pretende visualizar el monumento en su estructura básica, con la consciencia de que es una aproximación general e hipotética. Otra reconstrucción en la tesis doctoral de Laura Bartolomé del año 2010 no considera indicios esenciales varios de los que acabamos de dar para la reconstrucción hipotética. Al darse un desacuerdo de base, preferimos no criticar esta propuesta, que nos parece imposible. El despliegue principal de la portada en esta hipótesis de 2010, paralelo y pegado al muro del hastial, es objetivamente imposible puesto que la mampostería de relleno ocupaba realmente este lugar. Así pues, la portada era abocinada, porque rastros importantes del abocinamiento han llegado hasta nuestros días. Recientemente, Jordi Camps da el mismo rango a ambas hipótesis. Además de las consideraciones anteriormente citadas, desarrolladas con mayor amplitud en un estudio anterior, pueden cuantificarse las medidas de la portada.

La anchura es clara, pues quedan las improntas de entrega en los arcos formeros: medía 6,22 m. Igualmente la altura, puesto que queda la impronta en la bóveda: medía en la clave 10,10 m. Su saledizo en la bóveda respecto del muro del hastial es de 1 m. La distancia entre el extremo del san Pedro y el vano de la puerta, es decir, el abocinamiento, sería de 1,30 m. La puerta tendría una anchura de 328 cm, no totalmente practicable, pues había un parteluz no mesurable. La altura de la puerta correspondería al ábaco de los capiteles laterales (seguramente, tres por lado), por lo que sería de

unos 3,20 m, sin poder concretar. También imprecisamente, la clave del arco inferior (el *Agnus Dei*) estaría a unos 6 m del umbral, calculando el arco lógico entre los capiteles interiores. En este arco y bajo el *Agnus* estaría la Crucifixión, que conocemos por descripción de Jaubert de Passa. Por tanto, el espacio disponible entre este arco y la bóveda sería de unos 4 m; ahí irían los relieves, normalmente de 81 cm de altura (el de la "vocación"), con otros menores adaptados al cierre del arco. Si sumamos la altura de los relieves más la de las cornisas epigráficas y la cornisa literaria perimetral, en contacto con la bóveda, tendremos que cabrían tres o quizás cuatro hileras de relieves (en el "tímpano" superior) hasta llegar a la *manus benedicente*. No hay que descartar que el tímpano inferior con la Crucifixión contuviera las "escenas de la Pasión", pues así resumió lacónicamente la iconografía Francisco de Zamora en 1790. Seguramente lo más cercano a la vista eran esos relieves flanqueando a Cristo, con lo que Zamora despachó lamentablemente una única descripción que pudiera haber sido de gran ayuda si hubiera tenido algo de mayor detenimiento.

Pasemos ahora a la iconografía, teniendo en cuenta que es un aspecto poco tratado y de simplicidad tal vez solo aparente. El programa es incompleto: tenemos unos pocos relieves y conocemos otros perdidos por fotografías. Además, están los textos que ni siquiera podemos considerar descriptivos: meras citas lacónicas. Según ellos, la portada se coronaba por la *manus benedicente* (Pujades, siglo XVII), contenía escenas de la Pasión (Zamora, siglo XVIII), en ella había un gran Cristo (Jaubert de Passa, siglo XIX) y tenía mainel (Elies Rogent, siglo XIX); las dos últimas noticias se dieron ya con la portada destruida. Los relieves historiados conservados son la aparición de Cristo a sus discípulos en el mar, la pesca milagrosa, la curación del hombre de la mano seca, el lavatorio y la imagen de san Pedro. De los fragmentos conocidos solo mediante fotografías tendríamos unas bodas de Canaán, una resurrección de Lázaro (o de la suegra de Simón, según L. Bartolomé) y, seguramente, una Última Cena. Son únicamente siete escenas, además del san Pedro y de unas cuantas más de carácter pasional evocadas por Zamora. Podemos, por tanto, concretar una proporción de historias que, en todo caso, no deben de llegar a la mitad. En ellas se aprecia un programa pensado para los peregrinos y para la visualización de la redención de los enterrados privilegiadamente en la galilea. La crucifixión y el ciclo pasional valían para los vivos y para los muertos. En los milagros se veía el poder de Cristo, y en las referencias obvias y repetidas a san Pedro la base divina de la Iglesia y, con ella, del Papa. Aunque no exista un catálogo que recoja todos los fragmentos de la portada conocidos hoy en día, el repertorio más cuidado y con valiosas aportaciones propias sigue siendo el publicado en la monografía sobre el monasterio de I. Lorés, del año 2002.

El efecto de la portada, en su mayoría de mármol blanco, debía de ser imponente. Con casi total seguridad no iría pintada, pues el maestro de Cabestany, escultor anticuario, veía



Cabeza de san Pedro. Maestro de Cabestany (Museu del Castell de Peralada)

los sarcófagos romanos en los que se basaba su escultura ya sin policromía y seguramente actuaba a imitación como marmolista (trabajando en piedra sí pintaba, como en Rieux). Así, por ejemplo, la "vocación" del Museu Frederic Marès, conservado en un estado de conservación prodigioso, que desde su realización ha estado siempre a cubierto sin erosión alguna, no presenta ni la más mínima traza de pintura. Para reforzar el expresionismo de algunas esculturas poco altas, fundía plomo en las pupilas, lo cual compensaría la falta de policromía. El efecto global de la portada debía de ser extraordinario al no "perderse" en un exterior amplio, sino ocupando la mayor parte del fondo de la pequeña galilea. Además, si el acceso original era similar a como nos lo narra Pujades en el siglo XVII, la portada se vería normalmente desde una reja que cerraba el acceso, que solo se abría una semana en los años jubilares. No hay que descartar, de todas formas, que tuviera acceso habitual desde el interior del templo ni que la comunidad entrara procesionalmente para rezar por los fallecidos benefactores. Como veremos, en la galilea pudo haber exposición de reliquias, lo cual obligaría aún más a la entrada de monjes y fieles.

Después intentaremos sintetizar un poco más allá; ahora trataremos algunos temas puntuales. En el primer artículo sobre la síntesis del monumento (1998-1999) dimos con una

clave para desentrañar la significación de unas copas asidas por tres manos: dos por los lados y otra por debajo. La clave citada sería la miniatura con las bodas de Canaán incluida en el evangelario, considerado procedente de Cuixà, de la Médiathèque de Perpiñán (ms. n° 1, fol. 107). Se trataría de copas pasadas por coperos, asidas por la base, sujetadas por comensales con las dos manos. La actitud parece ser una invención del miniaturista. El gesto, inusual, llevaría a pensar que el maestro de Cabestany habría conocido ese libro bien en su lugar de origen (una estancia de nuestro escultor en Cuixà es lógica: véase la similitud de los santos Pedros de ambos monasterios), o bien mediante copia o en préstamo. El evangelario contiene otras miniaturas con temas que también aparecen en nuestra portada, por lo que seguramente fue una fuente desarrollada muy libremente, como lo serían otras miniaturas gerundenses, singularmente las de la biblioteca rodense. Así pues, con la base de las ilustraciones de este evangelario, las fotografías de fragmentos escultóricos y los textos de las cornisas (que luego analizaremos), hemos reconstruido hipotéticamente un sector de la portada, que va en ilustración adjunta.

En este apartado de novedades o concreciones no puede faltar la aportación de A. Cobos y J. Tremoleda en el primer volumen de su corpus. En él, dan una lectura –que yo entiendo definitiva– del poema esculpido bajo la *manus benedicente*.

Manus Bendicente que coronaba la portada, según Pujades.
Taller del maestro de Cabestany (rectoría de El Port de la Selva)



Dado que el estudio de estos autores, de gran autoridad, es siempre en directo y siempre a través de calco (además de fotografía), parece que el poema quedaría así, a pesar de las fracturas a la derecha e inferior, que comportan pequeñas pérdidas textuales:

ISTA DEI DOM (us) EST / TALI SUCCURRERE ES(t) / Q(u)I VITAM
QUERIS / CUR HIC INTRARE VERE[RIS].

Que traducirían: "Esta es la casa de Dios / Hay que acercarse / Tú, que buscas la vida / ¿Por qué temes entrar?".

Sobre la mano, una inscripción fragmentaria dice:

VOS· D[OM]INI· DEXTRA· BENEDIC [...]

Que traducirían: "La derecha del Señor os ben...".

Es obvio que unas letras que miden de 2 a 6 cm eran ilegibles a una altura de 10 m, por lo que esta inscripción es una de tantas inscripciones altomedievales ilegibles que, al igual que cierta iconografía prácticamente indescifrable, se entenderían considerando la existencia de sacerdotes guías "turístico-sermoneadores" que predicaban leyendo los monumentos, como en la misa glosando en romance los textos evangélicos.

"Vocación". Maestro de Cabestany (Museu Frederic Marès, MFM 654).
©Foto: ArtWorkPhoto.eu



En cuanto a las inscripciones alusivas a los relieves, las hay de dos clases: algunas ornán los propios relieves, como el del *Agnus Dei*, identificándolos (AGNUS DEI). También identifican la línea superior del relieve de la "vocación":

Margen superior izquierdo: UBI D(omi)N(u)S APARUIT D[1] SCIP(u)LIS (i)N MARI.

Que traducirían: "Cuando el Señor se apareció a sus discípulos en el mar".

Sobre el libro: PAX VOBIS

Que traducirían: "Que la paz esté con vosotros".

Igualmente, otros textos son locuciones de quienes los portan: así Cristo, en el relieve citado, saluda: PAX/ VO/ BIS; mientras que un apóstol, probablemente san Pedro, exclama durante su lavatorio: "p[A]X".

Dada la importancia de las cornisas literarias que explicaban los relieves que sostenían y delimitaban, nos podemos preguntar hasta qué punto la información escrita era doble, es decir, el texto de las cornisas excedía la medida de los relieves que glosaba, por lo que otros debían rotularse en el propio relieve (como el citado de la "vocación"). Con los textos recogidos actualmente no podemos conocer la norma, si era mixta como parece o no tanto. La duda provendría de una circunstancia especial del citado relieve: el título "[Aquí es] cuando el Señor se apareció a sus discípulos en el mar [y les dijo] la paz esté con vosotros" evoca una reliquia, propiedad del monasterio, de "tierra roja donde Jesús dijo *Pax vobis*". Así, es posible que esa reliquia estuviera en la propia galilea y fuera por tanto edificante mostrar a los peregrinos la procedencia espacio-temporal de la reliquia señalando el relieve ilustrativo y las palabras. N. Kikuchi, en su estudio monográfico sobre este relieve del año 1987, señala la conveniencia de clasificarlo iconográficamente según la inscripción, es decir, Cristo apareciéndose sobre las aguas a sus discípulos en la noche de la jornada de la multiplicación de los panes y los peces, según aparece en Mateo 14, 25-29. Ofrece las hipótesis de los partidarios de esa identificación y de los de la "vocación" de san Pedro y san Andrés, que aparece en Mateo 4, 18-20 y Marcos 1, 16-19. En realidad, el relieve parece sintetizar ambos textos, pues está claro que Cristo camina sobre las aguas, pero en la barca no van todos los apóstoles, como debieran, sino únicamente Pedro y Andrés. Recuérdese que el propio Evangelio ya sintetiza estos pasajes con la barca comandada por Pedro, pues Lucas 5, 1-11 funde la "vocación" de san Pedro con la pesca milagrosa, igual que Juan 21, 1-19. En ningún Evangelio se lee que, en ninguna de esas escenas, Cristo les desee la paz al ver a los apóstoles, por lo que podríamos ver en este relieve una iconografía refundida, hecha a la medida para la contextualización de la reliquia del *pax vobis*. Eso, aunque en la aparición Cristo va sobre las aguas y la "tierra roja", solo podía corresponder a la "vocación", en la que Cristo habla a Pedro desde la orilla.



Un remero, atribuible a una pesca milagrosa. Taller del maestro de Cabestany (Museu del Castell de Peralada)

Idéntico caso podría ser el de la reliquia de la "piedra blanca en la cual Jesús se dio impulso para subir al asno", que podría tener su relieve ilustrativo de la entrada en Jerusalén, en la portada. En efecto, en las fotos de fragmentos desaparecidos aparece un personaje ante una caballería: por su tamaño y técnica no queda claro que pueda ser de la portada, pero no sería imposible que se tratara de un relieve lateral, reducido para adaptarse al cierre del arco, como ocurre por ejemplo con el de la curación del hombre de la mano seca. También había una reliquia de la columna de la flagelación, que podría estar en uno de los relieves con "asuntos de la Pasión"; esta última también podría estar en la Galilea. Las tres reliquias completan la procedencia del importante relicario de Sant Pere de Rodes: Tierra Santa en estos casos; Roma para san Pedro y los santos romanos; y la procedencia mixta de compra, intercambio y obsequios, para el resto. Hay que advertir que estas tres reliquias están inventariadas en el siglo XV, por lo que su estancia en el monasterio en el siglo XII es solo una probabilidad. Estas reliquias expuestas en las galileas funerarias eran frecuentes en la Alta Edad Media, si bien a lo largo del siglo XIII hubo tendencia a concentrarlas en los presbiterios y criptas. C. Poch ha sistematizado magistralmente el caudal de reliquias de Sant Pere de Rodes y el uso de su cripta.

Pasaremos ahora al asunto de las inscripciones largas. Hay un contingente abundante de inscripciones en formato curvado, de caligrafía no especialmente notable y seguramente derivada de la de las cornisas. Nuestra idea es que constituirían el contorno superior de la portada, tal vez en contacto —o poco menos— con la bóveda. Cobos y Tremoleda han

aumentado significativamente el número de fragmentos localizados. No se vislumbra un sentido literario a ese contingente de siete elementos conocidos ahora; tal vez hablarían de la entrada en el templo, quizás en los años jubiliares.

En cuanto a las cornisas epigráficas, son tres las conocidas: dos están localizadas (Museu del Castell de Peralada y Museu d'Història de Catalunya) y la tercera en el almacén arqueológico de Pedret. Respecto a la posibilidad de lectura e interpretación, entendemos que la bibliografía ha errado por defecto y por exceso. En primer lugar, en 1998-1999 nosotros no nos percatamos de que dos fragmentos casan; el del Museu d'Història de Catalunya antecede al del Museu del Castell de Peralada, por lo que la lectura ahora puede ser más larga y afinada que la que incompetentemente dimos entonces. Contrariamente, Cobos y Tremoleda proponen una lectura seguida de los tres fragmentos, quizás en la creencia de que eran los únicos que había en la portada. No es así y, al forzar la lectura, esta queda sin significación. Así pues, creemos que para la lectura correcta debe entenderse que el fragmento almacenado es inconexo, con las inscripciones: AT APERISTI P (superior) y CUMBENS RE (inferior). El texto largo se obtiene yuxtaponiendo los fragmentos por el orden citado, de lo que sale una inscripción superior: [...] TANTUR RARI/ CURANT P[RO] CERES FAMU[LI], que sería "unos pocos sirvientes se ocupan de los señores". La inferior sería: DUODENIS UT CU/NCTOS LAVIT. UNUM DE FRATU, que se traduciría: "[Cristo] lavó a los doce juntos. Uno de los hermanos...". Respecto a esta lectura, y a diferencia de Cobos y Tremoleda, hay que leer como u (de *unum*) una letra floreada, de difícil identificación sin contexto, pero sencilla en la frase citada, donde diría que uno de los hermanos de Cafarnaúm, Simón Pedro, se negó a que Cristo lo lavara.

Ambos textos corresponden a glosas de relieves conocidos. La inscripción superior correspondería a unas bodas de Canaán, mientras que el inferior concerniría al lavatorio de los apóstoles que, por los restos de relieves conocidos, suponemos que ilustraba dos momentos sucesivos: el lavatorio a Pedro y el lavatorio a los demás apóstoles. Ambos textos, repetimos, no transcriben frases evangélicas, sino que se trata de frases explicativas de los relieves. Con esta correspondencia de texto y escultura, los restos conservados y la pauta que debía de seguir –laxamente– el maestro de Cabestany, derivada de las miniaturas del código de Perpiñán antes citado, hemos dibujado una reconstrucción teórica de un sector de la portada, que no tienen más intención que interrelacionar lo conocido y no pretende proponer composiciones o denotar estilo. Dado que el maestro de Cabestany en sus relieves narrativos lineales operaba de derecha a izquierda (el Voló, Errondo, Saint-Hilaire), hemos de suponer que en Rodes actuaría igual, por lo que el sector propuesto podía ir a la derecha del espectador y a la izquierda (es decir, centrando la portada) iría la Última Cena, seguramente siguiendo un eje axial que incluiría el *Agnus Dei* y el Cristo crucificado. Finalmente, hay que citar que I. Lorés localizó en 2002 uno de los leones apotropaicos que irían a los lados de la puerta. Hemos

introducido estos elementos en la actualización del dibujo hipotético, colocándolos en las bases bajo los grandes apóstoles, a partir del modelo de Ripoll. Por su tamaño tendrían peor colocación en zonas altas, por el desarrollo de los arcos.

Aparte de estas concreciones, remitimos a nuestra aportación de 1998-1999 para otras discusiones sobre la identificación de relieves. Sí que es este el lugar para recuperar una síntesis iconológica del repertorio esculpido. Avanzamos la impresión global básica: la redención, el primado de Pedro y su barca-iglesia. Probablemente podamos perfilar más el mensaje propuesto, mensaje basado en capítulos importantes de los evangelios y del que sabemos por Zamora que el ciclo pasional era el más sinóptico. Pero es posible que, aun con las lagunas importantísimas que aqueja el monumento, pueda verse en él una portada de las ahora clasificadas como gregorianas. Veamos la propuesta.

Si en la segunda mitad del siglo XI la reforma gregoriana pretendió un control de la dispersión eclesiástica por parte del papado y sus adláteres, a lo largo del siglo XII el proceso siguió y maduró. En ese siglo, la fase tardía de la reforma se basó en buena parte en el clericalismo. Hubo un cierto proceso de suplantación de la religión por el clericalismo, proceso que intentaría mantenerse en la Baja Edad Media, hasta que las monarquías modernas se adueñaron de la religión-clericalismo como uno de los ejes de estructuración y control del Estado y de su posicionamiento internacional.

Así, a mediados del siglo XII se proponía desde la jerarquía el reconocimiento del clero como la parte excelsa de la sociedad, con consciencia de ello y con el deber de sobreponerse a los laicos, a los que servía espiritualmente, pero desde una posición más elevada o, en cualquier caso, más perfecta. La tonsura del clero era una corona también terrestre, como anticipación de la corona de los santos en el cielo. Una de las acciones en las que el clero se significaba como brazo divino era en la consolidación y ejercicio de los sacramentos, aún indeterminados en aquel siglo, salvo el bautismo y la eucaristía, que tenían una fundación clara por Cristo. Incluso el sacramento laico, el matrimonio, procuró eclesializarse. Los siete sacramentos definitivos irían perfilándose con los inconvenientes de que teológicamente debían tener un origen en Cristo, pero en varios casos el capítulo evangélico correspondiente no era claro. Hubo sacramentos "fallidos", como el lavatorio, propuesto por san Bernardo. Pero varios de ellos se remontaban a la patrística (o eran posteriores), por lo que cualquier evocación o sugerencia sacramental en los evangelios era buscada como útil. Alejandro III, el papa durante cuyo pontificado debió de realizarse nuestra portada, tuvo una aportación teórica a la doctrina sacramental en sus *Sentencias*.

En este contexto de historia de la Iglesia, los elementos icónico-literarios que nos permiten proponer un mensaje gregoriano en nuestra portada pueden ser los siguientes: en primer lugar, la imagen de san Pedro presenta al apóstol y primer papa, al parecer revestido (la imagen está mutilada), con una contundente tonsura y afeitado, como papa romano,



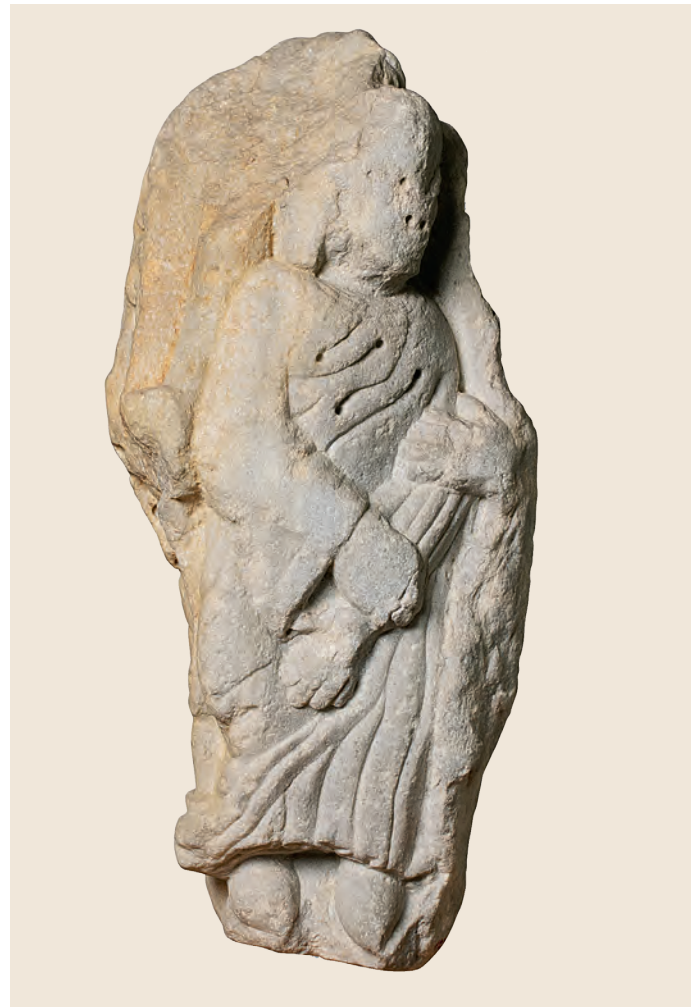
Relieve con un personaje amortajado, identificable como Lázaro resucitado. Maestro de Cabestany (paradero desconocido). Foto: J. Sibias Galter

a diferencia de su aparición como apóstol, en ese caso con barba. La imagen de tamaño casi natural representa claramente el aspecto sacerdotal de Pedro. Aparece dos veces la barca de Pedro, es decir, la Iglesia, tanto en una pesca milagrosa como en la aparición de Cristo en el mar, donde se visualiza el momento de la "vocación" de Pedro. Puede evocar la ordenación sacerdotal.

Por otro lado, tiene gran importancia el lavatorio, tal vez con dos relieves y una inscripción larga. Ese episodio es la instauración de la penitencia y, al mismo tiempo, el bautismo de los apóstoles. En las bodas de Canaán, que es la bendición del matrimonio por Cristo antes de que se convirtiese en sacramento, se da una premonición de la eucaristía. Por otra parte, puede interpretarse que los coperos evocan a los sacerdotes, pues reparten el vino producido por el Maestro. La inscripción alusiva a los coperos, RARI (...) FAMULI, que sería "unos pocos siervos", aludiría al menor contingente del estamento clerical en comparación con el laico, pero en todo caso suficiente para servir la gracia divina conducente a la salvación. Esta idea podría proceder de la oratoria sacra. Finalmente, los milagros salutíferos (resurrección de Lázaro, curación del hombre de la mano seca) pueden evocar la penitencia y la unción a los enfermos.

Así pues, con las dificultades teológicas inherentes a la fijación del origen en Cristo de los sacramentos, podemos rastrear en nuestra portada este aire apologético en favor del protagonismo del clero, siempre bajo la sinopsis principal de la Redención, que ocupaba parte de la portada. Redención que la iglesia fue canalizando sacramentalmente. El monaquismo, por su parte, coadyuvaba a ello con sus continuas misas, rituales y penitencias, creando un "exceso" de gracia que

Relieve con la curación del hombre de la mano seca. Taller del maestro de Cabestany (Museu Frederic Marès, MFM 1226). ©Foto: ArtWorkPhoto.eu



se repartía por la comunión de los santos. No hay que desdenar una lectura de la portada como sermón visual, utilizando figuras retóricas como el paralelismo y la reduplicación, y evocando lecturas físicamente imposibles como la exhortación del verso de la *manus benedicente*, ilegible en su posición de coronamiento. La esencia del sermón icónico-literario que era la portada, la podemos enunciar a pesar de las lagunas de las que adolecemos. Sería: la pasión y muerte de Cristo fueron para la redención del género humano, pero solo se canalizan a través de la Iglesia católica, fundada por Cristo en san Pedro (las barcas, el primado de Pedro, la escultura de san Pedro papa). Quien quiera la salvación (la *vita* del poema) debe entrar en el templo (*Dei domus... veredis*), metonimia de la Iglesia católica. Ahí recibirá la gracia transmitida por los usos y ceremonias (las oraciones, sufragios y sacramentos "esculpidos"). Solo el clero católico, es decir, los siervos consagrados a Cristo, tiene esa función (*rari... famuli*). Quienes no entren en la casa de Dios-Iglesia no accederán a la Redención y no tendrán Vida después de la muerte.

Si nos planteamos esta significación esencial de nuestra portada en comparación con la otra única de similar entidad subsistente en nuestro territorio, es decir, la de Ripoll, vemos que en esta segunda la noción de pueblo de Dios es muy importante. El lugar era también panteón y la vinculación con el conde de Barcelona hizo que se pudiera proyectar cierta acción político-militar como parte de la Historia. En Rodes, contrariamente, la proyección política quedó elíptica: el señor territorial del lugar donde se enclava el monasterio quedaba cuestionado por dos enemigos habituales: el conde de Barcelona y el vizconde de Peralada, su aliado y representante. La comunidad monástica se veía amenazada por esa disensión político-militar, aunque también en ocasiones pudo favorecerse por inclinación de una parte, como sucedió en el caso de la restauración del monasterio a partir de la década de 1160. Además, el mensaje de rearme funcional del clero que queda implícito en la portada no está fuera de lugar en un emplazamiento como el de Rodes, a una o dos jornadas de zonas de presencia cátara masiva, como el Languedoc, a tan solo 50 km en línea recta. En 1160 los cátaros eran sospechosos de herejía, pero aún no perseguidos. Su imagen era la de hipócritas que aparentaban santidad desprendiéndose de la acción eclesial, única fuente de santidad auténtica posible. El mensaje contrario que hemos entrevisto tenía esa pertinencia, habida cuenta de que tanto el clero local como los escultores conocían perfectamente el problema que acabaría militarmente de forma tan cruenta. Esta observación ha sido recientemente avanzada por A. C. Quintavalle.

Para finalizar, queda el aspecto material de la portada: su cliente y fecha. Dado que ello se desprende únicamente, por ahora, de un documento complejo, resumiremos aquí lo más básico, publicando una hermenéutica del mismo en paralelo al presente escrito. El texto-fuente, ya publicado, es una cita del dominico zaragozano Joseph Dromendrari en su *Árbol genealógico de la casa de los viscondes de Rocabertí, por la gracia de Dios*

condes de Peralada..., publicado en Génova en 1676. En su página 271 se lee, refiriéndose a Jofre "II", vizconde de Peralada:

"Conluida la Guerra con tanta gloria, se aplicò / el Vizconde al aliuio de sus Vassallos, y restaura / cion de sus Lugares, que de la Guerra passada auian / quedado maltratados, y renovando la Yglesia de / San Pedro de Rhodas antigua fundacion del Viz / conde Hugo I. y que hauian enriquezida de grues / sas linosnas, y dones sus Mayores; y auiendo si / do saqueada, y destruida de el enemigo, el Viz / conde la restaurò, y boluidò à su antiguo esplen / dor; por lo qual obtubo para sí, y sus sucessores de / el Papa Alexandro III el Patronazgo de dicha / Yglesia, y Monasterio à 26. de Marzo de 1163. / Ocupado en tan piadosas obras cogiò la muerte año 1166..." (en el artículo de 2015 demostramos que el conde correspondiente era Jofre I, y la fecha el 26 de mayo).

El breve pontificio al que alude está copiado y es una institución de patronazgo dada al vizconde citado, a instancias de este (*vestris iustis postulationibus annuimus*) y por méritos familiares, remontándose mitológicamente al "primer vizconde de Rocabertí" que había *aedificato a fundamentis* el monasterio rodense. Así, Alejandro III le concede que *ipsum Monasterium semper sit in tua auctoritate et protectione*. Dromendrari ve en este breve un colofón a la restauración del conde de Peralada de los destrozos ocasionados al monasterio "de la Guerra pasada", que deben de corresponder a la expedición punitiva de Ramon Berenguer III, en 1128, para lo que el conde barcelonés dejó una manda testamentaria. También cita una segunda crisis concluida en 1160. Todo ello ha sido ya publicado y lo hemos analizado en extenso en el citado artículo paralelo al presente. Sí podemos avanzar aquí que el ataque de 1128, y la restauración que entendemos se finalizó para el jubileo del 3 de mayo de 1163, es uno de tantos intentos del conde de Barcelona para que su levantisco vasallo el conde de Empúries no tuviera una base eclesiástica de gran prestigio para apoyar su independencia. En la Baja Edad Media lo mismo ocurriría con la frustrada diócesis emporitana.

Podemos insertar esta deferencia papal hacia el vizconde de Peralada (y representante del conde de Barcelona) en la lucha de Alejandro III, papa exiliado en Francia, con el antipapa Víctor IV, puesto por el emperador Federico Barbarroja. Ramon Berenguer IV era partidario del primero, pero su acción por el dominio feudal sobre Provenza, país imperial, comportaba la aquiescencia de Barbarroja y, como contrapartida, la obediencia a "su" papa. Todo el clero occidental seguía a Alejandro, pero los reyes se mantenían normalmente ambiguos, pues el enfrentamiento con el emperador era una incomodidad política que no debía afrontarse sin otras compensaciones o alianzas. Ramon Berenguer IV murió, pasado Génova, en su viaje a Turín (6 de agosto de 1162) para entrevistarse con Barbarroja. El conde-príncipe acompañaba al que sería Ramon Berenguer [III] de Provenza, su sobrino y eventual vasallo. En cualquier caso, a partir de la navidad de aquel año, Cataluña debería pasar a la obediencia de Víctor IV a cambio de recuperar para la casa de Barcelona el gobierno provenzal.

Alejandro III, en su concilio de Tours, trató fundamentalmente el tema de su primacía sobre el emperador. Naturalmente, ello comportaba ver qué obediencia real le tenían los príncipes occidentales, al margen de la fidelidad –indudable– de sus cleros. Es en este contexto en el que cabe inscribir el breve de 1163 para el vizconde de Peralada. El papa “legítimo” era poco partidario de la acción de los profanos en los asuntos eclesiásticos, pero no así de su protección ni, sobre todo, de su patrocinio económico. Cambiado ya el “monarca” local por Alfonso, rey titulado de Aragón, podían tenerse “detalles” que comportasen la adscripción franca de la Corona aragonesa, una vez logrado el retorno de Provenza a su órbita.

La trayectoria vital del vizconde de Peralada y el breve que enunciamos son como un cierre de círculo: se repitió aquí el rol y el currículum enunciado en el epitafio de Tassi en el siglo x. La edificación, los privilegios obtenidos del papa y del rey (el de Francia en el primer caso y el de Aragón en el segundo) habían sido obtenidos por otras personas que no eran el conde de Empúries, al que correspondía el protagonismo seglar. La fecha propuesta del 3 de mayo de 1163 corresponde casualmente al inicio del reinado del primer conde de Barcelona que fue también rey. La referencia de Tassi al rey de Francia quedaba anticuada: en aquel preciso momento había ya un rey propio en casa, Alfonso el Casto. El vizconde de Peralada se comportaba de esta manera como un Tassi actualizado.

Texto: JBN - Fotos: JBN/JCS

Bibliografía

ADELL I GISBERT, J.-A. *et alii*, 1998; AINAUD DE LASARTE, J., 1959; AINAUD DE LASARTE, J., 2000-2001; ALCOY I PEDRÓS, R., 2003, pp. 185-186; ALCOY I PEDRÓS, R., CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 1992; BADIA I HOMS, J., 1977-1981, II-B; BADIA I HOMS, J., 2002; BADIA I HOMS, J., BOFARULL I GALLOFRÉ, B. y CARRERAS I VIGORÓS, E., 1996-1997; BARRACHINA NAVARRO, J., 1980; BARRACHINA NAVARRO, J., 1998; BARRACHINA NAVARRO, J., 1998-1999; BARRACHINA NAVARRO, J., 2002; BARRACHINA NAVARRO, J., 2006-2007; BARRACHINA NAVARRO, J., 2008; BARRACHINA NAVARRO, J., 2015a; BARRACHINA NAVARRO, J., 2015b; BARRAL I ALTET, X., 1991b; BARRAL I ALTET, X., 1997, pp. 168-170; BARRAL I ALTET, X., 2006, pp. 263-264; BARRAL I ALTET, X., 2009; BARTOLOMÉ ROVIRAS, L., 2010; BARTOLOMÉ ROVIRAS, L., 2011; BASTARDES I PARERA, R., 1982; BATTLE GALLART, C., 1961; BESERAN I RAMON, P., 1990; BLACK, S.I., 1965; BONNERY, A. *et alii*, 2000; BURRINI, M., 2000; CAHN, W., 1968; CAMPS I SÒRIA, J., 1995; CAMPS I SÒRIA, J., 2014; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 1985-1988; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 1990; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 2000a; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 2000b; CAMPS I SÒRIA, J. y LORÉS I OTZET, I., 2000c; CAÑELLAS, J. M. [1889]; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974, I; CATÁLOGO, 1958; CATALUNYA ROMÀNICA, IX, pp. 709-722, XXII, pp. 34-35, XXIII, pp. 34-40, 309-317; COBOS FAJARDO, A. y TREMOLEDA TRILLA, J., 2009; COMES, R. M., 1999; COMPTE I FREIXANET, A., 1999; CROZET, R., 1972; DALMASES I BALANÀ, N. de y JOSÉ I PITARCH, A., 1986; DURLIAT, M., 1948-1954, III y IV; DURLIAT, M., 1973; DURLIAT, M., 1979; DURLIAT, M., 1995; ESCANDELL, I.,

1991; ESPAÑOL BERTRAN, F. y YARZA LUACES, J., 1996; FALGUERA, A. de, 1906; GANDOLFO, F., 2006; GANDOLFO, F. *et alii*, 2009; GUDIOL RICART, J., 1944; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948; GUITERT I FONTSERÉ, J., 1927; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1961, p. 172; KIKUCHI, N., 1987a; KIKUCHI, N., 1987b; KLEIN, P., 1989; KLEIN, P., 1990; LLOMPART MORAGUES, G., 1976; LLONCH PAUSAS, S., 2002; LLONCH PAUSAS, S., 2005, pp. 168-170, 180-181; LOOSVELDT, M., 1992; LORÉS I OTZET, I., 1994; LORÉS I OTZET, I., 2002; MASMARTÍ RECASENS, S., 2006; MASMARTÍ RECASENS, S., 2009; MELERO MONEO, M., 2008; MILONE, A., 2008; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1984; MUSEU FREDERIC MARÈS, 2011; NICHOLLS, R., 2008; NOUGARET, J., 1975; ORRIOLS I ALSINA, A., 2008; PAPELL, A., 1930; POCH GARDELLA, C., 2014; PUIG I CADAVALCH, J., 1949-1954, I, II; PUIG I CADAVALCH, J., 1957; PUJADES, J., 1829-1831; QUINTAVALLE, A. C., 2008; RIU-BARRERA, E., 2006-2007; SAUNIER, F., 2000; SIMON, D. L., 1994; SUBIAS GALTER, J., 1948; VÉLEZ, P. *et alii* 2006; VIDAL ÁLVAREZ, S., 2010; YARZA LUACES, J., 1984; ZAMORA, F. de, 1973; ZARNECKI, G., 1964.

RECIENTES INVESTIGACIONES SOBRE LA PORTADA DE SANT PERE DE RODES

Es ampliamente conocida la existencia de numerosísimos fragmentos dispersos entre diversas colecciones, públicas o privadas, procedentes de la portada de Sant Pere de Rodes y atribuibles al maestro de Cabestany (o del tímpano de Cabestany). Por otra parte, existen igualmente otras piezas encontradas en el monasterio ampurdanés –actualmente conservadas en su lapidario– que se han asignado igualmente

Fragmento de busto masculino (escena del castigo de los babilonios, Dn. 14, 42?), ca. 1163. Maestro de Cabestany, portada de Sant Pere de Rodes. Generalitat de Catalunya. Foto: Artur Ramon Art





Cabeza masculina con barba (¿apóstol?), ca. 1163. Maestro de Cabestany, portada de Sant Pere de Rodes. Generalitat de Catalunya. Foto: Artur Ramon Art



Figura femenina agachada (¿curación de la hemorroïsa?), ca. 1163. Maestro de Cabestany, portada de Sant Pere de Rodes. Generalitat de Catalunya. Foto: Artur Ramon Art



Fragmento con los pliegues de la indumentaria de una figura, ca. 1163. Maestro de Cabestany, portada de Sant Pere de Rodes. Generalitat de Catalunya. Foto: Artur Ramon Art

al maestro de Cabestany y su taller y que quizás procedían de otros elementos decorativos del templo (mobiliario litúrgico). Afortunadamente, buena parte de todo ese material ha sido estudiado e inventariado y existe, además, una importante documentación gráfica de otros fragmentos cuyo paradero actual se ignora.

Con motivo de la exposición *Mestre de Cabestany. Espurnes de Marbre (Maestro de Cabestany. Destellos de Màrmol)*, celebrada en la galería barcelonesa Artur Ramon Art (19 de enero de 2023 - 24 de febrero de 2023), se reunieron cuatro de estos fragmentos erráticos. Aunque estos se habían dado a conocer en las dos primeras décadas de este siglo, tres de ellos nunca habían sido expuestos al público. Dicha iniciativa se enmarcó en un proyecto conjunto llevado a cabo por tres galerías

de arte barcelonesas –Artur Ramon Art, Clavell & Morgades Antiquitats y Palau Antiquitats– y se concibió como un homenaje al gran estudioso de la portada ampurdanesa, Jaime Barrachina –autor igualmente del artículo que precede a estas páginas–, fallecido en 2020. En dicha muestra se incluyeron también cuatro piezas de su colección, actualmente conservadas en el Museu del Castell de Peralada.

Con este motivo, se editó un catálogo que permitió profundizar en el estudio de estos ocho fragmentos, delimitar en la medida de lo posible la personalidad artística del maestro de Cabestany y su taller, así como aportar nuevas ideas sobre el programa iconográfico y la significación de la portada de Sant Pere de Rodes. Cabe resaltar las novedades que han surgido del análisis de las cuatro primeras piezas, todas ellas

de mármol y de asunto figurativo: dos cabezas masculinas, un fragmento de relieve con una figura femenina agachada y un pequeño trozo de la indumentaria de un personaje. Su presencia en la historiografía había sido, hasta este momento, algo discreta. Una de las cabezas había sido publicada por Jaime Barrachina en 2002 y había formado parte de la exposición *Ex ungue leonem*, celebrada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en el año 2014. Los otros tres fragmentos, que habían sido encontrados por un pastor de La Selva de Mar a principios del siglo XX en el área del monasterio, pasaron a un amigo de este de dicha localidad, cuya familia los conservó hasta fechas recientes. Dichas piezas permanecieron, sin embargo, inéditas hasta el año 2010, cuando Laura Bartolomé las incorporó en su tesis doctoral al corpus del maestro del tímpano de Cabestany.

En primer lugar, cabe destacar la información proporcionada por el primer fragmento figurativo, con una cabeza masculina y parte del hombro derecho, que había sido publicada por Jaime Barrachina con motivo del catálogo de la exposición *La col·lecció somiada*. Aunque su superficie presenta signos de deterioro, sus rasgos faciales se distinguen de los de otros personajes por el hecho de mantener la lengua entre los labios. Dicho motivo se encuentra en otra obra atribuida al taller del maestro de Cabestany: la escena del castigo de los babilonios (Dn. 14, 42) que forma parte de la representación de Daniel en el foso de los leones que decora un capitel de Saint-Papoul (Aude, Languedoc).

Esta identificación permite suponer la existencia de un ciclo de Daniel en Sant Pere de Rodes, que bien formaría parte del programa iconográfico de la fachada, o bien decoraría algunos elementos de su mobiliario litúrgico. De hecho, además de esta pequeña pieza relacionable con la escena del castigo de los babilonios, se han podido identificar en el lapidario del monasterio de Sant Pere de Rodes y en el Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona cinco fragmentos pertenecientes a la escena de Daniel en el foso de los leones (Dn 14), tema al que el maestro de Cabestany dedicó un magnífico capitel en la iglesia abacial del monasterio de Sant'Antimo (Toscana). Se trata del brazo doblado de una figura humana, una mano que agarra unos cabellos, el cuerpo alado de un ángel y la pata y la cabeza de un león. Estos presumiblemente corresponden, pues, al episodio de Daniel (brazo) en el foso de los leones (pata y cabeza), en el que el ángel transportaba a Habacuc agarrándolo por sus cabellos.

Los otros tres fragmentos dados a conocer en la exposición –una cabeza de figura masculina, un relieve con un personaje femenino agachado y un fragmento de vestimenta– proporcionan igualmente mucha información sobre la portada de Sant Pere de Rodes, así como sobre el estilo y la técnica características del maestro de Cabestany. El primero es una magnífica cabeza humana, con barba, cuyos rasgos formales concuerdan perfectamente con los relieves más conocidos procedentes de la portada de Sant Pere de Rodes: tratamiento cúbico, ojos en oblicuo, frente baja y uso masivo del trépano en rasgos

faciales, barba y cabello. Por su fuerza y calidad, el fragmento es comparable al rostro de Cristo del relieve de la aparición en el lago de Tiberíades (Museu Frederic Marès, Barcelona).

Un segundo fragmento presenta la parte inferior de dos figuras y ha sido identificado, siguiendo la tesis de Laura Bartolomé (2010), como parte de la representación de la curación de la hemorroisa (Mc. 5, 25-24). No obstante, podría haber figurado a las hermanas de Lázaro ante su tumba, pues sabemos por una fotografía en blanco y negro del fondo Joan Subias que existía otro fragmento de relieve procedente de la portada con la imagen de Lázaro amortajado saliendo de su edículo. Ambos temas –hemorroisa y resurrección de Lázaro– aparecen a menudo en los sarcófagos paleocristianos formando *pendant* como sucede, por ejemplo, en el sarcófago de Castiliscar (Zaragoza) (ca. 330-340). Como es bien sabido, en este tipo de repertorio de la Antigüedad tardía se inspiró, a menudo, el maestro de Cabestany para realizar sus escenas narrativas. En este caso, estamos ante una pieza en la que se combina la mano del maestro principal (pies y doblamiento tubular de los pliegues) con otra perteneciente a su taller, visible en el tratamiento más dulce y redondeado de la vestimenta. El formato del relieve, con las dos figuras apoyadas sobre una cornisa saliente inclinada, sugiere que este estaba colocado originalmente en la base original del tímpano superior de la portada, quizás junto a los relieves del lavatorio de pies y la "vocación" de san Pedro (o pesca milagrosa). La presencia del episodio de la hemorroisa confirmaría también uno de los *leitmotifs* del programa iconográfico de este tímpano superior –la evocación de los *loca sancta* de Galilea–, pues en esta región sucedieron los hechos representados en otros relieves, como las bodas de Caná, la "vocación" de san Pedro y la aparición de Cristo en el lago de Tiberíades. Dicha selección iconográfica y narrativa buscaba una doble intención simbólica: evocar los lugares santos de Galilea y revestir de significado el espacio litúrgico y funerario de la galilea donde se situaba la portada.

Por último, un tercer y diminuto fragmento –casi una esquirla de mármol– muestra los pliegues de la indumentaria de una figura, en la que se aprecia un amplio uso del trépano. No obstante, la pieza ha sido vista también como un tema de carácter vegetal.

Las cuatro piezas fueron adquiridas por la Generalitat de Catalunya para su depósito en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, que ha visto así enriquecida su colección de escultura románica.

Texto: MACG/JCS

Bibliografía

BARTOLOMÉ I ROVIRA, L., 2010, I, pp. 277-279, 292-293, 308-310; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2022; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2023; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. y CAMPS I SÒRIA, J., 2023; *Col·lecció somiada*, 2002, pp. 138-140; *Ex ungue leonem*, 2014; LORÉS I OTZET, 2022; ROS, 2015, s. p.

Iglesia de Sant Salvador de Verdera

LA IGLESIA DE SANT SALVADOR DE VERDERA está situada en la cima de la sierra de Rodes, donde también se encuentran los restos del castillo homónimo. Para acceder al conjunto se debe llegar al monasterio de Sant Pere de Rodes, ya sea por la carretera de Vilajuïga o por El Port de la Selva y, una vez allí, iniciar una travesía a pie subiendo por la montaña hasta alcanzar los restos, situados a una altitud de unos 670 m. Las ruinas de la iglesia están situadas al borde de un acantilado que se conoce como "el salto de la reina".

La documentación más antigua referente a la iglesia de Sant Salvador data del siglo XIII. Las primeras menciones aparecen en las *Rationes decimarum* de 1279 y 1280, donde se cita como *ecclesia Sancti Salvatoris eiusdem locis*. No obstante, la historiografía advierte de que los restos que se conservan son anteriores, probablemente del siglo XI. El templo se construyó dentro del recinto del *castrum* de Verdera (documentado ya en el siglo X), que se fortificó y amplió en tiempos del conde Ponç V de Empúries, en torno al año 1283. Cabe mencionar que el *castrum* y las montañas de Verdera fueron posesión de Sant Pere de Rodes y, además, lugares clave en las disputas entre los condes y los abades de dicho monasterio.

Son pocos los vestigios de la iglesia que restan actualmente visibles. En origen, el templo presentaba planta basilical de tres naves de cuatro tramos, con tres ábsides orientados al Este. De este conjunto, que se presume fue de cierta entidad, se conservan fragmentos de los muros laterales con los arranques de las pilastras de los arcos fajones; también se aprecia el arranque del muro del absidiolo septentrional y, por último, se vislumbra parte de la fachada occidental, donde queda un arco de medio punto y dos ventanas de doble derrame. En este mismo sector se ha mantenido,

sustancialmente bien conservada, la estructura de la galilea de la iglesia.

La iglesia de Sant Salvador de Verdera tiene muchos puntos de contacto con su vecina, la abacial de Sant Pere de Rodes. Salvando las distancias, ambos ejemplares románicos mantienen una morfología similar en planta (tres naves y tres ábsides) y, por otra parte, ambos disponen de un cuerpo occidental o galilea. Desde luego, Sant Pere de Rodes fue el modelo para la construcción de la iglesia del castillo, sobre la que se ignora si pudo sustituir una fábrica anterior. Cabe señalar, por último, la similitud en cuestiones de aparejo, que se compone de pequeños bloques alargados, regulares aunque poco trabajados, reforzados con sillares de mayor tamaño en los ángulos. No obstante, la calidad del trabajo pétreo de Sant Pere de Rodes es notablemente superior.

En conclusión, la iglesia de Sant Salvador de Verdera, pese a su pésima conservación, evoca una construcción de notable similitud con la imponente Sant Pere de Rodes, aunque desde luego con ambiciones más modestas. La cronología propuesta por la historiografía, que sitúa el edificio en el siglo XI, resulta adecuada, a pesar de que no se conserven documentos que puedan confirmar la fecha exacta de edificación.

Texto: LGM - Fotos: JAOM

Bibliografía

BADIA I HOMES, J., 1977-1981, II-B, pp. 43-46; CARRERAS I VIGORÓS, E., 2009, pp. 178-200; CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, II, pp. 502-512; CATALUNYA ROMÁNICA, 1984-1998, IX, pp. 740-741.

Exterior



Interior

