RIPOLL

El municipio de Ripoll es la capital administrativa del Ripollès, además de centro estratégico de comunicaciones entre los dos grandes valles que forman la comarca, el de Ribes y el de Camprodon. Este carácter de cruce de caminos deriva de su situación geográfica en la confluencia de los ríos Ter y Freser, donde a finales del siglo IX se construyó el monasterio de Santa Maria de Ripoll, origen de la población. Para llegar a la villa sólo hay que seguir, desde Barcelona (o Vic), la autovía C-17.

La población de Ripoll tiene su origen en los asentamientos que se fueron estableciendo alrededor del monasterio y de la iglesia parroquial de Sant Pere, construcciones consagradas a finales del siglo IX. Las murallas que rodeaban el núcleo habitado transcurrían desde el Sur del cenobio hasta la ribera de los ríos Ter y Freser, que le ofrecían una protección natural. La actividad comercial e industrial ha estado siempre muy arraigada en la población, con un mercado semanal del que se tiene constancia desde el siglo X. Durante los siglos siguientes desarrolló una rica actividad preindustrial, centrada sobre todo en la forja y en la manufactura de armas de fuego. A partir del siglo XIX, la actividad empresarial de la población se especializó en el sector textil.

Además del monasterio de Santa Maria y de la vecina parroquia de Sant Pere, dentro del antiguo recinto de la población se encontraba el templo medieval de Sant Eudald, que fue totalmente destruido durante la Guerra Civil. El actual término municipal de Ripoll contiene, además, numerosas iglesias de origen medieval, entre las cuales Sant Jaume del Barretó, Sant Bartomeu de Llaés o Santa Maria del Catllar.

Santa María la Real fundación

Puente del Raval

SE CONOCE POR EL NOMBRE DE *PONT DEL RAVAL* (Puente del Arrabal) al puente que atraviesa el río Freser a su paso por la villa de Ripoll. Su función original era permitir cruzar el río siguiendo el camino real que comunicaba Barcelona con Ripoll, siendo una de sus principales vías de entrada a la villa. El puente se encuentra muy cerca del núcleo urbano, a escasos minutos caminando desde la plaza del Abat Oliba.

En el costado derecho del puente, visto desde aguas arriba, se puede observar la parte más antigua de su estructura, fechada en época románica. Se conserva una arcada de medio punto, con cerca de 5 m de luz, y también un pequeño arco cegado de aligeramiento, igualmente de medio punto y situado a una altura ligeramente superior. Estos restos del puente medieval presentan un aparejo regular de buen tamaño, con sillares rectangulares que permiten datar la construcción aproximadamente en el siglo XII, aunque no se ha conservado ningún tipo de documentación que pueda confirmar dicha hipótesis. El resto del puente actual es todo obra moderna, puesto que su arcada principal fue reconstruida a finales del siglo XIX tras destruirla las tropas carlistas en el año 1839.

Sector románico del puente

TEXTO Y FOTO: MARTÍ BELTRÁN GONZÁLEZ

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, P. 343.

Santa María la Real fundación

Antiguo monasterio de Santa Maria de Ripoll

EL MONASTERIO DE SANTA MARIA DE RIPOLL está situado en el centro del municipio de Ripoll. Durante la época románica ocupó lugar destacado entre los monasterios benedictinos de la Marca Hispánica por el itinerario cultural, arquitectónico y artístico desarrollado.

Desde el punto de vista arquitectónico su carácter emblemático se fundamenta en los sucesivos edificios que configuraron su iglesia monástica, y en una compleja red de espacios sagrados que cobijaba el monasterio. Actualmente se conservan restos arqueológicos y arquitectónicos del conjunto monumental románico, mal conocido por falta de excavaciones y estudios específicos, pero avalados por una rica y extraordinaria documentación escrita de la época, cuya lectura arquitectónica ha aportado, nuevos datos sobre su construcción e identificación. Estas fuentes también dan noticia de la existencia en el monasterio de un panteón condal –iniciado por Wifredo el Velloso (+897), continuado después por la rama condal de Cerdaña y Besalú, finalmente cesó como tal con el último conde, Ramón Berenguer IV (+1162)–, así como de diversas memorias funerarias a él vinculadas, y sobre distintas capillas de devoción, entre las que destaca la dedicada a la *Madona*, la más primitiva y en realidad origen del actual monasterio benedictino de Ripoll.

En época románica (siglos IX-XII) se pueden distinguir tres etapas en la evolución del edificio del templo monástico de Santa Maria: orígenes y antecedentes del monasterio benedictino (siglo VII-888); la etapa de patronazgo condal (888-1070) y la etapa monástica (1070-1215), en la que se distinguen dos fases, la fase de dependencia de San Víctor de Marsella (1070-1215) y la de abades independientes (1172-1215).

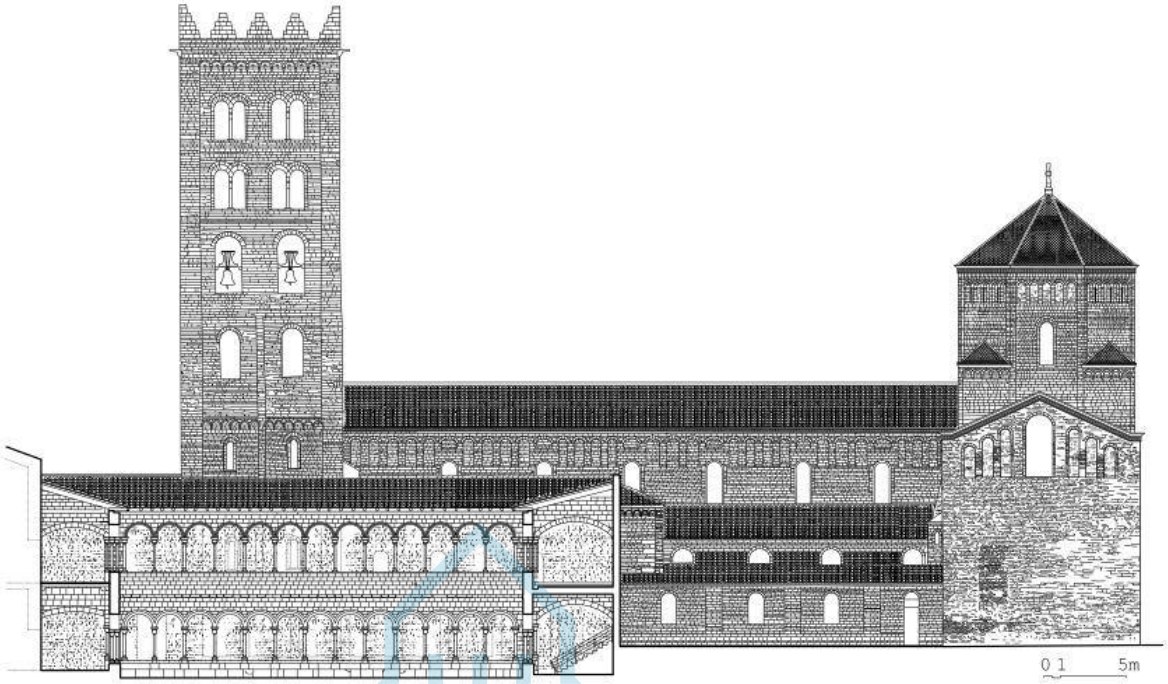
La primera etapa (siglo VII-888), abordará los orígenes y construcciones anteriores al templo reedificado por Wifredo el Velloso en el año 888. Sobre este período existe cierta confusión ya que toda referencia anterior al año 880 –fecha del primer documento que nombra la existencia de la *domui Sanctae Mariae*

virginis in monasterio rivipullense– es incierta al constar solo en "relatos" de cronistas e historiadores (Pere Miquel Carbonell, Jerónimo Pujades, Narciso Camós, Gregorio Argaiz, Domingo Portusachs, José María Pellicer, etc.) que no citan la procedencia de los datos que dan. Según la *tradición*, el primer cenobio en el valle de Ripoll se fundó durante el reinado de Recaredo (586-601), y durante el reinado de Suintila (621-631) un noble godo llamado Recemiro completó en el año 626 la fábrica del monasterio. Las razzias árabes de 718-730 provocaron el despoblamiento de la zona y el abandono del cenobio. Según el cronista J. M. Pellicer, a fines del siglo VIII se restableció el cenobio y fue dotado de varias iglesias. Pero, fue nuevamente destruido y abandonado a causa de una incursión sarracena en el año 827, provocada por la traición del noble Ainzón.

Una carta de donación hecha por el presbítero Ariulfo en el año 880 es la primera fuente documental que cita la existencia de la iglesia de Santa Maria en el monasterio ripollés (*Ego Ariulphus presbiter,…. Dono atque concedo domui Sanctae Mariae virginis in monasterio Riopullense, et ipsas ecclessias alias qui ibídem sunt fundatas, nomine Sancti Petri apostoli, et in onore Sancti Iohannis martiris Christi*), y junto a ella a otras dos iglesias, una dedicada a san Pedro y otra a san Juan Bautista, ambas igualmente dependientes de Daguí, abad del monasterio.

Los relatos antiguos vinculan la iglesia de Santa Maria a una antigua imagen encontrada de la Virgen, la cual después de su descubrimiento se colocó en una iglesia ella dedicada en el valle de Ripoll. Gerónimo Pujades en su *Crónica Universal del Principado de Cataluña*, es quién recoge con más detalles este hecho: *Hallada pues la santa imagen de la sacratísima Virgen y reina del cielo, fue llevada de su cueva y colocada en la iglesia que había entonces en aquel pequeño monasterio, obrando (…) infinitos milagros en los devotos.* Esta descripción informa del traslado de la imagen a una iglesia existente en un primitivo cenobio anterior a la reedificación de 888, y datos recopilados posteriormente confirman que en el monasterio de Ripoll se conservó hasta el siglo XVII una capilla dedicada a la Virgen,

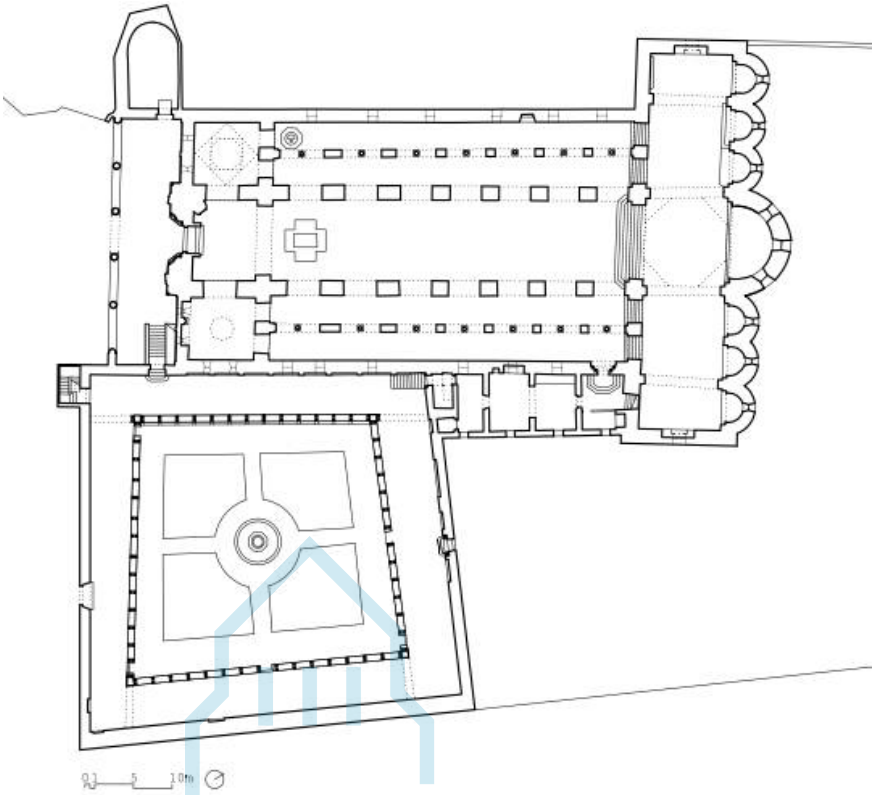
Vista de la actual fachada principal. Autor: Gennadii Saus Segura (CC BY SA 4.0)



Alzado este

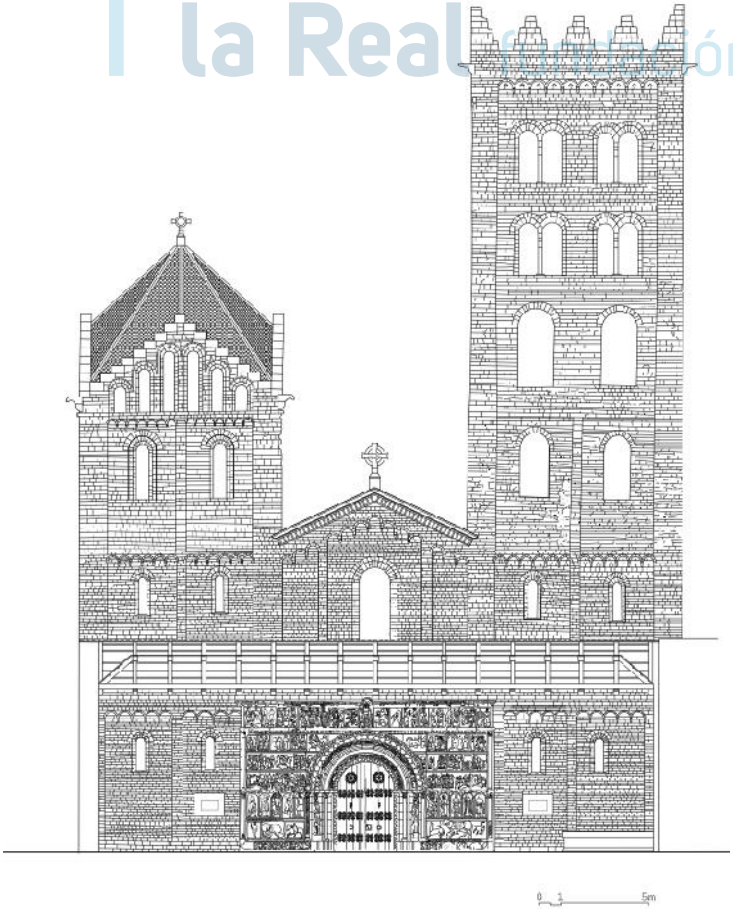
Santa María la Real fundación

Alzado norte



Planta conjunto

Santa María
la Real de Nieva



Alzado sur

situada en lugar distinto al templo monástico. Narciso Camós, en 1657, ofreció la siguiente información del lugar: *antes de edificarse el convento, y reedificarse dicha iglesia, tuvo ya capilla* [la Virgen] *en el mismo lugar donde la descubrió el cielo con alguna particular maravilla (…); no obstante que, aunque faltan sus noticias en escrito, quedan todavía, para perpetuar sus memorias, la antigua tradición y una cuevecita que hay en la pared del presbiterio, bajo su altar, la cual se llama la cueva de Nuestra Señora, aunque de poco tiempo a esta parte está cerrada.* Esta capilla permaneció olvidada y oculta al clausurarse en el siglo XVII, y convertirse después en lugar de enterramiento de abades y monjes. En el siglo XIX, era conocida como *cripta de los monjes*, J. M. Pellicer, E. Rogent y C. Barraquer dieron noticia de su existencia sin conocer su función original.

En el año 2002-2003 a partir de esta información se identificó dicha capilla y se sacó de nuevo a la luz. Una losa sepulcral en la nave central ocultaba su acceso; levantada la losa se halló un tramo empinado de escaleras que bajaban hacia una puerta de dintel monolítico, una vez traspasada y después de algunos escalones más se accedía a una capilla rectangular de 7'30 m x 5'00 m. x 3'50 m de altura, cubierta con bóveda rebajada realizada con piedra sin trabajar. El muro orientado recto con una ventana (?) centrada de doble vertiente (?), cegada con piedras, se desconoce la resolución exterior, actualmente inaccesible. Los muros laterales presentan un banco continuo de obra. En el muro occidental se abren dos puertas, la citada puerta de acceso desde la nave –de 0'95 m. de ancho–, centrada y elevada respecto al nivel de pavimento de la capilla y otra en el lado meridional más estrecha –0'50 m–, también con dintel monolítico y umbral actualmente semienterrado en el pavimento de la capilla. Esta última puerta da acceso a un supuesto pasadizo de techumbre adintelada con losas rectangulares de color gris que descansan sobre los sillares de las paredes laterales, se halla cegado a 1'35 m del umbral por derrumbe del techo, o quizás fuese rellenado con material de derribo cuando se clausuró en el siglo XVII. Por su situación este posible pasillo pudo comunicar la capilla de la Virgen, identificada por Camós, con otros espacios existentes en la zona sur del subsuelo del templo, como la zona de enterramientos privilegiados situada debajo de la cabecera construida por el abad Oliba, y quizás también con memorias funerarias situadas en esta zona, existentes en los siglos X y XI.

Santa María la Real fundación

Vista del monasterio de Santa María de Ripoll después del ataque de 1835

Capilla en el subsuelo de la nave central de Santa María de Ripoll, identificada por N. Camós (1657) como dedicada a la Virgen, clausurada a mediados del siglo XVII. Detalle del muro occidental con la puerta de acceso y otra puerta más estrecha. Fotografía 2003, Pepo Segura.

Santa María la Real Fundación

La segunda etapa (888-1070), identificada con el período de patronazgo condal, recorre la historia del monasterio de Ripoll desde su restablecimiento por Wifredo el Velloso en el año 888 hasta que Bernat II de Besalú lo anexionó en el 1070 a la Congregación de San Víctor de Marsella, desvinculándose de este modo del patronazgo condal. Es la etapa más fecunda en construcciones, pudiéndose distinguir hasta cuatro edificios levantados del templo monástico de Santa Maria; algunos de ellos de gran calado arquitectónico por la época y el lugar.

La primera construcción del actual templo de Santa Maria de Ripoll está vinculada a la decisión de Wifredo el Velloso de apadrinar el restablecimiento, mejora y ampliación de los edificios de un primitivo cenobio. En abril de 888 hizo consagrar y dotar un nuevo templo monástico dedicado a Santa Maria. Se han conservado diversas copias de su acta de consagración, fechada el 20 de abril de 888; el conde Wifredo y su mujer Guinedilda lo dotaron con objetos, libros, ornamentos litúrgicos, propiedades y un sirviente, además, como signo de que ponían el monasterio bajo su tutela entregaron a su hijo Radulf con su herencia para que viviese en él. Todo lo pusieron en manos del abad Daguí y de los monjes que entonces formaban la comunidad cenobítica sujetos a una regla. Lo consagró Gotmar, obispo de Osona. Los motivos de la elección preferente de Ripoll por parte de los condes se desconocen, aunque según relatos antiguos estuvo vinculada a la antigua imagen encontrada de la Virgen. Según Gerónimo Pujades el edificio entonces consagrado ya existía, siendo solo rehabilitado y dignificado: *los condes (…) trataron de hacer consagrar (que aún no lo estaba) aquel santo templo, y de aumentar el convento, dándole largas dotes y patrimonio para vivienda de los religiosos que allí servían a Dios y a su benditísima Madre (…) En este año ochocientos ochenta y ocho fue consagrada y no fundada la iglesia de santa María de Ripoll (…); que no fue darle principio sino consagrar la iglesia que era parte de lo que tenía que ser y estaba hecho (…) apunta resultar de algunas escrituras del mismo convento que su principio fuese de antes de la general destrucción de España en tiempo de los godos.* Del templo que Wifredo hizo consagrar actualmente no hay restos identificados, para ello sería necesario realizar excavaciones o prospecciones en el subsuelo del templo actual.

Por otra parte, el conde Wifredo manifestó en su testamento el deseo de ser enterrado en Santa Maria de Ripoll. Se desconoce el lugar original de su sepultura –que inauguró el panteón condal de Ripoll; posteriormente (¿siglo XII?) fue colocado a la derecha de la puerta del templo que comunicaba con el claustro, en una tumba doble, junto a un hijo o familiar suyo (?). El conde Wifredo murió en 897; en esta época la nobleza tenía la costumbre de enterrarse a las puertas de los templos; existía prohibición expresa de hacerlo en el interior. Se apunta la hipótesis de que originalmente pudo ser enterrado delante de la puerta principal de la iglesia monástica de Santa Maria consagrada en 888. El hallazgo en 1969-975 de un importante espacio funerario debajo de la cabecera orientada construida por Oliba (1032) hace pensar que quizás el templo reedificado por Wifredo en 888 pudo estar occidentalizado, y que el lugar original de su tumba pudo haber estado en este primitivo conjunto funerario.

La segunda construcción realizada en esta etapa condal fue la ampliación del templo de Wifredo iniciada por el conde de Cerdaña y Besalú, Miró II, y terminada y hecha consagrar por su hermano Sunyer, conde de Barcelona, en el año 935, por Jordi, obispo de Osona, siendo Ennec, abad del monasterio. No se conserva el acta original de esta consagración ni copia alguna; ausencia que resulta extraña en el cuerpo documental conservado de Ripoll. De esta segunda construcción se tiene noticia indirecta a través del acta de consagración del año 1032, redactada por el conde-abad Oliba, *exemplo quoque avi sui reverendae memoriae comitis Mironis, qui eandem ecclesiam admodum parvulam destruens, maiori sumptu et opere aedificavit.* El texto explicita que el conde Miró destruyó la iglesia anterior para edificar otra mayor y más suntuosa y que Sunyer la terminó e hizo consagrar después de morir su hermano Miró en el año 927. Comprender el alcance del término –*destruens*– respecto al primer templo, no es asequible, pero parece dudoso que la destrucción fuera total; según costumbre vigente en este tipo de obras el edificio primitivo solía quedar integrado en el nuevo. Actualmente no hay restos identificados de estas obras de ampliación, posiblemente por falta de excavaciones pertinentes.

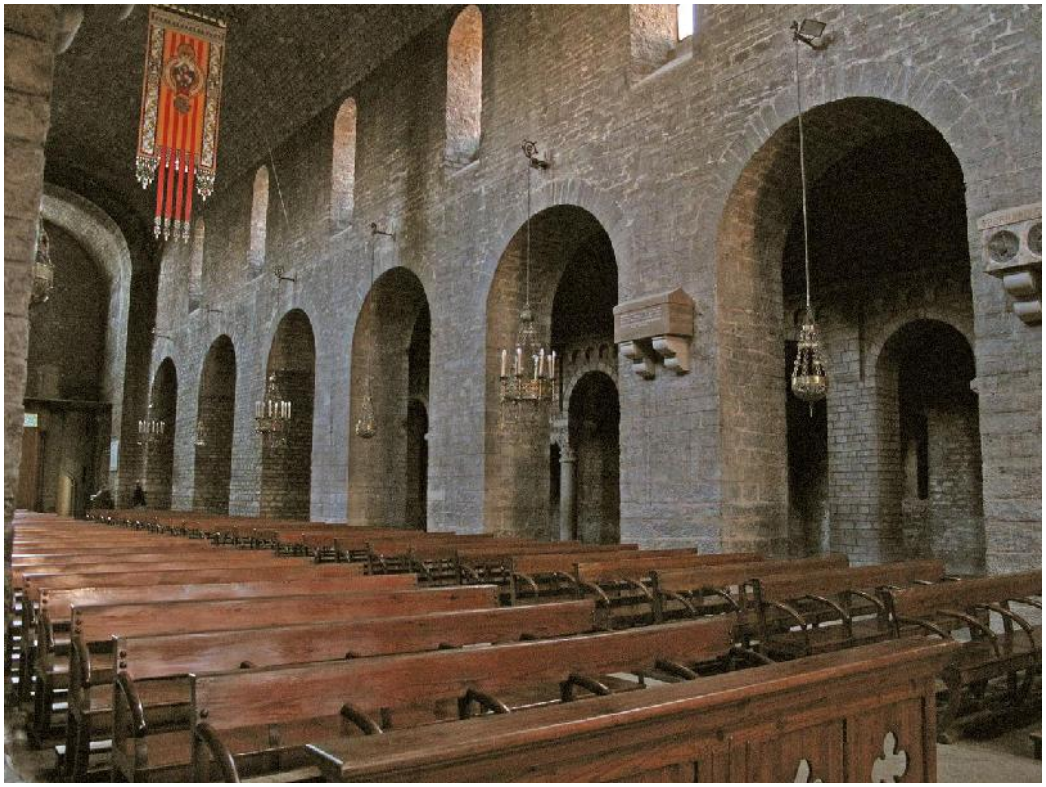
La tercera construcción de esta etapa condal fue la proyectada por el abad Arnulf; se consagró y dotó en noviembre de 977 bajo el patrocinio de Oliba Cabreta, conde de Cerdanya y Besalú. Según fuentes documentales, el abad Arnulf (948-970) introdujo importantes mejoras en el monasterio –nuevas habitaciones, murallas, acequia, molino, etc. –, y un nuevo proyecto de reforma para su iglesia monástica. El nuevo templo fue consagrado por Fruià, obispo de Osona, el 15 de noviembre de 977. En su acta de consagración se describen dos fases en la construcción del nuevo edificio. La primera (ca. 957-970) es descrita en los siguientes términos: *dominus Arnulfus praedicti loci venerandus extitit Abbas (….) Hic nempe eiusdem loci, post cunctam diu fabricam, fundamenta Ecclesiae quae nunc est locare disponens, mortis obice sequestratus reliquit.* Durante esta fase dirigió las obras el abad Arnulf, levantando los fundamentos de las partes nuevas que modificaron el edificio anterior. Hay noticia documental de que mantuvo el altar y/o ara original de la primera consagración de 888 y de la segunda dedicación de 935. Sin embargo, Arnulf murió en 970 sin haber terminado su proyecto. Se desconoce la fecha de inicio de las obras. La segunda fase (970-977) fue más corta que la anterior, duró sólo siete años –de 970, año en que murió Arnulf, hasta su consagración el 15 de noviembre de 977. Guidiscle, sucesor de Arnulf, dirigió las obras *quam postmodum dominus Guidisclus normali functione monachorum pater pulchra sublimatam fabrica fornicibusque subactis priore multo maiorem magno sudore perseverando consumavit, consummatamque, dedicationem ilico fieri festinavit.* La descripción de la obra hecha en esta fase según el acta de 977 es *pulchra sublimatam fabrica fornicibusque subactis.* El significado de los dos últimos términos empleados en esta descripción ha sido interpretado diversamente según los autores; las propuestas hechas hasta el momento identifican *fornicibusque subactis* con bóvedas de piedra de los ábsides, o bien con bóvedas de las naves, o con arcos construidos en piedra, identificándose con los de separación entre las naves.

Algunos autores defienden que no se pueden referir a las bóvedas de las naves, ya que no era común en esta época cubrirlas con piedra, sino con madera. Los autores que los identifican con las bóvedas de los ábsides –parte de iglesia que más prontamente se cubrió con piedra– señalan que indicaría la existencia de más de un ábside. Pero si se acepta para *fornicibus* el significado de "arco construido en piedra", podría referirse a los arcos de separación entre naves. Esta última interpretación es la preferida por los autores que atribuyen al edificio consagrado en 977 una planta de cinco naves. Sólo una minoría identifica el término –*fornicibus*– con la existencia de arcos *diafragmáticos* en las naves para sostener

la cubierta de madera. C. Peig ha propuesto una nueva interpretación para *fornicibusque subactis,* al apuntar que el término *subactis* (*subigo*) significa hacer subir, e identificando *fornicibus* como arcos o arcadas abiertos en un piso alto o superior. Esta interpretación se apoya en una nueva lectura del acta de 977 a la luz del acta de consagración de 1032. Ésta última presenta un breve resumen de las construcciones del templo monástico de Santa Maria desde Wifredo el Velloso hasta la consagración hecha por el abad Oliba, donde se describe la obra de Arnulf y Guidiscle del siguiente modo: *qui hanc secundo majoris operis culmine sustulerunt.* Los términos empleados –*culmine sustulerunt*–, sugieren que el templo se amplió entonces elevándose hacia arriba. Habitualmente se ha dado a estos términos el significado convencional de rematar o terminar el edificio, sin embargo, la idea de obra acabada no era común expresarla en estos términos, por lo que cabe la opción de que destacaran algún aspecto de la reforma como la construcción de pisos superiores en el templo monástico. Por otra parte, esta resolución conectaría con el significado de otro párrafo del acta de 1032, donde se menciona *omne enim superpositum eiusdem ecclesiae solo tenus coequavit,* que el abad Oliba derribó lo superpuesto (¿piso o nivel alto?) del edificio de 977. Desde esta perspectiva las obras realizadas por Arnulf y Guidiscle –*fornicibusque subactis*– pudieron incluir la construcción de un piso elevado que se abriría a través de arcos a la cabecera y/o quizás también a otras partes del templo, y que posteriormente Oliba hizo desaparecer en su reforma consagrada el año 1032.

Generalmente se ha identificado la ampliación de 977 con la construcción de un *aula* de cinco naves, que a su vez exigía una cabecera de cinco ábsides, pero esta propuesta no está suficientemente fundamentada por falta de excavaciones que lo atestigüen. A partir de la información aportada por Jaime Villanueva, que visitó Ripoll en los años 1806 y 1807 (*tiénese aquí por tradición que aquel prelado* [Oliba] *no hizo otra cosa más que el crucero o nave del altar mayor, dejando intactas las naves que se abocan a ella, que era obra de los abades antecesores Arnulf y Widisclo*), se dedujo que el templo proyectado por Arnulf tenía cinco naves, ya que el consagrado por Oliba las tenía según diversos testimonios. Oliba pudo mantener en su templo reformado de 1032 la estructura de cinco naves anterior, pero arrasó, en cambio, la antigua cabecera de 977 por tener pisos superiores (*superpositum*), disposición quizás no acorde con la idea de espacio litúrgico que Oliba tenía. Cabe la posibilidad de que el abad Arnulf contemplara el proyecto de elevar considerablemente el nivel del suelo del nuevo edificio en relación con el de los anteriores (888 y 935), a fin de crear una nueva iglesia alta o elevada, en cuyo subsuelo se albergasen espacios de culto anteriores.

Santa María la Real fundación



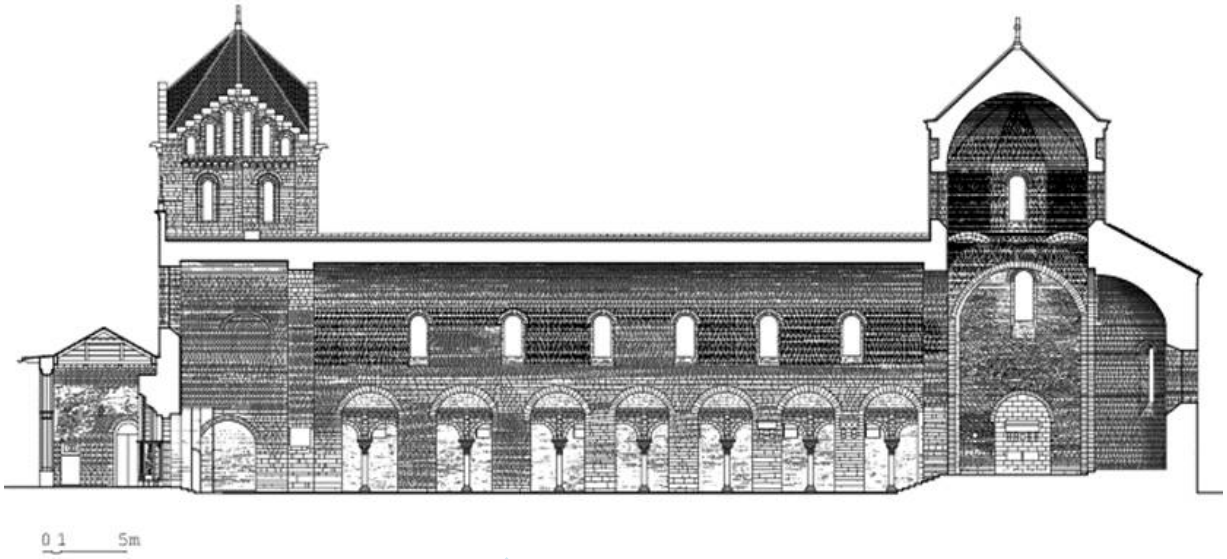
Vista actual de la nave central. Autor Enfo (CC BY SA 3.0)

Actualmente, los restos que se podrían identificar como correspondientes al edificio de 977 se reducen a los fundamentos y a algunos de los pilares de los cuatro primeros tramos de la actual nave central (los dos tramos más occidentales fueron añadidos por el abad Oliba) y al banco corrido donde se apoyaban los soportes de separación de las colaterales en la misma zona, que actualmente no es visible. También se atribuyen al templo de 977 ocho capiteles y dos basas de tipo califal, encontrados entre el material de relleno empleado en la reforma de 1826-1830, cuando se redujeron las cinco naves primitivas a tres. Por su tamaño, medidas y estilo, estas piezas se identificaron como correspondientes a las primitivas columnas de separación entre las naves colaterales de 977, aunque no todos los capiteles presentan las mismas medidas. Por otra parte, a raíz de las excavaciones realizadas entre 1969-1976, bajo la gran cabecera orientada de Oliba, se comprobó que allí no se encontraban los fundamentos o restos de la cabecera de 977, lo que planteó la posibilidad, junto con otros detalles, de que el templo de Arnulf tuviera la cabecera occidentalizada, duda que habría que solventar en un futuro con nuevas excavaciones y prospecciones en el extremo opuesto del edificio, concretamente debajo de los dos tramos que Oliba construyó para ampliar las naves en 1032.

Conviene descartar la propuesta de identificar los cuatro *tituli* –citados al final del acta de consagración de 977– como altares situados en los cuatro ábsides laterales de la cabecera del templo de Arnulf y Guidiscle, así como el fundamentar la existencia de una cabecera de cinco ábsides en esta identificación. Los *tituli* nombrados en el acta de 977 son *hinc inde mergentibus titulis, primo videlicet Domininostri Salvatoris, quem speciale devotione, ubiorationibus eius perpetuo haberetur memoria, Suniarius sibi disposuit Comes, secundo vero sancti Michaelis archangeli, quos dedicavit dominus Miro Gerundensis opilio, tertio vero sancti Pontii, quem & construxit Miro Comes ob animae tutamentum, quarto dein sanctae crucis, quod unxit Fruia Ausonensis Episcopu*, y por los datos dados de su origen, tres de ellos responden a fundaciones privadas, anteriores a la reforma de 977, y como tales se hallaban efectivamente en el recinto monástico, pero no podían formar parte del templo de Santa Maria. El primero, San Salvador, fue dispuesto por los condes de Barcelona, Sunyer y Riquilda, en el año 925 (*Suniarius superna tribuente clemencia comes et marchio et uxor mea Richildes donatores sumus ad ecclesiam in honore Dei omni[potentis et] Sancti Salvatoris cuius baselica sita est territorio Ausonensis, in valle nuncupata Ripullo, in cenobio Beatae Marie*) y el tercero, San Poncio, por el conde Miró II de Cerdanya y Besalú, antes de morir en 927. El segundo, San Miguel, pudo ser memoria funeraria del propio abad Arnulf. Del cuarto, Santa Cruz, se desconoce su función, pero pudo corresponder al espacio y/o altar destinado a los fieles laicos, cuando estos asistían a ceremonias (Navidad, Pascua) en Santa Maria, y donde se exponían para su veneración las reliquias de la *veracrux* que poseía el monasterio. La referencia a la dedicación o unción de estos *tituli* en el acta de 977 podría indicar que quizás las obras de remodelación del templo monástico afectaron de alguna manera los espacios de los *tituli* ya existentes, como el primero y el tercero, o bien que eran de nueva construcción, como el segundo y el cuarto, razón por la que se consagraron a la vez.

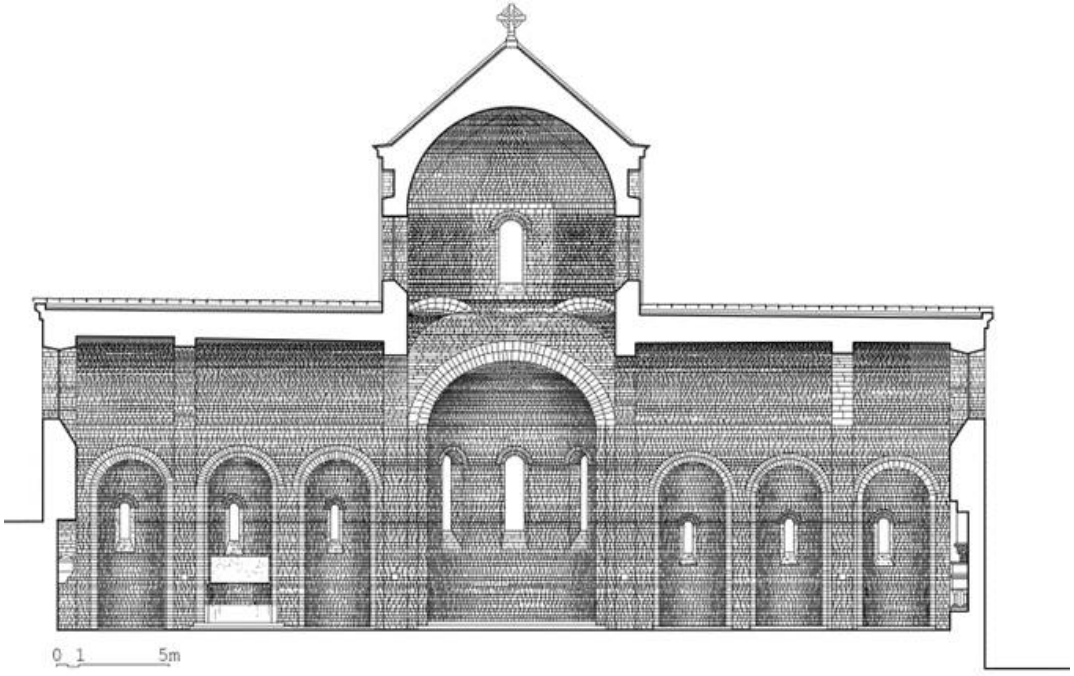
Del templo de 977 también se desconoce la solución que presentaría el cuerpo de fachada, que según la hipótesis antes planteada podría estar situada a oriente. Las excavaciones citadas de 1969-1975 pusieron de manifiesto que delante del extremo oriental del cuerpo de naves se encuentra un interesante conjunto funerario de personas nobles anulado por las obras de la cabecera del abad Oliba. Este lugar actualmente está a medio excavar y estudiar; podría responder en su nivel medio (siglo IX-X) y superior (siglos X-XI) a enterramientos condales dispuestos delante de la primitiva puerta del templo monástico (977, 935 y 888), aunque su nivel inferior sea más primitivo (¿siglo VII-VIII?).

La cuarta y última construcción de la etapa condal fue el templo proyectado por el conde-abad Oliba, que completó y mejoró las obras de sus antepasados consagrando un nuevo edificio el 15 de enero de 1032. El conde Oliba (ca. 971? -1046), bisnieto del conde Wifredo e hijo de Oliba Cabreta, profesó como monje en Ripoll en 1003, y fue nombrado abad del monasterio en 1008. Durante su abadiato se preocupó por mejorar la situación del monasterio de Santa Maria a todos los niveles: confirmó los antiguos privilegios reales y papales del monasterio y los nuevos por él adquiridos, además, como obispo de Osona (1018-1046), diócesis a la que pertenecía Ripoll, concedió al monasterio nuevos privilegios jurídicos y eclesiásticos. El acta de consagración original de la construcción olibana, fechada el 15 de enero de 1032, se conservó hasta 1835 y, según A. Albareda, su redacción puede atribuirse al propio abad Oliba. El texto expone una breve historia de las anteriores construcciones realizadas en el templo de Santa Maria y la descripción de la obra realizada por él mismo. En la relación de privilegios del monasterio se destaca el privilegio que el papa Benedicto VIII concedió a Ripoll, en el año 1013,



Sección longitudinal

Santa María la Real fundación



Sección transversal

para poder cantar el Aleluya y el Gloria en la fiesta de la Purificación de la Virgen (*Ypapanti Domini*) –2 de febrero– cuando ésta coincidía con *Septuagésima*. Este hecho podría revelar que la citada fiesta de la Virgen pudiese tener un significado especial en la historia del monasterio, hoy desconocido, además de un cierto interés por adoptar ritos utilizados en Jerusalén y Roma. El deseo manifestado, en el acta de consagración, de hacer una nueva construcción cuya magnificencia superara y completase las anteriores podría resultar, hasta cierto punto, convencional si se sitúa en el ámbito de un texto oficial, que incidía y honraba la actuación de la familia condal a la que Oliba pertenecía. Probablemente, tuvo además otros motivos más prácticos y urgentes para poner en marcha la reforma del templo de Santa Maria; los rasgos innovadores que presenta la cabecera proyectada por Oliba –un amplio espacio unitario, de un solo nivel, en el que se abren un elevado número de ábsides– podrían responder a la intención de crear un nuevo ámbito cultual adaptado a las exigencias de la liturgia romana que Oliba impulsaba.

Se desconoce cuándo el abad Oliba (1008-1046) concibió el proyecto de ampliar y renovar el templo de Santa Maria. Dos cartas suyas atestiguan que las obras de remodelación de la iglesia ya estaban en marcha entorno al 1023, una dirigida a sus monjes de Ripoll acusando recibo de una carta con noticias de las obras, de 1023, y otra, datada entre 1024-1025, dirigida al rey Sancho de Navarra, pidiéndole dinero para las obras de Santa Maria. El acta describe las obras realizadas por Oliba: *Omne enim superpositum eiusdem ecclesiae solo tenus coaequavit, et a fundamentis extruens, multo labore et miro opere divina se iuvante gratia ipse complevit*, distinguiendo dos tipos de acciones constructivas. La primera era igualar al nivel de suelo/pavimento la iglesia existente: *Omne enim superpositum eiusdem ecclesiae solo tenus coaequavit*. Desde el punto de vista arquitectónico, el término *coaequavit* implica nivelar, reducir a un solo nivel la superficie interior de un edificio. Esta actuación indicaría entonces que el edificio anterior de 977 debía poseer niveles o pisos altos. Según la descripción, Oliba derribó del edificio anterior sólo lo construido por encima del nivel del suelo, no todo. Sin embargo, la interpretación más aceptada es que Oliba destruyó todo el edificio anterior y construyó uno nuevo desde sus fundamentos, propuesta que no se ajusta al sentido global expresado en el acta de 1032, por apoyarse en un uso incorrecto del término *coaequavit*, entendido como *demoler* (*aequo*), y no como *nivelar/dejar a un solo nivel, igualar* (*coaequo*). Tampoco se atiende a que la descripción aplica esta acción sólo a unas determinadas partes del edificio –*omne superpositum eiusdem Ecclesiae*–, no a todas.

Se desconocen los motivos por los cuales Oliba decidió anular lo *superpositum* (piso elevado) del templo anterior; cabría la posibilidad de que su organización espacial dificultase el desarrollo de la liturgia romana introducida por Oliba en Ripoll. La segunda acción constructiva descrita es que levantó desde sus fundamentos la nueva obra que completaría el edificio: *et a fundamentis extruens, multo labore et miro opere divina se iuvante gratia ipse complevit*. Al señalar que lo nuevo construido se hizo desde sus fundamentos –*a fundamentis extruens*– se puede deducir que la obra nueva se levantó fuera del perímetro del edificio anterior. Además, el término *complevit* indica que con ella se completó lo conservado de la iglesia que ya existía *eiusdem ecclesiae*. El testimonio aportado por J. Villanueva después de su visita a Ripoll (1806-1807) da luz sobre el alcance de las obras y reformas hechas por el abad Oliba, y es importante para entender la descripción dada en el acta de consagración: *viniendo ahora a hablar del templo, debo prevenir que el que hoy vemos es el mismo que últimamente se consagró en 1032 por (…) Oliva. (…) Tiénese aquí por tradición que aquel prelado no hizo otra cosa más que el crucero o nave del altar mayor, dejando intactas las naves que se abocan a ella, que era obra de los abades antecesores Arnulf y Widisclo*. Según esta tradición, conservada oralmente entre los monjes de Ripoll, Oliba amplió el edificio antiguo por sus extremos, más allá de su perímetro: hacia oriente con una nueva cabecera, y a occidente con un nuevo cuerpo de fachada flanqueado por dos torres.

El edificio así remodelado por Oliba presentaba una planta basilical cruciforme, destacable por sus proporciones de 60 m x 40 m, y organizado en tres ámbitos: una amplia cabecera orientada de siete ábsides en batería abiertos a un gran transepto; un cuerpo de cinco naves, organizado en siete tramos; la nave central definida por pilares rectangulares y las colaterales posiblemente por columnas y, finalmente, un cuerpo de fachada principal flanqueado por dos torres. Posiblemente adosado a la parte meridional ya se desplegaba, desde la época del abad Arnulf, un claustro rodeado por las habitaciones monásticas. De los restos arquitectónicos y arqueológicos conservados e identificados de la iglesia olibana se puede deducir que lo extraordinario del edificio no era sólo la magnitud de sus proporciones, o el elevado número de ábsides o de naves –no existe otro ejemplar conservado en la Marca Hispánica

Santa María la Real fundación

que presente estas características– sino también la solución y organización espacial de tipo diáfano planteada en su interior. Su resolución arquitectónica exhibe rasgos innovadores para la época por su tipología y disposición.

La cabecera de Santa Maria consagrada en 1032 fue construida de nueva planta desde sus fundamentos sin adaptarse a ninguna construcción previa, por lo que refleja la disposición arquitectónica que Oliba consideraba adecuada para la nueva liturgia de tipo romano que implantó en el monasterio de Santa Maria; quizás esta circunstancia pudo ser la causa de su innovación. Las excavaciones realizadas en 1969-1975 pusieron de manifiesto que para su construcción Oliba tuvo que clausurar y adaptar un espacio funerario existente en esta zona; algunas de sus sepulturas, fueron seccionadas por los fundamentos de la nueva cabecera, lo que obligó a reubicar los restos en otro lugar. Sin embargo, hay indicios ciertos de que Oliba no lo anuló, sino que lo acondicionó al hacer construir dos ventanas en la parte inferior del muro del ábside mayor para que iluminasen el lugar, y mantuvo las sepulturas no afectadas por las obras. La decisión de Oliba de levantar siete ábsides y no cinco, de acuerdo con el número de naves mantenidas, posiblemente respondiese no sólo a las exigencias de los nuevos usos litúrgicos romanos implantados, sino también a una mentalidad dónde el símbolo lo impregnaba todo. El número siete es también el número de tramos transversales que tienen las naves de la nueva iglesia olibana. Los siete ábsides se abren en batería a lo largo del muro oriental; son tangenciales entre sí, y no presentan escalonamiento interno, ni externo. Todos tienen planta semicircular, de poca profundidad, y se abren directamente al transepto sin tramo previo. Actualmente, desde el transepto se accede a los ábsides a través de una o dos gradas que podrían responder a la solución original. El ábside central mide 9 m de diámetro por 5 m de profundidad, los seis laterales, oscilan entre 2'5-3 m de diámetro por 2'5 m de profundidad; sus arcos de acceso son de medio punto con un resalte que arranca desde sus mismos fundamentos. El arco de acceso al ábside mayor desapareció en el terremoto de 1428.

Por su estructura y fundamentos se puede afirmar que los ábsides del templo olíbano fueron cubiertos con bóveda de piedra. Los laterales originales presentan una ventana centrada de doble vertiente con arco de medio punto sin resalte. El ábside central no conservó en planta sus ventanas originales, que

Santa María la Real fundación

Vista actual de la cabecera. Foto Enfo (CC BY SA 3.0)

desaparecieron en el siglo XVII debido a la construcción de un camarín para la Virgen; en la reconstrucción de finales del siglo XIX se dispusieron las tres ventanas actuales. Sin embargo, las dos ventanas abiertas en el subsuelo de dicho ábside central, que abarcaba parte de una zona de enterramientos, actualmente casi semienterradas por el nivel del suelo exterior, se consideran originales del edificio de 1032.

Los ábsides desembocan directamente en el transepto y forman una unidad espacial con éste, configurando un ámbito de cabecera extraordinariamente diáfano. Las medidas del transepto son excepcionales: 40 m de longitud x 9'5 m de ancho x 9 m de alto; sus brazos tienen 14'5 m y 15 m de longitud, y exceden al cuerpo de naves. Cada uno de los brazos del transepto está dividido por un arco fajón en dos tramos desiguales; el primer tramo –8'5 m–, abarca los dos primeros ábsides laterales en el muro oriental, y los arcos de comunicación con las naves laterales en el occidental; el segundo tramo –de 4'5m– es la parte que sobresale exteriormente del cuerpo de naves y sólo abarca el ábside lateral extremo. Los dos brazos del transepto presentan cubierta en bóveda de cañón; las originales se conservaron hasta el siglo XIX, entonces fue restaurada la del lado norte y rehecha la del lado sur. Sus muros testeros presentan un amplio y alto ventanal con las mismas características de amplitud, altura, alféizar plano y arco de medio punto con resalte, que las ventanas abiertas en los muros perimetrales del cuerpo de naves. El tramo de transepto correspondiente al crucero no se ha conservado, desapareció definitivamente en el terremoto de 1428. La existencia de pilares cruciformes en la zona de comunicación con la nave central parece indicar que existieron arcos fajones en la zona de conexión del crucero con los brazos; son los únicos en todo el edificio. Esta resolución, junto con la función del crucero de albergar el altar mayor, podría llevar aceptar la solución de un crucero central diferenciado en el transepto original. Un documento de 1432 (*Jaume Graell de Barcelona emprenía el preu fet de la volta sobre l'altar major en substitució del cimbori romànic, per 425 florins d'or*) da a conocer la posible existencia de un cimborrio románico que se derrumbó en el terremoto de 1428; sin embargo, hay duda de si éste cimborrio era el original del edificio olibano, o se remodeló cuando se cubrieron las naves con bóveda de piedra posteriormente (¿siglo XII?). Actualmente, el crucero presenta una torre cimborio de tipo octogonal, solución debida a la reconstrucción de E. Rogent (1886-1893), que para su reconstrucción se inspiró en el de Sant Jaume de Frontanyá. El nivel del transepto es elevado respecto al de las naves; actualmente se accede a él a través de ocho gradas que ocupan el intradós de los arcos de comunicación. Las arcadas que abren el transepto a las naves laterales fueron reconstruidas totalmente en el siglo XIX, de acuerdo con los restos de fundamentos conservados.

Exteriormente el juego de volúmenes y dinamización de los muros de la cabecera de Oliba son de gran impacto. Los ábsides laterales presentan un remate de arquillos ciegos bajo la cornisa. Del ábside central, la única parte original conservada es la inferior, que presenta un podio o banco de donde arrancaban cuatro lesenas; del remate superior no se ha conservado nada, quizás continuaba el friso de ventanas ciegas que presentan los brazos del transepto. El acabado exterior que actualmente presenta es debido a la restauración que Martí Sureda realizó entre 1880-1883 para devolverle su "estado románico", desfigurado en el siglo XVII por la construcción de un camarín de la Virgen que afectó su organización interna original y desfiguró el perímetro exterior de la cabecera con la anexión de edificios que lo ocultaban. Los muros exteriores de los brazos del transepto presentan un friso de doce ventanas ciegas; sus arcos de medio punto están perfilados con un resalte, que en los entrearcos se sostiene en pequeñas ménsulas lisas; por debajo de su alfeizar corre una moldura continua de sección rectangular que sobresale escalonadamente realzando el efecto de luz-sombra (interior-exterior) del friso de ventanas. En los muros testeros el frontón presenta la misma solución de ventanas ciegas que enmarcan, integrándolo en su diseño, el gran ventanal central del muro; aquí las ventanas ciegas que lo flanquean van disminuyendo de tamaño según la inclinación del tejado.

La iglesia consagrada por Oliba en 1032 tenía un cuerpo de cinco naves según atestiguan los restos de fundamentos conservados, y varios testimonios escritos, destacando el de J. Villanueva, quién informó de que Oliba mantuvo el cuerpo de naves del edificio de Arnulf. Sin embargo, Oliba adaptó las naves a su reforma añadiendo dos tramos más en el extremo occidental, antes del nuevo cuerpo de fachada, por lo que de los cinco tramos originales se pasó a siete. Atestigua esta ampliación el que los pilares de esta parte no son iguales al resto, destacando por su mayor longitud y por no estar achaflanados, detalle conocido por planos antiguos, que no conservó la restauración de E. Rogent. Hecho que tuvo que

Santa María la Real fundación

requerir otro tipo de adaptaciones: ampliación de los arcos de separación de las naves colaterales, y de los muros perimetrales, de la cubierta, etc. Hay autores que consideran que la solución de cinco naves responde sólo al edificio de Oliba y no al edificio de 977, admitiendo que Oliba no conservó nada de éste. La intervención realizada en el claustro en el año 2010, para dejar a la vista los muros de la planta baja en su estado original, presentó como uno de los resultados que el exterior del muro perimetral de naves que da al claustro es de la época de Oliba, sin embargo la parte interna de dicho muro presenta, a la altura de sus últimos tramos y a nivel de pavimento, unos arcos que no son visibles por el lado externo; actualmente no están identificados a falta de prospecciones y nuevas investigaciones para delimitar su identidad.

Otra cuestión debatida es el tipo de separación que presentaban entre sí las naves colaterales: si los arcos de separación estaban sostenidos sólo por columnas o se alternaban columnas y pilares. Los testigos que pudieron ver el templo antes de la reforma de 1826-1830, que redujo el número original de cinco naves a tres, confirman solo el número de éstas, pero no detallan con precisión la resolución que presentaban. J. Villanueva cita al respecto: *la iglesia es de cinco naves de poca elevación: la del medio tendrá unos 40 palmos de latitud, y todas ellas de 120; las colaterales están divididas parte por columnas parte por machones*. Hasta 1886 se había interpretado unánimemente que las colaterales se separaban entre sí solo por columnas, y con la nave central por pilares. Pero, durante la última reconstrucción (1886-1893) Elías Rogent ante determinados problemas de sostenibilidad de cubiertas propuso una alternancia de columnas y pilares, interpretando de forma distinta la descripción de J. Villanueva, e instalándola en la reconstrucción. Entre 1863 y 1886 se habían llevado a cabo algunas catas a fin de rehacer los machones arruinados del lado norte y deslindar esta cuestión, pero no se consiguió resolver nada con certeza, a pesar de haber hallado el banco de apoyo de las arcadas de separación en los primeros tramos del lado norte de las naves. La mayoría de autores sostiene que el cuerpo de naves del edificio consagrado en 1032 presentaba cubierta de madera, a seguro renovada en relación al edificio anterior de 977. Algunos autores, como E. Junyent, apoyan la propuesta de cubierta con madera en que los pilares de la nave central no presentan arcos fajones que confirmen la presencia de bóvedas de piedra. Exteriormente los muros de la nave central presentan, en su parte superior, el mismo friso de ventanas ciegas que los brazos del transepto, lo que unifica en cierta forma el acabado externo del edificio olíbano; hay que tener en cuenta que la ampliación de tramos de naves y cubierta tuvo que revertir en que la parte superior de los muros también se renovase.

En el extremo oriental del muro sur del cuerpo de naves existió una puerta lateral de acceso y/o comunicación con las habitaciones monásticas; fue anulada en obras de reconstrucción posteriores a 1884. En torno a esta puerta lateral del templo, que a partir del siglo XII comunicó con el actual claustro, se han hallado enterramientos a nivel de pavimento. Unos delante de su umbral exterior, atribuibles a los siglos X-XI, por su semejanza con algunos de los situados en el subsuelo de la cabecera. Otros en la parte derecha de dicha puerta, donde se levantaba desde antiguo un muro de cierre, en el centro del cual se abría la antigua sala capitular; entre éstos se han identificado el de Wifredo el Velloso y el de Bernat Tallaferro. Sin embargo, éstas últimas sepulturas, por los rasgos que presentan, no son las originales, lo que indicaría que o bien fueron remozadas posteriormente (¿siglo XII?), aprovechando la ocasión para colocarlos con alguno de sus hijos, o bien fueron trasladadas a este lugar desde algún otro sitio. Se plantea la posibilidad de que esta puerta lateral ya existiese en el edificio de 977 y se utilizara como lugar de enterramientos de alguna determinada saga condal.

Oliba remató el nuevo templo con un cuerpo de fachada flanqueado por dos torres. Este cuerpo estaba constituido por un endonártex que conectaba directamente con la nave central. Éste amplió considerablemente el espacio de tránsito desde la puerta de acceso hasta el interior del templo; pudo tener una función de parada estacional en la liturgia funeraria de la época. Es probable que el endonártex original tuviese un piso alto a modo de tribuna que comunicase con las torres, pero se arruinó con el terremoto de 1428, restaurándose a los pocos años con bóveda de crucería gótica y un óculo redondo en el piso alto; posteriormente en 1886-1893, Elías Rogent lo reedificó en versión neorrománica. Actualmente, las torres no presentan su resolución original al completo. La torre sur es la única que conservó los pisos o niveles originales, pero durante su restauración (1891-1893) Rogent le añadió un piso más y un remate con almenas, siguiendo los modelos de Sant Miquel de Cuixà y Sant Martí del Canigó. Este arquitecto tenía intención de reconstruir la torre norte, arruinada, con la misma resolución que la sur; entonces sólo se conservaba hasta el primer piso. Pero, por circunstancias desconocidas, ajenas al proyecto de Elías Rogent, sólo se levantó un segundo piso, y posteriormente a 1893, se colocó

Santa María la Real fundación

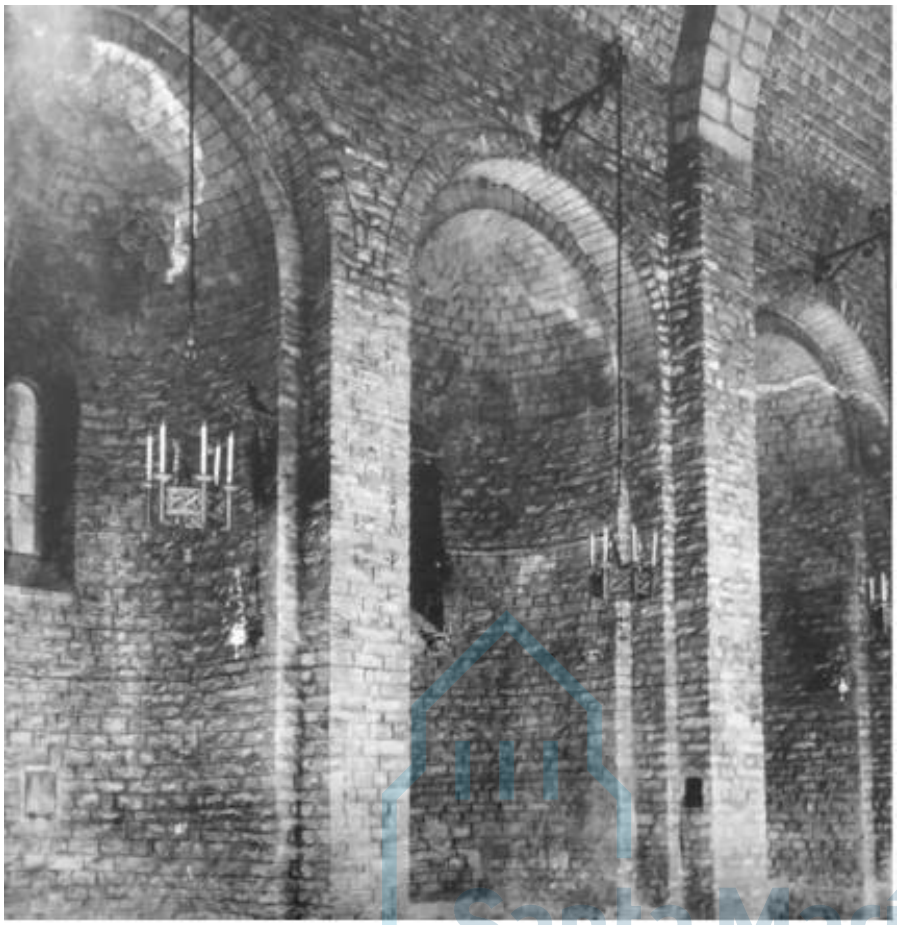
el extravagante remate que hoy presenta a modo de frontón en cada una de sus caras; se desconoce el autor. Según la tradición esta torre se derrumbó en el terremoto de 1428 y no se volvió a levantar; según algunos autores esta torre originalmente nunca se llegó a terminar. Se desconoce la resolución que Oliba pudo dar a la fachada y puerta principal del edificio consagrado en 1032, pero se le atribuye el muro todavía conservado a ambos lados del cuerpo esculpido de la portada que se añadió a mediados del siglo XII, decorado con dos tramos de lesenas rematados por cinco arcuaciones ciegas. La zona de la portada de Oliba posiblemente estuvo pintada, ya que detrás del actual cuerpo esculpido del siglo XII se han encontrado trozos de muro con pintura al fresco. También se desconoce la solución original de su imafronte.

Sobre la posible existencia de un pórtico o exonártex en época olibana, Elías Rogent recogió en un texto hasta ahora inédito, escrito al final de su vida (ca. 1893-1895), algunos indicios que podrían avalarlo, concluyendo que en época románica debía proteger la fachada y los sepulcros a ella adosados. El actual, pórtico de cinco arcadas góticas, fue construido a finales del siglo XIII por el abad Ramon de Vilaregut (1280-1310). J. Villanueva es de los pocos autores que señala la función funeraria de este pórtico destacando la existencia de cinco sepulcros a nivel de pavimento que flanqueaban la portada, *entrase a la iglesia por un pórtico despejado (…) en el cual hay cinco sepulcros a la raíz de la pared con vestigios de inscripciones que ya perecieron. Es indubitable que aquí están enterrados algunos de los condes o personas principales (…) El pórtico es la Galilea antigua, sitio donde se enterraban las personas de cuenta hasta el siglo XIV*. También J. M. Pellicer, en sus crónicas de 1875, 1878 y 1888, da testimonio de estos sepulcros, actualmente desaparecidos o no visibles debido al actual pavimento. Datos dispersos recogidos en fuentes documentales parecen sugerir la implicación del abad Oliba en reformas vinculadas al panteón condal, paralelas a las obras del templo. Es una incógnita no resuelta deslindar si las reformas introducidas por Oliba en la iglesia monástica de Santa Maria pudieron ser consecuencia de cambios efectuados en el panteón condal, o quizás ambas reformas fueron sabiamente conjugadas en un gran proyecto inicial.

Otra cuestión planteada pero no resuelta es la configuración de un posible recinto claustral existente desde antiguo (¿época abad Arnulf?) y que Oliba pudo reorganizar en su reforma. El actual claustro se inició a finales del siglo XII y se terminó a principios del siglo XVI, pero hay claros indicios de que con anterioridad ya existió en el mismo lugar un recinto o patio claustral, puesto que en tres de sus muros de cierre se han conservado restos de dependencias atribuibles a los siglos X-XI. El muro de cierre del ala oriental presenta tres aberturas hoy cegadas –una puerta flanqueada por dos ventanales u hornacinas–, que por su tipología constructiva podrían corresponder a la sala capitular de los siglos X-XI; en el extremo norte del mismo muro, otra puerta, también cegada, comunicaba a través de un pasillo con el antiguo dormitorio de los monjes. El muro de cierre del ala meridional, posiblemente uno de los más antiguos conservados, presenta cuatro pares de ventanas geminadas que por su tipología constructiva se atribuyen al siglo X; podrían identificarse como dependencias del antiguo *scriptorium*. En el año 2010 se descubrió en el extremo sur de este muro un arcosolio elevado con una imagen en yeso de la *Maiestas Mariae*, cuya cronología y estilo está en estudio, pero que indudablemente pertenece a época románica. El lado septentrional del claustro se cerraba con el muro del templo dinamizado con una serie de seis lesenas; no se ha conservado su remate; por sus características, los técnicos que intervinieron en el año 2010 lo han atribuido a la reforma de Oliba.

Después de la reforma de Oliba consagrada en 1032, y a lo largo de todo el siglo XI, no se conocen otras construcciones o reformas en el templo monástico, aunque sí pudo haber dedicaciones de nuevos altares. La serie de emulaciones constructivas entre las diversas generaciones de la familia condal, sobre todo de la rama de Cerdanya-Besalú, que redundaron en la monumentalidad de la iglesia monástica de Santa Maria, cesó cuando en el año 1070 el conde Bernat II de Besalú consumó la anexión del monasterio de Ripoll a la Congregación de San Víctor de Marsella, de acuerdo con los dictados de la Reforma gregoriana, que intentaba desligar los monasterios del patronazgo civil. El conde Bernat llevaba ya algunos años previendo realizarla, lo que pudo causar, en el año1066, el traslado de reliquias procedentes de los *tituli* de San Salvador y San Poncio –fundaciones condales– al altar mayor de Santa Maria.

A raíz de esta anexión empezará la tercera etapa (1070 - 1215), o etapa monástica, la última del período románico, en la que se pueden distinguir dos fases de acuerdo con la orientación que tomó la vida monástica en Ripoll. La primera se desarrolló de 1070 a 1169 y responde a la fase de dependencia de la



Detalle de la estructura de los ábsides de lado sur. Fotografía de 1975. Salvador Alimbau

Santa María la Real fundación

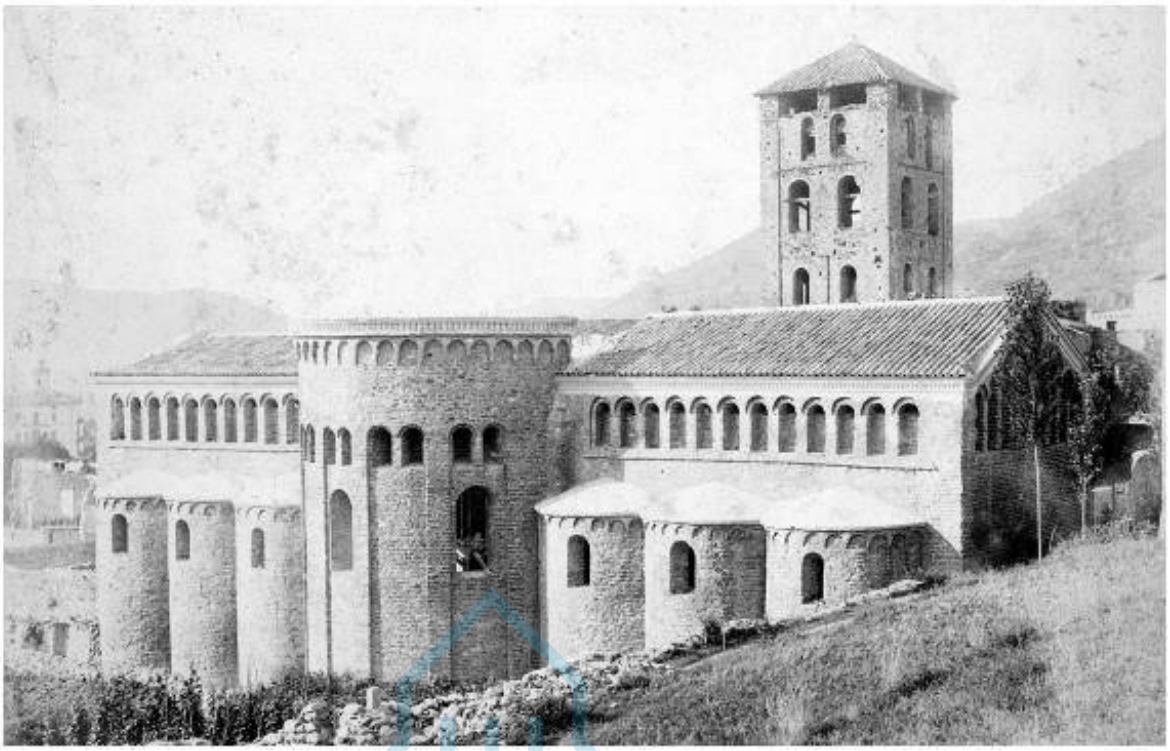
Vista exterior del ábside mayor restaurado. Fotografía año 2012

congregación de San Víctor de Marsella. Las fuentes documentales conservadas de este período –desde la anexión del monasterio de Santa Maria a la congregación de San Víctor de Marsella sellada el 27 de diciembre de 1070, hasta que se independizó de ella en el año 1169– no contienen referencias directas sobre posibles actividades constructivas en el monasterio de Ripoll. Sin embargo, restos arquitectónicos y escultóricos conservados testifican la posibilidad de que durante esta fase se hicieron mejoras y obras en el templo de Santa Maria. Según los restos conservados, se realizaron obras en la zona del altar mayor (crucero), instalándose un mosaico de 9 m x 11 m en el pavimento del crucero, y se hizo un nuevo baldaquín de piedra y plata para cubrir el altar. También se realizaron en la zona de la fachada con el añadido de un cuerpo esculpido que enmarcaba la portada. En esta época también se pudo cubrir las naves con bóvedas de piedra. La razón de estas obras podría estar en la adecuación y mejora del edificio de acuerdo a nuevos usos litúrgicos y/o al espíritu o regla de San Víctor de Marsella. Durante el gobierno de los dos últimos abades marselleses: Pere Ramon (1125-1153) y Gaufred II (1153-1169), hay constancia, en fuentes documentales, de algunos hechos que podrían estar relacionados con las citadas obras. En el año 1157, durante el gobierno del abad Gaufred II (1153-1169), se implantó en Ripoll la fiesta de *Sancta Maria in sabbato*. El carácter innovador y magnificente que transpira el texto de la institución de esta fiesta parece sugerir que formaba parte de un gran proyecto de dignificación del monasterio y en concreto de su templo. Este proyecto podría relacionarse con el proceso de recuperación de una parte importante del tesoro de plata de Santa Maria de Ripoll, incautado en el año 1141 por el conde Ramon Berenguer IV, y que posteriormente fue resarcido o indemnizado a través de la donación del alodio condal de Molló. Se conocen dos documentos relacionados con las rentas de este alodio: uno fechado en 1151 y el otro sin datar; ambos informan de que con estas rentas se quería restituir la plata incautada. En el segundo documento se da una relación de las piezas de plata en cuya elaboración se habían invertido réditos de Molló: *Hoc est breve de Molione ad restaurandum thesaurum quod ego Guillelmus prepositus restauravi in ecclesia Sancte Marie. Primum in cruce VI libras de argento et octo moabitinos maris, et in teste II libras, et in columpnis XII libras, et in cimborio septem libras et I solidum*. La referencia al trabajo de orfebrería realizado en columnas y en un ciborio podría relacionarse con la construcción de un nuevo baldaquín para sustituir al anterior incautado, obra de Oliba, descrito en un inventario de 1047 (*colunas ciborii coopertas argento, et desuper tabulam coopertam argento*). Actualmente se conservan cuatro basas de piedra caliza esculpidas que, por sus medidas y el estilo, se atribuyen a un baldaquín del siglo XII. El nuevo baldaquín de piedra pudo tener, como el de Oliba, partes recubiertas en plata, como el fuste de las columnas y quizás también algunas zonas internas del ciborio o cubierta, si se atiende al documento citado.

X. Barral fecha el mosaico instalado en el pavimento del crucero, debajo del altar mayor, como una obra de mediados del siglo XII por su estilo y programa iconográfico. Esta cronología permite incluirlo como una de las reformas de mejora realizadas en el crucero y altar mayor durante el gobierno de los últimos abades marselleses. El mosaico original se mantuvo *in situ* hasta 1886. Debido al mal estado en que se encontraba, en la restauración (1886-1893) de E. Rogent se colocó una reproducción. Actualmente sólo se conservan cuatro trozos del mosaico original, conservados en el Museo de Ripoll. Su programa iconográfico se conoce por un dibujo que hizo J. M. Pellicer en torno al 1880. Según E. Junyent, en esta época también se elevó el nivel del transepto de 1032, aumentando hasta nueve los escalones de acceso desde la nave; no justifica la afirmación. X. Barral afirmó posteriormente que la instalación del mosaico pudo ser una de las causas de la elevación, pero no la única.

Durante este período también hubo reformas vinculadas a los sufragios por los difuntos que se celebraban en el monasterio. Una copia del siglo XIII da noticia de los sufragios instaurados por el abad Pedro Raimundo (1125-1153), y por su sucesor el abad Gausfred II (1153-1169), que instituyó una misa los viernes en el altar mayor de Santa Maria por todos los difuntos, así como una procesión con responsos que daba la vuelta a las sepulturas y cementerio. Posiblemente estos sufragios pudieron exigir adaptaciones y una mayor dignificación de los espacios funerarios del panteón condal, situados en las puertas de Santa Maria, y en el acceso al cementerio, así como en los espacios del recorrido señalado para la procesión. Quizás, en este período y contexto se pudo añadir el cuerpo esculpido de la portada, de unos 11'60 m de longitud x 7'20 m de altura, y el traslado de algunas tumbas condales para mejorar su situación y veneración.

La segunda fase (1172-1215) de esta etapa monástica abarca los años de los abades independientes del monasterio. Durante este tiempo reaparecen noticias sobre nuevas construcciones en las fuentes documentales y en inscripciones epigráficas, pero ninguna vinculada al edificio del templo. Al primer



Cabecera de Santa María de Ripoll tras la restauración de Martín Sureda ente 1880-1883. Fotografía de 1884. Archivo Comarcal de Ripollès (ACRI)

Santa María la Real fundación

Vista interior de la nave central desde la puerta de acceso. Fotografía de 2003. Pepo Segura

Vista del muro de cierre de la galería oriental del claustro, después de levantar el revoque de portland en las intervenciones de 2010. Fotografía de 2013

abad independiente, Ramon de Berga (1172-1206), se atribuye el inicio del actual claustro entorno al 1180. Se empezó por la galería que corría paralela al muro del templo; esta galería consta de 13 arcos de medio punto, decorados con diversas molduras tanto en la cara interna como en la externa, sostenidos por 14 parejas de columnas con capitel, ábaco y basa que descansan sobre un pretil, rehecho entre 1880-1882. De su sucesor, el abad Bernat de Peramola (1206-1213), se menciona que restauró las antiguas murallas y las reforzó con torres. De estas noticias documentales se deduce que si estos dos abades hubiesen realizado obras en el templo posiblemente también habría referencia documental escrita de ellas. En 1215, a raíz de un decreto del Concilio Laterano IV, se estableció que los monasterios benedictinos se habían de reunir en capítulos generales a fin de que la regla y el buen gobierno se observaran. Se creó entonces la Congregación Claustral Tarraconense que reunió a los monasterios de la Corona de Aragón y Navarra; Ripoll fue uno de los primeros monasterios que formó parte de ella, terminando así la fase de los abades independientes.

La obra del claustro se completó en época gótica. En el año 1380 el abad Galceran de Besora (1380-1383) levantó una galería superior encima de la primera románica, y en ella erigió en 1383 una capilla dedicada a san Macario. En el año 1387, el abad Ramon Descatllar (1383-1408) decidió emprender la construcción de las tres galerías bajas que faltaban: empezó por la oriental, donde se abría la sala capitular; en el año 1390 continuó por la sur; la última fue la occidental, que se terminó en 1401. Estas tres galerías se construyeron teniendo como referencia la galería románica construida por el abad Raimundo Berga. Las galerías superiores correspondientes se construyeron entre 1506 y 1517, y tuvieron, a su vez, como referencia, la primera galería superior mandada construir por el abad Galceran de Besora.

TEXTO: CLARA POCH GARDELLA – FOTOS: CONCEPCIÓ PEIG GINABREDA – PLANOS: CONCHITA RUIZ TERRADILLOS

Bibliografía

AA.VV., 1978; AA.VV., 1987, PP. 207-265; ABADAL I VIÑALS, R., 1962, PP. 187-197; AGUSTÍ I FARJAS, B. Y SURIÑACH I VICENTE, M., 1998, P. 277-279; ALIMBAU MARQUÈS, S. *ET ALII*, 2009, PP. 17-45; ALTÉS I AGUILÓ, F. X., 2002, PP. 57-96; ARTIGAS Y RAMONEDA, J., 1886; BAILBE, N., 1972, PP. 81-90; BARRAL ALTET, X., 1974, PP. 129-131; BARRAL ALTET, X., 1981, PP. 277-279; BARRAQUER I ROVIRALTA, C., 1906, I, PP. 17-35; BOFARULL MASCARÓ, P., 1836, T. I-II; CAMÓS, N., 1657, PP. 306-309; CASTELLS,

E., Gonzalez, R. y Nolasco, N., 2011; Castiñeiras González, M., 1999, pp. 435-442; Danés i Vernedas, J., 1923; Durliat, M., 1972, pp. 43-49; Gaillard, G., 1959, pp. 144-159; Hernández, F., 1930, pp. 21-49; IPAC, 1993; Junyent i Subirà, E., 1933, pp. 185-225; Junyent i Subirà, E., 1975; Junyent i Subirà, E., 1976a, pp. 140-175; Junyent i Subirà, E., 1983, pp. 149-151; Junyent i Subirà, E., 1992; Lorés Olzet, I., 2007, pp. 167-190; Olzinelles, R. d', 1827; Ordeig i Mata, R., 1993-2004; Peig Ginabreda, C., 1999, pp. 839-860; Peig Ginabreda, C., 2013, pp.1-53; Peig Ginebreda, C., Llagostera Fernández, A. y Pladevall i Font, A., 2015, pp. 151-389; Pellicer Pagés, J. M., 1873; Pellicer Pagés, J. M., 1875; Pellicer Pagés, J. M., 1878; Pellicer Pagés, J. M., 1888; Puig, A., 1982; Puig i Cadafalch, J., Falguera, A. de y Goday, J., 1909-1918, III, pp. 153-163; Pujades, J., 1829-1832, VI, XII, cap. X; Rico Manrique, F., 1976; Ripoll i Perelló, E., Carreras, T. y Nuix i Espinosa, J. M., 1978, pp. 223-230. Rogent, E., 1887; Rogent, E., 1893-1895; Salazar Ortiz, V., 2010, pp. 547-551; Villanueva, J., 1803-1852, VII, pp. 1-60; Whitehill, W. M., 1973, pp. 22-25.

Portada Occidental de Santa Maria de Ripoll

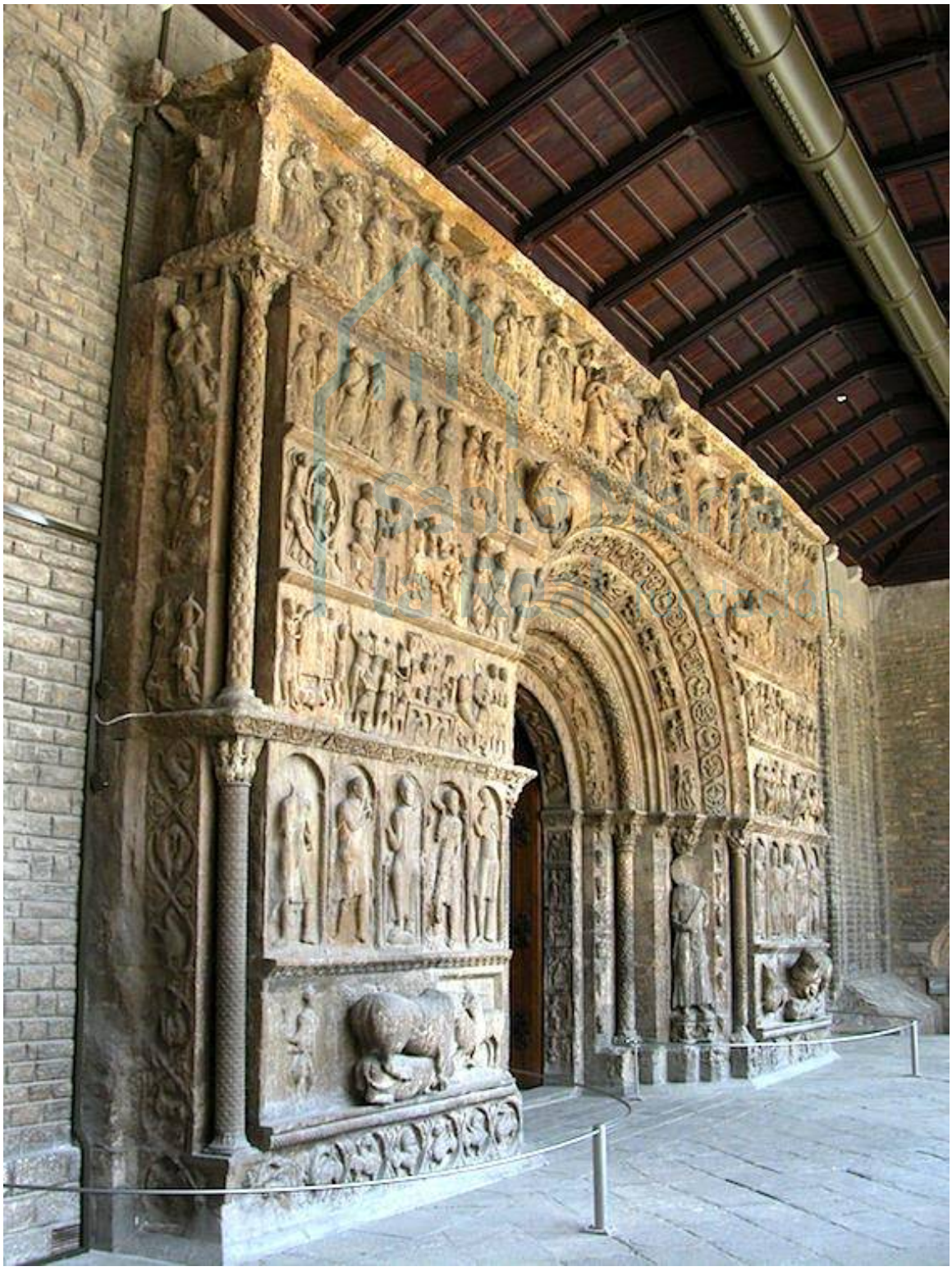
Desde el siglo XIX el portal occidental de la iglesia abacial de Santa Maria de Ripoll se convirtió en uno de los monumentos más señeros del arte medieval catalán. El movimiento político-cultural de *La Renaixença*, que conllevó la restauración del monasterio entre 1886 y 1893 por parte del arquitecto Elies Rogent, bajo el patrocinio del obispo de Vic, Josep Morgades, contribuyó a que el monumento alcanzase una fama notoria que dura hasta nuestros días. Durante aquellos años se acuñó para la fachada el término "arc de triomf" (arco de triunfo), el cual se ha convertido en un *topo* para referirse a la misma. La expresión es del célebre poeta catalán Jacint Verdaguer, quien la empleó en una bellísima *ekphrasis* de la portada, en su obra *Canigó* (1886): "Té son arc de triomf lo Cristianisme; / Al rompre el jou feixuc del mahometisme, / Catalunya l'aixeca a Jesucrist. / Qui passarà per sota aqueixa arcada / bé podrà dir que, en síntesi sagrada, / lo món, lo temps i la eternitat ha vist". Muy pronto la historiografía catalana dedicó a la *portalada* extensos estudios a su iconografía que consagraron el término "arco de triunfo" (J. M. Pellicer, J. Gudiol i Cunill), cuya significación y connotaciones artísticas
ampliaría Yves Christe en 1971-1972, al comparar el portal con la tradición triunfal paleocristiana y, concretamente, con el llamado y perdido Arco de Eginardo (siglo IX).

Santa María la Real fundación

En las últimas décadas, la interpretación y significación general de la portada ha sido objeto de numerosos estudios, a los que nos referiremos en la segunda parte de este texto. Por otra parte, prueba del interés actual por el monumento, en el año 2008 la Universitat Politècnica de Catalunya, conjuntamente con el grupo ISTI-CNR de Pisa y el Museu Nacional d'Art de Catalunya, realizó una reconstrucción virtual de la *portalada* para la exposición *El Románico y el Mediterranéo: Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)*, celebrada en el MNAC en el año 2008, una copia de la cual se instaló en el año 2011 en la colección románica del dicho museo. Por otra parte, dentro de una campaña para su conservación y puesta en valor, emprendida tanto por la Generalitat de Catalunya como por el Obispado de Vic, el portal de Ripoll ha sido recientemente inscrito en la lista indicativa del Patrimonio Mundial de la UNESCO (2015), y restaurado en el año 2016.

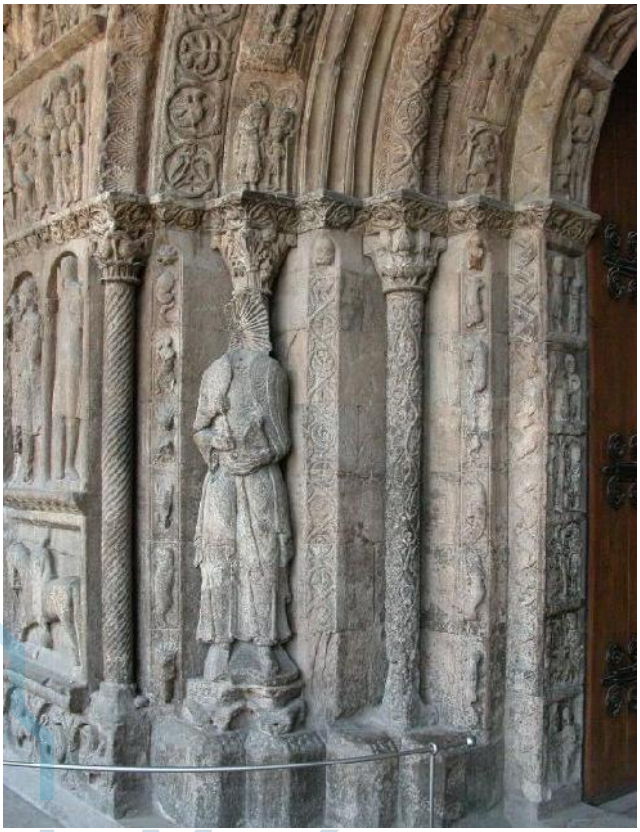
La portada consiste en una equilibrada estructura cuadrangular, de 11'60 m de ancho y 7'25 m de alto. Se trata de una figura geométrica perfecta, relacionada con la proporción 3/2 o sesquiáltera, cuyo módulo es el número áureo. La corrección de las medidas utilizadas está en relación con una larga tradición de estudio del *quadrivium* en la abadía de Ripoll, donde los monjes atesoraban en la biblioteca importantes textos de agrimensura latina (Barcelona, ACA, Ripoll 106), tratados boecianos (*Breviarium de musica*: Barcelona, ACA, Ripoll 103), un *De ponderibus et mensuris* (Barcelona, ACA, Ripoll 37) así como la *Regula abaci*. Dicha estructura, en piedra arenisca (gres), se elevó en el segundo tercio del siglo XII, directamente delante de la antigua fachada de la iglesia de Oliba, consagrada en 1032, de manera que es todavía posible apreciar en la parte superior, justo detrás del coronamiento de este gigantesco mueble pétreo, el parapeto superior del anterior imafronte. La nueva portada está dividida, en altura, en tres grandes cuerpos marcados por tres cornisas voladas, y se enmarca en las esquinas, por dos órdenes de

columnas. El portal, que está abierto en la parte central por una puerta abocinada con cinco arquivoltas esculpidas y encuadradas por un guardapolvo, se presenta a los ojos del espectador como un inmenso muro pétreo completamente recubierto de relieves que se disponen en siete registros horizontales. Las escenas son, en su mayoría, de tema bíblico y están a menudo acompañadas de inscripciones, si bien en la portada hay lugar también para la cita histórica y la alegoría moralizadora. En el cuadro adjunto el lector encontrará una lectura minuciosa de los temas iconográficos del conjunto, con las debidas referencias bíblicas, así como una lectura de sus maltrechos epígrafes.



Portada de Ripoll. Vista general

Portada de Ripoll, arco de ingreso del lado izquierdo



En la parte superior, sobre el arco de ingreso, se sitúa un friso continuo, compuesto por diferentes placas, y en el que se conservan numerosos restos de la policromía original. Las magníficas fotografías publicadas en el año 2009 por S. Alimbau y A. Llagostera han dado a conocer al gran público los restos de esta capa pictórica, muy visible todavía en la figura de la *Majestas Domini*. Cabe recordar que este carácter polícromo de los relievos fue estudiado tanto en las restauraciones del 1964 –llevadas a cabo por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales– como en la más reciente, de 2016, impulsada por el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC). En este friso, se representa la Iglesia triunfante de la segunda Parousía (Apocalipsis), con una *Majestas Domini* rodeada de ángeles y de los símbolos de los Evangelistas, a la que se dirige una procesión compuesta por los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis. Éstos portan, como en el portal de Moissac, las copas de sus oraciones y los instrumentos (violas de arco) de sus cantos. Violas de arco muy similares se encuentran en otros ejemplos pictóricos catalanes inmediatamente anteriores al portal –como el Beato de Turín o las pinturas de Sant Quirze de Pedret– o estrictamente contemporáneos, como en el caso de Sant Martí de Fonollar.

Esta gran escena apocalíptica y de adoración se continúa, en Ripoll, en el registro inmediatamente inferior, con la representación de una segunda procesión de apóstoles y santos con cartelas –los Elegidos–, los cuales se vuelven hacia el Señor. Algunos de ellos pueden identificarles, como en el caso de san Simón–tercer personaje del lado derecho, contando desde la izquierda–, gracias a que enarbola la sierra de su martirio.

Portada de Ripoll, friso superior. Maiestas Domini ente ángeles

Portada de Ripoll, friso superior: Ancianos del Apocalipsis

Portada de Ripoll, procesión de los Elegidos. San Simeón con la sierra

Santa María la Real Fundación

Por otra parte, ambos registros conforman una monumental escena unitaria de trasfondo apocalíptico, cuya composición en dos niveles tendrá un rápido eco en la pintura sobre tabla contemporánea, tal y como se aprecia en la escena de la Ascensión del denominado Frontal de Martinet (Worcester Art Museum, Massachusetts, Estados Unidos). Para completar esta visión de la Iglesia triunfante, en las enjutas del arco de la puerta se representan dos garzas, un animal que se interpreta en la exégesis cristiana bien como el conjunto de los santos, bien en la protectora del Pueblo de Dios, pues se consideraba que por ser el ave más fuerte conducía al resto (Salmo 113).

En la parte central, a ambos lados de la puerta, se representan, en dos registros, distintos episodios de los libros de Éxodo y de los Reyes, acompañados de inscripciones en las dos cornisas que los enmarcan. Por su originalidad temática dentro del programa iconográfico de una fachada románica, la historiografía ha barajado distintas explicaciones sobre la inclusión de estas escenas veterotestamentarias: para unos se trataba de mostrar ejemplos a seguir en la tierra para alcanzar la gloria de Dios; para otros (F. Rico, M. Melero), con ellos, se quería aludir, en clave, política, al papel del conde de Barcelona, Ramon Berenguer IV, enterrado en 1162 en el monasterio, en la Reconquista catalana, en la condición de los cristianos

como nuevo "Pueblo Elegido". Para F. Español, dicha exaltación dinástica vendría corroborada por una supuesta disposición original de las tumbas de los condes Ramon Berenguer III y IV en la galilea interior de la iglesia, y no, como se había dicho hasta ahora, en el claustro del monasterio.

No obstante, como es bien sabido, en primera instancia, las figuraciones del Éxodo y de los Reyes remiten a las ilustraciones de la Biblia de Ripoll (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 5729, cc. 1r, 95r), realizada en el segundo cuarto del siglo XI en el *scriptorium* de la abadía, por lo que su última significación pudiese tener que ver con el papel que estas escenas desempeñaban en el seno de la ilustración bíblica o el imaginario del monasterio. De ahí, la hipótesis de que tanto los episodios relativos tanto a Moisés como a Salomón puedan ser una alusión al ritual de consagración de la basílica de Ripoll por parte del abad Oliba en el siglo XI (M. Castiñeiras).

Por último, en la parte inferior, se coloca, bajo arcos, a la altura de los ojos del espectador, toda una serie de figuras, de cuerpo entero y tamaño natural. A la izquierda se sitúa David entronizado y acompañado de los cuatro levitas músicos del templo –Hemán, Asaf, Etán e Jedutún– que danzan y portan sus respectivos instrumentos (viola de arco, címbalo, tuba y flauta de cañas). Para Pellicer, se trata de una ilustración del Salmo 90 (89). Por su parte, a la derecha, Dios Padre entrega las tablas de la Ley a Moisés seguido de tres personajes que representarían la Iglesia Militante: un guerrero (?), un obispo y un caballero. Existen dos hipótesis principales sobre la identidad de estos misteriosos personajes. Una primera teoría (F. Rico) los considera contemporáneos a la erección de la portalada, por lo que se trataría de los condes de Barcelona, Ramon Berenguer III (1097-1131) y Ramon Berenguer IV (1131-1162), que fueron enterrados en el monasterio y que flanquean una figura con hábitos episcopales que habría de ser igualmente un prelado de aquel tiempo. Se ha barajado así la posibilidad de que se tratase del arzobispo de Tarragona, Gregori (1139-1146), de alguno de los abades coetáneos de Ripoll –Pere Ramón (1125-1153) o Gaufred (1153-1169)–, de Berenguer Dalmau, obispo de Girona (1114-1146), antiguo monje de Ripoll, que en 1144 les devolvió la iglesia de Mollò, o incluso –y más improbable– del papa Adrián IV (1154-1159).

Una segunda teoría, más controvertida, defiende que estas figuras son un homenaje a tres grandes personajes de la familia de Oliba Cabreta de la primera mitad del siglo XI, vinculados con la construcción de la iglesia: Oliba, abad de Ripoll (1008-1046) y obispo de Vic (1017-1046), en el centro, y a su lado, los condes de Besalú, Bernat Tallaferro († 1020) y su hijo Guillem I (1020-1052), ambos enterrados en el claustro de Ripoll. Cabe recordar que Oliba y Guillem I fueron protagonistas del acto de consagración de la basílica en el año 1032, hecho que se conmemoraría en la portalada. El hecho de que la familia condal de Besalú pudiese ser alabada en los retratos de la fachada se basa en dos detalles. La primera figura, un guerrero sin armas, lleva, en realidad, una vela, y tiene una mano sobre el pecho en acto de contrición. Se trata de una convención iconográfica habitual en la pintura catalana para retratar a donantes fallecidos, como en el caso de la polémica *(Luc)ia conmitesa* del ábside de Sant Pere de Burgal, o de la mujer que lleva la vela en el ábside de Sant Pere de Esterri de Cardós. En el caso de Ripoll podría tratarse de Bernat Tallaferro, conde de Besalú y hermano de Oliba, que a su muerte en 1020 donó en testamento a la basílica vasos de oro y plata, y que fue enterrado allí. Por otra parte, el personaje eclesiástico, por el hecho de portar báculo episcopal y *pallium*, si fuese un abad de Ripoll –hipótesis más plausible– debería haber sido también obispo. Ninguno de los abades contemporáneos de la abadía podría haber ostentado esta indumentaria, ya que el privilegio papal que permitía al abad de Ripoll llevar insignia episcopal en las misas solemnes y dar la bendición *more episcoporum* es muy posterior y data de 1305. Por ello, el candidato más adecuado sería Oliba, abad de Ripoll y Cuixà (1008-1046) y obispo de Vic (1017-1046). Por último, el segundo personaje laico podría tratarse del hijo de Bernat Tallaferro, Guillem, conde de Besalú, presente en el acto de consagración y también enterrado en Ripoll años más tarde. La memoria de todos estos tres personajes –Bernat Tallaferro, Oliba de Ripoll y Guillem de Besalú–, se mantenía viva en la abadía a través del necrologio que señalaba las misas de sus aniversarios. Hay que recordar que precisamente en las letanías de la ceremonia de consagración de la abadía, en 1032,

Biblia de Ripoll: Frontispico con escenas del Éxodo (Vaticano, Bva, Ms. Lat. 5729, f. 1r)

cuya fiesta se conmemoraba cada año, se rogaba por los hombres enterrados en la abadía para que no les faltasen ni velas ni misas: *Ut omnes hic in Christo quiescentes loco / lucis et refrigerii remunerare dig(num)* (Barcelona, ACA Ripoll 40, f. 65r). Este culto a los antepasados es sin duda una costumbre muy arraigada en la Cataluña románica. De hecho, en esos años, en una iglesia reconsagrada y construida de nuevo en el Vallespir, Santa Maria de Costoja (1142), se recuerda a los fieles la obligación de pagar los diezmos y las primicias en respeto a la memoria de las almas de los fundadores, es decir, los padres del abad Oliba: Oliba Cabreta, conde de Besalú y Cerdanya, y su esposa, Ermengarda, fallecidos nada menos que 150 años antes.

Por último, los dos registros inferiores se dedican principalmente a representaciones animalísticas y alegóricas. La banda superior se representa, a ambos lados de la portada, un león, tratado casi de bulto redondo, en lucha sobre otro cuadrúpedo, al que amenaza un jinete (izquierda) y un centauro (derecha). El tema se ha querido identificar con la primera (derecha) y la segunda visión de Daniel (izquierda), algo que resulta bastante improbable. Así, mientras que M. Ruiz Maldonado quiso ver en la figura a caballo con la lanza de la izquierda el tema del caballero victorioso, J. Yarza invocó para éste modelos de la

numismática en los que Ramon Berenguer IV aparece representado de esta manera. Es muy posible que se traten de escenas alegóricas profanas, vinculadas al repertorio de la caza, que habitualmente decoraban las partes bajas de los muros de los muros de los ábsides de la pintura románica (catedral de Aquileya, Santa Eulàlia d'Estaon) y mostraban, con un contenido moralizante, la lucha entre el Bien y el Mal. De hecho, en la portada de Ripoll existe una clara recepción de fórmulas decorativas de la pintura mural contemporánea, como se aprecia en el zócalo izquierdo, donde aparece una serie de medallones con grifos y leones muy similar a la que decora, por ejemplo, el ábside central de Santa Maria de Taüll (1123).

Por su parte, en el zócalo derecho, cinco medallones, muy deteriorados, representan una Psicostasis acompañada de las penas de los condenados en el Infierno. El programa se continúa en el lado derecho inferior de la fachada, donde se encuentra un ciclo dedicado a la Parábola del Rico Epulón y el Pobre Lázaro, un tema que encuentra sus precedentes tanto en el portal de Moissac como en el arco triunfal de Sant Climent de Taüll.

Moisés hace manar una fuente de agua de la roca de Horeb

Batalla de Refidim: Aarón y Hur sostienen en lo alto los brazos de Moisés

Sueño de Salomón pidiendo la sabiduría

En el centro de la portada se sitúa una monumental puerta abocinada, compuesta por cinco arquivoltas esculpidas y un guardapolvo. A ambos lados del ingreso, se colocan las estatuas columnas de san Pedro y san Pablo, sobre cuyas cabezas da inicio la cuarta arquivolta, que se decora con un ciclo relativo a su vida, milagros y martirio, acompañada de inscripciones, que parece inspirarse en un modelo antiguo que seguía *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli* (siglos V-VI). Por su parte, en la parte interior del arco, en la primera arquivolta, se figuran escenas de la vida de los profetas Jonás y Daniel, también con sus respectivos epígrafes. Las escenas del ciclo de Jonás siguen muy de cerca, en su narración y composición, las ilustradas en el f. 83 del tercer volumen de la Biblia de Rodes.

En el intradós del arco de la puerta se desarrolla la historia de Caín y Abel coronado por la imagen de Dios bendiciente y acompañado de dos ángeles incensarios. El relato incluye, además de las ofrendas de los hermanos, la escena con el fratricidio y consiguiente entierro de Abel, en el que Caín cava la tierra con un gallón pirenaico, que realza su condición de agricultor. Estos episodios del Génesis tienen una conexión temática con los del intradós de las jambas del portal, donde se desarrolla un ciclo con los meses del año, en los que la mitad de los meses aparece protagonizada por una pareja compuesta por un hombre y una mujer, que parece evocar, alegóricamente, las fatigas de Adán y Eva, tras la expulsión del Edén, y mostraría el origen y la condición del agricultor en la sociedad del Románico. De hecho, cabe señalar que el calendario de Ripoll es genuinamente "campesino", pues en él no caben escenas alegóricas o actividades propias de los meses aristocráticos como era común en el resto de los ejemplos europeos.

Por lo que se refiere al estilo y fuentes de la escultura de Ripoll, J. Camps ha señalado la síntesis magistral que se produce en el portal entre fórmulas relacionadas con la propia tradición de su *scriptorium*, profundamente conocedor de los repertorios de la Antigüedad, y otros repertorios roselloneses, languedocianos e incluso italianos. En primera instancia, se quiso vincular el conjunto de Ripoll, en concreto las estatuas-columnas de Pedro y Pablo, con el estilo de la fachada de la sala capitular de Saint-Étienne de Toulouse, obra de Gilabertus (ca. 1120). De la misma manera, se han señalado paralelos para los esquemas ornamentales de la portada en la fachada occidental de San Michele de Pavia. Por su parte, J. Yarza propuso la intervención de dos manos en el portal: mientras a la primera le atribuía la realización de figuras pesadas y de canon corto, principalmente colocadas en la zona superior, o en el grupo de Yahveh con Moisés con los tres personajes históricos; la segunda habría elaborado las figuras más esbeltas y articuladas de las escenas bíblicas, arquivoltas, intradós de los arcos y jambas, así como las estatuas-columnas y el grupo de David y sus músicos. De lo que no cabe duda alguna, es que la realización de esta monumental fachada dio lugar al desarrollo de la denominada "escuela o taller escultórico de Ripoll", que tuvo una gran difusión en el centro de Cataluña durante el último tercio del siglo XII, como se hace evidente en los claustros de Lluçà y Sant Joan de les Abadesses, en el tímpano de Sant Pol de Mar y en la puerta de Santa Eugènia de Berga. En el marco de la irradiación rivipullense estaría el destruido –y disperso– portal de la catedral de Vic, y, para algunos autores, incluso la puerta norte del

Santa María la Real fundación

Traslación del Arca de la Alianza

Enjuta del arco de ingreso: garza

David y sus músicos

Santa María la Real fundación

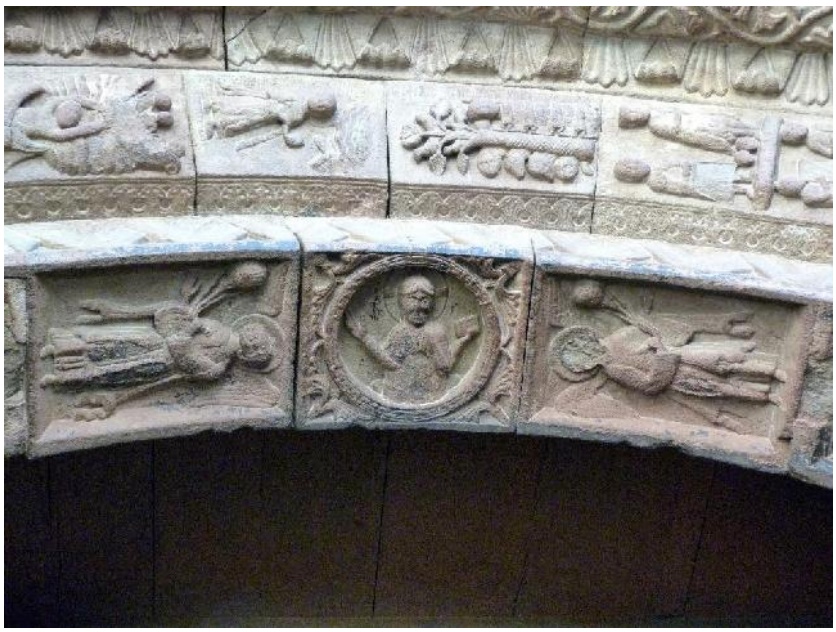
Grossmünster de Zúrich. Por otra parte, como es bien sabido, el taller del portal de Ripoll elaboró también el sepulcro de Ramon Berenguer III, conservado actualmente en el interior de la iglesia abacial, y participó también en la construcción del claustro, si bien en él se hace muy patente el impacto de la escultura del Rosellón, tema que J. Camps trata, en profundidad, en este mismo volumen.

Por lo que respecta a la interpretación general del conjunto, cabe recordar que Y. Christe llamó la atención sobre el formato del portal de Ripoll, poniéndolo en relación con la iconografía triunfal paleocristiana, una idea que ha sido retomada recientemente proponiendo su inspiración directa en los arcos triunfales de las iglesias paleocristianas romanas, como Santa María la Mayor (siglo V). No obstante, más allá de las coincidencias temáticas entre el ciclo del Éxodo de Ripoll y los mosaicos de Santa María la Mayor –visibles no tanto en el arco triunfal sino en las paredes de las naves laterales de la basílica romana–, el portal catalán posee una serie de características estructurales, ornamentales e incluso temáticas que apuntan a su directa inspiración en el formato de un arco honorario romano. De hecho, estos antiguos monumentos, que exaltaban la memoria y los hechos de los hombres ilustres, eran perfectamente visibles en la Edad Media, sobre todo si partimos del hecho que el dominio de la familia condal de Barcelona se extendía desde inicios del siglo XII a los territorios de la Provenza marítima. El conocimiento de las posibilidades que ofrecía el medio escultórico en el formato del arco honorario no parece ajeno al caso de Ripoll, cuya estructura compositiva y ciertos motivos programáticos pueden ponerse en relación con la *Porta Nigra* de Besançon (siglo II dC) o el Arco de Orange (siglo. I dC). En el primero hallamos la superposición de las columnas en los ángulos, la variedad decorativa de los fustes, el uso de los recuadros del calendario en los montantes de la puerta y también *tabulas lapideas* con escenas de batalla con fórmulas de representación, en el caso de Orange, muy similares a las de Ripoll (Batalla de Refidim). Por otra parte, otras representaciones iconográficas, menos estudiadas, como las extrañas figuraciones que pululan en los montantes del arco central, bajo las arquivoltas primera y quinta, apuntan en esa misma dirección. No se trata, como se ha llegado a afirmar, de un zodíaco, sino de una variada serie de figuras animales y mitológicas que componen una imagen cosmológica de la Tierra (Minotauro, Atlas), el Océano (Máscara del Abismo) y el Cielo (Constelación de Acuario). Este repertorio, poco frecuente en la escultura monumental románica, era característico de los arcos honorarios romanos –en Besançon se halla el Minotauro o los Atlantes–, como imagen del poder universal del emperador. En Ripoll, estas imágenes aludirían a la magnificencia de la obra de la Creación, en directa correspondencia con el calendario.

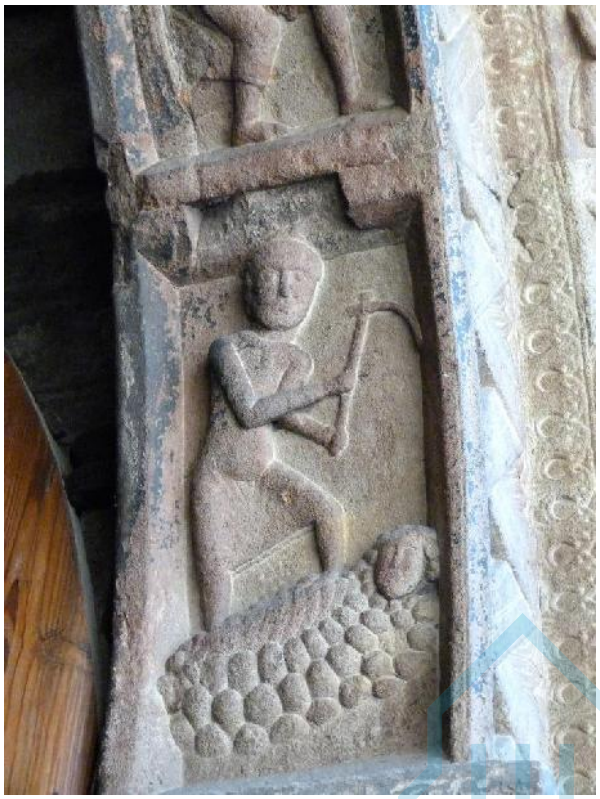
Por otra parte, existe un problema inherente a la formulación del programa general de la fachada que no puede ser obviado. Tal y como han sugerido diversos autores, cabe la posibilidad de que la primitiva portada de la iglesia de Oliba estuviese pintada, ya que la subdivisión en rectángulos narrativos del registro central de la fachada monumental del siglo XII, con acompañamiento de epígrafes, parece un eco de un precedente conjunto mural. Caber recordar que la fachada monumental con esculturas se colocó, literalmente, en el segundo tercio del siglo XII, delante del imafronte olibano, de cuya decoración todavía es posible contemplar algunos detalles en la parte superior. Así, con motivo de los trabajos de restauración llevados a cabo entre 1971 y 1972, se descubrieron una serie de representaciones vegetales y zoomorfas pintadas que decoraban la cornisa de arcos lombardos del parapeto superior del siglo XI, oculto ahora tras la portada del siglo XII. Por su estilo e iconografía estas imágenes recuerdan a la figuración de animales terrestres bajo una arcada que se encuentra en la escena de la Creación del Cielo y de la Tierra de la Biblia de Rodes (Paris, BN, Lat. I, f. 6v). Por último, no deja de ser una casualidad que muchas de las representaciones del Éxodo del frontispicio de la Biblia de Ripoll (f. 1r) que se repiten, luego, en la portada monumental del siglo XII, estén excepcionalmente glosadas en el manuscrito, con frases explicativas: *Transitu; Murmuri populi, Aqua mara; Coturnix, Manna; Petra Oreb; Ur, Moyses,*

Llavéh entrega la Ley a Moisés.
Tres personajes históricos

Escenas alegóricas del
repertorio profano
de la caza



Intradós del arco de ingreso:
Cristo incensado por dos ángeles



Caín entierra el cadáver de Abel

Julio: el transporte de trigo

Agosto: el tonelero

El signo de Acuario

Santa María la Real fundación

Aaron, bella Iosue contra Amalec. Probablemente, la intención originaria de estos *tituli* responde a un estadio intermedio del proceso de transmisión de imágenes de la biblia a la portada. Su objetivo podría haber sido el de facilitar, en época de Oliba, su selección para su inmediata transposición al formato de la pintura monumental. De esta manera, la portada pétrea del segundo tercio del siglo XII no habría copiado la Biblia de Ripoll, sino probablemente la *porta picta* de la iglesia consagrada por Oliba en 1032. Cabe recordar, a este respecto, que el formato de puerta pintada con figuras se puede constatar en otro ejemplo posterior del románico catalán: la portada norte de la iglesia pirenaica de San Joan de Boí, actualmente conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

No podemos, sin embargo, precisar si la hipótetica *porta picta* fue el modelo de la fachada monumental del siglo XII, o si ésta se inspiró directamente en el frontispicio de la *Biblia de Ripoll* (Vat. Lat. 5729, f. 1r). En todo caso, la intención de darles estas imágenes un formato monumental –tanto en el siglo XI como en el XII– pudo estar directamente relacionada con la función que éstas tenían en el frontispicio en la Biblia de Ripoll. En ella se alude, muy probablemente, al rito de consagración del templo de 1032, ya que los *ordines* de las iglesias catalanas hablan siempre de estos episodios del Éxodo como modelo histórico de la ceremonia, sobre todo en relación con el simbolismo del agua purificadora, que se compara con el paso del Nilo o la fuente de la roca de Oreb. Todas estas escenas, que están representadas a la derecha del arco de ingreso, prosiguen en el registro inferior con el episodio de las tablas de la ley recibidas por Moisés y su compromiso de construir el Tabernáculo (Éxodo 25 y 34). Esto explicaría que al lado de Moisés se incorporasen los protagonistas de la construcción y la consagración de la basílica de 1032, concretamente el abad obispo Oliba con la inscripción PAX (HUIC DOMUI), palabras que se recitaban durante el rito antes de entrar en la iglesia. Del mismo modo, tendrían sentido otras escenas alusivas a dicha ceremonia en la parte izquierda del portal, como el traslado del Arca de la Alianza o la construcción del Templo de Salomón.

Jonás vomitado por la ballena

Pedro y Pablo hacen caer desde el aire a Simón el Mago

Restos pictóricos de la fachada de Oliba

El debate está abierto. No obstante, resulta obvio que la fachada es una reclamación del pasado glorioso de la abadía, así como una consecuencia de la reactivación de ésta como panteón condal de la casa de Barcelona. El monumento es pues una muestra más de la voluntad de la comunidad por recuperar sus derechos perdidos tras su sujeción al monasterio benedictino de San Víctor de Marsella en 1070, de la que no se conseguiría liberar hasta el año 1169. La erección de la *portalada* coincide probablemente con la redacción de la de la *Brevis Historia Rivipullensis* (1147), una obra igualmente concebida como una

alabanza a la *aetas aurea* del abad Oliba, en la que con un cierto tono nostálgico, se afirma, en su *explicit*, que desde la consagración del templo de Oliba (1032) al presente han pasado casi 116 años. Su construcción posiblemente se realizó durante el abadiato de Pere Ramon (1134-1153), durante el cual se llevaron a cabo una serie de trabajos de remodelación del templo, como la elevación del presbiterio y el altar mayor, con la realización de un mosaico presbiterial y un nuevo baldaquino, así como el abovedamiento de la nave central. Dos obras nos proporcionan el *terminus post quem* y *ante quem* de la portada de Ripoll. La tumba de Ramon Berenguer III, fallecido en 1131, coincide plenamente con el estilo de las figuras más narrativas de la portada, y por lo tanto nos ofrece una cronología para el inicio de las obras en la década de 1130. Por el contrario, la construcción del nuevo baldaquino, que, según el contrato conservado (París, BN, ms. lat. 5132, f. 104r) y analizado en la voz correspondiente, se realizó entre 1146 y 1151, denota la irrupción en Ripoll de un estilo rosellonés (basas) que no parece estar presente con tanta fuerza en el taller del portal. Por lo tanto, una cronología entre 1134 y 1151 parece, en el estado actual de las investigaciones, la más razonable para el conjunto. Por otra parte, tal y como se analiza en el capítulo introductorio sobre las artes pictóricas a Ripoll, la construcción de la fachada coincidió con el apogeo de un taller de pintura sobre tabla en el monasterio, cuyas piezas, como el baldaquino de Ribes, el frontal de Puigbò y la tabla de Esquius, presentan préstamos iconográficos, fórmulas de plegados e incluso una vocación polícroma muy próxima al taller escultórico de la portada.
No obstante, el último reto del portal está en su conservación. La delicada piedra arenisca (gres) que se utilizó para esculpir la portada sufre una degradación evidente, que ha provocado la pérdida progresiva de detalles que impiden imaginar la calidad original de la escultura. Entre las causas de esta erosión se ha invocado, entre otras, la presencia de agua y humedad ambiental, las restauraciones abusivas, o la continua exposición de los relieves a la intemperie. Ello llevó, por ejemplo, en 1973, a cerrar el pórtico gótico que la protege –realizado por el abad Ramon de Vilaregut (1291-1310)– con unos ventanales de cristal. Cabe recordar, además, que monumento fue víctima de una singular historia, como el gran terremoto de 1428, el incendio de 1835 y la posterior ruina y abandono del monasterio durante buena parte del siglo XIX.

Santa María la Real fundación

TEXTO: MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ – FOTOS: MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ /JORDI CAMPS I SORIA

Bibliografía

AUGUSTI, S., 1964; ALIMBAU MARQUÈS, S. *ET ALII*, 2009; BARRAL I ALTET, X., 1973A; BARRAL I ALTET, X., 1973B; BARRAL I ALTET, X., 1987; BRUNET I CROSA, P., 2008; BRUNET I CROSA, P., 2016; CABRERA GARRIDO, J. M., 1965; CABRERA GARRIDO, J. M. *ET ALII*, 1971-1972; CAMPS I SÒRIA, J., 2010, PP. 169-171; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1994, PP. 96-98; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1996, PP. 80-84, 242-245; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1999; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2006, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008, P. 178; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2013; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. Y CAMPS I SÒRIA, J., 2008; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. Y LORÉS I OTZET, I., 2008, PP. 248-249; CHRISTE, Y., 1971-72; ELEEN, L., 1982; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2011; GAILLARD, G., 1959; GOLDSCHMIDT, W., 1939; GUDIOL I CUNILL, J., 1909; GUDIOL RICART, J. Y GAYA NUÑO, J. A., 1948, PP. 68-70; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1975; KLEIN, P., 1972; LORÉS I OTZET, I., 2007; LLAGOSTERA FERNÁNDEZ, A. Y PEIG GINABREDA, C., 2015; LORÉS I OTZET, I., 2014, PP. 114-115; MELERO MONEO, M., 2003; PELLICER I PAGÈS, J. M., 1878; PELLICER I PAGÈS, J. M, 1888, PP. 344-361; PEIG GINABREDA, C., 2013; PEIG GINABREDA, C., LLAGOSTERA FERNÁNDEZ, A. Y PLADEVALL I FONT, A., 2015; PIJOAN I SOTERAS, J., 1911-1912; PORTER, A. K., 1923, P. 160; PORTER, A. K., 1923, I, P. 160; PORTER, A. K., 1928, II, PP. 23-24; RICO MANRIQUE, F., 1976; RODRÍGUEZ BARRAL, P., 2003, PP. 165-169; RUIZ MALDONADO, M, 1979; SANFAÇON, R., 1970; SASNONER, G. 1923; TARRACÓ I PLANAS, E., 1976; TARRACÓ I PLANAS, E., 1977; TARRACÓ I PLANAS, E., 1989; TARRACÓ I PLANAS, E., 1998; VERDAGUER I SANTALÓ, J., 1981, P. 124; VICENS I VIDAL, F., 2010, PP. 20-24, 161; VIDAL TABOADA, A., 1999; YARZA LUACES, J., 1987.

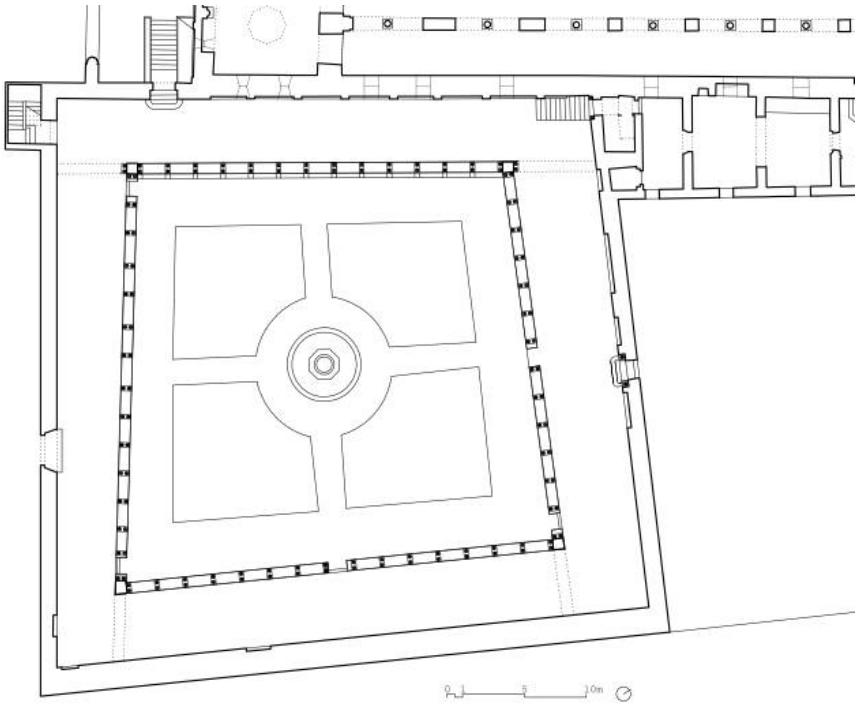
El claustro de Ripoll y su decoración de época románica

ANÁLISIS GLOBAL DEL PROYECTO DECORATIVO

BAJO LA SOMBRA DE UNA PORTADA EXCEPCIONAL, el claustro del monasterio de Santa Maria de Ripoll es, sin duda, una de las piezas más más singulares del arte medieval en Cataluña tanto por su calidad y programa iconográfico como por aquellos aspectos tipológicos que desvelan un proyecto ambicioso. Fue construido en distintas etapas entre los siglos XII y XV de modo que, en realidad, la única galería de época románica es la adosada a la iglesia, la noroccidental. A pesar de que nuestro interés debe de centrarse en la parte inicial, cabe destacar que la continuación del conjunto se llevó a cabo manteniendo los aspectos esenciales de la fisonomía de época románica, incluso en el sobreclaustro.

El claustro se sitúa en la parte suroriental de la iglesia, aprovechando el ángulo de las naves laterales de la derecha y parte de las dependencias monacales, de manera que su cuadrilátero sobrepasa la longitud del conjunto de las propias naves e incluso del pórtico o nártex que las precedía. Así pues, no es contigua al transepto, como sucede en otros casos. También es notable el desnivel entre la basílica y las cuatro galerías claustrales, las cuales mantienen un relativo desnivel en dirección sureste. Muy probablemente se adaptó a la construcción preexistente, según parece construida en época del abad Arnulf (948-970), que ya determinaba su perímetro en torno al cual se organizaban las diversas dependencias monásticas. La restauración llevada a cabo entre 2010 y 2011 permitió recuperar la fisonomía primitiva de los muros perimetrales, entre ellos los de la misma nave del siglo XI o los vestigios de lo que fue la comunicación con la sala capitular, entre otros.

La obra románica, centrada principalmente en la galería adosada a las naves de la iglesia, se sitúa a mediados del siglo XII, aunque hay que recordar que tradicionalmente había sido fechada dentro de los márgenes del abaciado de Ramon de Berga (1172-1206). El taller que actuó estaba conectado estrechamente con la obra de la portada, buque insignia de la escultura del monasterio, pero en su conjunto planteó una obra coherente, con personalidad propia. Aun así, su estudio genera numerosas



Planta

Vista general

dudas, tanto en cuanto a la datación de la parte románica, que arrastra el asunto de sus conexiones estilísticas, como por todo aquello relacionado con la elección iconográfica que supuso y por su función. En otro orden de cosas, es difícil ahora establecer las razones por las que aquella obra se acabó, en época románica, concretando en una sola galería y, también, precisar el momento y los motivos concretos de su continuación en época gótica. De nuevo subrayamos que su fisonomía global ha provocado que la imagen del conjunto haya sido más relacionada con la época románica que con la gótica, a pesar de que tres de las galerías de la planta baja y las cuatro del sobreclaustro son de época gótica, a excepción de tres pares de capiteles románicos aislados que conservan en el lado sudoriental.

La galería noroccidental se asienta sobre un amplio podio, que actúa como base de las trece arcadas que circulan entre los correspondientes pilares de ángulo, sobre pares de columnas. Este podio fue reforzado por otra línea de sillares situada en el lado del patio, durante la restauración del siglo XIX. La morfología de los arcos viene determinada por dos arquivoltas: la externa, a modo de guardapolvo retrocedido en el mismo plano que el muro, y la interna, con el mismo perfil, ambas decoradas por dos registros de palmetas yuxtapuestas, compuestas de folíolos alargados, tema que tiene su paralelo más inmediato en el guardapolvo de la gran portada de Santa Maria. Se trata de un motivo muydesarrollado en edificios relacionados con los centros ripollenses y de su influencia. Además, y como hemos señalado en otras ocasiones, el mismo desarrollo se detecta en la decoración de conjuntos de la Lombardía. Estas líneas de palmetas arrancan, en la base, de cabezas humanas, animales o monstruosas, o de algún motivo de bestiario o floral, tanto en el exterior como en el interior. Enlazan con el orden columnario las impostas, con una composición habitual, decoradas por las cuatro caras, con motivos de carácter vegetal y geométrico.

Salvo algunas excepciones, la pieza que conforma el capitel incluye el collarino, la cesta o tambor y el ábaco. La decoración escultórica cubre fundamentalmente todas las partes visibles de las cestas, ya menudo los collarinos. La cesta los capiteles mantiene en general una forma troncocónica invertida que varía según la temática y la composición, aportando una notable variedad de soluciones, sin que existan prácticamente composiciones repetidas. De hecho, conviene valorar que los temas siempre varían y adoptan una serie de repertorios donde dominan los temas figurativos (ángeles, humanos, zoomórficos) y vegetales o geométricos. El funcionamiento de los repertorios está basado en el recurso a la simetría biaxial y en las repeticiones entorno a cada cara o ángulo. Si nos atenemos a la selección de programas iconográficos de claustros desde las últimas décadas del siglo XI, en Ripoll se optó por una combinación entre la figuración y los temas de tipo floral, sin recurrir a la temática historiada. Esta cuestión será

Vista general de la galería noroccidental

Interior de la galería noroccidental

retomada más adelante, al tratar sobre la significación del conjunto. Por lo que respecta a la decoración de las impostas, dominan los repertorios de carácter floral i geométrico. Cabe destacar, en los extremos, y especialmente en los dos pilares, un tipo de palmeta similar al que se desarrolló en la portada.

Todos los fustes son cilíndricos y lisos, sin excepción alguna. En cuanto a las bases, mantienen una estructura estándar del plinto cuadrangular sobre los que reposan dos toros y una escocia, siguiendo la tipología ática. Por lo que respecta a los pilares angulares, el esquema decorativo mantiene el sistema con los pares de capiteles adosados y las correspondientes impostas, que se prolongaban por los lados internos. A excepción de la representación, en bajorrelieve, del personaje identificado tradicionalmente como el abad Ramon de Berga (a la que nos referiremos más adelante), el resto de la superficie de los

Arco de la galería noroccidental

pilares es lisa. Junto con el carácter detallado y sistemático de la decoración los elementos arquitectónicos citados, el conjunto revela la existencia de un programa definido, ambicioso y consciente, sin mostrar prácticamente irregularidades cualitativas o técnicas.

En este mismo sentido, debemos subrayar la selección y disposición de los materiales, gracias a los datos proporcionados a raíz de la restauración y al estudio del claustro completado en 2011. Según los análisis realizados, las dovelas de los arcos están trabajadas en piedra caliza procedente de Sant Bartomeu (Osona), mientras que las impostas, son en gres de Bellmunt (sierra que separa el Ripollès de Osona); la mayor parte de los capiteles, en mármol de Gualba (cordillera del Montseny, situada al Sur de Osona); los fustes, en brecha del Montseny a excepción de cuatro, en mármol de Gualba; finalmente, las bases también son mayoritariamente de brecha del Montseny. Es interesante observar que los materiales provienen de canteras de un entorno que abarca la zona comprendida entre la cordillera del Montseny y el Ripollès, incluida la comarca de Osona. Es revelador, sin embargo, que en época gótica se encargaron fustes en mármol de Vilafranca de Conflent, muy coincidente con los considerados como de brecha. Es en este punto donde se manifiesta el recurso al cromatismo de los materiales, planteado de manera consciente. No es de extrañar que algunas de las primeras descripciones del monumento, como las de J. Pellicer, vieran las columnas labradas de *jaspe*. El resultado, sin ser del todo sistemático, permite valorar la elección del color rojizo o granate, que sugiere un intento de acercarse a un material de uso tan restringido como el pórfido. En este sentido, no debemos de olvidar la correspondencia con un encargo asociado a las autoridades condales, tan asociadas a otros aspectos del monasterio y de su historia, y bastante significativos en relación con los condes Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV. En definitiva, el juego cromático y la calidad y variedad de los materiales del conjunto era totalmente consciente y proyectado, y complementado con la existencia de pintura, si nos atenemos a los vestigios localizados en algún capitel.

A nivel estilístico, hay una serie de constantes que se van manifestando de manera generalizada y que permiten observar una producción homogénea en la totalidad de las obras de la galería, si exceptuamos algunas piezas de los extremos. En líneas generales, las formas se caracterizan por volúmenes relativamente planos, con un fuerte sentido gráfico, un dominio de las líneas, claras y precisas, y de las composiciones, que van desde las más convencionales hasta algunas más desarrolladas. En ocasiones se recurre al uso del trépano para subrayar algunos puntos de la composición o de los motivos, siguiendo un recurso que, siendo característico de la escultura rosellonesa, en Ripoll se usó moderadamente, como podríamos ver en centros provenzales o languedocianos.

Es difícil, a estas alturas, determinar un sentido concreto y particular en la selección y disposición de los motivos. Pese a lo que se podría pensar, no parece existir una constante en la distribución de los temas entre las parejas de capiteles, aunque es cierto que una parte importante de los figurativos están situados en el lado del pasadizo. No conocemos con precisión cuáles podían ser los usos concretos de los espacios del claustro más allá de las funciones generales propias de estos espacios. Podemos pensar que esta galería era la que comunicaba con la zona de la fachada de la iglesia, por el lado sur, y con la banda de la Epístola

de las naves, por el lado norte; también se puede plantear la circulación de procesiones en determinadas festividades, así como el sentido funerario inherente en un panteón condal. Pero no disponemos, de momento, con datos irrefutables para determinar una justificación concreta en la ordenación de los temas.

Decoración de los arcos de la galería noroccidental

EL RELIEVE CON EFIGIE Y LA INSCRIPCIÓN DEL PILAR NORTE

La inscripción y el relieve donde se representa una efigie que preside el pilar septentrional han sido uno de los ejes en torno a los cuales se ha clasificado el conjunto. El personaje ha sido tradicionalmente identificado como el abad Ramon de Berga (1172-1205/6), en base a una inscripción. Sin embargo, un análisis detallado del relieve con el apoyo de alguna fotografía del primer tercio del siglo XX, conlleva replantear dicha atribucióny relativizar la asociación entre figura e inscripción.

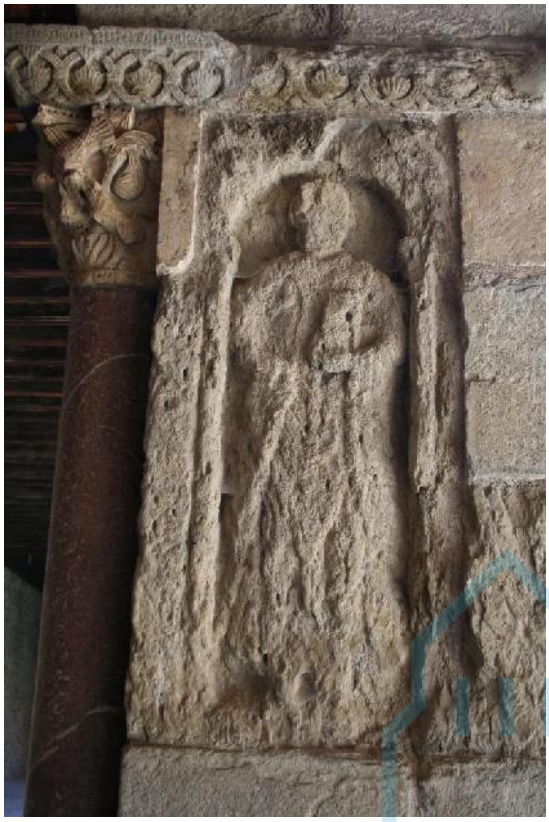
En primer lugar, aludiremos a la inscripción ya que, según las hipótesis tradicionales, se referiría al abad Ramon de Berga. Aparece en el plano vertical de la imposta del capitel adosado que se halla a la izquierda del relieve. Conservada parcialmente, queda interrumpida a la derecha, lo que ha provocado raramente haya sido tratada en profundidad a pesar de que las referencias han sido continuas. La transcripción que aportaba Puig y Cadafalch era la siguiente: BERGA. DA [T] AUCTOREM. PETR... Según el autor, la inscripción permitiría atribuir el papel de constructor al abad Ramon de Berga, que quedaría identificado

en el relieve; sugería, además, que la inscripción se pudiera completar con la fórmula *Petrus artifices*; sin embargo, no es clara la interpretación de los caracteres PETR, que forman parte de un término donde la inscripción queda interrumpida, sin más elementos de análisis. En caso de mantener una asociación de la inscripción con el abad Berga o, lo que también es significativo, su familia, también habría que interrogarse sobre su personalidad y origen. De acuerdo con el abaciologio sería la figura a través de la cual se concretó la independencia de Santa María de Ripoll respecto de San Víctor de Marsella. Con todo, un segundo elemento es su pertenencia al poderoso linaje de los Berga, señores del antiguo condado y entonces vizcondado homónimo.

Casi bajo la inscripción, bajo una línea de impostas prácticamente desaparecida, se sitúa el relieve con una figura que hasta ahora siempre ha sido con identificada con el abad Berga. Está encastrado en la parte interna del pilar del ángulo septentrional, de cara al muro de las naves. Su asociación con el texto ha motivado que la construcción de esta galería fuera atribuida al abad, y por tanto en los años de su gobierno. Esta hipótesis, mantenida hasta principios de este siglo, venía reforzada por las analogías existentes con buena parte de los repertorios del ala sur del claustro de la catedral de Elna, en el Rosellón, fechada también tardíamente. Sin embargo, hay argumentos estilísticos relacionados con otros objetos de Ripoll que justifican una datación más alta y cercana a mediados del siglo XII, tal como propuso Immaculada Lorés. Nos ocuparemos de nuevo de esta cuestión más adelante, para dedicarnos ahora al relieve.

A pesar de la transcendencia que la historiografía le ha otorgado desde finales del siglo XIX (Pellicer), se trata de un relieve raramente analizado en detalle, quizás debido a su elevado nivel de deterioro. En todo caso, todavía se pueden describir algunos aspectos significativos, especialmente con la ayuda de una fotografía del archivo Gudiol, anterior a la década de 1930 (Gudiol, A-375). Labrado en un bloque de

Relieve del pilar septentrional



Relieve del pilar septentrional. Foto Arxiu Guidol

piedra, muestra un personaje representado de pie, frontalmente, inscrito en una estructura arquitectónica basada en un arco de medio punto y columnas, en una composición que en general puede ser considerada análoga a la de los relieves de la parte derecha del segundo registro de la portada de la iglesia. De acuerdo con la fotografía citada, nuestro relieve difiere de aquéllos por las columnillas, octogonales y no helicoidales, y por el hecho de que la figura tiende a ocupar mayor superficie. Actualmente ya no son apreciables los temas vegetales de los pequeños capiteles de la estructura, ni la sucesión de palmetas similares del arco, a las del guardapolvo de las arcadas.

Aparentemente, el personaje viste casulla y túnica. Lo que parece que habría sido el báculo según algunas descripciones, no es más que el borde inclinado de la casulla que acaba limitando con la columnilla izquierda; probablemente hacía el gesto de bendecir, en un gesto forzado pero habitual, mientras que con la mano izquierda sostiene un libro cerrado, dispuesto verticalmente. La fotografía del Archivo Gudiol permite detectar sin margen de dudas los vestigios de lo que era un nimbo, detalle que ha pasado desapercibido hasta la actualidad y que nos conduce, como decíamos, a replantear la identificación de la figura. Se pueden adivinar, en la parte inferior, la parte inferior de las piernas y los pies hacia abajo, sin poder afirmar rotundamente si iban descalzos o desnudos. Casi nada ha sobrevivido de la cabeza, que aparecía centrada, de cara al espectador; hay posibles vestigios de lo que podría haber sido la cabellera, mientras que es verosímil deducir que llevaba barba.

De los detalles que la fotografía aporta, tenemos la figura de un personaje santo, sin atributos abaciales o episcopales, sin contar con otros indicios en el claustro para interpretarlo como parte de un grupo. Desde este punto de vista, es difícil plantear una propuesta de identificación: podría pensarse en san Eudaldo, del cual según las fuentes se poseían reliquias, aunque cabe recordar que se construyó una iglesia de dedicada al santo patrón durante el siglo XI. La presencia del libro, tan frecuente, podría sugerir la

voluntad de representar un apóstol, también difícil de demostrar. Otra posibilidad podría venir sugerida a través de lo que se vislumbra en otra fotografía, en la parte correspondiente a la mano derecha. Si bien lo más verosímil es deducir un gesto de bendición o de salutación con la mano derecha, no podemos descartar que en realidad sostuviera o presentara un animal, lo que acompañaría la idea de la

Pilar occidental

representación de un evangelista. Ello sería incluso justificable pensando en los restantes pilares del claustro, pero nada más se ha conservado que permita apuntar la existencia de cuatro relieves similares, ni tan sólo en el pilar occidental, construido en el siglo XII. Es importante destacar la indumentaria de carácter sacerdotal, con la casulla. Finalmente, tampoco debemos de omitir otro detalle de la parte superior del nimbo, que apunta hacia la posibilidad que fuera crucífero. Es cierto que podría tratarse de una forma engañosa resultado de la erosión. Ante esta posibilidad, sin embargo, podríamos situarnos ante una imagen de Cristo, raramente vestido con casulla i túnica, o alguna pieza similar difícil de precisar. Dentro de la extrañeza de esta solución, podemos tener presente que en Saint-Marie de Oloron, en la representación de la Tentación de Cristo, éste aparece vestido con casulla. De hecho, en este mismo centro, en la Epifanía, el Niño también viste casulla, lo mismo que en la *Maiestas Mariae* del tímpano de Cornellà de Conflent. Es cierto que estos ejemplos no solucionan la identificación de nuestro personaje, pero sirven como muestras relativamente cercanas de una imagen cristológica vestida con casulla.

Tipológicamente, en el claustro se incorpora de manera moderada el recurso de situar figuración a una escala monumental en los pilares de las galerías, como ya había sucedido en Moissac hacia 1100 y como se verá más adelante en conjuntos provenzales, como Saint-Trophime de Arles; no debemos de olvidar los relieves historiados del claustro de Santo Domingo de Silos. Por ello, se habían utilizado como referentes, en base a la identificación tradicional del personaje, el relieve del abad Durand de un pilar del claustro de Saint-Pierre de Moissac; otro referente era el relieve del abad-obispo Gregori, en Sant Miquel de Cuixà, de dimensiones mucho más reducidas, que ha servido para fechar la tribuna de la iglesia de dicha abadía; en este caso, la solución adoptada difiere mucho de Moissac y Ripoll, desde el punto de vista compositivo y estructural. Por otro lado, es ineludible la comparación con la figura del clérigo de la portada ripollense, inscrito en un arco sostenido por finas columnas, que sostiene el báculo con la mano derecha y el libro, cerrado, con la izquierda.

Con los elementos conservados, es complicado proponer una alternativa para la identificación de la figura, aunque su elección debió de estar relacionada con aspectos asociados al culto y a la liturgia, o a aspectos concretos de la función de la zona del claustre donde se ubica, contigua al acceso a la iglesia y no lejos de la sala capitular (en la galería nororiental).

Son escasos los detalles estilísticos y técnicos que pueden ser comentados. Se observan unos pliegues a la altura del antebrazo izquierdo, único vestigio claro de la calidad original del relieve, con pliegues inclinados marcados con una doble línea y un notable sentido del volumen. A partir de lo que se puede deducir de la fotografía citada más arriba, la reiteración de pliegues puede hacer pensar en un momento artístico posterior al de la portada, y del propio conjunto del claustro. El hecho de que la imagen ocupe toda la anchura del marco arquitectónico, a diferencia de la portada, puede situarnos en torno al 1200, en paralelo a producciones rosellonesas agrupadas en torno a la figura controvertida de Ramón de Bianya, sin que esta comparación implique una relación directa con ese círculo.

En la situación actual, con la identificación enigmática del personaje, la relación entre inscripción y relieve es problemática, aunque ello no sería nada excepcional, dado que existen casos en que la inscripción alusiva a un artista o comitente se sitúa junto a un relieve significativo. Así sucede, a modo

de ejemplo, en el capitel de la Epifanía en la girola de Saint-Pierre de Chauvigny (Poitou) –*Gofridus*–, o en el libro que sostiene María, en las jambas de la portada sur de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra) –*Leodegarius*. Por lo tanto, desde este punto de vista el caso de Ripoll se situaría dentro de unas circunstancias razonables y constatables en el románico.

Análisis de los capiteles e impostas de la galería románica

Tras analizar el relieve y la inscripción del pilar septentrional, debemos de centrar la atención en los capiteles de la galería, aunque iniciamos el recorrido desde el ángulo opuesto, el occidental. Los capiteles que se sitúan en el pilar, de cara al interior de la caja del muro perimetral, presentan temática de carácter vegetal. El primero de ellos presenta un sistema de hojas que ocupan casi toda la altura de la cesta, centradas en los ángulos, las bases de las cuales se transforman en tallos que se unen con la contigua en medio de la cara. La pieza vecina está decorada a base de un amplio motivo centrado en cada ángulo que consiste en una palmeta que en la base genera un doble tallo que le rodea en simetría para transformarse en semipalmeta. En ambos casos, los motivos están tratados con agilidad y claridad, sin necesidad de ocupar la totalidad de la superficie, como muestra de un dominio compositivo generalizado en los capiteles románicos del claustro. Al otro lado del pilar, como arranque del primer arco, destaca la presencia del tema de los pavos reales afrontadossobre un registro de hojas de acanto.Se trata de un repertorio que, a pesar de no ser muy generalizado, podemos observar en emplazamientos de diverso tipo, como sabemos desde el mundo paleocristiano, que alude al alma, a la resurrección, como podemos ver en la decoración de sarcófagoso en el mundo de los tejidos orientales, inscrito en elementos geométricos y en simetría estricta. Es uno de los escasos temas que aparece repetido en otro punto del claustro, en concreto en uno de los capiteles reaprovechados del pilar oriental. El paralelo más cercano se lo hallamos en el claustro de la catedral de Elna (Rosellón), aunque que en un friso de los pilares de la galería. La pieza vecina está decorada con un entrelazado de tipo vegetal consistente en unos tallos, que surgen de la parte inferior y de la superior de la cesta que se enlazan mutuamente generando varias palmetas y semipalmetas. Es remarcable la forma de las que se sitúan encima, con una especie de folíolos que, como en el caso de la imposta del pilar correspondiente, recuerdan las de los marcos de frontales de altar, en madera, que han sido relacionadas con el Taller de Ripoll, como la de San Martí de Puigbò (Museu Episcopal de Vic) o la cruz de la Majestad de Sant Joan les Fonts (Museu d'Art de Girona); al mismo tiempo, no podemos menospreciar las analogías con detalles de la ilustración de manuscritos ripollense, si comparamos algunos de estos motivos con los del códice de las *Epístolas* de san Pablo (Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. 5730), fechado en el primer cuatro del siglo XII, asociados también a los repertorios ornamentales de la portada de la iglesia.

La primera pareja de capiteles exenta combina de nuevo el mundo figurativo con el vegetal. La pieza interior se compone de dos registros de hojas recordando lejanamente esquemas derivados del corintio antiguo, si bien las hojas no tienen nada que ver con los acantos que podríamos ver en otros casos. Se trata de hojas de puntas angulosascuya superficie presenta, en la mitad superior, una forma de palmeta invertida; el registro superior muestra unas hojas amplias, centradas en cada ángulo, con la superficie cubierta a base de folíolos alargados, en paralelo y en sentido longitudinal, para curvarse a la parte superior. Este es uno de los *leitmotiv* de la decoración de los capiteles de tipo vegetal en Ripoll, repetido en otros puntos del claustro, y que veremos aplicado también en el claustro de Elna. A ellos hay que añadir las cabezas imberbes, prácticamente bustos, que surgen en medio de cada cara, entre las mismas hojas, y que ocupan el lugar correspondiente a los dados del ábaco. El capitel externo alude a la lucha del hombre contra las fuerzas del mal. Centra cada cara un personaje masculino, barbudo y vestido con túnica, con las manos en las bocas de unas cabezas leoninas situadas en los ángulos. Un tema similar aparece en el claustro de la catedral de la Seu d'Urgell. De las piezas que vamos comentando, es la primera que permite comparaciones con la figuración de otros conjuntos ripollenses. Por un lado, el tratamiento de las cabezas y de los pliegues de la indumentaria, muestra la relación de dependencia respecto de los recursos propios de la portada, ésta con un mayor sentido del volumen. Así, el tipo de pliegues de la zona del vientre puede responder a los desarrollos más detallados y virtuosos de la portada, en un tipo de recurso que forma parte de la serie de argumentos para acercar el estilo de Ripoll a la escultura de los edificios tolosanos. Es importante considerar también las cuatro bases atribuidas tradicionalmente al baldaquín, donde el tratamiento de los personajes y de los seres leoninos muestra la pertenencia al mismo taller del claustro. Finalmente, hay que poner la atención en el fondo vegetal, en dos registros, siguiendo en parte una estructura y unos motivos relacionados con el capitel que le hace

pareja. El siguiente grupo de capiteles también combina la figuración con la temática vegetal, la primera situada en el exterior. El interior presenta una estructura derivada del capitel corintio, con dos hileras de hojas superpuestas y el nivel correspondiente a las volutas. El capitel externo presenta parejas de dragones erguidos, de cabeza común dispuestaen la parte superior de los ángulos. La presencia de dragones en sí misma no es distintiva, dado que es un motivo representado bajo numerosísimas formas y en muy variados contextos. Sin embargo, son sugerentes las coincidenciascon los dragones representados en las miniaturas de las *Epístolas* de san Pablo, en torno a la inicial donde se representa el propio san Pablo y su discípulo Timoteo; bien que la composición es diferente, en relación con la letra inicial, los rasgos de los dragones, con dos pares de patas, pueden hacer pensar en un posible referente para los seres del claustro. En el campo de la escultura pétrea, aparece una versión similar en un capitel de la catedral de Vic conservado en el Museo Episcopal de Vic. En el par de capiteles que siguen se mantiene la combinación entre la figuración animal y la temática floral. En el lado de la galería se representa una figura con cabeza de simio a cada ángulo, presentada de frente, vestida y con las piernas flexionadas. Estas figuras adquieren un sentido negativo: la figura del simio podría aludir al pecado de la lujuria, tal como sucede en el claustro de la Seu d'Urgell donde, a diferencia de Ripoll, las figuras aparecen desnudas. El capitel vecino muestra un tema vegetal de relativa simplicidad, con un doble tallo entrecruzado en medio de cada cara que se dobla en la parte superior para desplegarse en cada ángulo como palmeta invertida.

Capiteles e imposta, donde destaca la representación de pavos reales

Capiteles e imposta, donde destaca la representación de figuras de ángeles

La siguiente pareja de capiteles sigue en la línea habitual del claustro. La pieza interna muestra un esquema de carácter vegetal basado en dos niveles, recordando lejanamente el capitel corintio antiguo. Como en otros casos, aparece una cabeza humana en la parte superior de cada cara bajo el dado central, algunas de barba alargada, la cuarta imberbe y coronada con una diadema. Este planteamiento compositivo inscribe dentro de un tipo de capitel que reaparece en el propio claustro, en uno de los capiteles adosados reutilizados en el pilar oriental, y que también se observa, con leves diferencias, en otros conjuntos como el claustro de Elna. Otras interpretaciones más simples se observan entre las piezas de la catedral románica de Vic, en la portada también osonense de Santa Eugènia de Berga y, con ciertas diferencias, en el claustro de Santa Maria de l'Estany (Moianès, antes Bages). En el capitel exterior aparecen, parejas de grifos, afrontados y erguidos con las patas delanteras sobre un soporte a modo de receptáculo o cáliz. Es bien sabido este tema es habitual en la escultura románica y en ámbitos artísticos muy diversos. La composición, con los seres enfrentados en simetría biaxial, puede ser detectada en conjuntos surgidos de la influencia tolosana y en el ámbito rosellonés. Así, podemos recordar el capitel de la galería sur de Elna, aunque la composición es diferente, ya que los monstruos se orientan hacia los ángulos de la cesta y la cabeza correspondiente se funde con el de la cara contigua. El motivo también había sido aplicado a la portada del monasterio ripollense, en concreto en el basamento de la parte izquierda, con dos seres pasantes y afrontados.

Capiteles e imposta con sirenas-pez y personajes simiescos

En el grupo siguiente, el capitel interno presenta un ángel en cada ángulo, sobre un fondo tratado con bandas paralelas inclinadas, un elemento característico del mundo rosellonés. El capitel vecino introduce de nuevo la figuración humana, con personajes imberbes, a excepción de uno, situados de frente, agachados en cada ángulo. Con las respectivas manos agarran unas cintas sogueadas que se orientan hacia arriba transformándose en semipalmetas. En ambos capiteles, la presencia de figuración permite analizar los rasgos estilísticos, que en líneas generales muestran una relación de dependencia respecto de los relieves de la portada: los pliegues planos, geometrizados, los bordes con rombos que recuerdan lejanamente aplicaciones de materiales lujosos, o los pliegues más apretados en la zona de la cintura, como aparece en las figuras de los ángeles. Son aspectos que también se observan en los relieves de la catedral de Vic.

Los dos capiteles siguientes contienen temas de bestiario. El interno presenta un motivo habitual en los claustros, como también en otros contextos del edificio románico, el de las sirena-pez de cola bífida, frontales, centradas en los ángulos, con la doble cola que surge bajo el faldón y se orienta simétricamente hacia arriba, donde es agarrada por lamano correspondiente. Una de las representaciones más similares a la ripollense es una vez más la del claustro de Elna (acompañado de otro con sirenas-pájaro). En todo caso, son numerosas las variantes de este tema, con interpretaciones donde hay que añadir los peces sostenidos con las manos, como vemos en Sant Pere de Galligants (Girona). Se han dedicado grandes trabajos al estudio de este ser híbrido, relacionado con los textos de los bestiarios y al que ya se hace referencia en el Fisiólogo. Prevalece el sentido negativo de la representación como símbolo de la tentación y del mal. En cambio, el motivo de la pieza vecina consiste en cuatro figuras humanas vestidas,

Capitel e imposta donde destaca la representación de leones

Capitel e imposta donde destaca la representación de leones

con cabeza de simio. Muestran los brazos abiertos mientras que con las respectivas manos parecen sostener unas formas onduladas que ocupan la mitad inferior de la cesta. Como en el caso de las sirenas, Otra cuestión es la interpretación que se puede dar a las formas onduladas, de connotaciones acuáticas, tal como ha sido dicho, elemento que ha hecho identificarlos como náufragos. En el grupo que sigue reaparece la figura del ángel en el capitel interno, como hemos visto anteriormente. La gestualización es idéntica a la del caso precedente, por lo que aparece en actitud de orante y de nuevo el fondo muestra las bandas inclinadas. Su presencia puede asociarse tanto a un contexto litúrgico relacionado con las funciones de esta galería, o incluso, más concretamente, con una vinculación a un sentido funerario. A su lado, reaparece la temática exclusivamente floral, con unos amplios cálices vegetales centrados en cada ángulo.

A continuación, vemos de nuevo la combinación entre los repertorios de bestiario y el vegetal. El capitel de la parte interna muestra cuatro cuerpos de león presentados de frente, de cara al espectador, centrados en cada ángulo. El planteamiento de la composición nos lleva al recuerdo de conjuntos roselloneses, aunque el paralelo más cercano lo vemos en el claustro de la Seu d'Urgell. En cuanto a la ejecución, hay que señalar los recursos empleados para remarcar el carácter feroz de los felinos, que la aproxima a varias cabezas similares en los guardapolvos y las bases atribuidas al baldaquín, aunque con un menor sentido del modelado que en los relieves citados. La pieza vecina, en la parte del patio, recurre a una composición marcada por el repertorio vegetal. En este caso, se organiza una palmeta en cada cara, enlazada con la contigua, mordida en la parte superior por una cabeza de monstruo. La pareja siguiente de capiteles, siempre en sentido norte, mantiene una combinación similar a la de los dos precedentes. Además, el capitel interior repite el tema de los leones, ahora representados pasantes, uno en cada cara y orientado con la cabeza en el ángulo, donde se funde con la cabeza de la cara opuesta. El capitel que hace pareja muestra un tema de tipo vegetal. El grupo que viene a continuación también juega con la temática figurativa y la floral. En el interior se combinan tres figuras de sirenas-pájaro con la de un águila. A pesar de que prácticamente no se conservan las cabezas, se detecta un gran sentido del detalle, apreciable especialmente en el tratamiento de las diferentes partes del plumaje. El fondo está ocupado por las típicas hojas que vemos en otros capiteles del claustro. La presencia de las sirenas con cuerpo y cabeza de ave, muy habitual en el románico, puede tener su paralelo más inmediato en los ser representados en el claustro de Elna, habitualmente comparados con los ripollenses. El capitel que hace pareja con la anterior contiene un esquema compositivo derivado del corintio antiguo, donde una hoja de acanto ancha ocupa dos tercios de la cesta en cada cara, mientras surge un segundo registro que, siguiendo el tema ripollense los folíolos digitados, termina en las volutas de los ángulos. Un florón de cierta amplitud se sitúa en el lugar del dado central, como hemos visto también en otros capiteles ripollenses. A pesar de las analogías compositivas con referentes del capitel corintio, las soluciones de Ripoll están marcadas por una fuerte geometrización de los diferentes motivos, alejándose de cualquier posible referente de un carácter antiquizante. Es, por tanto, un planteamiento que no parece tener nada que ver con otros ejemplos del románico catalán, como los que vemos en el interior de Santa Maria de Besalú o el claustro de San Pedro de Galligants, entre otros. Tampoco creemos ver puntos de contacto directo con los capiteles de la portada del monasterio o con los capiteles de tipo corintio de la iglesia.

La siguiente pareja de capiteles combina de nuevo la figuración con los repertorios de carácter vegetal. El capitel figurativo muestra unos personajes masculinos vestidos con túnica, cuyas manos están introducidas en las bocas de cabezas de león situadas en la parte superior de los ángulos. Este tema ya aparecía en otra pieza del claustro, con algunas diferencias si bien aquí, sorprendentemente, los personajes sólo tienen una pierna, calzada. La imagen, complementada en un contexto donde las manos son engullidas por cabezas leoninos, puede aludir a las consecuencias del pecado, tal como han sido

Capitel e imposta donde destaca la representación de personajes cojos

Capitel e imposta donde destaca la representación de sirenas pájaro y un águila

interpretadas representaciones con personajes cojos o con prótesis, como en las pinturas murales de Sant Joan de Boí, en uno de los intradoses de los arcos de separación de las naves. El capitel que da al patio contiene unas hojas anchas, centradas en los ángulos, que ocupan gran parte de la altura de la cesta. Un tema muy similar vemos en el claustro de Elna, así como en un capitel del Museo Diocesano de Urgell y en el interior de la iglesia del monasterio de Gerri de la Sal. Probablemente se trate de una derivación más ágil y desarrollada de un motivo presente en el claustro de Cuixà. La pareja que precede el pilar septentrional combina de nuevo el mundo figurativo, en el interior, con el vegetal. En el primero, manteniendo como es habitual el sistema de centrar una figura en los ángulos o en las caras, alterna águilas y sirenas-pájaro. Las figuras ocupan casi toda la altura de la cesta, con los cuerpos presentados frontalmente centrados en los ángulos, con las alas desplegadas. Ya habíamos visto la representación del águila en otro capitel de esta galería, no demasiado lejos de lo que ahora nos ocupa. De nuevo, el mundo del mal queda representado, quizás en contraposición con un hipotético sentido positivo de las águilas. La pieza contigua está planteada con una composición de cierta originalidad: una hilera de hojas yuxtapuestas queda sobrepuesta por un anillo perlado desde el cual cuelgan hojas y palmetas invertidas. El motivo evoca referentes antiquizantes, si bien este elemento lo podemos ver tanto en conjuntos provenzales como de otros ámbitos, como en Cuixà o en Solsona, bajo diversas interpretaciones.

Los capiteles adosados al pilar norte aportan algunas novedades respecto al carácter y al planteamiento del resto de capiteles de la galería. Como en el pilar occidental, nos encontramos ante una línea de impostas que recorre el macizo por la parte de la galería y un par de capiteles adosados, casi en voladizo,

en el extremo que da al arranque de la otra ala. El capitel interior está decorado con parejas de leones invertidos asociados a un sistema de roleos. Bajo el dado central hay una cabeza de monstruo, del que surgen tallos que se entrelazan con los leones y generan otros motivos vegetales que van enriqueciendo la ocupación de las superficies. El ábaco está reseguido por pequeños círculos obtenidos a base de trépano, que genera un fuerte sentido del claroscuro. La presencia de los leones, por sí misma, no constituye ninguna novedad dentro de la decoración del claustro. La diferencia radica en el contraste existente entre la composición más compleja donde se insertan, con roleos, entrecruzamientos, hojas, etc., y la simplicidad con la que aparecen las formas de animales e híbridos en otros capiteles. Probablemente se muestre un primer intento de evolucionar hacia formas más avanzadas, con recuerdos lejanos de la decoración de los claustros provenzales o tolosanos, sin perder los referentes ripollenses ni los de otros centros catalanes.Por otra parte, este juego que se establece entre los seres de bestiario, de dimensiones modestas en relación al marco arquitectónico, y un sistema de entrelazos vegetales, puede recordar también el mundo de la ilustración de manuscritos, en un espíritu similar al de algunas letras capitales de códices ripollenses. En siguiente capitel se optó por la temática vegetal. Se distribuyen tres hileras de hojas de carácter diverso: el primer nivel consiste en palmetas yuxtapuestas cercadas por sus propios tallos; el segundo, en las hojas típicas del claustro, centradas en los ángulos, donde cuelgan frutos en forma de piña; finalmente, el nivel superior muestra de nuevo hojas similares a las del medio, que los ángulos encorvan dando lugar a una palmeta invertida; bajo el dado central surge otra hoja de la que surge, de nuevo, una piña. Esta composición está planteada con los repertorios y detalles ya observados en otros puntos de la galería. En el capitel interno aparece nuevamente el sistema de lado opuesto del pilar, los de los seres animales enlazados en un sistema de tallos entrelazados y otros motivos florales. En este caso, desde las caras laterales aparecen dos parejas de aves picoteando un fruto, abordados por sendos pares de leones rampantes. Los dos que arrancan de la cara principal tienen una parte del cuerpo engullida por una boca de monstruo. Todos los animales quedan situados en un fondo de tallos que se curvan y generan hojas, palmetas y piñas, alcanzando la composición más virtuosa y elaborada de toda la parte románica del claustro. El ábaco de esta pieza está reforzado plásticamente con una incisión ondulada combinada con golpes de trépano, solución que hemos visto ya utilizada en otros capiteles. El capitel contiguo recurre de nuevo al terreno exclusivamente floral. La composición está basada en dos tallos perfilados con marcas de trépano que despegan desde la base y se curvan hacia los ángulos, generando frutos y semipalmetas.

No sabemos en qué momento ni cómo pudo darse como concluida la galería noroccidental del claustro. Además, la presencia de los dos pares de capiteles adosados reutilizados en los pilares de la galería sudoriental, la opuesta a la que nos ocupa, añade más interrogantes a la cuestión. En el pilar oriental, el primero de ellos repite el asunto de los pavos reales, situados por encima de una hilera de palmetas yuxtapuestas a modo de hojas de acanto. Del trabajo de la pieza hay que tener en cuenta el ábaco, reseguido de agujeros aplicados con trépano y un amplio florón en el lugar del dado central, solución que ya hemos visto en otras piezas del claustro. La pieza que le hace pareja, correspondiente al exterior,

Capiteles del pilar septentrional

Santa María la Real fundación

Capiteles reutilizados en la galería sudoriental del claustro

está decorada con leones afrontados, derechos, con la cabeza común en los ángulos. La composición y los rasgos feroces de los jefes aportan contundencia al motivo, que transcurre sobre un fondo de bandas inclinadas. Tanto este tema geométrico como la composición remiten indudablemente a referentes roselloneses, si bien en general se trata de una composición que también observamos en otros conjuntos, ya desde finales del siglo XI. A al otro lado de la misma galería, adosados al pilar meridional, hay dos nuevos capiteles románicos reutilizados. El primero, con algunas zonas dañadas, está decorado con una composición que combina el esquema floral derivado del corintio con la presencia de cabezas humanas barbadas bajo el dado central de cada cara, en una solución que ya veíamos en la galería noroccidental. La pieza que da al patio, está íntegramente ocupada por motivos de carácter vegetal distribuidos fundamentalmente en dos hileras. Pero la serie de obras no góticas reutilizadas no se agota con el piso inferior del claustro.

Finalmente, existen dos capiteles más en la galería sudoriental del sobreclaustro, de nuevo bajo una imposta de época gótica, muy deterioradas hasta el punto de que su identificación deja margen a dudas, por lo que no nos extraña que hayan pasado prácticamente desapercibidas. El capitel interno fue concebido como exento, y es de dimensiones inferiores a los que se sitúan en el sobreclaustro. Muestra un esquema derivado del capitel corintio antiguo, con una distribución inédita en la galería románica ripollense, pero idéntico a los capiteles altomedievales tradicionalmente atribuidos a la iglesia y actualmente atribuidos a la campaña constructiva del abad Oliba, Dos de estos capiteles parecen reutilizadas en el arcosolio moderno del monumento funerario del conde Ramón Berenguer III. No dudamos que el reaprovechamiento habría sido totalmente consciente, con el ejemplar concebido como un objeto de prestigio y de imagen de un pasado que quería ser rememorado. La composición del capitel externo, que fue cortado para adaptarlo a su emplazamiento actual y también muy deteriorado, es más problemática que la del precedente, aunque podría fecharse en época románica.

Volviendo al piso inferior, y en la galería románica, su continuación avanzará durante los siglos del gótico, tal como ha quedado reflejado tradicionalmente. El estado de la cuestión sobre la cronología y sus autores ha quedado resumido en el artículo de Conxa Peig, en estas mismas páginas, aunque un trabajo de Pere Beseran que está en prensa puede replantear algunos de sus aspectos básicos. Con todo, es notable y excepcional la presencia de los dos dobles capiteles, bajo las correspondientes impostas, de la parte de los pilares que da al interior de las galerías, sumando un total de cuatro. En ambos casos, además, el orden columnario, desde el plinto y la base, sobresale de la sección de los pilares, creando un volumen ligero a pesar de las irregularidades constructivas que se detectan. Esta excepcionalidad podría buscar su explicación en la presencia de los otros dos pares de capiteles, adosados, los pilares de la parte gótica comentados más arriba, como muestra de un plan inicial quizá alterado más adelante o, sencillamente, no cumplido. Nos referimos a la posibilidad de que se hubieran previsto nuevas columnas adosadas al muro opuesto, como apoyo de los dos arcos que siguen en la línea del porche. Es una hipótesis que sólo podría ser justificada a través de la revisión de los muros correspondientes. Sin embargo, hay que recordar que las impostas de los capiteles románicos aislados son de época gótica, en la línea de las que se sitúan en aquella zona del claustro, y en la que, en realidad, es el ala opuesta a la adosada a la iglesia. Otra hipótesis sería aquella según la cual el proyecto inicial del claustro ya abarcaba

las cuatro galerías, visto que los muros perimetrales estaban claramente delimitados en el siglo XII, y que se habrían preparado y esculpido varias piezas para el resto, al menos algunas de las destinadas a los pilares. Esta posibilidad también es difícil de demostrar, visto que la configuración arquitectónica de estos dos pilares difiere de la de los del ala contigua a la iglesia.

DATACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

Desde los trabajos de Josep Pellicer la galería románica del claustro ha sido fechada en tiempos del abad Ramon de Berga (1172-1206), evidentemente en base a la presencia de la inscripción que supuestamentese referiría al que se considera el primer abad no marsellés y al relieve que, hasta ahora, había sido atribuido al personaje, situado en el ángulo norte del conjunto. La existencia de esta figura ha provocado una asimilación entre los datos históricos y los estilísticos, conduciendo a situar las obras en fechas tardías dentro del panorama de la escultura románica en Cataluña. Esta datación, prácticamente sin alteraciones, ha sido asumida por autores como Puig y Cadafalch, A. Kingsley Porter, Josep Gudiol, Eduard Junyent, Xavier Barral y nosotros mismos entre muchos otros. Desde esta perspectiva, esta clasificación concordaba con los puntos de contacto existentes con la galería primitiva del claustro de la catedral de Elna la que, escultóricamente, encabezaba una segunda generación en la llamada escuela rosellonesa. Sin tener en cuenta la dependencia técnica respecto de la obra de la portada ripollense, fechada a mediados del siglo XII, el gran inconveniente de esta propuesta tantos años mantenida ha radicado en el contraste con corrientes más apropiados los del espíritu de conjuntos de las décadas de 1180-1210, dentro de los movimientos del arte llamado del 1200. Incluso en el propio claustro de Elna, en concreto en los relieves historiados, se detectaba la mano de un escultor más cercana a ese espíritu, en contraste precisamente con los recursos figurativos de Ripoll. Visto así, el claustro que nos ocupa figuraría como una producción de un carácter conservador, más orientada a corrientes tradicionales.

Estas contradicciones han conducido a una segunda propuesta de datación del conjunto, más cercana a la construcción de la portada, a cargo de Immaculada Lorés. Desde la base de observaciones de orden estilístico y constructivo, se ha propuesto retrasar la datación de la galería que nos ocupa y fecharla claramente antes de la época de Ramon de Berga, hacia el segundo tercio del siglo XII. En este sentido, el relieve podría haber sido creado y encastado posteriormente. Probablemente, hay que observar una relativa evolución en algunos capiteles del vértice norte del claustro, fundamentalmente desde el punto de vista compositivo, visto el mayor sentido de la complejidad y un planteamiento hasta ahora inexistente en el claustro, con los seres animales enredados en tallos. Si en otras obras la cesta del capitel está dominada por la figura, a través de la que se ordenan las diferentes partes de la composición, en este punto dominan los sistemas geométricos-vegetales de los tallos o rizos. No podemos asegurar, sin embargo, que estas diferencias permitan situar estas piezas en un momento más avanzado, si tenemos en cuenta, además, que algunos capiteles de la portada ripollense también muestran este mundo y este mismo papel de la figuración. También podría tratarse de intentos o muestras, por parte del taller, de adaptarse a nuevos recursos ya experimentados en otros centros del románico.

Si tenemos en cuenta las diversas consideraciones sobre el estilo y la iconografía del conjunto y su relación con las restantes obras ripollenses del siglo XII, todo hace pensar que la galería románica del claustro se habría construido esencialmente hacia las décadas de 1150 y 1160. Esta datación conecta con la que se propone para la portada (ca. 1134-1151), en la medida que es el punto de referencia material inmediato delo que se observa al claustro, en cuanto al tratamiento de la figuración ya una parte de los repertorios de tipo geométrico y vegetal. Dichos márgenes también concuerdan con los datos relativos a la construcción de un nuevo baldaquín, entre 1146 y 1151, en sustitución del de la época de Oliba, siempre y cuando sigamos con la hipótesis de que las cuatro bases esculpidas con figuración sostenían aquella estructura. Joan Duran-Porta ha manifestado sus dudas al respecto. Con todo, y si tuviéramos que dejar de atribuir las cuatro mencionadas bases en el baldaquín, las tenemos que situar en el contexto renovador al que también debía pertenecer el frontal de altar de talla procedente de San Pere de Ripoll (Museu Episcopal de Vic), asociado estilísticamente con el entorno de la portada y del claustro. Al mismo tiempo, y siguiendo con las comparaciones con evidencias monumentales, podemos considerar que el taller de la catedral de Vic, muy probablemente procedente de Ripoll, ha sido fechado entre 1140 y 1160. Podemos añadir, en esta misma dirección, que la incidencia en la portada de Santa Eugenia de Berga nos permite considerar la fecha de consagración el 1173, a pesar de que en contra de este factor

debemos tener presente el valor relativo de la consagración de unos altares en relación con el estado constructivo del edificio.

Sea como sea, las décadas centrales del siglo XII fueron escenario de hechos que coinciden con la actividad renovadora de Ripoll. También hay que recordar la institución de la festividad de María en sábado, el 1157, o incluso el enterramiento del conde barcelonés, Ramon Berenguer IV, en 1162. La renovación del claustro alto-medieval atribuido a la época de Arnulf (948-970) se habría podido impulsar a raíz de exigencias o circunstancias relacionadas con asociados alguno de estos acontecimientos, o sencillamente a la necesidad de actualizar el conjunto con obras ambiciosas y de gran alcance, en un fenómeno común en numerosos centros catalanes en aquella época. El núcleo de la obra, los trabajos de escultura, se situarían pues entre 1150 y 1170.

Otra cuestión es el momento de la finalización de la estructura o de modificaciones ligeramente posteriores. Algunas variantes de lenguaje que hemos observado en los capiteles del ángulo norte, añadidas a la inscripción y al relieve figurativo del mismo pilar, podrían indicarnos actividad a lo largo del último tercio del siglo XII. Llegados a este punto, debemos plantearnos si nos encontramos ante un proyecto más amplio frustrado, interrumpido o continuado con posterioridad, o bien si la galería que nos ocupa se concibió como un plan cerrado, que actualizaba y sistematizaba con un programa iconográfico la parte del claustro contigua en la iglesia. Del encargo de 50 capiteles en 1390 para la galería sudoriental se deduce que se contaba entonces con seis piezas preexistentes (tal como señala Pere Beseran), entre las que se deberían incluir los dos pares de los pilares góticos que hemos descrito más arriba. Esto permite pensar que en el siglo XIV estos capiteles románicos no estarían colocados y, probablemente, que nunca habrían sido instalados. No es fácil encontrar argumentos determinantes para la conclusión o la interrupción de unas obras en época románica. Por lo que respecta a Ripoll, y desde la aceptación ineludible que el claustro pertenece a las décadas centrales del siglo XII, podemos evocar los momentos posteriores a la muerte del abad Gausfred en 1169 y los intentos por parte de los monjes ripollenses de liberarse de la dependencia de San Víctor de Marsella. 1169. Una etapa aparentemente convulsa como ésta podría haber comportado un paro en las obras o, dicho de otro modo, no habría facilitado su continuación en las restantes galerías pesar de que parte del material hubiera sido preparado. Así, Ramon de Berga, era el primer abad elegido por los propios monjes de Ripoll después de los años de vinculación marsellesa, en 1172, y era considerado como el primer abad independiente. Después de una posible y verosímil interrupción, no podemos descartar que durante los años de su gobierno se completaran algunos trabajos de la galería, no necesariamente escultóricos. La inscripción que se refiere a Berga (¿Linaje? ¿Abad?) podría estar motivada por su contribución a una hipotética finalización de las obras del ala que nos ocupa del claustro. Podemos recordar que el relieve del pilar, de identificación dudosa, puede situarnos estilísticamente en las constantes plásticas de la escultura fechable hacia 1200, lo que también nos situaría en la época de Berga para la finalización del claustro, o el empotramiento del relieve en el lugar donde se encuentra.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La galería románica del claustro de Ripoll se integra plenamente dentro del conjunto de actuaciones renovadoras que se llevaron a cabo en el monasterio durante las décadas centrales del siglo XII. En este sentido, con la portada, los nuevos elementos de mobiliario litúrgico, el claustro y los relieves funerarios Ripoll se sitúa dentro de un panorama que se detecta en numerosos conjuntos del románico catalán, que contaban hasta entonces con una fisonomía y unos espacios definidos en el siglo XI. A diferencia de lo que se pensaba tradicionalmente, la iniciativa y el desarrollo de la galería noroccidental no se puede atribuir a la época del abad Ramon de Berga, a pesar de la inscripción del pilar septentrional, sino que pertenece a los años 1150-1160, mostrando una lógica relación de dependencia respecto de la portada. También replanteamos la identificación del personaje santo del mismo pilar, tradicionalmente atribuido al abad Berga. Pero los indicios estilísticos del relieve y la propia presencia de la inscripción alusiva a aquel abate hacen pensar que en torno al 1200 habría tenido actividad y que, probablemente, esta parte del claustro habría sido concluida. Es en este contexto que podría tener tiene sentido la inscripción alusiva a aquel abad o, en términos más justos, al nombre de su linaje. Por otro lado, el reaprovechamiento de capiteles en los pilares que cierran la galería sudoriental, obliga a imaginar que existía la previsión de seguir trabajando más allá del ala que nos ocupa.

Santa María la Real fundación

El resultado es una obra tratada con sentido del detalle, con un claro interés por la sistematización en la organización de la decoración, que a pesar de los vínculos con la rica y celebrada portada funciona como una obra autónoma en todos los aspectos. Este cuidado queda manifestado, de entrada, por la selección de los materiales y el juego cromático que implicaba, en especial por el tono del mármol de Gualba y por el color rojizo de la brecha del Montseny, que nos sitúa ante una solución comparable a la del mármol rosado de las canteras de Ceret utilizado en el Rosellón, y que no deja de evocar el recuerdo de materiales lujosos comoel pórfido de grandes obras de la Antigüedad. En este sentido, es tentadora la idea de asociar el conjunto a los vínculos del monasterio con la casa condal de Barcelona.

La selección de motivos de los capiteles, donde dominan los motivos de bestiario y de carácter vegetal, donde es significativa la ausencia de motivos historiados, obedece a un programa concebido de manera consciente, desde la base de un simbolismo visible en otros casos mediante unos repertorios muy experimentados. No se puede entender de otra manera, más cuando en Ripoll los repertorios historiados contaban conmodelos claros y se habían manifestado, de manera profusa y brillante en los relieves de toda la portada. No se trata de ver un contraste, sino de referirse a unos referentes donde ya se había producido esta opción, y donde el antecedente más cercano es, sin duda, el del claustro del monasterio de Cuixà. Habría que analizar hasta qué punto los vínculos con Saint-Victor de Marsella habrían podido influir en la selección de este programa de imágenes.

Estilísticamente, la galería románica es una síntesis formal del taller de la portada, de la que sólo incorpora una parte de sus repertorios y recursos formales en el tratamiento de la figuración. Otros componentes están relacionados con la escultura rosellonesa, con numerosas analogías con el de la catedral de Elna. Sin embargo, el conjunto rosellonés, se distancia de Ripoll en los aspectos técnicos y pertenece a un momento posterior. En otro orden de cosas, no podemos olvidar el trasfondo mediterráneo, especialmente detectado en la portada, pero especialmente los puntos de contacto con la escultura provenzal, ni debemos olvidar los recuerdos de repertorios frecuentes en conjuntos de Lombardía, tal como ya sucedía en la portada.

Pero volviendo al taller de Ripoll, es importante inscribir el claustro con la idea de un centro de creación artística donde las obras de diferentes materiales, técnicas, soportes y tipologías surgen bajo un programa estético coherente y relativamente homogéneo. Hemos señalado analogías de temas del claustro con la producción de manuscritos y con objetos de mobiliario esculpidos en madera y policromados, que hacen extensible la decoración del claustro a este panorama global. La presencia de este taller, de sus resultados, son visibles en otros centros catalanes, muy especialmente en la catedral de Vic o en conjuntos de Besalú.

También son significativas las repercusiones de los talleres ripollenses en la portada de Santa Eugènia de Berga.

Las obras del nuevo claustro de Ripoll parecen haberse detenido, no sabemos por qué, en la galería noroccidental. No podemos descartar, en definitiva, alguna asociación respecto al uso de la dependencia como panteón condal. Con todo, tal vez su construcción, o bien su cierre, pueda ser asociado a algún evento relacionado con la vinculación del monasterio con los condes, más allá de sus usos litúrgicos. La época del abad Pere Guillem nos parece la más adecuada para su inicio, pero momentos como los de los años 1146-1151, que conllevaron la construcción de un nuevo baldaquín, o la muerte de Ramon Berenguer IV en 1162 son referentes a tener en cuenta para aportar un marco propicio para su construcción y para su programa iconográfico. No podemos descartar que la construcción se vió interrumpida y fue continuada y parcialmente completada en tiempo de Ramon de Berga. Sin duda, estaba planeada la continuación de la obra, dado que se produjo más material esculpido que fue reutilizado más adelante. De hecho, hay suficientes indicios para detectar una falta de continuidad, tal como sucedió en tantos otros claustros iniciados en época románica. Nos queda la galería noroccidental, que marcó la fisonomía de todo el conjunto, al ser respetada en tiempos del gótico, y que hemos de entender como otra de las muestras de la ambición de los promotores del siglo XII en Ripoll, con una obra que tiene su propia personalidad dentro del conjunto. Todo ello lo convierte en uno de los claustros más ricos y mejor articulados de toda la edad media en Cataluña.

Santa María la Real fundación

El relieve en estuco de la Virgen

Durante los trabajos de restauración de los muros perimetrales del claustro llevados a cabo entre 2010 y 2011 se descubrió, tras la pared del ala suroriental, un arcosolio que con los restos de un relieve de la Virgen con el Niño trabajado en yeso o estuco.De esta representación sólo han sobrevivido la parte superior del cuerpo de María, sin la cabeza, así como parte de los laterales del trono, También son significativos los restos de policromía de la moldura que circula por debajo del intradós del arco, de color rojo. Otros fragmentos del relieve fueron localizados en el material de relleno de utilizado para cubrir el arcosolio, probablemente en el momento de abrir la puerta que hay a la derecha, hacia el siglo XVI. Estos fragmentos se encuentran reunidos ahora, en Ripoll, pendientes de estudio.

La composición se organizaba enmarcada por la forma semicircular del arcosolio o nicho, a modo de tímpano. De los tres restos que permanecen *in situ* el más destacado es el correspondiente al busto de la Virgen, en alto relieve, presentado frontalmente y, por lo que es visible, en simetría. Aparentemente, los antebrazos estaban ligeramente doblados, probablemente representando el gesto protector de la Madre hacia la figura del Niño, elemento habitual como sabemos pero que en este caso se halla totalmente desaparecido. No podemos saber si ambas imágenes iban o no coronadas. En todo caso, María debía vestir un amplio manto, que le cubre los hombros y que por los costados caía hasta los pies, tal como es visible desde una aproximación lateral desde la izquierda y en la base de la parte derecha del trono (desde el punto de vista del espectador). Por debajo se hace visible la túnica, con un amplio cuello y pliegues en V, con un diseño sutil que hace recordar trabajos en metal o de talla en madera. Hay vestigios de policromía rojiza al manto y la túnica, de tono coincidente con los restos del encuadre del semicírculo. La parte derecha del trono se conserva en toda su altura original, presentada en sesgo, en un intento de aportar profundidad a la representación. En la base son visibles los extremos de la caída del manto de la Virgen, como ya hemos dicho, mientras que sobresale el pomo del montante posterior, cilíndrico sobre una base moldurada. De la parte izquierda sólo ha llegado parte del montante posterior, fijado al fondo de la superficie.

En conjunto, es verosímil ver en este relieve una representación de María, entronizada, que habría tenido el Niño sentado en su regazo, siguiendo un esquema muy habitual en las representaciones marianas del románico, concebidas como *Sedes Sapientiae*. Pese a la existencia de numerosos ejemplos que podemos utilizar como paralelos compositivos e iconográficos, cualquier hipótesis sobre los gestos y la indumentaria de esta figura se nos presenta difícil de demostrar. Probablemente, un estudio detenido de los numerosos fragmentos que aún se conservan pueda contribuir a concretar más aspectos sobre esta cuestión. En la misma dirección, también es difícil reconstruir la composición del conjunto del tímpano. De todas formas, la presencia del relieve nos obligará a considerar varias obras esculpidas, en madera, piedra, o incluso otros materiales y soportes, para intentar aportar ideas para la contextualización del relieve que nos ocupa. Se ha planteado que el relieve estaría cercano a la zona del refectorio del monasterio. En todo caso, es interesante el hecho de que, prácticamente enfrente del arcosolio hay un capitel gótico de temática mariana que, como indica Pere Beseran, podría estar en concordancia con la presencia de la representación románica. También podría haber sido vinculado con una capilla o altar dedicado a santa María, como sucedía en otros monasterios benedictinos.

Desde el punto de vista estilístico los vestigios sorprenden por la combinación de una ocupación moderada de la superficie en la túnica, y la profusión de pliegues que se observa especialmente en el tratamiento de las mangas. El intento de obtener unos pliegos sutiles y refinados no deja de evocar algunas producciones altomedievales, de objetos suntuosos como la célebre imagen de la Virgen de Hildesheim, relacionada con el obispo Bernward y por tanto fechada hacia el año 1010. Por otra parte, hay que tener en cuenta algunos conjuntos de relieve en estuco de una cierta monumentalidad y sentido del volumen, como los tan celebrados de Cividale dal Friul (¿finales del siglo IX?) o los del baldaquino de San Pietro al Monte, en Civate (finales del siglo XI-inicios del siglo XII). Por otra parte, nos parece oportuno mencionar la *Theotokos* de Leno, fechada a mediados del siglo IX, una representación de la Virgen con el Niño de connotaciones bizantinas. Más que estos paralelismos y referentes, que podemos considerar de carácter genérico y por lo tanto poco significativo, lo que es interesante es plantear su presencia en los muros perimetrales del claustro, anteriores al siglo XII. Nos vemos obligados, en este caso, a recordar la asociación del abad Oliba con el culto mariano, tan claramente expresado en los

Santa María la Real Fundación

Arcosolio con el relieve de la Virgen en estuco en la galería suroriental

Detalle del relieve de la virgen

Santa María la Real fundación

monumentos que impulsó, aparte de Ripoll (St. Miquel de Cuixà, catedral de Vic, etc...). El conjunto, sin embargo, debía mantener una fisonomía marcada por el carácter monumental y solemne, dada la profundidad y la amplitud concedidas al trono, tal como se desprende de la indumentaria que cae hasta el pie del propio trono. En este sentido, la imagen se sitúa en un nivel análogo al de producciones del entorno del 1200, pero también visible en obras de mediados del siglo XIII. Además, el recurso de los pliegues de las mangas, tratados con una sucesión reiterativa, también puede ser indicio de una datación avanzada.

Con todo, es complicado ceñirse a argumentaciones de estilo y técnica con los escasos referentes conservados en yeso o estuco, más cuando en época románica, Europa y Cataluña han conservado ejemplos fechables entre los siglos XI y XIII, sin olvidar la serie de producciones que pertenecen a épocas anteriores. A modo de ejemplo, si anteriormente mencionábamos Hildesheim por una imagen mariana, hay que tener presentes los relieves en estuco del entorno del 1200 en Sankt-Michael. A su vez, el relieve de Ripoll se suma a una serie de ejemplos del románico (o medievales) en Cataluña trabajados en estuco, entre los que sobresalen los restaurados de Sant Serni de Tavèrnoles (Alt Urgell, Lleida), situados en el siglo XI aunque muy restaurados, la Majestad de Sant Joan de Caselles, en Andorra, probablemente de la primera mitad del siglo XII, y los de Santa Maria d'Arles (Vallespir), fechados en el siglo XII. Sin un estudio detenido de los fragmentos recuperados, se hace difícil optar por la reconstrucción de la decoración del

nicho entero o de averiguar hasta qué punto la decoración en relieve podía combinarse con elementos bidimensionales pintados, como sucede en algunos conjuntos conservados.

Estamos, sin embargo, ante un excepcional conjunto, de una monumentalidad comparable a la de San Saturnino de Tavèrnoles o de Arles, mencionados más arriba. El hallazgo del relieve de la Virgen, con los componentes diversos que presenta, es de una gran importancia. En primer lugar, introduce un nuevo tema de análisis de las funciones de los espacios del claustro y de los adyacentes, en redescubrir una imagen mariana de origen medieval. En segundo lugar, añade un nuevo ejemplo en la serie de vestigios de relieve en yeso o estuco de época románica, de los que en Cataluña se conservan algunos ejemplos significativos, aunque escasos y parciales. Seguidamente, también abre el debate de su cronología, desde la base de los rasgos estilísticos que definen los restos conservados, pero especialmente por sus componentes iconográficos en un contexto, el de Ripoll, donde las imágenes marianas son más conocidas por célebres fuentes literarias que por las evidencias materiales.

Así, y tal como ya hemos manifestado en ocasiones anteriores, es importante considerar la diferencia existente entre la visión tradicional de lo que habría sido la imagen de la virgen de Ripoll desaparecida a raíz de los hechos de 1835 y los indicios que aportan las tallas relacionadas con centros vinculados, de una manera u otra, con el monasterio de Ripoll. Y, por otra parte, habría que valorar cuál pudo ser el grado de influencia de las diversas representaciones ripollenses, incluida la que nos ocupa, del claustro. Es bien sabido que todos los indicios que podrían ilustrar cómo había sido la imagen del altar de santa María en la iglesia monástica apunta hacia una composición en la que el Niño aparecería desplazado hacia un lado, en una posición y gestualización planteados en un eje distinto al de María, a la manera de tantos ejemplos donde el personaje podría asociarse más claramente hacia aquella o hacia un grupo de personajes, a menudo desaparecido. De este modo, la descripción de Narciso de Camós estaría en la línea del sello del Museo Episcopal de Vic o de la ilustración del códice ripollés *De locis sanctis* de Beda (y otros textos), de mediados del siglo XI, siempre utilizados por la historiografía como soporte para validar la primera. En otras ocasiones hemos planteado el hecho de que tampoco podemos asegurar que aquella imagen maltratada y desaparecida en el siglo XIX sería la de origen medieval, como la idea de que tampoco debemos establecer una relación directa de modelo y copia entre códice e imagen exenta. Algo similar ha manifestado para la célebre imagen de la catedral de Clermont-Ferrand, documentada en el siglo X. Incluso podríamos imaginar, como en otros casos, que la imagen original, fuera o no de época románica o medieval en general, hubiera sido retocada y modificada, como ha sucedido en tantos otros casos. Sea como sea, es interesante plantear la necesidad de reflexionar sobre cómo era, realmente, la composición de la imagen principal ripollesa. El caso es que la imagen del claustro nos sitúa en un planteamiento compositivo bien frecuente en Cataluña, que cuenta con elementos de comparación en todos los ámbitos y soportes que, como hemos dicho más arriba, en ocasiones nos remite a centros vinculados con la abadía de Ripoll. La figura entronizada, de cierta monumentalidad, con el trono compuesto de montantes y de una cierta amplitud, nos remite a conjuntos de escultura arquitectónica, pétrea, como los tímpanos de Mura (Bages, Barcelona) (donde aparecen otros personajes), o el del transepto de Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell, Lleida), donde el grupo aparece rodeado de ángeles turiferarios. Con todo, estos casos no pertenecen a las dependencias claustrales. En el plano de la imaginería, de las imágenes de culto, es interesante tener en cuenta, como ya hemos señalado en ocasiones anteriores, que del entorno más cercano de Ripoll provienen dos imágenes de composición frontal. Es el caso de la Virgen de Llaés, iglesia que dependía de Sant Joan de les Abadesses, o de la de Matamala, iglesia que precisamente dependía del monasterio de Ripoll. Es interesante tener en cuenta la difusión de esta modalidad iconográfica y compositiva, que por otra parte muestra coincidencias con otra imagen de un centro monástico que también dependía de Ripoll, Santa Maria de Montserrat. La imagen del claustro de Ripoll responde más a estas constantes que no a la de otros casos.

En otro orden de cosas, y como ha hecho notar Marc Sureda, no debe pasar desapercibida la presencia de otras imágenes marianas en claustros, aunque la mayor parte de ellas sean de época gótica, como las de Santes Creus, la del Claustro o de Bell-ull de la catedral de Girona, o la de Sant Cugat del Vallès, esta última también realizada en estuco. Por otra parte, no debemos olvidar que a mediados del siglo XIII ya se menciona, en la canónica de Solsona, la *Virgen del Claustro*, que se corresponde al ejemplar de piedra caliza que, inicialmente, formó parte de la columnata de las galerías, destruidas y sustituidas en el siglo XVIII. En cualquier caso, una representación mariana, en relieve, en el ámbito claustral es totalmente explicable e incluso habitual. Que la representación fuera en yeso o estuco inscribe dentro de una opción técnica y material que también se desarrollaba entre los siglos XI y XIII en muchos ámbitos, incluidos

Santa María la Real Fundación

algunos grandes centros catalanes. Ripoll representa una gran novedad en este sentido, por lo que el ejemplo abre nuevas perspectivas de estudio, que precisan del análisis detenido de los restantes fragmentos. En otro terreno, podemos recordar el conocimiento de una técnica análoga aplicada a los frontales de altar, como sucede en el de Sant Marcel de Planès (Museu Nacional d'Art de Catalunya).

Es atractiva y verosímil trabajar sobre la hipótesis de que el relieve es cercano a la datación propuesta por los muros perimetrales del claustro, de forma que hay razonamientos de todo tipo para justificarla. Con todo, las evidencias monumentales de otros ámbitos nos obligan a considerar un planteamiento monumental en fechas avanzadas. En este sentido, cualquier aportación existente sobre los espacios claustrales, las dependencias monásticas y su uso litúrgico, pueden aportar más datos para la clasificación de un vestigio tan excepcional como este relieve, a pesar de su estado fragmentario.

Detalle del trono y de la indumentaria de la Virgen

Cabe decir, para cerrar este apartado, que más allá de la escultura de los capiteles del claustro, el relieve de la Virgen no es el único caso de escultura ripollense de contextualización problemática. En este sentido, no hay que olvidar los numerosos relieves dispersos, muchos de los cuales habían formado parte del lapidario montado en los muros del propio claustro, los cuales en algunos casos muestran opciones estilísticas muy diferentes a las de los capiteles de la galería noroccidental, de las comentadas bases figuradas atribuidas tradicionalmente al baldaquín y, en definitiva, de aquellos conjuntos que muestran lo más característico de la práctica escultórica de Ripoll en las décadas centrales del siglo XII. También podemos añadir un fragmento de dovela (Museu Nacional d'Art de Catalunya), cuyo estilo se acerca a las obras de la portada, así como el fragmento de un fuste de columna conservado en una colección particular.

Santa María la Real fundación

TEXTO Y FOTOS: JORDI CAMPS I SORIA – PLANO: CONCHITA RUIZ TERRADILLOS

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1967C; ALTÉS I AGUILÓ, F. X., 2002; ARABIA Y SOLANAS, R., 1877, PP. 188-194; ARIMANY FONTANET, J., 2012; ARTIGAS Y RAMONET, R., 1886, PP. 24-26; BARRACHINA NAVARRO, J., 1997; BARRAL I ALTET, X., 1973, PP. 324-339; BARRAL I ALTET, X., 1979A; BARRAL I ALTET, X., 1979B; BARRAL I ALTET, X., 1987B; BARRAQUER I ROVIRALTA, G., 1906, PP. 24-26; BESERAN I RAMON, P., 1992, P. 340; BESERAN I RAMON, P., 2000; BESERAN I RAMON, P., 2016; BOTO VARELA, G., 2003E; CAMÓS, 1949, P. 368-372; CAMPS I SÒRIA, J. 1990; CAMPS I SÒRIA, J., 1992A; CAMPS I SÒRIA, J., 1998; CAMPS I SÒRIA, J., 2000; CAMPS I SÒRIA, J., 2010; CAMPS I SÒRIA, J., 2017B; CAMPS I SÒRIA, J., 2018; CAMPS I SÒRIA, J., EN PRENSA-B; CAMPS I SÒRIA, J., LORÉS I OTZET, I. Y MANCHO SUÁREZ, C., 1999; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, II, P. 15; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. 1999A, P. 30; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2006; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2013; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. Y CAMPS I SÒRIA, J., 2008A; COOK, W. W. S. Y GUDIOL RICART, J., 1950; COOK, W. W. S. Y GUDIOL RICART, J., 1980; DALMASES I BALAÑÀ, N. DE Y JOSÉ I PITARCH, A. 1986, PP. 223-224; DURAN-PORTA, J., 2008A; DURAN-PORTA, J., 2015, I, PP. 443-445; DURLIAT, M., 1948-1954, II, PP. 31-70; GUDIOL RICART, J. Y GAYA NUÑO, J. A., 1948, P. 68; HERNÁNDEZ, F., 1930; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1933, P. 188; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1962; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1975, PP. 164-168; LLAGOSTERA FERNÁNDEZ, A., 2009; LORÉS I OTZET, I., 2006, PP. 100-101; LORÉS I OTZET, I., 2007A: LORÉS I OTZET, I., 2008B, PP. 295-298; LORÉS I OTZET, I. Y MANCHO SUÁREZ, C., 2009, P. 214; NOGUERA I MASSA, A., 1977, PP. 150-154; PELLICER I PAGÈS, J., 1873, P. 75; PELLICER I PAGÈS, J., 1878, PP. 66-68; POISSON, O., 1993; PUIG I CADAFALCH, J., 1949-1954, II, PP. 55-58; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. DE Y GODAY, J., 1909-1918, III, PP. 52, 329-333; ROGENT, 1887, P. 15; SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C., 2011B; SUREDA I JUBANY, M., 2012A, PP. 61-62; SUREDA I JUBANY, M., 2012C; TARRACÓ I PLANAS, E., 1989: P. 52-65; VENDRELL SAZ, M. *ET ALII*, 2012.

Mosaico del presbiterio de Santa Maria de Ripoll

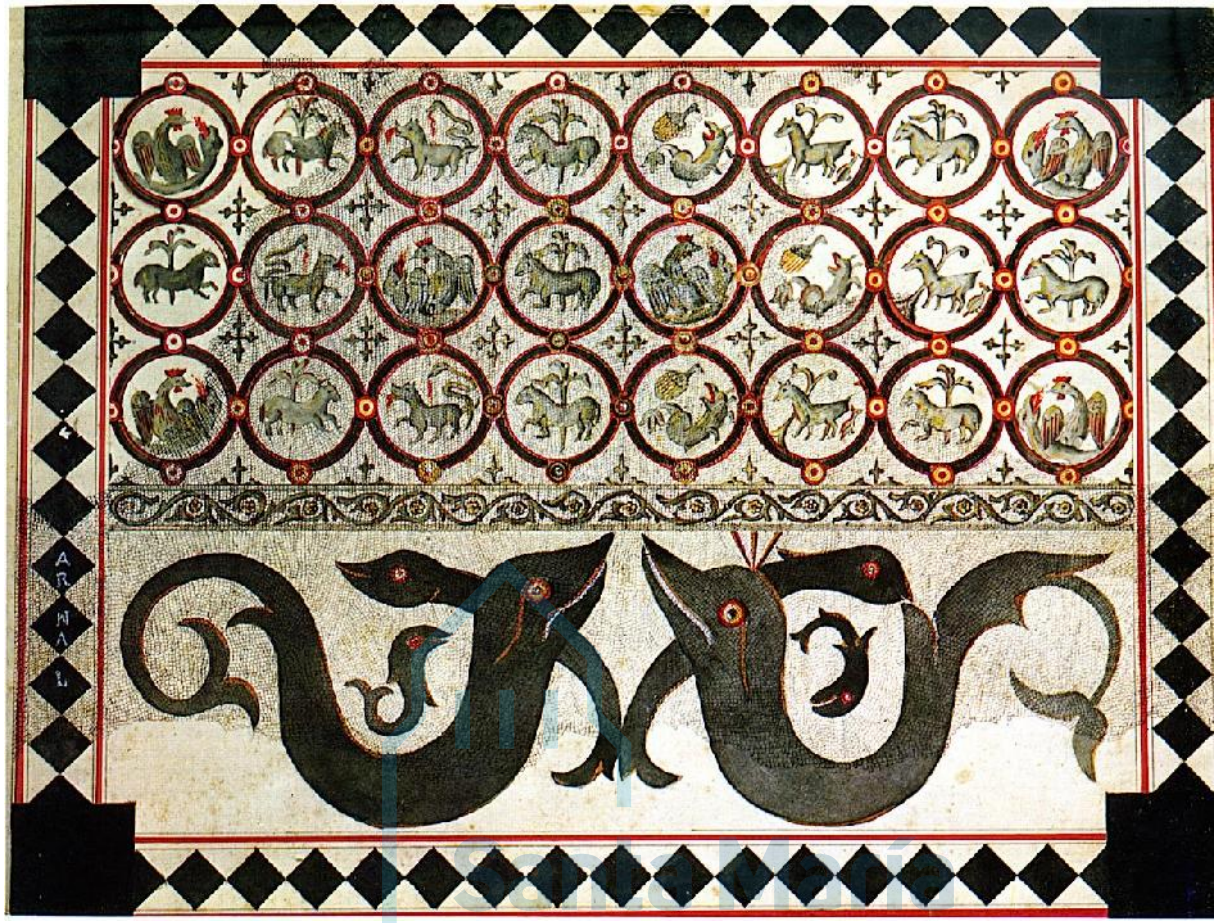
AUNQUE ACTUALMENTE EL MOSAICO que decora el presbiterio de la iglesia abacial de Ripoll es una reconstrucción llevada a cabo durante la restauración de Elies Rogent (1886-1893), ésta fue realizada a partir de un dibujo del original publicado en 1877 por J. M. Pellicer i Pagès. Dicho mosaico, que la mayoría de los autores datan en el segundo tercio del siglo XII, se encontraba ya en el siglo XIX muy deteriorado. Así lo constata, entre 1806 y 1807, Jaime Villanueva, quien lo consideraba, por su decoración de delfines y perros, una imitación de un pavimento romano.

Afortunadamente, para su estudio contamos no sólo con el dibujo y la minuciosa descripción realizada por Pellicer unos años antes de la restauración de Rogent, sino también con una serie de restos conservados en el museo parroquial de Ripoll (núm. inv. 4038) así como con otros fragmentos de *tesserae* hasta hace poco guardados en cajas en la cámara situada bajo el presbiterio de la basílica. El mosaico se situaba en el crucero, ante el altar mayor de la Virgen María, se extendía en un rectángulo de 11 m de largo por 9 de ancho. Técnicamente, era una combinación entre *opus tessellatum* y *opus sectile*, en el que irregulares *tesserae* de tres colores –rojo, amarillo y azul– resaltaban en medio de un fondo blanco. Una gran cenefa, decorada con motivos geométricos en forma de rombos, rodeaba toda la composición, la cual se dividía en dos registros por medio de una banda decorada con un roleo vegetal con hojas de palmeta. En el registro superior, se colocan veinticuatro medallones, en tres filas horizontales de ocho, que albergaban distintas figuras de animales, entre las que destacan basiliscos, serpientes y cuadrúpedos, acompañados de algunos motivos vegetales. Por su parte, en el registro inferior, seis delfines de diferentes tamaños se entrelazan entre sí en variados movimientos: los dos mayores, de cuerpos sinuosos, aparecen con sus cabezas afrontadas; los medianos, desde el centro, realizan un salto expansivo hacia lados opuestos; y, finalmente, los menores, se sitúan, uno boca abajo, y otro boca arriba, justo detrás de la cabeza de los mayores. En la banda lateral izquierda de la cenefa exterior, entre los rombos, Pellicer leyó en nombre ARNAL(DVS), el cual, según dicho autor, sería un monje de Ripoll responsable de la ejecución de la obra.

En cuanto a su datación, tal y como ha señalado X. Barral, el mosaico debe atribuirse al segundo tercio del siglo XII, cuando se realizaron una serie de obras destinadas a la remodelación de la basílica consagrada por Oliba y que consistieron en el abovedamiento de la nave, la elevación de un nuevo baldaquino y la construcción de la fachada pétrea occidental. De hecho, las excavaciones llevadas a cabo en el área del crucero de Ripoll entre 1971 y 1972, confirmaron que el nivel del presbiterio de la basílica olibiana del 1032 era más bajo que el del actual mosaico. Por su parte, una serie de motivos figurativos y ornamentales apuntan asimismo a una fecha de realización hacia mediados del siglo XII. Así, en primer lugar, la cenefa vegetal con roleo de palmetas que divide la composición en dos es muy similar a la que divide la fachada a la altura del arranque del arco central. En segundo lugar, el formato de pavimento decorado con medallones habitados por animales es propio de un subgrupo meridional de mosaicos representados por los ejemplos de Saint-Genes de Thiers y Ripoll, que se caracterizan por incluir el motivo del basilisco e imitar la estética de los tejidos hispanos musulmanes. Barral señaló, además, la existencia de otros dos ejemplos fragmentarios de mosaico pavimental en Cataluña datables del segundo tercio del siglo XII: el primero, en la abadía de Sant Miquel de Cuixà, muy similar al de Ripoll y posiblemente localizado en el ámbito presbiterial; el segundo, en la cripta de la catedral de Vic, dentro de las obras de remodelación del siglo XII.

No obstante, lo que más llama la atención del pavimento de Ripoll es su capacidad de citar la cultura de los manuscritos iluminados de la biblioteca de la abadía, tal y como estaba sucediendo en esos mismos años en los relieves la portada monumental. De hecho, el motivo del felino con la serpiente del mosaico aparecía ya en la escena de la Creación del Cielo y la Tierra de la Biblia de San Pere de Rodes (París, BN, Ms. Lat. 6, I, f. 6v; uno de los monstruos marinos repetidos en dos de los medallones era muy similar a la constelación de *Cetus* del códice misceláneo de cómputo realizado por el monje Oliva en 1055

Antiguo mosaico pavimental del presbiterio de Santa Maria de Ripoll, firmado por Arnaldus, según un dibujo de J. M. Pellicer



(Roma, BAV, Reg. lat. 123, f. 201v), así como a uno de los seres acuáticos del Quinto Día de la Creación del Tapiz de la Creación; y, los defines, no dejaban de ser variaciones de la Constelación del Delfín del códice misceláneo de Oliba (Roma, BAV, Reg. lat. 123, f. 198v). Muy posiblemente estos paralelos podrían extenderse a otras figuras animalísticas del mosaico, pero el hecho de que el aspecto original de éste se conozca a través de un dibujo no nos permite ir más allá. No obstante, esta relación privilegiada con la biblioteca del monasterio podría justificarse a través de su artífice, un tal Arnaldus, que bien podría haber sido un monje de la abadía responsable de la elaboración de los cartones previos a la elaboración del mosaico.

En cuanto a la interpretación de su programa iconográfico, Pellicer realizó en su día una curiosa lectura en clave autorreferencial del monasterio. Según dicho autor, la familia de delfines del registro inferior compone un anagrama que sugiere las letras M y A de María, a quien está dedicado el altar mayor de la iglesia abacial. A su vez, los dos delfines mayores afrontados aludirían a la confluencia que en Ripoll se produce entre los ríos Ter y su afluente el Freser. Aunque sugerente, se trata de una hipótesis de difícil demostración.

Por su parte, X. Barral, señaló un aspecto de gran importancia para poder entender la percepción, por parte de sus contemporáneos, del pavimento ripollés: su peculiar composición rectangular, animada por medallones con animales o figuras, pertenece a la denominada tipología del "mosaico-tapiz" o "mosaico-alfombra", con la que quería evocar en mosaico la estética de las alfombras que entonces decoraban los pavimentos románicos en celebraciones especiales. Ejemplos de dicha tipología se encuentran en la antigua capilla episcopal de Die, en Saint-Sever en Ganagobie, y en Saint-Genès de Thiers. En los inventarios de la abadía de Ripoll de entre los siglos X y XII se conservan, de hecho, abundantes noticias sobre la existencia de este tipo de "tapiz de suelo" o alfombra de pavimento, los cuales aparecen mencionados como *tapeta*, *tapetios* o *tapecios*. Así, en el realizado en el 979, a la muerte del abad

Guidsicle, se hablaba de *tapecios 4 et alium tapecium minorem*, mientras que en uno de los catálogos del siglo XI se habla de *tapecios festivales et feriale sunt 10*.

En todo caso, en el mosaico de Ripoll se observa, además, un claro trasfondo cosmológico con el que la obra haría querido aludir a la Creación del mundo. Así, habría que entender su composición en dos registros: mientras que en el superior se sitúan veinticuatro medallones con animales terrestres y alados, en el inferior, nadan los seres acuáticos. Hay que recordar que imágenes parecidas se encontraban en el Caos primigenio de la Biblia de Ripoll o en el Quinto Día de la Creación del Tapiz de Girona, donde los animales alados se superponían a los marinos. De hecho, el motivo de los delfines que se afrontan en la parte inferior del mosaico ripollés deriva directamente de la iconografía de las aguas primordiales del primer día de la Creación, tal y como ésta e representa en las pinturas murales de San Giovanni in Via Latina (Roma) (segunda mitad del siglo XII), o de la personificación del Océano en los mosaicos romanos (Villa de Maternus, Carranque, Toledo). La ubicación de imágenes de este tipo en el presbiterio de Ripoll conecta con una larga tradición de la exégesis cristiana, que contraponía el techo (cielo) de la iglesia, a su pavimento, que simbolizaba la tierra y el paraíso (Filagato, *Homilia*, LV, Patrologia Graeca, 132, col 954, siglo XII). Como en el caso del *Tapiz* de la Creación de Girona (ca. 1097), la exaltación de la obra divina de la Creación, a los pies del altar mayor, no era sino una evocación del canto pascual del Exultet, con el que se celebraba la Creación del Mundo y la victoria de Cristo sobre las tinieblas.

Santa María la Real fundación

Reproducción del mosaico del siglo XII en la actual basílica de Ripoll

Restos de tesserae del fondo blanco del primitivo pavimento (Santa María de Ripoll

TEXTO Y FOTOS: MANUEL ANTOBIO CASTAÑEIRAS GONZÁLEZ

Bibliografía

BARRAL I ALTET, X., 1971; BARRAL I ALTET, X., 1972, PP. 125-127; BARRAL I ALTET, X., 1974; BARRAL I ALTET, X., 1997; BARRAL I ALTET, X., 2010, P. 266; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1994; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011, PP. 79-85; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2012B; IBARBURU ASURMENDI, M. E., 1986; IBARBURU ASURMENDI, M. E., 1987; PELLICER I PAGÈS, J. M., 1988, PP. 68-71; TARRACÓ I PLANAS, E., 1989, PP. 11, 22.

Restos de Baldaquino de Santa Maria de Ripoll

EN 1973 XAVIER BARRAL PUBLICÓ en la revista francesa *Bulletin Monumental* toda una serie de elementos pétreos de piedra caliza –cuatros basas y diversos relieves– conservados en el lapidario del Museo del monasterio de Ripoll, que, a su entender, formaban parte de un baldaquino monumental realizado en la abadía de Ripoll, a mediados del siglo XII. Una parte de dichos fragmentos –dos basas- se encuentran actualmente depositados y expuestos desde el año 2011 en la colección románica del Museu Nacional d'Art de Catalunya, mientras que el resto permanece en Ripoll.

Las basas, monolíticas, están formadas por un plinto cuadrado de 46 cm de lado y 10 cm de altura, sobre las que se alza un toro decorado con el motivo del entrelazo que sirve de asiento una desarrollada escocia coronada por un segundo toro. Cada una de las piezas, que alcanzaba una altura total de 54 cm, está decorada con serie de figuras humanas y animales, principalmente ubicadas en los ángulos y adaptadas a la concavidad de la escocia, que se van alternando de la siguiente manera: base A –un hombre entre leones–, base B –cuatro leones rampantes–, base C –cuatro hombres sentados–, base D –un león entre hombres. En el año 2000, Jordi Camps atribuyó, de manera convincente, una cabecita de león del antiguo fondo del MNAC (núm. inv. 202505), de 15 x 11'5 x 13 cm, como perteneciente a uno de los felinos de la base A.

Por lo que respecta a los otros restos del supuesto baldaquino, éstos se conservan todavía en el Museo de Ripoll y habrían formado parte, según Barral, del registro superior del mismo. Se trata seis fragmentos, de distinto tamaño y estado de conservación. Los fragmentos 1 y 2 presentan sendos personajes sedentes y nimbados, con libro, bajo arcada. El fragmento 3, el más interesante de la serie, consiste, de nuevo, en un personaje bajo arcada –esta vez un ángel– que sosteniente, con su mano derecha, una Sagrada Forma decorada por una cruz. La pieza se continúa en su lado izquierdo con la enjuta de un arco abierto. Por último, en el fragmento 4, que se encuentra en un estado muy fragmentario, se aprecia el incensario de un ángel turiferario, mientras que los fragmentos 5 y 6, más pequeños, son restos de un ropaje y de un elemento vegetal.

En cuanto a su estilo y técnica nadie duda en poner en relación de estas piezas el taller escultórico del portal de Ripoll. Ese paralelismo es muy claro en los ornamentos y figuraciones de la parte alta del ciborio –ángeles y figuras sedentes–, muy cercanos los relieves de la fachada. No obstante, tal y como señaló Barral, si bien en las basas encontramos igualmente elementos formales de la portada –como el motivo del entrelazo o el uso del plomo para marcar la pupila de los ojos–, la tendencia al altorrelieve de sus figuras, con marcados pliegues pinzados en los ropajes y poderosa descripción de los tendones de los animales, dota a su figuras de una vivacidad cercana a los talleres escultóricos del Rosellón, algo que se constata igualmente en el ala románica del claustro de Ripoll.

Desde un punto de vista iconográfico, su decoración escultórica se ha puesto en relación con modelos italianos, donde es habitual encontrar atlantes en las basas y ángeles turiferarios en las enjutas de los arcos. No obstante, en el caso de la base A se ha sugerido una representación del tema de Daniel en el foso de los leones en paralelo a una figuración semejante de una base perdida del deambulatorio de Sant Pere de Besalú. El tema, de evidentes connotaciones salvíficas y de victoria contra el mal, enlaza

Santa María la Real fundación

perfectamente con el carácter triunfal y eucarístico del baldaquino, el cual cubre literalmente el lugar de la consagración de las especies eucarísticas. Los ángeles con el incensario y la Sagrada Forma que decoran las enjutas de los arcos del ciborio se presentarían, pues, como un eco divino de la liturgia terrestre. Su precedente iconográfico estaría en los ángeles sosteniendo hostias marcadas con cruces de los ángulos de los capiteles frontales del monumental baldaquino del abad Eustazio en San Nicolás de Bari (1105-1123).

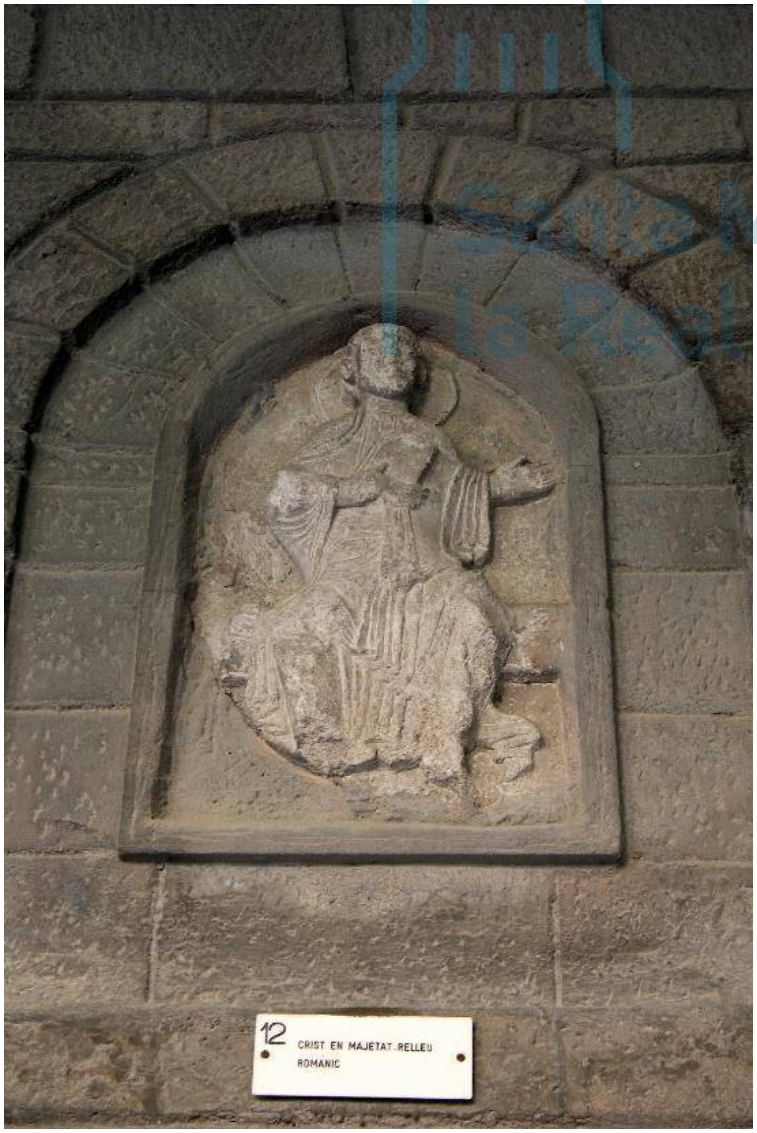
Si bien es verdad que las basas fueron dadas a conocer por J. Puig i Cadafalch y que algunos autores habían sugerido su pertenencia a un *ciborium*, no es menos cierto que fue mérito de X. Barral el haber hecho una propuesta reconstructiva del monumento adjuntando también otros elementos, como los relieves de la parte superior, y dotarlos de un contexto histórico-artístico. Así, al hilo de toda una serie de obras llevadas a cabo en la basílica en el segundo tercio del siglo XII –abovedamiento de la nave, nueva portada escultórica y elevación del presbiterio ornamentado con un mosaico pavimental–, este nuevo mueble litúrgico habría venido a substituir el precedente baldaquino-templete que el abad Oliba había colocado en el altar de Ripoll de 1032.

Base A del Baldaquino de Ripoll, cara frontal (depositada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya). Montaje reconstructivo con la cabeza de león (MNAC 202505)

Base B del Baldaquino de Ripoll. Museu de Ripoll

Base C del Baldaquino de Ripoll. Museu de Ripoll.

Base D del Baldaquino de Ripoll, (depositada en el Museu Nacional d'art de Catalunya).



Fragmento de la parte superior el Baldaquino de Ripoll: ángel con la Sagrada Forma. Museu de Ripoll

Santa María la Real fundación

Lamentablemente no nos ha llegado apenas material alguno de los baldaquinos-templete encargados por Oliba para las iglesias abaciales de Ripoll (1032) y Cuixà (1040). Para Imma Lorés, el único resto identificable con el antiguo ciborio de Oliba en Cuixà –en el que se combinaba el mármol, la madera y el revestimiento de plata y esmalte–, sería una base de mármol rosa conservada actualmente en el claustro. Su peculiar color coincidiría, según la citada autora, con la descripción que Garsies hace entre 1043-1046 del *ciborium*, al referirse a que éste se alzaba sobre cuatro basas con columnas "rojizas" que simbolizaban la sangre de los mártires.

Peor suerte corrió el viejo baldaquino de madera, plata y esmalte que Oliba donó a Santa Maria de Ripoll con motivo de la consagración del templo en 1032. Gracias al inventario del tesoro de 1047, sabemos que el abad-prelado había donado tres tablas y un ciborio de orfebrería. Se trataba de una tabla principal o frontal de altar, cubierta de oro con dieciséis piedras preciosas y esmaltes, y dos tablas menores, cubiertas de plata, que seguramente servían para decorar los laterales de dicho altar mayor. Todo ello venía enmarcado por un ciborio espectacular, con sus columnas y techumbre recubiertas de plata: *In primis, in altare sancte Dei genitricis Marie tabulam coopertam auro cum lapidibus et esmaltis XVI; tabulas cooperta argento II, colunas ciborii coopertas argento, et desuper tabulam coopertam argento.* Aunque la descripción no permite saber si se trataba de piezas con escenas narrativas, en el caso del frontal de altar, por su formato en tres partes y su colorida combinación de metales, piedras preciosas y esmaltes, su aspecto recordaría seguramente al del *antipendium* de oro realizado por Volvinius para la basílica de San Ambrosio de Milán durante el período carolingio (835-850). O quizás más bien a otras obras milanesas contemporánea al abad Oliba, como la Cubierta del Evangeliario de Ariberto d'Intimiano (1018-1054) del Tesoro de la Catedral de Milán, de plata repujada con esmaltes, y datada hacia 1030. Por otra parte, en esa misma época la condesa de Barcelona, Ermessenda, había donado en 1038 a la catedral de Girona una enorme cantidad de oro (300 *uncias*) para la construcción de una tabla dorada (*ad auream construendam tabulam*), la cual fue completada hacia 1041 por su nuera, la condesa Guisla, esposa del Ramon Berenguer I. Gracias a la descripción realizada del mismo por J. Villanueva sabemos que este frontal dorado, destruido en 1809 durante las guerras napoleónicas, contenía toda una serie de representaciones icónicas y escenas narrativas, pues estaba presidido por la Virgen María, rodeada de los cuatro Evangelistas en esmalte y *tituli*, y se acompañaba de treinta y dos compartimentos en esmalte con la Vida de Cristo.

Santa María la Real fundación

El caso es que en los últimos años se ha publicado toda una serie de documentación que explica cómo se produjo la destrucción del ciborio de Oliba en Ripoll, así como el encargo del nuevo baldaquino. La información la proporciona un antiguo inventario manuscrito –Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 430–, realizado por el biblliotecario del monasterio de Ripoll, Roc d'Olzinelles, a principios del siglo XIX, antes del incendio de 1833. En 1141, el conde de Barcelona, Ramon Berenguer IV, obligó a la comunidad de Ripoll a destruir parte del ajuar del altar mayor para convertirlo en 200 libras de plata a cambio de la donación del alodio de Molló: "[...] pidio con instancia 200 libras de plata del tesoro de la Sacristia para el socorro de sus necesidades a cuya entrega se resitieron los monges, pero por fin condescendieron vencidos por sus instancias, y por temas de la escomunion fulminada por el obispo Oliba y otros obispos" (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 430, f. 24v). Si bien los monjes cedieron, éstos decidieron invertir inmediatamente los réditos de Molló, entre 1141 y 1151, en la restitución de

Fragmento de la parte superior del baldaquino de Ripoll: personaje entronizado, nimbado y con libro. Museu de Ripoll

las piezas perdidas en plata con otras nuevas en el mismo metal: una cruz, una cubierta de Evangeliario y las columnas y el techo del baldaquino.

La substitución fue probablemente realizada entre 1146 y 1151 por un *artifex cum sociis suis*, según un contrato realizado por el prepósito de la abadía, Guillem (*Guillelmus prepositus*), copiada en un manuscrito de la abadía de finales del siglo XII:

> Hoc est breve de Molione ad restaurandum thesaurum, quod ego Guillelmus prepositus restauravi in ecclesia Sancte Marie. Primum in cruce VI libras de argento et octo morabetinos maris, et in teste II[as] libras, et in columpnis XII libras, et in cimborio septem libras et I soliudum (....) Et artifex istius opere dispensavit cum sociis suis modiium tritici et XII solidos berguitanos, et cotidie inter argentum ab abluendum et sibi ad potandum II canadels. (París, BC, ms. lat. 5132, f. 104r).

Es pues seguramente entonces cuando se elevó el nuevo baldaquino estudiado por X. Barral, consistente en las cuatro basas de piedra calcárea así como una serie de relieves con ángeles –uno con la Sagrada Forma y otro con un incensario– posiblemente pertenecientes a las enjutas del baldaquino y de claro significado eucarístico. Resulta significativo el hecho de que no hayan llegado hasta nosotros ni las columnas ni la techumbre de este segundo *ciborium*, pues posiblemente éstas estaban realizadas en madera recubierta de plata, imitando así el primitivo baldaquino de Oliba, por lo que seguramente fueron expoliadas durante la guerra civil catalana contra Joan II, entre 1464 y 1465. Por su parte, J. Duran-Porta ha expresado dudas razonables sobre la utilización de columnas de madera como soporte del cuerpo superior del baldaquino pétreo, aduciendo problemas de estructura y coherencia ornamental. Cabe preguntarse, entonces, si éstas columnas no eran también de piedra pero recubiertas con planchas de plata. De esta manera, el baldaquino realizado entre 1146 y 1151 aunaría en una misma obra la estética del ciborio de Oliba con el nuevo estilo del portal de Ripoll: los relieves en piedra calcárea de las basas y de los arcos, posiblemente pintados con brillantes colores como los de la fachada, combinarían muy bien con el resplandor de las placas argenteas que cubrirían las columnas así como el techo interior y el remate del baldaquino.

Santa María la Real fundación

TEXTO: MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ– FOTOS: MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ /JORDI CAMPS I SORIA

Bibliografía

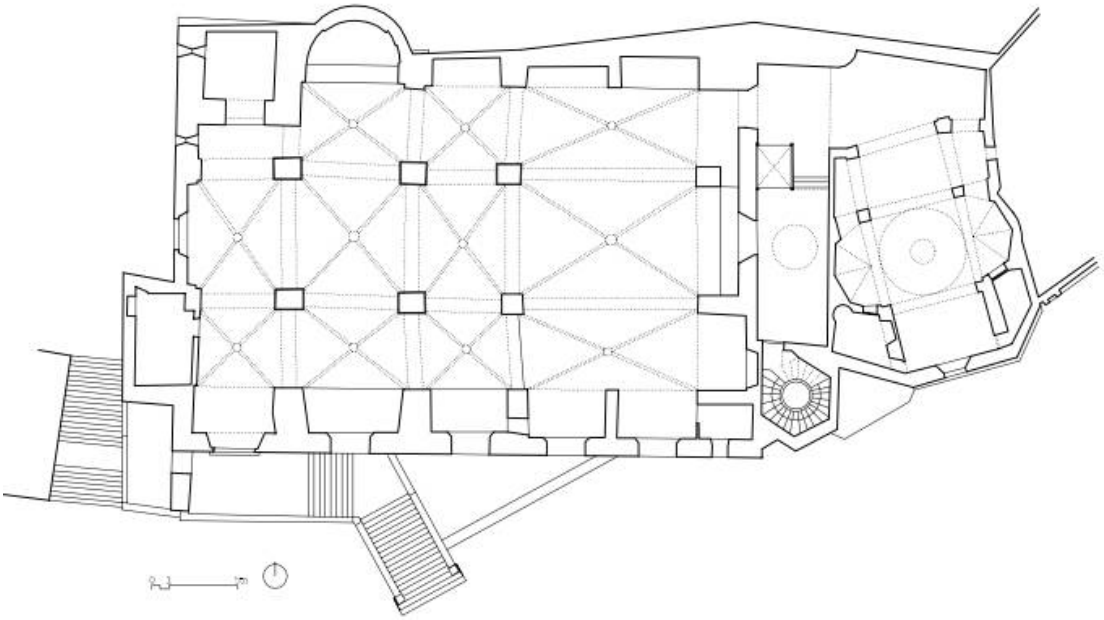
ALTÉS I AGUILÓ, F. X., 2004, PP. 64-66; BARRAL I ALTET, X, 1973B, PP. 316-331; BARRAL I ALTET, X, 1987; CAMPS I SÒRIA, J., 2000; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008C, PP. 16-18; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011A, PP. 45-50; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2013, P. 135; CAYUELA BELLIDO, B., 2008; DURAN-PORTA, J., 2015, I, PP. 454-455; GUDIOL I CUNILL, J., 1929, P. 359, N. 1; GUDIOL RICART, J. Y GAYA NUÑO, J. A., 1948, P. 68; LORÉS I OTZET, I., 2007, PP. 187, 190; PUIG I CADAFALCH, J., 1949-1954, II, P. 64; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. DE Y GODAY, J., 1909-1918, III-2, IL. 923, 950.

Iglesia de Sant Pere de Ripoll

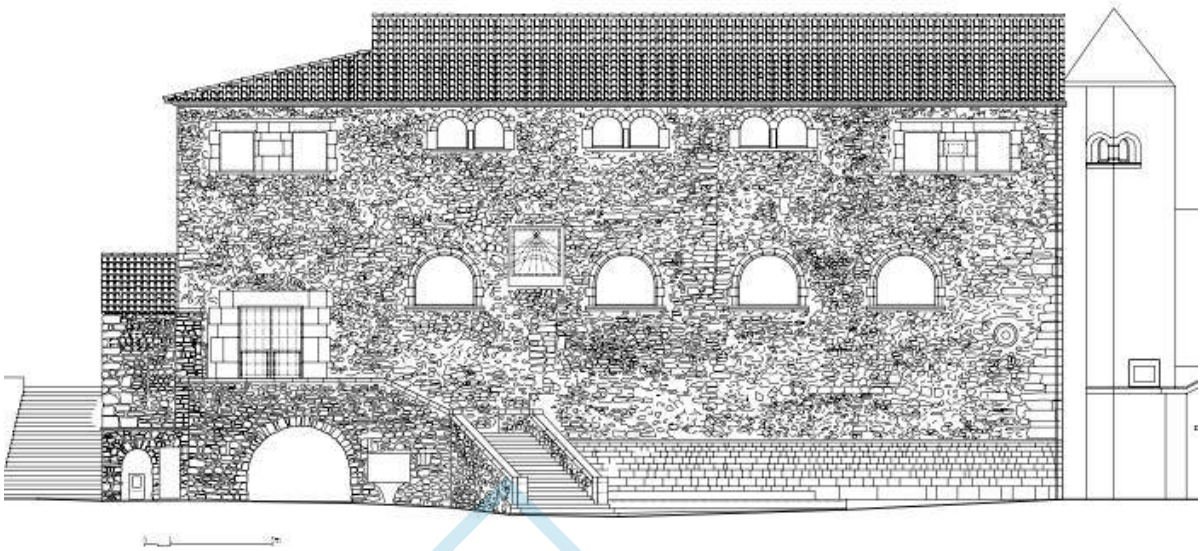
LA ANTIGUA IGLESIA PARROQUIAL DE SANT PERE se encuentra en el centro del municipio de Ripoll, a pocos metros del monasterio dedicado a santa María, en la plaza del Monestir. Para hallar sus orígenes es necesario retroceder en el tiempo hasta la fundación del cenobio, con cuya historia está estrechamente relacionada. En los alrededores de un monasterio es costumbre que se estableciera una iglesia parroquial, que ofrecía servicio religioso a las personas que residían en sus inmediaciones. Este fue el probable origen del templo, como se deduce de su temprana aparición en los documentos relacionados con el cenobio de Santa Maria.

Vista general

Santa María
la Real fundación

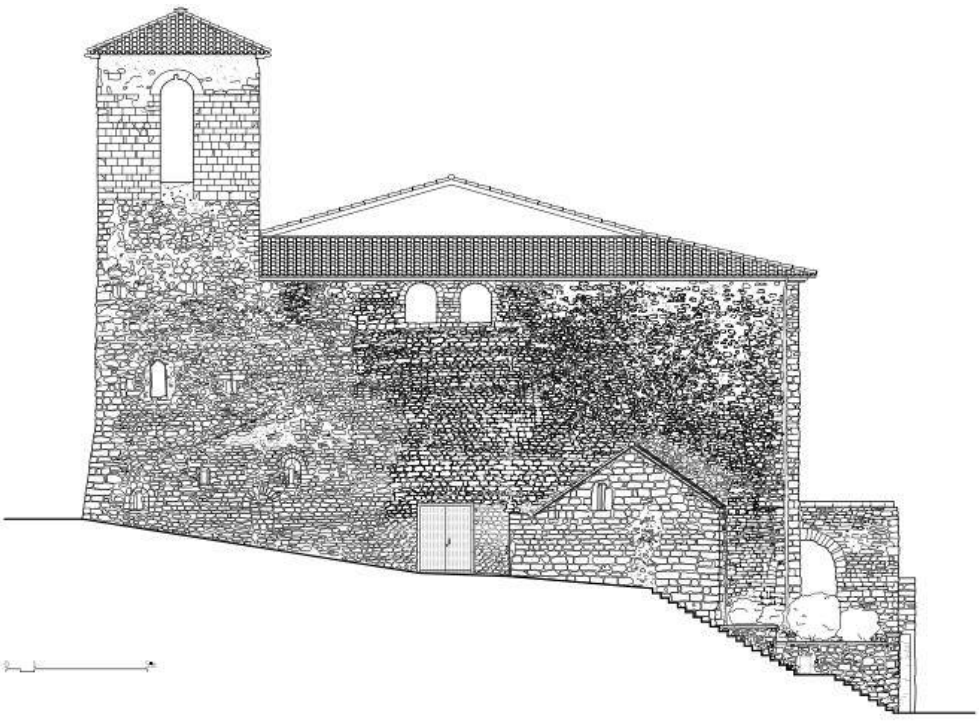


Planta



Alzado sur

Santa María
la Real fundación



Alzado oeste

La primera mención a la iglesia de Sant Pere aparece en una donación al monasterio documentada en el año 880. En dicho documento, el presbítero Ariolf menciona la iglesia de Sant Pere junto con la de Sant Joan, está última probablemente referente al núcleo fundacional de Sant Joan de les Abadesses. En los años inmediatamente posteriores a esta noticia, la primitiva iglesia de Sant Pere fue objeto de importantes modificaciones, lo que propició que el obispo Gotmar de Vic la consagrara en el año 890. Aunque el original de esta acta de consagración está perdido, conocemos su contenido gracias a diferentes copias de época moderna, en las cuales se confirma definitivamente el carácter parroquial del templo. En el acta de consagración de la iglesia abacial de Ripoll, del año 977, se menciona ya que el conde Oliba pide que sea consagrada una iglesia en honor de san Pedro y san Andrés, construcción que cabe suponer habría de sustituir al (o ser una modificación del) primitivo templo del siglo IX.

Hacia la mitad del siglo XI y probablemente debido al aumento de la población alrededor del monasterio, la iglesia parroquial dedicada a san Pedro fue objeto de otra importante reforma. El edificio fue derribado para ampliarlo hacia el Norte, al mismo tiempo que se construían tres naves con sus respectivos ábsides. Gracias a una noticia del año 1095 se sabe que, además del altar principal dedicado al apóstol, en uno de los altares laterales se rendía culto a san Andrés, continuando con la tradición comenzada un siglo atrás. A finales del periodo medieval, ya en el año 1338, el abad Desbach constituyó una comunidad de beneficiados que gozó de gran vitalidad: llegó a tener hasta dieciséis miembros, que se encargaban del culto de la parroquia.
En época moderna, durante los siglos XVI y XVII, la iglesia parroquial volvió a ser profundamente reformada, añadiéndose columnas y una bóveda de crucería. La iglesia también fue fortificada, siendo modificado su exterior con el añadido de un entramado de muros defensivos y pequeñas torres. Más adelante también fue construida la capilla de la Congregación, bendecida en el año 1704. Durante la segunda mitad del siglo XIX una serie de obras dieron a la iglesia el aspecto general que tiene en la actualidad; cabe destacar la construcción del pórtico de entrada y la ampliación del presbiterio a partir del año 1860. El declive del templo vino de la mano de la reinstauración del culto en la vecina basílica de Santa Maria, que después de su restauración y posterior consagración en el año 1893, asumió las funciones parroquiales. La iglesia de Sant Pere aún continuó todavía unos años abierta al culto, hasta que después de los saqueos que ocurrieron en 1936, durante la Guerra Civil, fue despojada definitivamente de toda celebración. Años más tarde, el edificio fue cedido al Museo Folklórico de Ripoll, que utilizó sus dependencias para establecer su colección.

Como se ha dicho, Sant Pere es una construcción muy modificada, en la que se combinan elementos arquitectónicos que abarcan desde los siglos IX y X hasta el XIX. El elemento de mayor antigüedad conservado es un pequeño añadido a la estructura principal, que se encuentra sobresaliendo en el muro de poniente. Tiene planta rectangular, techo a dos aguas y una ventana estrecha, formada por dos largos sillares como montantes que sostienen un dintel arqueado. Según Eduard Junyent, esta pared es el extremo oeste del primitivo templo prerrománico, que destaca por su aparejo a base de grandes y erosionados sillares de aspecto rojizo, similares a los que se encuentran en la cercana capilla de Sant Bartomeu.

De la gran reforma del siglo XI tampoco se conservan demasiados restos. En cualquier caso, se observa que la iglesia constaba de tres naves, probablemente con tres ábsides semicirculares situados en su extremo norte. Actualmente tan solo se conserva el ábside de la nave central, aunque muy modificado durante la fortificación del edificio en época moderna. En la parte exterior del muro oeste, se conservan también algunos elementos del templo románico; se puede observar una puerta de medio punto tapiada, así como una ventana de derrame simple cubierta por una cornisa. En este muro oeste también se pueden apreciar los restos de arcuaciones ciegas, que suponían la decoración exterior de la fachada. En el interior del templo se conserva un arco triunfal de medio punto, en la antigua nave central, así como parte del aparejo del antiguo ábside. Sobre la antigua nave oeste se levanta un campanario, aunque debido a la mencionada fortificación moderna no conserva elementos románicos. Como se puede extraer de la descripción de los elementos conservados, así como del aparejo regular y de pequeño tamaño conservado, se trata de una edificación típica del siglo XI, que sigue los parámetros del llamado primer románico.

Santa María la Real fundación

Ábside y campanario

Fábrica del templo prerománico

Durante los siglos posteriores el templo perdió su orientación original, desplazando su cabecera hacia levante. También se abrió la actual entrada en el muro sur y se reemplazó la bóveda original por la actual cubierta en crucería, que da al conjunto el aspecto algo caótico que se puede observar en la actualidad.

FRONTAL DE ALTAR DE SANT PERE DE RIPOLL

En el Museu Episcopal de Vic se conserva el frontal de altar de Sant Pere de Ripoll (núm. inv. 556), realizado sobre madera de alba y que presenta unas medidas de 102 cm de alto por 160,5 cm de largo que se ven aumentadas a 187,5 cm si se tiene en cuenta el marco conservado en el lateral. El antipendio toma su nombre del templo donde se hallaba a finales del siglo XIX, cuando fue comprado por el Museo Arqueológico Artístico Diocesano. El semanario vicense *La Veu de Montserrat* se hacía eco de la noticia de su compra en el número publicado el 24 de agosto de 1889, donde se menciona su reciente adquisición junto con el altar gótico de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses.

Frontal de Altar de San Pere de Ripoll. MEV (Museu Episcopal de Vic)

Sin embargo, todos los indicios apuntan a que el origen de esta excepcional pieza del mobiliario litúrgico no se halla en la iglesia parroquial de Sant Pere. La concepción de un frontal esculpido de factura tan brillante como el presente tendría su razón de ser en el ambiente monástico del vecino monasterio de Santa Maria de Ripoll, donde probablemente fue gestado para ocupar algún altar secundario de la iglesia abacial. Esta hipótesis se sustenta en el hecho de que probablemente uno de los laterales de orfebrería de su altar principal pudiera tener este mismo tema iconográfico, como sucedía con el frontal de orfebrería de la catedral de Girona. De ser esto cierto, el frontal habría acabado en las dependencias de la iglesia de Sant Pere después de los saqueos a los que fue sometido el monasterio de Santa Maria en el año 1835, sobreviviendo a los destrozos que se produjeron durante el asedio de las tropas carlistas del 1839.

La composición del frontal está presidida por una mandorla central adornada con motivos dorados en espiral, de la que sobresale un Cristo en majestad barbado y coronado. La *Maiestas Domini* está vestida con una túnica de color rojo y sostiene con la mano izquierda el libro de las escrituras, en el que se pueden leer las iniciales alfa y omega. La figura de Cristo debía hacer el gesto de bendecir con la mano derecha, aunque esta ha sido mutilada y en la actualidad no se conserva. Como corresponde a las figuras celestiales representadas en el arte románico, el Cristo central aparece descalzo, con los pies en posición frontal y apoyados sobre una especie de tarima en la que destaca una estrella dorada en su interior. La figura central probablemente estaba rodeada por las desaparecidas figuras de los evangelistas en su representación del Tetramorfos, cuya fijación al frontal se llevaba a cabo mediante dos clavos cada uno, de igual modo que sucede con el resto de figuras de la composición. A su alrededor estaba representado el colegio apostólico completo, con los doce apóstoles repartidos en dos registros horizontales a cada lado de la figura central. Cada uno de ellos ocupaba un espacio debajo de un pequeño arco de medio punto sostenido por columnas doradas, que en su parte superior están coronadas por un capitel. Desgraciadamente sólo se han conservado las figuras de cuatro de los apóstoles, siendo la correspondiente a san Matías (MAT/HIAS), que se halla en el extremo derecho del registro superior, la que se encuentra en mejor estado. La figura de Matías presenta una bella factura, en la que resalta el gran detallismo con el que se ha tratado el aspecto del apóstol, destacando la larga túnica roja cuyos pliegues se adaptan a la postura de su cuerpo. Presenta la cabeza inclinada hacia su lado izquierdo, con un alto nivel de detalle en ojos, barba y cabello (la nariz está mutilada).

Detalle del Cristo. MEV (Museu Episcopal de Vic)

El resto de los apóstoles conservados han sufrido graves mutilaciones, no conservando la cabeza ninguna de las tres figuras. Su tratamiento estético es similar al descrito anteriormente, aunque se evidencia la voluntad del artista por individualizar cada uno de los apóstoles, con detalles como la gran llave que sostiene san Pedro (PE/TRUS), en el registro superior izquierdo, a la derecha de Cristo. En el extremo izquierdo se pueden ver las figuras de san Andrés (AND/REAS) y san Judas (IUDA/S), que ocupan respectivamente los compartimentos superior e inferior y vuelven a mostrar este interés del artista por dotar de carácter propio a cada una de las figuras. En las fotografías de archivo se puede ver un quinto apóstol que probablemente fue sustraído a comienzos del siglo XX. Se trata de san Mateo (MAT/EUS), que ocupaba el compartimento inferior derecho y presentaba un tratamiento similar al del resto de figuras.

Como se ha podido comprobar, debido a las diferentes mutilaciones que ha sufrido el frontal a lo largo de los años su estado de conservación no es precisamente bueno. Faltan las figuras de los evangelistas y de ocho de los apóstoles, las figuras que se han conservado también presentan graves desperfectos excepto en el caso de san Matías, que se ha preservado casi íntegramente. Tanto el tema iconográfico de Cristo con el colegio apostólico, como la composición del frontal de altar son muy habituales en el románico catalán, contando con múltiples ejemplos tanto en los frontales de madera esculpida como en los de pintura sobre tabla. Entre los frontales de madera tallada su motivo se puede comparar con el de los procedentes de Santa Maria de Taüll o Esterri de Cardós, aunque estos no presentan tan alto grado de refinamiento como en la pieza aquí descrita.

En el frontal se pueden apreciar toda una serie de elementos decorativos realizados con la técnica del estuco y de la corladura, que le debían dar en su origen un aspecto dorado con el que se pretendía imitar a los preciados frontales de orfebrería que adornaban los altares de las iglesias catalanas más importantes en el siglo XI. Desgraciadamente ninguno de estos altares metálicos ha llegado hasta nuestros días, con lo que tan solo se puede reconstruir su aspecto mediante las descripciones posteriores.

CRISTO CRUCIFICADO DE SANT PERE DE RIPOLL

El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva, con número de registro 12266, la talla policromada de un Cristo sufriente, que fue donada al museo en el año 1935 por el arquitecto Antoni Coll i Fort. El origen de esta pieza parece ligado al de la iglesia parroquial de Sant Pere de Ripoll, ya que fue hallada durante unos trabajos realizados por el citado arquitecto en la bóveda del templo.

La imagen del Cristo sufriente tiene unas dimensiones de 154 cm por 121 cm y se encuentra colocada sobre una cruz de madera de nueva factura. El modelo de tipo sufriente sigue una tradición típicamente occidental, en el cual la figura de Cristo únicamente está cubierta por un *perizonium*, pieza de ropa o manto que cubre desde la cadera hasta las rodillas. En este caso concreto la talla presenta el torso desnudo, en el cual no se aprecian rasgos anatómicos que den al conjunto un aspecto naturalista. El punto

más cuidado de la imagen es su rostro, que transmite un sentimiento de serenidad dentro de la sobriedad del conjunto. Con unas facciones alargadas, el Cristo presenta los ojos cerrados y la nariz bien definida. Cabe destacar la barba dividida en seis rizos a cada lado del mentón, tipología que sigue los usos de los talleres del Urgell. La talla está cubierta con un *perizonium* que cubre desde la cintura hasta las rodillas, en el cual se pueden distinguir unos pliegues bastante rudimentarios. En su parte posterior, el manto alcanza hasta los tobillos con una longitud que no es habitual en las tallas de este tipo.

La talla está bastante deteriorada por el paso del tiempo y el efecto de las termitas, sobre todo en el tronco y en la parte izquierda del rostro. También faltan varios dedos de la mano derecha. En cuanto a la policromía, se pueden observar algunos restos que posiblemente pertenecen a alguna reparación de época moderna. Por la tipología de la imagen, con las piernas cruzadas y con los pies sujetos por un solo clavo, se puede inscribir la imagen en el entorno de los talleres de Ripoll, dentro del estilo imperante en la primera mitad del siglo XIII. Se podría llegar a comparar con el conjunto del descendimiento de Sant Joan de les Abadesses, aunque en este caso y pese a algunos detalles de calidad estaríamos delante de la obra de un artista de segundo orden.

Santa María la Real fundación

Cristo Crucificado de San Pere de Ripoll. MNAC (Museu Nacional D'Art de Catalunya)

TEXTO Y FOTOS: MARTÍ BELTRÁN GONZÁLEZ – PLANOS: CONCHITA RUIZ TERRADILLOS

Bibliografía

AA. VV., 1889, P. 270; AA. VV., 1951, P. 10; AINAUD DE LASARTE, J., 1973, PP. 163, 166-169; BARRAL I ALTET, X., 1973, P. 358; BARRAL I ALTET, X., 1981, P. 277; BASTARDES I PARERA, R., 1978, PP. 363-366; BASTARDES I PARERA, R., 1994, PP. 113-130; CAMPS I SÒRIA, J., 2008, PP. 129-130; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, I, PP. 24-26, II, P. 16; CARBONELL I ESTELLER, E., 1981, P. 152; CATÁLOGO, 1893, PP. 213-215; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, PP. 335-343, XXII, PP. 73-75; COOK, W. W. S. Y GUDIOL RICART, J., 1950, P. 307; COOK, W. W. S. Y GUDIOL RICART, J., 1980, PP. 295-296; DALMASES I BALAÑÀ, N. DE Y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, P. 260; DURAN-PORTA, J., 2008, PP. 392-393; DURLIAT, M., 1967, P. 166; FOLCH I TORRES, J., 1932, P. 147; FOLCH I TORRES, J., 1956, PP. 134-135; GUDIOL I CUNILL, J., 1929, P. 38; GUDIOL I CUNILL, J., 1931, P. 274-277; GUDIOL RICART, J., 1974, P. 202; GROS I PUJOL, M. DELS S., 1991B, PP. 38-39; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1957, PP. 200-201; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, PP. 234, 270-271; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1983, P. 151; MASCARELLA I ROVIRA, J., 1989A, PP. 51-65; MAYER, A. L., 1931, PP. 159, 174; PORTER, A. K., 1928, PP. 37-38; PUIG I CADAFALCH, J., 1930, P. 431; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. DE Y GODAY, J., 1909-1918, III-2, PP. 539-542; SUBÍAS I GALTER, J., 1947-1951, PP. 373-382; TRULLÉN I THOMÀS, J. M., 2003, PP. 166-167.

Capilla de Sant Bartomeu

LOS RESTOS DE ESTA ANTIGUA CAPILLA se encuentran en la cima de la montaña de Sant Bartomeu, a unos 220 m de altura sobre el municipio de Ripoll, desde donde dominan todo su sector oriental. La iglesia, dedicada a san Bartolomé, formaba parte de un conjunto de construcciones que, desde la altura, rodeaban el emplazamiento del monasterio de Santa Maria de Ripoll. Para llegar hasta las ruinas de la capilla, en el antiguamente llamado *Puig Salomó*, hay que tomar la carretera N-260 que lleva de Ripoll a Vallfogona del Ripollès, y girar a la izquierda antes de llegar a las últimas casas del barrio del Hospital. La última parte del trayecto se debe hacer a pie, por una escarpada senda que conduce hasta la cima de la montaña.

Los archivos locales no conservan ningún tipo de información del periodo medieval referente al templo, apareciendo documentado sólo ya en época moderna con el nombre de capilla de *Puig Salomó*. En la actualidad, este antiguo topónimo aún se utiliza para denominar a una pequeña casa en ruinas que se encuentra próxima al templo. En un texto del siglo XVII aparece una mención a la capilla de Sant Bartomeu y a la función que entonces desempeñaba, que era servir de lazareto en tiempos de epidemias. Las fuentes modernas constatan la existencia de dos altares secundarios además del dedicado a San Bartolomé, consagrados a san Grau y a santa Paulonia, dos santos locales invocados en casos de enfermedad. En las festividades de dichos santos se organizaban romerías para bendecir ramas de boj, que se plantaban posteriormente en los alrededores. Durante la primera guerra carlista la capilla fue utilizada como baluarte defensivo, por lo que fue fortificada y atacada durante el asedio de las tropas carlistas a Ripoll. La capilla sufrió notablemente el grave incendio que afectó a toda la villa de Ripoll en 1839, y luego quedó abandonada definitivamente

El templo presenta una planta rectangular de nave única en la que destaca su insólita cabecera de tres ábsides semicirculares embebidos en el muro, el cual resulta consecuentemente recto en el exterior. El ábside principal es el de mayor tamaño y está construido sobre la base de una gran roca de la montaña, únicamente visible en la parte exterior de la pared. En el interior tan solo se observan unas pequeñas cavidades, posiblemente destinadas a contener reliquias. Las absidiolas laterales tienen la característica especial de estar orientadas en diagonal con respecto al eje del ábside mayor, estando todas ellas cubiertas por bóvedas de cuarto de esfera.

La nave del templo estaba cubierta por una bóveda de cañón, el arranque de la cual todavía se puede apreciar en parte. Después del incendio de 1839, muchos aldeanos de Ripoll reaprovecharon los materiales del tejado de la iglesia de Sant Bartomeu para la reconstrucción de sus viviendas, lo que provocó el derrumbamiento de la bóveda. El templo presenta dos grandes aspilleras rectangulares situadas en cada uno de los ábsides laterales, posiblemente añadidos en época moderna, cuando la capilla fue fortificada. La puerta de entrada está situada en la fachada oeste, donde aún se conservan algunas de

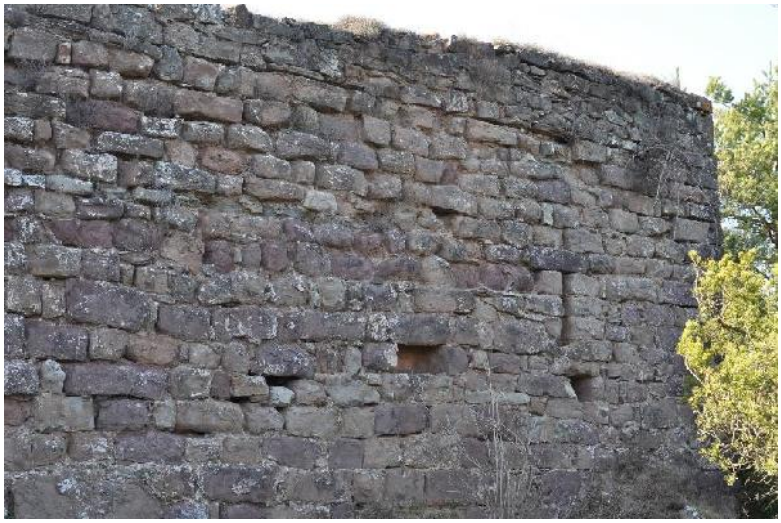
Restos de la fachada oeste

Santa María la Real fundación

las grandes dovelas que la adornaban de cara al exterior; sobre ella se puede observar una delgada ventana de derrame doble, de la que no se conserva su parte superior.

Del aparejo de la iglesia se pueden deducir dos importantes fases de edificación, que en ambos casos destacan por el uso de grandes sillares regulares, bien pulidos. La construcción original presentaba una menor longitud, pudiendo observarse un cambio de materiales en el lugar donde la iglesia fue ampliada hacia el Oeste. La cabecera del templo con tres ábsides constituye su parte más antigua, con un tipo de aparejo que, según las observaciones del historiador Eudald Graells, es similar al utilizado en un anexo de la iglesia de Sant Pere de Ripoll. Los sillares son de gran tamaño, destacando su buena factura y la disposición regular en que se encuentran; también destaca su aspecto rojizo y erosionado por el tiempo. Si las hipótesis sobre el mencionado anexo de Sant Pere son correctas, se trataría de una construcción de finales del siglo X, por lo que cabría calificarla de prerrománica. Por lo excepcional de su estructura en planta, la capilla de Sant Bartomeu ha sido comparada con el ábside de Sant Pere de Terrassa (al que en realidad se parece relativamente poco) e incluso con varias construcciones paganas en la antigua Siria (Kanawât), lo que en realidad parece bastante inapropiado. Con respecto a la ampliación occidental, se trata sin duda de una obra ya de época románica, de sillares perfectamente tallados y alineados, característicos de las construcciones de la segunda mitad del siglo XII.

Vista interior de la cabecera



Muro sureste

TEXTO Y FOTOS: MARTÍ BELTRÁN GONZÁLEZ

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, P. 344; GRAELLS I PUIG, E., 1975; MASCARELLA I ROVIRA, J., 1989B, PP. 100-105; RAGUER I FOSSAS, T., 1925A, PP. 5-6.

Iglesia de Santa Maria del Catllar

LOS RESTOS DE LA ANTIGUA PARROQUIA DE SANTA MARIA DEL CATLLAR se encuentran en la cima del Puig del Catllar, a 1112 m de altitud, compartiendo espacio con unas modernas instalaciones de telecomunicaciones. Su ubicación es próxima al centro urbano de Ripoll, desde el cual se puede divisar fácilmente el templo en su vertiente oeste. Para llegar hay que tomar un desvío a mano izquierda que se encuentra en la entrada de Ripoll accediendo desde Barcelona. A partir de ese punto hay que ascender por un camino bien señalizado, que se encuentra en buen estado debido a su uso frecuente por el mantenimiento de las antenas.

El topónimo Catllar parece derivar de la palabra castillo, y parece que refiere al llamado castillo d'Engordans, que era propiedad de los condes de Besalú y Cerdanya. Este castillo estaba situado en la misma cima en donde se alza la iglesia de Santa Maria, y aparece como parte de la dote del monasterio de Santa Maria de Ripoll en su acta de consagración del año 888. En el mismo lugar que ocupó el castillo, en el siglo XI se levantó el templo dedicado a la Virgen. La iglesia fue consagrada por el obispo y abad Oliba en enero del año 1040, según una noticia que se podía leer en el *Martyrologium* del monasterio de Ripoll, perdido en la actualidad pero que fue transcrito en el siglo XIX por Jaime Villanueva. El templo fue probablemente objeto de reformas en el siglo XII, aunque más adelante resultó gravemente dañado por los terremotos que asolaron la zona en el año 1428, con el resultado del hundimiento de su bóveda, que tuvo que ser levantada de nuevo. Gracias a un inventario del siglo XVI, en el que se enumeran las joyas y bienes de la capilla, se puede comprobar la continuidad de su relación con el monasterio de Ripoll, en el tesoro del cual se guardaban algunos de sus más preciados bienes. Existe una noticia que menciona como, una vez desaparecida la iglesia de Sant Eudald de Ripoll, la cofradía de Sant Cristòfol (vinculada a los *peraires* o artesanos de la lana), que tenía un altar propio en dicha iglesia, fue trasladada al templo de Santa Maria del Catllar. Estas noticias de la iglesia en época moderna ya dejan constancia de la existencia de los altares laterales que se pueden ver en la actualidad. Debido al progresivo despoblamiento de la zona, la parroquia pasó a ser un santuario dependiente del monasterio de Ripoll, corriendo su misma suerte tras el abandono del cenobio en el año 1835.

Los restos de la iglesia presentan una planta de nave única, que iba cubierta con una bóveda de cañón, luego desaparecida, pero de la que se conserva un arco fajón. El ábside, semicircular, fue destruido en época moderna para ampliar la iglesia hacía el Este y situar allí las dependencias de la sacristía. En la fachada sur se encuentra la puerta de entrada, cubierta con grandes dovelas formando un arco de medio punto. Parte de la iluminación del templo estaba formada por una ventana de derrame simple situada a la derecha de la entrada, que fue cegada al construir una capilla lateral en el interior del templo. Todavía se puede observar el arranque de la bóveda primitiva, que fue modificada tras el terremoto de 1428, siendo descrita en épocas posteriores como apuntada. El interior de la iglesia debía estar adornado con

Fachada occidental

Vista desde el sudeste

Vista del interior hacia el este

una cornisa lisa que recorría su perímetro; en la actualidad únicamente se conserva en los restos del mencionado arco fajón.

El aparejo de los muros conservados de la iglesia románica es de gran tamaño, bien moldeado y dispuesto de forma regular, lo que indica su construcción ya en el siglo XII. No se aprecia ningún resto que pueda pertenecer a la edificación consagrada por Oliba en el siglo XI. Tanto los contrafuertes exteriores como las dependencias de la sacristía son obra moderna, con un aparejo típico de las construcciones rurales.

TEXTO Y FOTOS: MARTÍ BELTRÁN GONZÁLEZ

Bibliografía

CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, V, PP. 81, 86; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, P. 351; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1945-1952A, P. 101; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1992, P. 394; ORDEIG I MATA, R., 1983, P. 438; RAGUER I FOSSAS, T., 1925B, XXVIII, PP. 4-6; RAGUER, T., 1926, XLV, PP. 4-5; VILLANUEVA, J., 180-1852, VIII, P. 233.

Iglesia de Sant Bartomeu de Llaés

La iglesia de Sant Bartomeu se encuentra en el interior del recinto amurallado del castillo de Llaés, a unos 1000 m de altura, en el extremo occidental de la sierra de Milany. Para llegar hasta su ubicación hay que coger el camino que nace en las afueras de Santa Maria de Besora, que avanza circundando el montículo donde se asienta el castillo. El último tramo del camino se realiza a pie, subiendo por el sendero en zigzag de la fortificación.

La antigua parroquia de Sant Bartomeu se mantuvo desde sus orígenes dentro del término del castillo de Llaés, que se encontraba bajo el dominio del monasterio de Sant Joan de les Abadesses. Esta situación queda patente en las primeras noticias históricas conservadas del conjunto, que en el año 919 aparece ya relacionado con el citado cenobio. En el año 961, coincidiendo con las consagraciones de las vecinas iglesias de Vidrà, Vallfogona y Sora, el obispo Ató de Vic consagró el recientemente construido templo dedicado a san Bartolomé. El texto original del acta de consagración no se ha conservado, pero su contenido se conoce gracias a una copia del siglo XII conservada en el Archivo de la Corona de Aragón. En dicha consagración, el obispo Ató de Vic concede a la iglesia los tradicionales diezmos, primicias y oblaciones, además de decretar la autoridad del cenobio de Sant Joan de les Abadesses sobre ella. La abadesa Ranlo, que es mencionada como artífice de su construcción, otorga como dote el material litúrgico necesario para el correcto desarrollo del ministerio eclesiástico.

La construcción original perduró hasta el siglo XI, cuando fue reformada y consagrada de nuevo, esta vez por el obispo Oliba. También en el Archivo de la Corona de Aragón se conserva el texto de esta segunda acta de consagración, fechada en el año 1025, en el que se menciona como se había ampliado y reformado la antigua iglesia: *Fuerat autem prefata ecclesia dubum ab Attone predecesore jam dicti Olibe presulis consecrata sed vetustate consumpta fideliumque voto funditus commutata majori opere celsitudinis est venerabiliter sublimata.*

Después de los terremotos que asolaron la región durante la primera mitad del siglo XV, es muy probable que la iglesia resultara dañada. Por tanto, la actual apariencia del edificio corresponde a las reformas que fueron realizadas en época moderna para subsanar dichos desperfectos, no conservándose apenas rastro alguno de la edificación románica. Lo mismo puede decirse, por cierto, del recinto castral donde se encuentra el templo, cuyas dependencias conservadas son todas de época postmedieval.

La iglesia de Sant Bartomeu presenta una nave rectangular con un campanario adosado al muro sur de la construcción, bajo el cual se encuentra un pequeño baptisterio. El conjunto del templo parece obra de los siglos XVI y XVII, con un aparejo típico de las construcciones rurales de la zona. La ausencia de elementos arquitectónicos del siglo XI y el hecho de que en su interior las paredes se encuentran totalmente encaladas, es motivo de que no sea posible establecer hipótesis alguna sobre la estructura del

Muro de posible origen románico

templo románico. Únicamente un pedazo de muro situado al Este, detrás de la sacristía, presenta un aparejo que podría pertenecer a la construcción del siglo XI. En él se pueden distinguir sillares regulares, de pequeño tamaño y bien escuadrados, que por sus características parecen situarse en el estilo del primer románico catalán.

TALLA DE LA VIRGEN CON EL NIÑO

En el Museo Episcopal de Vic se conserva una pequeña talla románica de madera catalogada con el número de inventario MEV 4914, que representa a la Virgen María con el Niño, en su tipología de *Sedes Sapientiae*. La talla fue incorporada a la colección del museo en el año 1916, procedente directamente del mobiliario litúrgico conservado en Sant Bartomeu de Llaés. Comparando el estado actual de la pieza con algunas imágenes antiguas (que se conservan en el Archivo Mas de Barcelona), se puede observar que la imagen ha variado sensiblemente su estado de conservación: parece que ha perdido parte de su policromía, así como algunos elementos del trono, en particular el respaldo acabado en unos pomos rectangulares.

La talla presenta una composición totalmente frontal, donde una Madre de Dios totalmente hierática sirve de trono a Jesucristo. La Virgen viste una larga túnica azul que le llega hasta los pies, y encima lleva una casulla roja que se pliega en la falda en forma de V y que deja ver una franja decorativa en el cuello, de color azul. La cabeza va cubierta con un velo blanco, sobre el cual debía sostener una corona que actualmente ha desaparecido. La figura del Niño se encuentra parcialmente mutilada, no conservándose ninguno de sus brazos. Sobre la cabeza lleva una corona, quizás similar a la que originalmente llevaba la Virgen. La Madre de Dios está sentada en un trono amplio, con columnas en sus extremos adornadas con un anillo cada una y con un pomo circular en su extremo. La parte posterior de la talla ha sido vaciada para guardar reliquias en su interior, lo que indica su función de relicario. Por su tipología, la talla sigue un modelo formal vinculado al de la Virgen de Montserrat, y posiblemente fue realizada a finales del siglo XII.

Santa María la Real fundación

TEXTO Y FOTOS: MARTÍ BELTRÁN GONZÁLEZ

Bibliografía

CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, V, PP. 66-72; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, PP. 345-351; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1945-1952A, P. 106; ORDEIG I MATA, R., 1980, P. 161-162; UDINA I MARTORELL, F., 1951, PP. 206-207, 217-218, 291-293, 297-298, 311-312, 465.

Iglesia de Sant Jaume del Barretó

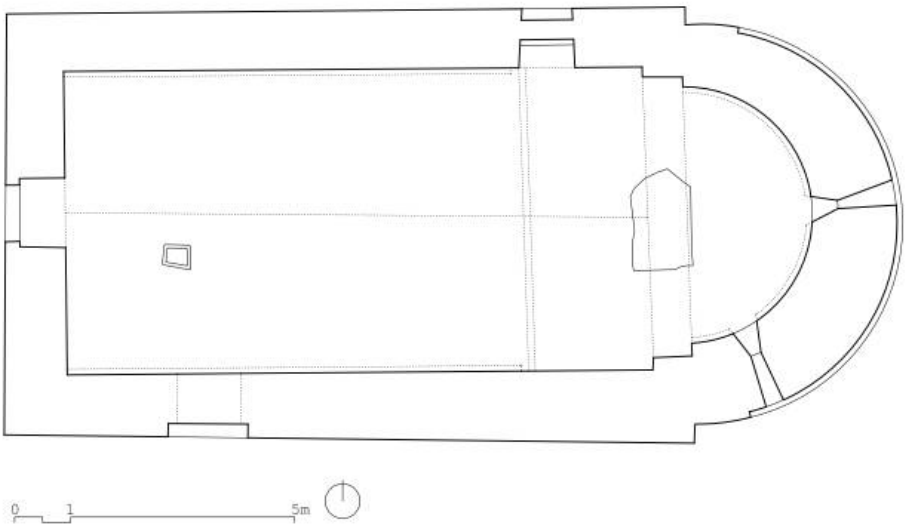
EN EL SUROESTE DEL TÉRMINO MUNICIPAL DE RIPOLL y a una altura próxima a los 1200 m, se encuentra la iglesia de Sant Jaume del Barretó, antiguamente llamada de Montbac o Bonbac. En la vertiente sur de la sierra de Milany y junto al manso del Barretó, este templo románico se halla próximo al pueblo de Llaés y al antiguo castillo de Milany, que coronaba la cima homónima. Para llegar hasta su ubicación hay que coger un camino señalizado a mano izquierda, que nace poco después de salir de Santa Maria de Besora por la BV-5227, en dirección a Vidrà.

No se conoce la fecha de edificación ni la de consagración de este templo, ya que las noticias más antiguas conservadas datan del siglo XIV. Se trata de diferentes documentos testamentarios de aldeanos que dejaban algunas de sus pertenencias para la manutención de la iglesia. En los siglos XVI y XVII, Sant Jaume aparece como sufragánea de la parroquia de Llaés, mientras que en el siglo XVIII se menciona ya sólo como capilla del manso del Barretó. Es en este momento cuando la iglesia empieza a conocerse por

Vista general

Cabecera

Santa María la Real fundación



Planta

Interior

Santa María la Real fundación

este nombre, pues en los documentos más antiguos siempre aparece denominada con los topónimos de Montbac o Bonbac. Profanada e incendiada en 1936, en los inicios de la Guerra Civil, la iglesia pasó a ser utilizada como corral hasta que, en el año 1975, fue restaurada y abierta al culto para algunas celebraciones especiales.

La pequeña iglesia del Barretó tiene una planta rectangular de nave única, en la que destaca un prominente ábside semicircular, adornado con una cornisa lisa en su parte superior rematada en dos lesenas a cada lado. La iluminación del templo consta de dos pequeñas ventanas de derrame doble, orientadas al Este y al Sureste. El templo está cubierto por una bóveda ligeramente apuntada, lo que sumado al aparejo de gran tamaño, regular y con los bordes bien pulidos indica una fecha de construcción cercana a la segunda mitad del siglo XII. En la fachada sur se sitúa la entrada original, tapiada, que presenta un arco de medio punto adovelado. El interior del edificio se encuentra en muy mal estado debido al incendio sufrido durante la Guerra Civil, aunque todavía pueden verse restos de pintura mural, de época moderna. Las paredes de la iglesia están adornadas con una cornisa lisa que recorre todo su perímetro con la excepción del muro oeste, que es posterior a la construcción original.

El templo de Sant Jaume del Barretó fue reformado, en efecto, en época moderna, probablemente ya entrado el siglo XVI. Además del tapiado de la entrada original, la modificación afecta únicamente a la fachada oeste, donde se construyó una pequeña puerta de entrada, un ojo de buey para dar más luz a la iglesia y un pequeño campanario de espadaña.

TEXTO Y FOTOS: MARTÍ BELTRÁN GONZÁLEZ – PLANO: CONCHITA RUIZ TERRADILLOS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, PP. 351-352; PLADEVALL I FONT, A., 1973.

Santa María la Real fundación