

SANT JOAN DE LES ABADESSES

El extenso municipio de Sant Joan de les Abadesses se encuentra en la parte central del valle del Ter, entre Ripoll y Camprodon. Está situado en un típico valle del Prepirineo, orientado hacia el Noreste y limítrofe con la sierra Cavallera al Norte, así como con la montaña de Castelltallat al Sur. Debido a su situación geográfica, se trata en buena medida de un valle fértil y cubierto de pastos, en el que destaca la producción ganadera, con las partes más altas de su territorio coronadas por extensos bosques de pinos, robles y hayas. Para llegar hasta su ubicación hay que coger la carretera N-260, que conduce de Ripoll a Camprodon y atraviesa el centro de la población.

La organización del territorio de Sant Joan de les Abadesses tiene su origen en los asentamientos organizados por el conde Guifré el Pilós en la segunda mitad del siglo IX. El conde dispuso a dos de sus hijos al frente de los monasterios de Santa Maria de Ripoll y de Sant Joan de les Abadesses, que articularon el control señorial de la zona tras la todavía reciente revuelta goticista de Aissó, en la que los nobles de la Marca se enfrentaron a los conquistadores francos. Emma, hija de Guifré, fue la primera abadesa del monasterio benedictino de Sant Joan, cuyo mandato se prolongó desde el 898 hasta el 942. En total se cuentan cinco abadesas hasta que la comunidad fue disuelta, acusada de no respetar las reglas de la correcta observación de los preceptos monásticos, hechos que han generado la forja de toda una literatura fantástica de excesos y lujuria, con el legendario conde Arnau y la abadesa Ingilberga como protagonistas.

La actividad del monasterio condicionó la formación de una población estable a su alrededor, para la que el templo de Sant Joan i Sant Pau (o Sant Joanipol) ejercía la función de iglesia parroquial. Ya en época moderna, el cenobio pasó a desempeñar el papel de parroquia de toda su población circundante, incluyendo además el territorio de la antigua parroquia de Santa Llúcia de Puigmal.

El municipio goza hoy de un razonable desarrollo, conseguido en parte gracias al turismo rural y cultural, centrado alrededor del notable patrimonio medieval del que dispone. En este sentido, en las dependencias del cenobio se puede visitar el Museo del Monasterio de Sant Joan de les Abadesses, donde se conservan piezas de gran interés, como el tímpano procedente de la iglesia de Sant Joanipol.

Texto: MGB

Monasterio de Sant Joan de les Abadesses

EL 2 DE NOVIEMBRE DE 1150 los obispos de Girona y Barcelona consagraron la iglesia de la abadía de Sant Joan, en el valle de Ripoll, acompañados por los abades de Ripoll, de San Rufo de Aviñón, de Arles y de Besalú. La solemnidad también convocó a los integrantes del estamento nobiliario. Probablemente la iglesia aún no estaba concluida, pero sí debía de estarlo la cabecera, al menos en lo esencial. Ponç de Monells, el abad de la canónica por aquel entonces, había impulsado la sustitución del edificio precedente, y para ello contó con un artífice foráneo que puso al servicio de la nueva fábrica unas habilidades que delatan su formación y origen ultrapirenaico. El hecho tiene una gran trascendencia, puesto que la reforma, que debió de comenzar hacia 1140, supuso la incorporación a los territorios del oriente

peninsular de una modalidad constructiva diversa de la imperante hasta entonces.

El denominado "primer románico lombardo" o "románico meridional" seguía vivo en los condados catalanes a comienzos del siglo XII, y la consagración en 1123 de las iglesias de Sant Climent y Santa Maria de Taüll lo certifica. El aparejo menudo y de corte irregular, amén de la plástica arquitectónica usual (franjas lombardas, dientes de sierra y arquillos ciegos), significa estas fábricas que nos ayudan a ejemplificar una situación que fue más general y que confirma el fuerte arraigo ya entrado el siglo XII de las fórmulas arquitectónicas propias de la arquitectura del siglo XI.

La singularidad de la iglesia de Sant Joan de Ripoll, que hoy conocemos como Sant Joan de les Abadesses, deriva del

uso de un aparejo que, por su formato y excelencia de corte, contrasta y destaca sobre el precedente y se complementa, además, con un despliegue escultórico tanto en el interior como en el exterior de la fábrica, absolutamente inédito por entonces. Estas especificidades permiten encuadrar el proyecto en lo que viene denominándose "segundo románico" o "románico internacional" y considerar que, por su cronología, se trata de uno de los primeros testimonios que presenta estas características en ámbito catalán. Otro elemento se suma a favor de esta valoración: la singularidad de la tipología adoptada. Se concibió como una iglesia de tres naves con transepto (y dos capillas abiertas en él), dotada de una cabecera con capillas radiales y deambulatorio. Hacia 1140, no existía nada similar. Aunque el proyecto inicial se abandonó ya en época románica, probablemente por falta de recursos, y de las tres naves previstas se construyó solo una, nuestra valoración parte de los elementos innovadores que formaron parte de ese diseño.

Si un edificio medieval sobrevive, el paso del tiempo acaba transformándolo en una suerte de palimpsesto que descubre los diversos momentos de su historia arquitectónica. En el caso de Sant Joan de les Abadesses, hay que tener en cuenta la reconstrucción de zonas importantes de la cabecera de la iglesia que siguió al terremoto del día de la Candelaria

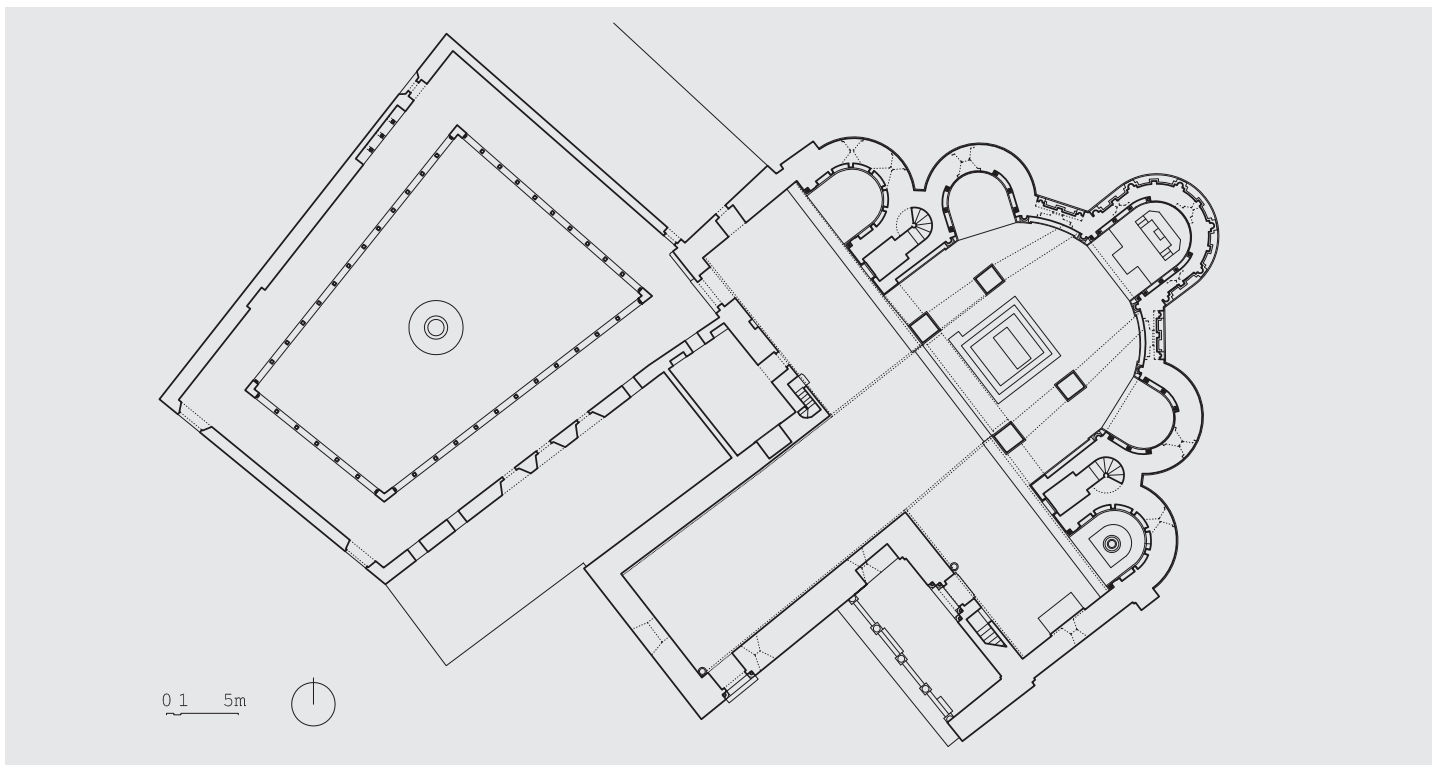
de 1428, la sustitución en el siglo XVIII de la capilla central del deambulatorio por un camarín destinado a la veneración del Descendimiento del siglo XIII, y también la restauración emprendida a finales del siglo XIX, en la que intervino Josep Puig i Cadafalch, que perseguía devolver la iglesia a su estado original. Durante estos trabajos se derribó el camarín barroco que había sustituido la capilla axial del deambulatorio y la capilla románica desaparecida se reconstruyó según su morfología original. Para recuperar la dimensión plástica que significaba el exterior y el interior de su paramento, se copiaron capiteles románicos conservados en otros sectores del edificio.

LA REMODELACIÓN DEL SIGLO XII

El monasterio dedicado a san Juan en el valle de Ripoll existía desde el siglo IX y su iglesia había sido consagrada el año 887. Se trataba de una fundación inscrita en el contexto de las iglesias propias que en esa etapa inicial acogió a una comunidad femenina. Tras la reforma motivada por la denuncia de la vida escandalosa de sus integrantes, la congregación pasó a ser masculina y a regirse por la regla de san Agustín. Cuando se emprende la restauración arquitectónica

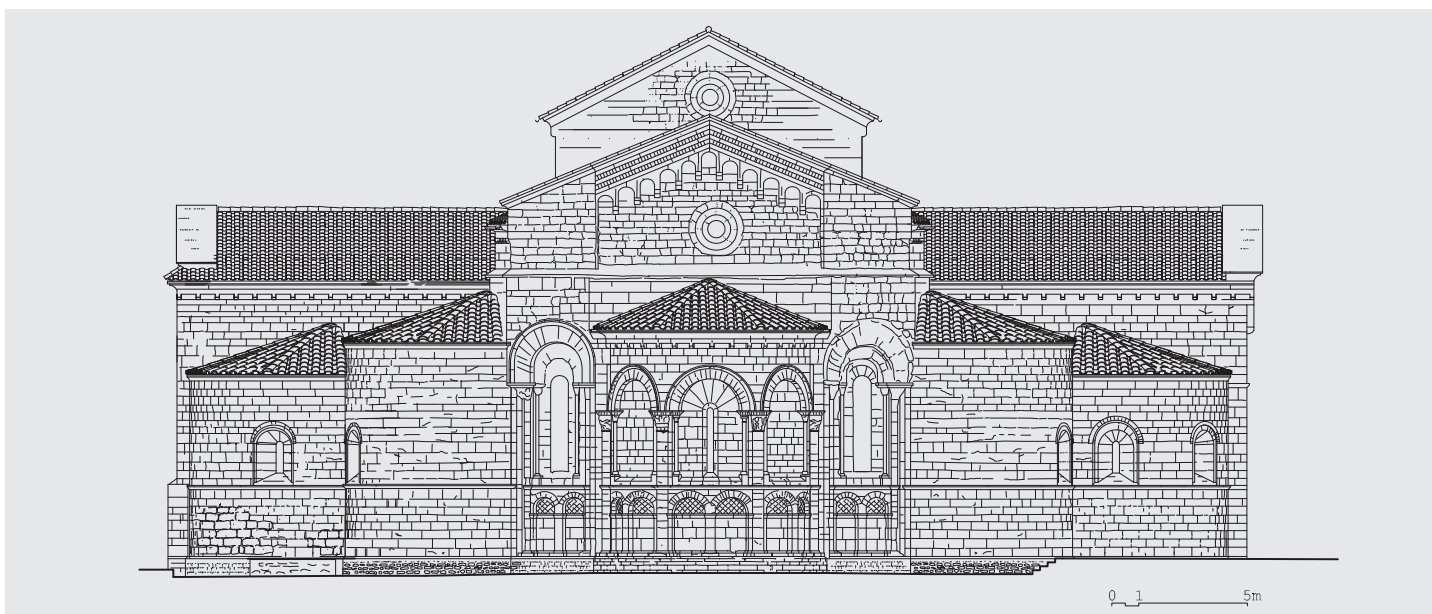
Cabecera





Planta

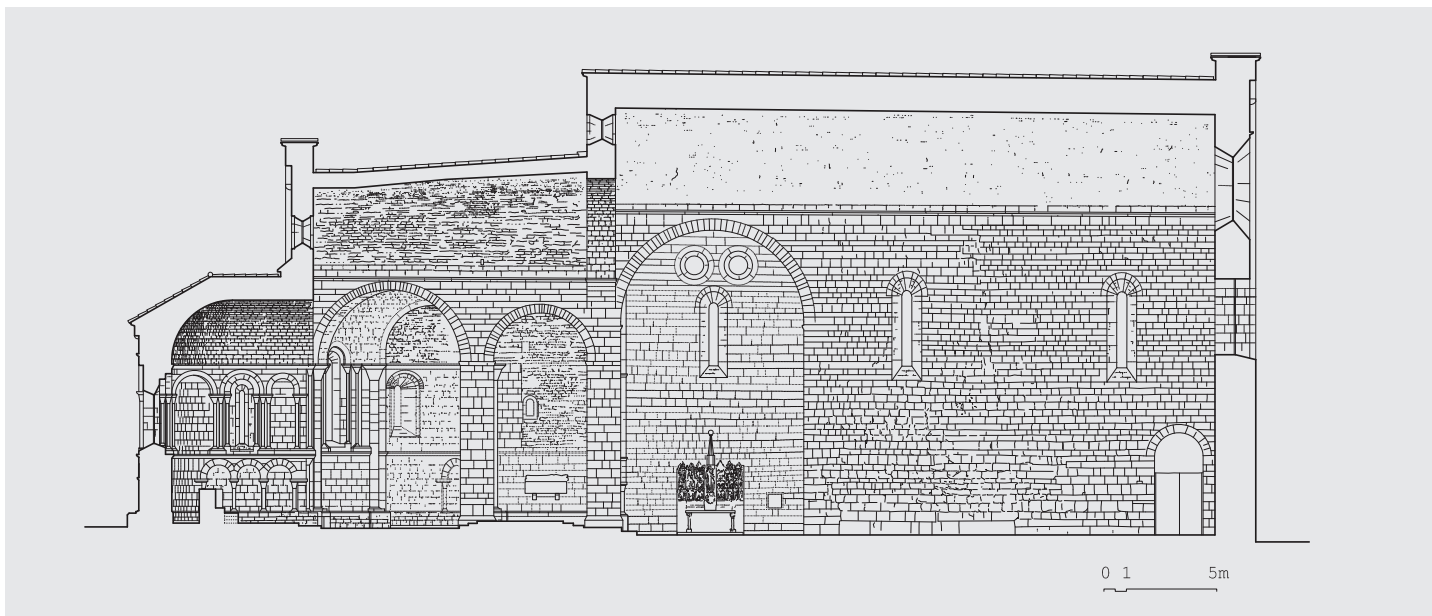
Alzado este



que culminó en 1150 con la consagración de la nueva iglesia, la canónica agustiniana ya estaba plenamente consolidada y el nuevo espacio cultural debió de ser la punta de lanza de un proyecto que tenía como horizonte la renovación de la fábrica del monasterio en su totalidad.

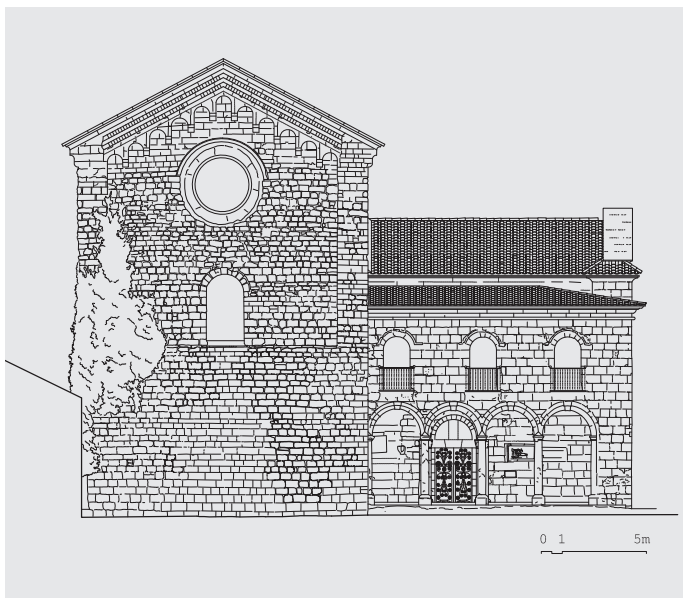
Es lo que sucedió con el viejo Sant Benet de Bages, reconstruido íntegramente entre finales del XII y comienzos del

XIII, según la tipología monástica que parece haberse consolidado en Occidente a comienzos del siglo XI, según se constata en la abadía borgoñona de Cluny. La funcionalidad de este modelo arquitectónico que se sirve del claustro como elemento ordenador explica su éxito. En el oriente peninsular Sant Benet de Bages acredita su fortuna en el ámbito benedictino, Santa Maria de Vilabertran, al igual que Sant



Sección longitudinal

Alzado oeste



Joan de les Abadesses, lo hace en el contexto de las canónicas agustinianas.

En nuestro caso, los edificios de época prerrománica no han dejado vestigios aparentes y para conocerlos habrá que esperar a los resultados de una intervención arqueológica que sigue pendiente. En el estado actual de la fábrica también resulta difícil descubrir el plano general que debió de adoptarse en el siglo XII. Las razones son conocidas: el día 2 de febrero del año 1428 se produjo un seísmo de alta intensidad que se dejó sentir en buena parte del territorio catalán. Sus efectos fueron devastadores en la zona próxima al Pirineo: desaparecieron poblaciones (Olot, Camprodon) y quedaron muy

afectadas las fábricas de algunos monasterios (Amer, Ripoll). En el caso de Sant Joan de les Abadesses murieron cuarenta personas, la villa y sus murallas fueron destruidas, y en el edificio que estudiamos sufrieron daños importantes la iglesia, las dependencias monacales y el propio claustro, que hubo que reconstruir años después. Precisamente las inusuales dimensiones del claustro gótico presuponen la desaparición parcial de las oficinas que rodeaban el anterior, dado que su erección no hubiera sido posible sin los solares que estas liberaron.

¿Qué dependencias se perdieron con el terremoto? Si atendemos a las que se localizan alrededor del patio a partir del modelo que nos brinda la abadía de Cluny, se trataría del comedor, la cocina, el cillero, la sala capitular y el dormitorio, amén de la iglesia. Por lo que respecta a esta última, aunque los documentos que registran las destrucciones de 1428 son muy avaros en los detalles, confirman su alcance. La caída del campanario situado en la intersección de la nave mayor con el transepto destruyó las bóvedas de la cabecera, al igual que la de la nave mayor y el coro de la comunidad, que estaba situado en esa zona. Desaparecieron asimismo el aula abacial y la sala capitular, puesto que dos meses después del seísmo las reuniones de la comunidad tenían lugar en una barraca. Siendo así, y considerando la coincidencia en el sector oriental —aunque en niveles superpuestos— del aula capitular y del dormitorio común, hay que presuponer igualmente la desaparición de este último ámbito. Nada sabemos del comedor y de las restantes estancias que debían de alinearse en la panda sur del claustro. En todo caso, la carga económica que supuso la reconstrucción de todo lo que se arruinó o quedó gravemente afectado en 1428 se hizo sentir años después.

El proceso constructivo del siglo XII debutó con la reedificación de la iglesia, un ambicioso proyecto impulsado por el



Interior



Ábside central

abad Ponç de Monells (1140-†1193). Nuestro personaje nació en el seno de un linaje destacado e influyente que amparó el desarrollo de su *cursus honorum*. Uno de sus hermanos formó parte del círculo privado del conde Ramon Berenguer IV, mientras que otro, Guillem, fue obispo de Girona entre 1169 y 1175. Elegido para gobernar la abadía en 1140, permaneció al frente de la comunidad hasta su muerte, si bien desde 1165, el año de su consagración como obispo de Tortosa, compaginó ambas responsabilidades. Su testamento, dictado en Tarragona en 1193, contiene un legado que certifica la práctica conclusión del nuevo ámbito cultural. Estaba destinado a la obra del campanario que debía coronar la intersección de la nave mayor con el transepto. En palabras del testador, debía ser idéntico al existente en Santa Maria la Rodona de Vic, la iglesia de planta centralizada dedicada a la Virgen erigida en el siglo XI a los pies de esta catedral, que fue derribada en el siglo XVIII.

La sala capitular, el dormitorio y el refectorio debieron de iniciarse (y puede que se concluyeran) también durante su gobierno. En todo caso, son proyectos que se dan por

concluidos durante el abadiazgo de Pere Soler (1203-†1217), evocado como promotor arquitectónico en el obituario de la canónica. Entre sus iniciativas se registra la construcción de un pozo, la erección del lavabo contiguo al comedor y la incorporación de la cubierta al dormitorio común. Lo que se menciona en este cómputo de acciones edilicias es igualmente significativo. Si Pere Soler pudo techar el dormitorio es porque ya existía y, si admitimos el eco en Sant Joan de les Abadesses del modelo definido en Cluny a comienzos del siglo XI, este espacio estaba ubicado sobre la sala capitular que, en consecuencia, también debía de estar edificada ya por entonces. Si la sustitución del monasterio prerrománico fue avanzando orgánicamente, como suponemos, a la par que las oficinas mencionadas, contiguas a las galerías este y norte, debieron de construirse también por entonces las pandas restantes del claustro y sus dependencias anexas. También la capilla de San Miguel, privativa de la enfermería, de la que aún sobreviven los muros perimetrales más allá de la panda meridional del claustro gótico. Acredita su cronología temprana el acta de consagración: 1164.

LA IGLESIA Y SU APARATO ORNAMENTAL

La iglesia que hoy visitamos exhibe la fábrica que fue consagrada en 1150, pero también los resultados de la restauración de urgencia a la que fue sometida tras el terremoto de 1428, así como las intervenciones que siguieron en los siglos de época moderna. El arquitecto Lluís Domènech i Montaner tuvo el acierto de descubrir, en esta serie de "estratos" constructivos, la tipología originaria. Visitó la villa en 1905, en uno de los periplos que realizó por Cataluña con el objeto de reunir el material necesario para su proyectada historia de la arquitectura románica catalana. Aunque sus álbumes de viaje quedaron inéditos hasta su publicación reciente, su consulta por lo que respecta a Sant Joan de les Abadeses no deja lugar a dudas. Apreció en el edificio que pervive el rastro del edificio original y lo dibujó. Lo que se advierte en este documento es una cabecera dotada de deambulatorio a la que se abren tres capillas radiales y la prolongación hacia occidente de una iglesia de tres naves, una solución que, atendiendo a su cronología, era por completo novedosa en ámbito catalán cuando se concibió el proyecto.

Si fijamos el comienzo de las obras hacia 1140, unos diez años antes de la consagración, su ascendente hay que buscarlo más allá de los Pirineos. El territorio francés nos brinda paralelos tanto para esta tipología como para la morfología plástica de los paramentos. Nos referimos a las galerías de arcos ciegos, ordenados en uno o dos registros, que se utilizan tanto en el interior como en el exterior de los ábsides. Esta ornamentación mural delata la transcripción medieval de fórmulas propias del mundo romano, como lo hace también el paramento en *opus reticulatum* del ábside central de la girola, que fue afeitado en el siglo XVIII al construirse el camarín del Descendimiento y cuyo arranque se descubrió durante los trabajos de restauración del edificio conducidos por Puig i Cadafalch. Fueron estas particularidades las que llevaron al arquitecto e historiador a invocar el ascendente francés de la fábrica en un trabajo de 1914, unos vínculos que pueden delimitarse aún más y fijarse en al área del sudoeste francés, ámbito al que también nos lleva la escultura arquitectónica que constela la iglesia.

Aunque se han perdido los capiteles que coronarían las columnas que delimitaron el deambulatorio de la capilla mayor, conservamos —aunque muy maltrechos— los que adornaban las arquerías interiores y exteriores de sus muros y los situados en las zonas altas de las columnas adosadas de la cabecera que recibían el empuje de los arcos fajones de las bóvedas. Abundan las piezas con temática fitomórfica, pero también las hay con figuración. Entre estas últimas destaca la que muestra a Sansón desquijarando al león, con diferencia la de más calidad de la serie. En la aproximación del edificio y su ornamentación al área del sudoeste de Francia, los capiteles que resultan más reveladores son los dos que se decoran, respectivamente, con elefantes y con personajes afrontados que tiran de sus barbas.



Capitel de Sansón desquijarando al león

En Cataluña se pintaron elefantes en las iglesias románicas de Sant Joan de Boí y de Sorpe, así como en el baldaquino de Toses; en Castilla, en la de San Baudelio de Berlanga. No obstante, sigue tratándose de un elemento exótico para el público medieval. En escultura arquitectónica no es un tema muy usual. Sin embargo, en el área del Poitou y en su entorno aparece con cierta frecuencia. Preside un capitel del museo poitevino del Échevinage (Saintes), así como otros de las iglesias de Champniers, Saint-Cydroine, Faussais, Surgères, Andlau y Caen. En el afamado capitel de Aulnay-de-Saintonge se acompaña de la inscripción *Hi sunt Elephantes*.

Por lo que respecta al tema de los hombres tirándose de las barbas, tiene también un importante eco en esa misma zona. Más al Sur se registra incluso en el ámbito de la miniatura (Beato de Saint-Sever). El asunto resulta interesante por las implicaciones contradictorias del gesto (si la barba se la mesa uno mismo constituye un signo de duelo, si lo hace otro de humillación). En Francia preside diversos capiteles. El que está depositado en el Musée Sainte-Croix de Poitiers procede de la iglesia de Saint-Hilaire. Otros siguen *in situ*: abadía de la Sauve-Majeure, Anzy-le-Duc, Saint-Pierre-le-Moûtier, Aubiac (Gironde), Tourtoirac, Thiviers, Noailles, etc. En Sant Joan de les Abadeses el tema se repitió varias veces.



Àbside lateral

Por razones desconocidas, uno de estos capiteles, en este caso de formato menor, pasó a los fondos del Museu d'Art de Girona, donde sigue.

La escultura monumental de la cabecera de la iglesia de Sant Joan tiene una cierta unidad estilística, pero este lenguaje no se hace extensible a los elementos integrados en la puerta abierta en el brazo sur del crucero que comunicaba con el que se conoció como cementerio de san Mateo. Como otras puertas que comparten su filiación (entre otras, las de Sant Pere y Sant Vicenç de Besalú, y las puertas occidental y meridional de la iglesia de Sant Benet de Bages), no tiene tímpano y su ornamentación se localiza en los cuatro capiteles que coronan las columnitas que flanquean la entrada. Solo dos de estas piezas son originales. Están decoradas, respectivamente, con un tema fitomórfico y con una escena de cacería. El segundo capitel muestra a dos personajes haciendo sonar sus cuernos de caza junto a un simio. Estas piezas marcan un cambio de orientación de la escultura en Sant Joan de les Abadesses, del que debieron de formar parte igualmente los capiteles del desaparecido claustro románico. Los escasos elementos que sobreviven de él, integrados en el muro perimetral de la galería norte del claustro gótico, confirman el desembarco en la abadía de las formas gestadas en el Rosellón a mediados del siglo XII.

La impronta de los denominados "talleres roselloneses" en la Cataluña de momentos avanzados del siglo XII fue muy notable. Se importaron piezas desde las canteras de mármol localizadas en la cara norte del Pirineo (Rià, Vilafranca de Conflent, Ceret), según lo acreditan los capiteles de la galería románica del claustro de Santa Maria de Ripoll y algunos elementos conservados en Camprodon de origen ignoto. Por otro lado, maestros formados al socaire de esas canteras se trasladaron a Cataluña y plasmaron sobre la piedra local los motivos propios de esos equipos de canteros.

Los denominados "talleres roselloneses", responsables de la última escultura románica en Sant Joan de les Abadesses, dejaron sus estilemas y su repertorio figurativo en la puerta del monasterio de Ripoll, en las de dos iglesias de Besalú (Sant Vicenç y Sant Pere), y en las portadas que se incorporaron avanzado el siglo XII en la catedral de Vic, en la iglesia de Malla y en los monasterios de Montserrat y Sant Benet de Bages; también detectamos su actividad en la galería románica del claustro de Ripoll y en los claustros de Lluçà, Sant Pere de Galligants en Girona, y Sant Pere de Rodes.

En Sant Joan de les Abadesses dos capiteles del desaparecido claustro románico son réplicas de piezas que figuran en los monumentos mencionados. Es el caso del que muestra esfinges rampantes, afrontadas. Este mismo tema decora el



Arquería del claustro románico



Capiteles de la puerta del brazo sur del transepto



Capitel del claustro románico

capitel situado a la derecha de la puerta de entrada de Ripoll, reaparece en el mismo lugar en la de Sant Vicenç de Besalú, y lo hallamos de nuevo en el claustro de Lluçà. Por lo que respecta al que muestra entrelazos con aves picoteando frutos en la zona superior y animales monstruosos en la zona próxima al collarino, también conoce diversas réplicas: claustros de Ripoll y de Lluçà y portadas de Montserrat y Sant Benet de Bages.

Si el claustro románico de Sant Joan de les Abadeses tuvo las dimensiones usuales, tuvo que integrar otras piezas que coincidirían también con el repertorio rosellonés, pero su desaparición impide evaluarlo. También pudo acomodarse en el claustro la puerta de la que parece proceder un fragmento escultórico que fue reutilizado como escalón en época moderna y que ahora se custodia en el museo de la abadía. Su lenguaje escultórico se adscribe a la sintaxis rosellonesa, una coincidencia que vendría a apoyar esta topografía. El fragmento parece corresponder al bautismo de Cristo, un asunto iconográfico del todo coherente con el contexto, atendiendo al titular de la iglesia canonical.

La documentación doméstica es muy avara en lo concerniente a los datos referidos al avance de las obras y a sus posibles artífices. No obstante, a partir de datos indirectos, hemos ido desgranando este proceso en las páginas precedentes y podemos concluir que el proceso constructivo pudo desarrollarse como sigue: conclusión de la cabecera de la iglesia en torno a 1150, la fecha que corresponde a su consagración; erección de la capilla de la enfermería, dedicada a san Miguel, antes de 1164; consumación de la iglesia con anterioridad a 1203. Parece apuntarlo el legado testamentario

de Ponç de Monells (1193) para la obra de la torre campanario situada en la intersección de la nave mayor con el transepto. Antes de 1203 se construyeron también el aula abacial, el refectorio, la sala capitular y los muros perimetrales del dormitorio. Al claustro románico debe de corresponderle este mismo marco cronológico. En cambio, una fecha *post quem* 1203 conviene al lavabo (que no conservamos), al pozo y a la cubierta del dormitorio, iniciativas vinculadas al gobierno del abad Pere Soler, que debutó ese año.

A lo largo de este periodo, las únicas referencias documentales alusivas a un posible maestro de obra son las que aluden a un Ramon Lombard el año 1164. No se trata de un documento de carácter profesional, equiparable al que en La Seu d'Urgell informa de cómo se llevará a cabo la construcción de las cubiertas de la catedral. Lo que resulta significativo en nuestro caso es el apelativo "Lombard" que acompaña al nombre, un término que en la Cataluña medieval funcionó como sinónimo de lapicida. Aunque esta identificación ha sido últimamente cuestionada, creo que en términos generales puede seguir admitiéndose. En este caso resulta significativo que la documentación doméstica que aporta el dato de 1164 también registre un Ramon Latomi los años 1161 y 1170. Hay que advertir que no hemos podido comprobar las transcripciones paleográficas que proporciona el editor del *Diplomatario*, punto de partida de nuestro argumentario. Admitiendo como correcta esta lectura, lo cierto es que "lombard" y "latomi" tienen idéntico significado y son sustantivos que identifican a los expertos en el arte de la construcción. De ser así, también tendría sentido la presencia de un personaje homónimo en el obituario de la abadía, puesto que a los

artífices importantes se les concedían beneficios espirituales y, en consecuencia, la comunidad a la que habían servido profesionalmente rezaba por ellos en su *dies natalis*. Es cierto que estos datos son posteriores a la consagración de la iglesia en 1150, pero ya sabemos que más allá de esta fecha se siguió interviniendo en la fábrica. Además, a este periodo más avanzado corresponden tanto las oficinas claustrales como la enfermería y algún equipamiento exterior, como los molinos de la villa, que según apunta un documento estaban recién construidos en 1175.

EL FASTO LITÚRGICO

Salvo el remarcable grupo del Descendimiento, que con la restitución de la capilla axial del presbiterio durante los trabajos de restauración que se sucedieron en la iglesia entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX recuperó su emplazamiento primitivo, el espacio cultural de la antigua canónica se presenta desnudo del mobiliario que contribuyó a su escenografía litúrgica en los siglos del románico. No obstante, la documentación permite recuperar de modo virtual ese fasto. Es posible revivir la solemnidad que revestía el homenaje de boca y de manos que los vasallos del monasterio rendían al abad por los feudos que detentaban, resituando a este último en su cátedra, vestido de pontifical, ante el altar de San Juan, el mayor de la iglesia. También podemos recuperar los elementos suntuosos que singularizaban los distintos espacios de culto del edificio a través del inventario del año 1218 que los registra, e imaginar su interacción con el oficiante y con los fieles que asistían a los oficios litúrgicos, puesto que uno de los cometidos de las canónicas agustinianas era la labor pastoral, lo que supone la presencia regular de laicos en el interior de la iglesia.

El inventario que acabamos de mencionar computa reliquias, vasos e indumentos litúrgicos, además de libros, y estas noticias, junto con las que documentan las advocaciones de los altares, devuelven al edificio actual los epicentros litúrgicos que lo significaron en época medieval. La capilla mayor estaba consagrada a san Juan y la central de las tres abiertas en el deambulatorio, que contenía el altar matinal donde se celebraba la primera misa del día al apuntar el sol por oriente, a la Virgen María. Los otros dos estaban dedicados a san Lorenzo y a san Jaime. Este último resulta especialmente significativo porque nos alerta del posible interés de la canónica por conectarse a las vías catalanas que conducían a Compostela. Su proximidad al monasterio de Ripoll debió de favorecer la obtención de los *Sermones atque miracula beatissimi Iacobi edita a beato calisto papa et gesta charoli imperatoris a Turpino archiepiscopo conscripta*, según se registra en el inventario de 1218. El texto había llegado a Cataluña en 1173 por medio del monje de Ripoll, Arnau del Mont, que aprovechando su peregrinación a Santiago había realizado una copia del original existente en esa sede. Amén del ejemplar registrado en Sant Joan de les

Abadeses, se computa otro en la catedral de Tortosa, que pudo incorporarse a la biblioteca capitular durante el episcopado de Ponç de Monells. Recordemos que desde 1160 nuestro personaje compatibilizó el gobierno de la canónica de Sant Joan de les Abadeses con el de esa sede episcopal. Si fue él quien se interesó por el texto, tanto la copia tortosina como la computada en el inventario de 1218 pudieron realizarse en el *scriptorium* de Ripoll muy poco tiempo después del regreso de Arnau del Mont. Los milagros del apóstol constituían un material homilético muy útil en las prédicas destinadas a los laicos, un aspecto que las canónicas no podían desatender puesto que la labor pastoral formaba parte de su cometido.

Los restantes altares de época románica, complementarios de los cuatro anteriores, estaban instalados en los dos ábsides abiertos en el transepto. El del lado norte tenía por titular a san Agustín, una advocación del todo acorde en el seno de una canónica; el del sur, al apóstol Mateo. Con respecto al ajuar litúrgico asociado a todos ellos, disponemos de varias noticias anteriores a 1218. En 1093, por ejemplo, se registra una cruz de plata vinculada al altar de san Juan que había que restaurar. Debe de ser la misma que se menciona años después, en 1115, cuando se señala que se trata de una cruz-relicario, puesto que encierra un fragmento del Santo Leño. Una cruz de plata adornada con gemas sigue vinculada al altar mayor en 1218. También se computa por entonces en este mismo altar el arca de plata destinada a la reserva eucarística (el sagrario) y otro contenedor con la reliquia de san Valentín. En este último caso se trataba de una "obra de Limoges", un tipo de manufactura que, como veremos, tuvo una incidencia notable en Sant Joan de les Abadeses a comienzos del siglo XIII. El inventario de 1218, además de numerosos elementos textiles destinados a su adorno, también sitúa en el altar mayor dos candelabros de hierro y lo que las fuentes denominan *test*, que en este caso es de plata. El término identifica la encuadernación lujosa de un manuscrito litúrgico, se trate del evangelario o del misal, que se decoraba con la crucifixión en una de sus caras y con la *Maiestas* dentro de una mandorla rodeada por el tetramorfos en la opuesta.

A comienzos del siglo XIII al altar de san Juan se le incorporó un baldaquino apoyado sobre columnas (hay que suponer que de madera pintada) gracias a la munificencia del sacristán Bernat de Castelló. Aunque en el obituario donde se recoge la noticia no figura la fecha de su fallecimiento, nuestro personaje puede identificarse con el sacristán que aparece en sendos documentos del cartulario de la canónica de los años 1218 y 1224. A pesar de la cronología de la noticia, a tenor de los velos computados en 1218 y de las lámparas que se fundan a lo largo del siglo XII, no puede descartarse que ya previamente hubiera podido existir un mueble de este mismo género.

En la capilla dedicada a la Virgen se computa otra cruz de plata, menor, adornada con piedras preciosas, amén de los preceptivos candelabros de hierro; asimismo, existían otra arquilla de plata y dos de marfil, que custodiaron los corporales

y otros objetos sagrados. Según recoge el obituario de la canónica, por voluntad del sacerdote y regular Arnau de Folgons, cuya muerte se conmemoraba en el mes de marzo, también se vincularon a este altar una imagen de la Virgen en madera y un códice que glosaba sus títulos y compilaba sus milagros. En los altares restantes de la iglesia se documentan otros cobertores y tejidos que contribuyeron a su adorno. Cuatro cruces de plata que aparecen en el inventario, todas ellas con fragmentos de la Vera Cruz en su interior, debían utilizarse según conviniera a las necesidades litúrgicas, puesto que no se indica ninguna adscripción especial para ellas.

Uno de los aspectos más relevantes del registro de 1218 tiene que ver con la impronta en la iglesia canónica de las piezas de cobre esmaltado fabricadas en el área lemosina e identificadas como "obra de Limoges" en todo Occidente. Para certificar el éxito de estas manufacturas en ámbito peninsular, las piezas registradas en Sant Joan de les Abadesses resultan muy elocuentes. Ignoramos desde cuándo se hallaban allí, pero que en 1218 ya hubieran llegado dos arcos de reliquias, dos cruces procesionales (una de las cuales se ha conservado y se custodia ahora en el Museu Episcopal de Vic), seis candelabros, dos incensarios, dos bacines y puede

que alguna pieza más, puesto que el inventario registra otros objetos de cobre, prueba que su comercio estaba plenamente consolidado por entonces y que sus potenciales clientes conocían las tipologías que ofrecían estos talleres.

La documentación informa de que pudieron adquirirse en Roma, de donde en 1238 llegó una de estas manufacturas al monasterio de Sant Cugat del Vallès, pero desconocemos el camino que siguieron las computadas en el inventario que venimos analizando. En todo caso, alguna de ellas estuvo en uso hasta fechas avanzadas. Lo prueba una de las cruces procesionales, que siguió en la iglesia hasta su ingreso en el Museu Episcopal de Vic a finales del siglo XIX.

LOS INSTRUMENTOS DEVOCIONALES

Diversas fuentes informan de la génesis de una de las iniciativas más interesantes en relación al equipamiento de iglesia de Sant Joan de les Abadesses: la voluntad por parte de Dulcet, un laico radicado en el lugar, de impulsar la obra de un Descendimiento en 1251. Pocas veces contamos con una información tan detallada sobre un proyecto que fue

Grupo del Descendimiento





Detalle del Descendimiento

devocional, pero que nosotros abordamos desde una perspectiva artística. Conocemos a su promotor y al encargado de llevar el proyecto a buen fin, que no es otro que el canónigo Ripoll Tarascó. Sabemos también que la madera de nogal y de abeto fue el material destinado a las imágenes que debían componer este grupo escultórico. Asimismo, conocemos que el altar dedicado a la Virgen era su lugar de destino. A pesar de las peripecias por las que pasó el edificio tras el terremoto de 1428, y de la posición de la Iglesia tras el concilio de Trento, poco proclive a la preservación de estas escenografías medievales, el Descendimiento ha sobrevivido. En este largo camino, la imagen del Buen Ladrón desapareció durante la Guerra Civil española, pero fue sustituida por una copia realizada por el escultor Pere Jou años después.

Sabemos también que la imagen de Cristo había sido consagrada. Como era habitual en estos casos, estaba dotada de un reconditorio excavado en la espalda, *inter scapulis*, según la indicación usual, en el que se "enterraron" una serie de reliquias. Las conocemos gracias a las auténticas que las acompañaban, localizadas durante una inspección de la efigie. Se



Detalle del Cristo del Descendimiento

trataba de testimonios de Tierra Santa, identificados como pertenecientes al Salvador y vinculados al lugar de la Presentación en el Templo y al Huerto de Getsemaní. También las había del sepulcro de la Virgen y de san Marcial. Una vez introducidas las reliquias, el depósito se cerraba y desde entonces quedaba oculto a la vista porque la zona se encarnaba como el resto de la escultura.

El Crucificado incorporaba un segundo relicario, en este caso practicable. Se había excavado en la zona central de la frente y estaba dotado de una puerta. A pesar de ello, se ignoraba su existencia. Cuando en 1426, durante el gobierno del abad Arnau de Villalba (1397-†1427), se procedió a la limpieza de las imágenes, el hallazgo de una Sagrada Forma en el interior de este reconditorio fue determinante en la reactivación del culto. Esto sucedió poco antes del terremoto de 1428, una catástrofe que no parece haber causado ningún desperfecto en las efigies o, cuando menos, no ha quedado constancia de ello.

El Descendimiento está compuesto por siete imágenes: la de Cristo, las de la Virgen y san Juan, las de Nicodemo y

José de Arimatea, más las de los dos ladrones. Según indicación del promotor, todas ellas debían instalarse sobre el altar de la Virgen, en la capilla axial del deambulatorio, una localización que otros grupos de esta naturaleza parecen haber compartido; al menos es lo que parece deducirse del destino reservado a uno que se contrata en época gótica para la iglesia de Santa Coloma de Queralt (Tarragona).

Entre los testimonios conocidos de esta escenografía, que fue muy popular en los reinos peninsulares tanto en época románica como en los siglos del gótico, el de Sant Joan de les Abadeses es uno de los más notables. Como en el caso del de Erill la Vall, lo componen siete figuras. Puede que fuera lo habitual, pero los testimonios conservados no lo confirman. Lo más común es encontrar grupos de cinco piezas. Otra singularidad tiene que ver con su pervivencia cultural en época moderna. Sabemos que por orden eclesiástica muchos de estos grupos fueron desmantelados a partir del siglo XVI porque algunas de sus imágenes resultaban incómodas a los ojos de la jerarquía eclesiástica post trentina. En esta operación, que conllevó retirarlas del culto y enterrarlas, se salvó la del Salvador, que, una vez recolocado el brazo desclavado en la posición canónica, pudo seguir venerándose de forma aislada o acompañada por las efigies de la Virgen y de san Juan. De ahí que, en ocasiones, durante el proceso de restauración de un Crucificado románico o gótico pueda descubrirse la impresión de una mano en su torso, o que su huella, siendo evidente, acabe por determinar la designación popular de la imagen. Es el caso del denominado "Cristo de las tres manos", venerado en la iglesia turolense de El Salvador. En Cataluña no conocemos órdenes equivalentes a la que afectó al Descendimiento de esta iglesia aragonesa, pero el hallazgo en 1907 en el valle de Boí de las siete figuras del grupo de Erill la Vall, en la zona baja del campanario, nos descubre una inhumación en sagrado que era el destino que recomendaba la Iglesia cuando una imagen era retirada del culto. En el caso de Sant Joan de les Abadeses, parece indudable que lo que justificó la supervivencia del grupo escultórico fue el refuerzo devocional que supuso el hallazgo de la hostia sagrada en la frente de Cristo en 1426.

Otro aspecto del Descendimiento que resulta interesante es el que tiene que ver con su función. Cuando lo encarga Dulcet, su promotor, solo señala que debe instalarse sobre el altar de la Virgen. Aparentemente, una recreación de la bajada del cuerpo de Cristo muerto desde la Cruz, con todos

cuantos estaban presentes en el Cólgotha en ese instante, no resulta muy adecuada para un escenario mariano, porque aunque María sea una integrante del grupo, al igual que los restantes actores actúa como testimonio de la muerte de Cristo. Esa es la esencia del Descendimiento: probar la muerte para poder confirmar después la Resurrección. Ciertamente no parece el mejor lugar, pero Dulcet lo eligió y la comunidad canonical admitió ese destino para las siete figuras.

Puede que su presencia en ese lugar acabara teniendo, no obstante, un sentido muy particular y profundo. Aunque la visualización de la capilla axial desde el transepto entre los siglos XII y XV difería de la actual, con la restauración posterior al terremoto la iglesia asumió la apariencia que pervive, y el drama sacro que se escenificaba en la capilla mayor para conmemorar la Pascua de Resurrección, cuyo texto conservamos, debió de adaptarse a ella. Las acotaciones topográficas que contiene el texto son muy interesantes. La acción dramática se desarrollaba en torno a los altares de san Juan (el principal de la iglesia) y de la Virgen, presidido por el Descendimiento. Las Marías se dirigían a este último para certificar la Resurrección de Cristo, porque en el juego escénico ese altar encarnaba el sepulcro del Salvador. Las imágenes del grupo interactuaban con el relato dramático, pero la imagen del Salvador, que lo presidía, reforzaba la identificación de ese ámbito con el *locus* donde había acontecido el misterio del cristianismo, porque, en su interior, *inter scapulis*, custodiaba reliquias originarias de Jerusalén.

Texto: FEB - Fotos: EAV/RCB - Planos: CRT

Bibliografía

- ADELL I GISBERT, J. A., 1995, pp. 61-68; BARRAL I ALTET, X., 1979, pp. 15, 25; BASTARDES I PARERA, R., 1980; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 354-387; DANÉS I VERNEDAS, J., 1926; ESPAÑOL BERTRAN, F., 1999; ESPAÑOL BERTRAN, F., 2001, pp. 87-111; ESPAÑOL BERTRAN, F., 2004, pp. 511-554; ESPAÑOL BERTRAN, F., 2009, pp. 61-91; ESPAÑOL BERTRAN, F., 2012, pp. 47-82; ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J., 2007; FERRER I GODOY, J., 2009; GAILLARD, G., 1959, pp. 160-164; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1951, pp. 131-181; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1976b; MASDEU, J., 1921-1924, pp. 141-146; MUNDÓ I MARCET, A. M., 1989, pp. 131-135; OLIVERA I LORET, C. *et alii*, 2006; PARASSOLS I PI, P., 1859; PARASSOLS I PI, P., 1899, pp. 75-76; PLADEVALL I FONT, A., 1968; PLADEVALL I FONT, A., 1995, pp. 45-60; PUIG I CADAVALCH, J., 1914, pp. 17-27; PUIG I CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1909-1918, III-1; PUIGGARÍ, J., 1866, p. 115; SCHALICKE, B., 1975; VILA, P., 1996, pp. 91-109.

Capilla de Sant Miquel de la Infermeria

LOS RESTOS DE LA PEQUEÑA CAPILLA DE SANT MIQUEL se hallan una decena de metros al Oeste del muro de la Panda occidental (en realidad, suroccidental, dado

que el conjunto no está perfectamente orientado) del actual claustro del siglo XV del conjunto abacial de Sant Joan de les Abadeses, adosado a septentrión de su iglesia. Su función fue

la de ejercer como oratorio del recinto de la enfermería canonical. En tal condición fue consagrada la capilla en el año 1164, durante el larguísimo abaciado de Ponç de Monells (1140-1193), quien a partir de 1165 ocupó también el cargo de obispo de la recientemente reinstaurada sede episcopal de Tortosa. El primitivo monasterio benedictino femenino de Sant Joan de les Abadeses, existente desde finales del siglo IX, ya debió de contar con una enfermería monástica, pues la *Regla de san Benito* (redactada en el siglo VI) recoge la necesidad de que los cenobios de la orden dispongan de unas dependencias monásticas destinadas a cumplir dicha función. Sin embargo, no es posible dirimir si la enfermería de la canónica regular agustiniana a la que perteneció la antigua capilla de Sant Miquel ocupó el mismo emplazamiento que su predecesora benedictina.

Lo que sí está claro, por el contrario, es que la edificación poco tiempo después de traspasado el ecuador del siglo XII de la enfermería del recinto canonical agustiniano de Sant Joan de les Abadeses se inscribió en el marco de unas obras de reconstrucción de gran envergadura y enorme alcance, que debieron de principiar en la década de 1130 o en la de 1140, afectaron a todo el conjunto de la canónica y tuvieron como principal impulsor al mencionado abad Ponç de Monells. Como consecuencia de dichas obras, catorce años antes de producirse la consagración de la capilla de Sant Miquel, en 1150, tuvo lugar la consagración del nuevo templo abacial de Sant Joan de les Abadeses; y durante las décadas siguientes se fueron edificando el claustro reglar de estilo románico y las principales dependencias organizadas en torno al mismo (sala capitular, dormitorio, refectorio), de modo que antes de la finalización de la decimosegunda centuria todos los elementos esenciales del núcleo claustral de la canónica (desaparecidos tras el terremoto de 1428 y la reconstrucción del claustro y sus oficinas) ya habrían sido edificados.

La misma ambiciosa campaña constructiva, dilatada en el tiempo y llamada a renovar el conjunto de las estancias comunitarias, implicó la (re)construcción de algunas dependencias extraclaustrales de la canónica. En ese contexto fueron edificados no solo la enfermería, sino también el palacio abacial y los molinos documentados en 1175. La residencia abacial ha conservado su fábrica tardomedieval, erigida en el siglo XV (probablemente fue reedificada a raíz de las destrucciones ocasionadas por el seísmo de 1428) inmediata a la galería suroeste (occidental de acuerdo a la orientación canónica) del claustro reglar del siglo XV que amortizó y amplió el espacio de su precedente claustral del siglo XII. Probablemente, el emplazamiento del palacio abacial actual es el mismo que el ocupado por su antecesor, construido en la segunda mitad del siglo XII. Una ubicación similar, en el extremo occidental del complejo monástico, ocupa el palacio abacial del monasterio benedictino de Sant Benet de Bages, levantado también a inicios del siglo XV junto a la portería y a la hospedería del cenobio. De hecho, el cabo occidental de los conjuntos monásticos se revela como el emplazamiento

más habitual de las residencias abaciales en momentos avanzados de la Edad Media y durante la Edad Moderna, cuando algunas de ellas fueron trasladadas hasta allí desde sus ubicaciones primitivas en las zonas orientales de los complejos cenobíticos, una circunstancia testimoniada, en Cataluña, por los casos cistercienses de Poblet y Santes Creus.

La capilla de Sant Miquel mantiene una relación de absoluta proximidad física con el mencionado palacio abacial. Como ha estudiado J. Hall, esta circunstancia fue muy común en la arquitectura cisterciense medieval, pues enfermerías y residencias abaciales llegaron a compartir espacios comunes, como claustros secundarios, capillas o cocinas. Quién sabe si en Sant Joan de les Abadeses pudo suceder algo similar y la capilla de Sant Miquel pudo haber servido no solamente al recinto de la enfermería, sino también al aula abacial. En cualquier caso, lo normal en la arquitectura monástica medieval es que las enfermerías se ubicaran en los extremos orientales de los complejos constructivos, lejos de los compases abiertos en sus zonas occidentales, que estaban relacionados fundamentalmente con la hospitalidad monástica y con las actividades económicas de los cenobios. En las zonas orientales de sus respectivos complejos se ubican las enfermerías de los monasterios cistercienses catalanes de Poblet y Santes Creus (que mantuvieron allí una vinculación espacial con sus primitivos palacios abaciales). Los extremos orientales de los *atria* fueron también un emplazamiento habitual de las enfermerías canónicas catedralicias, como se puede constatar en las catedrales de Tarragona, Pamplona y Roda de Isábena, si bien la arquitectura episcopal admitió más variaciones para el emplazamiento y la disposición de sus enfermerías que el panorama cisterciense. No obstante, esa ubicación oriental no siempre fue respetada, bien por condicionantes topográficos del terreno, bien por restricciones urbanísticas en el caso de cenobios urbanos, o bien por motivos de otra índole. En Cataluña, el conocido como *hospitium* del monasterio benedictino cluniacense de Sant Pere de Casserres, identificado tradicionalmente como un hospital a pesar de que probablemente cumplió la función de enfermería monástica, se alza exento unos pocos metros al Norte de la iglesia abacial debido al complicado relieve sobre el que se asienta el monasterio.

En cualquier caso, la capilla advocada a san Miguel que nos ocupa se insertaba, lejos de toda duda razonable, en el extremo meridional de un conjunto de edificaciones que comprendería asimismo una sala de enfermos, una cocina (que podría haber dado también servicio al vecino palacio del abad), un refectorio y unas letrinas, estancias a las que podrían haberse sumado un calefactorio, una vivienda para el canónigo enfermero y un patio o jardín de plantas medicinales (*herbarium*). Ese conjunto de dependencias podría o no haber sido organizado en torno a un pequeño claustro propio. Tal es el aspecto que habría presentado la antigua enfermería del siglo XII de Sant Joan de les Abadeses, de la que hoy no restan más vestigios que su arruinada capilla.

Hay que tener presente que las enfermerías monásticas o canónicas medievales no solamente acogían a aquellos miembros de las comunidades que se hallasen temporalmente enfermos (*infirmi*), sino también a quienes habían sufrido recientemente la práctica de la sangría (*minuti*); unos y otros estaban eximidos, durante su estancia en la enfermería, de sus obligaciones cotidianas. Además, sus dependencias servían como residencia permanente de los monjes o canónigos ancianos que padecían enfermedades crónicas, así como de aquellos ciegos o inválidos, como especifica para el contexto canonical agustiniano que aquí nos interesa el *Liber consuetudinum* (compilado en la segunda mitad del siglo XIII) de la abadía castellana de Santa María de Benevívere (Palencia), habitada por canónigos regulares de san Agustín desde 1169: *alii qui huiusmodi infirmitatem non habent et tamen in infirmaria assidue comedunt et iacent ut senes, ceci et debiles et huiusmodi*. Junto a esta clase de habitantes de la enfermería, el citado costumbrario distingue otros dos tipos de enfermos ocupantes del recinto: aquellos canónigos cuyas enfermedades los obligaban a mantenerse postrados en cama y aquellos otros que sí podían levantarse y desplazarse pero que aún se encontraban débiles y convalecientes.

Todos ellos debían permanecer bajo los cuidados del canónigo enfermero, pero las obligaciones litúrgicas de unos y otros diferían. Así, los ancianos, ciegos e inválidos debían —por norma general— asistir a los oficios litúrgicos en la iglesia abacial y, por lo tanto, no hacer uso de la capilla de la enfermería; mientras que entre los monjes convalecientes se establecía una distinción entre aquellos capaces de desplazarse

hasta la iglesia abacial para asistir allí (en el coro que les estaba reservado) a los oficios litúrgicos y aquellos otros que de ningún modo eran capaces de desplazarse, quienes debían por el contrario asistir a los oficios en la capilla de la enfermería.

Ese era el cometido de la capilla de Sant Miquel de Sant Joan de les Abadeses: servir de lugar de oración y recepción de la comunión para aquellos canónigos cuyo estado de salud desaconsejara su desplazamiento hasta la iglesia abacial, para que pudieran beneficiarse en la propia capilla de las propiedades sanitarias y salvíficas de la liturgia. En tal condición, probablemente mantenía una relación de inmediatez física y comunicación directa con la sala de enfermos, como era habitual, según podemos constatar en otras enfermerías monásticas medievales mejor conservadas que la de Sant Joan de les Abadeses. Como en los casos cistercienses catalanes de Poblet (capilla de Sant Esteve) y Santes Creus (capilla de la Trinitat), o en el ejemplo catedralicio también catalán de Tarragona (capilla de Sant Pau), la capilla de Sant Miquel era un edificio de modestas dimensiones. Estaba constituida por una única nave rematada a oriente por un ábside semicircular (en realidad está orientado hacia el Noreste, como la iglesia abacial) que acogía el altar dedicado a san Miguel, consagrado el 2 de noviembre de 1164 en una ceremonia en la que estuvieron presentes junto al abad Ponç de Monells los obispos de Vic (Pere de Redorta) y Girona (Guillem de Peratallada). La capellanía fue entonces dotada con dos masías —situadas en los lugares de Prats y Malatosca— para que con sus réditos se sufragaran sus luminarias y se velara por el culto del recinto. De su altar procede un fragmento de tejido conservado en el



Restos de la capilla,
hacia la cabecera



Ventana conservada en el hemiciclo absidal

museo monástico (núm. inv. 355), de probable procedencia andalusí y fechado en el siglo XIII, que fue reutilizado para cubrir las reliquias depositadas en el ara.

Parece ser que en 1357 la fachada occidental del edificio sufrió unas obras de remodelación. Una antigua fotografía tomada por Josep Salvany en 1916 (Biblioteca de Catalunya, Fons Salvany, SaP_330_09) muestra el aspecto que presentaba entonces dicha fachada: carente de puerta, en su mitad superior se abrían una ventana de medio punto y, sobre ella, un pequeño óculo; la estructura se remataba con una espadaña de un solo vano que se alzaba sobre el piñón, que quizás fuera añadida durante los trabajos de 1357, pero cuyo arco de ladrillo conservado en 1916 era sin duda una obra mucho más reciente. Décadas después, tras los daños ocasionados por el terremoto de 1428, la capilla sufrió nuevos trabajos de reparación. Sabemos que en 1498 fue obliterada la puerta original, que se abría en el muro septentrional de la capilla, las huellas de cuyos montantes aún se pueden apreciar en los restos actuales del edificio.

Esa ubicación de la puerta primitiva nos informa de que la desaparecida sala de enfermos se emplazaba al Noroeste de la capilla. Dicha sala de enfermos –sin duda de planta rectangular– no podría haber constituido una prolongación longitudinal de la capilla (como sucede en los ejemplos cistercienses navarro y castellano de La Oliva y Las Huelgas de Burgos) debido a la ausencia de toda puerta en la fachada occidental de esta. Caben, por lo tanto, dos opciones para su emplazamiento y disposición: bien seguía un eje perpendicular al de la capilla, Norte-Sur (en pureza, Noroeste-Sureste), de modo que la puerta de comunicación entre ambos espacios se abriría en uno de los lados cortos de la sala de enfermos; o bien se disponía siguiendo un eje paralelo al del oratorio

(Oeste-Este, estrictamente Suroeste-Noreste), desplazada al Norte del mismo (no podría estar al Sur por la ubicación allí del palacio abacial), con lo que la puerta que comunicaba la capilla de Sant Miquel con la sala de enfermos perforaría uno de los lados largos de esta, cerca de su extremo oriental, como acontece en el ejemplo cisterciense inglés de Jervaulx (Yorkshire).

La obliteración en 1498 de esa puerta original de comunicación entre la capilla de Sant Miquel y la sala de enfermos tuvo que estar relacionada con el abandono de las funciones originales de dicha estancia. Como consecuencia de ello, a partir de entonces la capilla mantuvo su culto, pero probablemente no lo hizo ya como capilla de la enfermería. A su vez, se hizo necesario abrir una nueva puerta en el muro lateral opuesto de la capilla, el meridional, frontero al palacio abacial. Esa nueva puerta es perfectamente visible en la fotografía de Josep Salvany: se trataba de un sencillo arco de medio punto y grandes dovelas de aristas vivas sostenido sobre unos montantes igualmente lisos.

La capilla de Sant Miquel quedó arruinada durante la Guerra Civil española, de modo que actualmente no se conservan sino los arranques de sus muros occidental y meridional, así como de la mitad sur del hemiciclo absidal. Sin embargo, la mitad norte del ábside y el muro septentrional se han conservado hasta una altura mayor. Ello permite comprobar que la nave y el ábside se segregaban mediante un arco triunfal que apeaba sobre los dos pilastras adosadas, así como que el abovedamiento del templo estaba constituido por una bóveda de cañón, cuyo arranque se ha conservado en algún punto concreto. A buen seguro, la cuenca absidal iría cubierta por una bóveda de horno. El aparejo con el que fueron construidos los muros es de calicanto en las partes bajas y de mampostería en las zonas superiores conservadas, reservando el empleo de sillares escuadrados para los esquinazos, los montantes de los vanos y las mencionadas pilastras del arco triunfal. Además de los vanos de iluminación de la fachada occidental, el edificio ha conservado una ventana abocinada de medio punto monolítico en la parte septentrional del ábside. En la fotografía de Josep Salvany se intuye la existencia de otra ventana de las mismas características en el extremo oriental del muro sur de la nave, y es posible, a juzgar por los restos conservados, que el ábside contara también con una ventana axial.

Texto: PAV - Fotos: MBC

Bibliografía

- ABELLA VILLAR, P., 2013, pp. 85-107; ABELLA VILLAR, P., 2015; ABELLA VILLAR, P., 2022; BELL, D. N., 1998; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 407-408; FERNÁNDEZ MARTÍN, L., 1962, pp. 182-191; HALL, J., 2004; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1976b, pp. 92-95; MONSALVATJE Y FOSSAS, F., 1908, pp. 373-374; ORDEIG I MATA, R., 1991, p. 358; PLADEVALL I FONT, A., 2014, pp. 297-298.

Museo del monasterio de Sant Joan de les Abadesses

EL MUSEO DEL MONASTERIO de Sant Joan de les Abadesses está situado en la plaza de la Abadía, justo al lado del monasterio, y fue inaugurado el 6 de julio de 1975 gracias a la estima que los habitantes de la villa han tenido tradicionalmente hacia su patrimonio histórico y artístico. La voluntad de conservar el legado monástico surgió a finales del siglo XIX, a iniciativa del párroco de Sant Joan, el padre Francesc d'Asís i Jolís, aunque la idea no se materializó hasta más tarde, ya de la mano del padre Josep Masdeu, quien llevó a cabo la ardua tarea de congregar todos los objetos artísticos del cenobio en el archivo del monasterio. Este gesto de Masdeu propició la revalorización del patrimonio artístico de Sant Joan de les Abadesses, al tiempo que hizo brotar la idea de crear un museo para mostrar las piezas a eruditos y al público en general. Desgraciadamente, con el estallido de la Guerra Civil en 1936 el proyecto quedó paralizado y, con el objetivo de salvaguardar los objetos de posibles saqueos, la Generalitat de Catalunya se llevó las obras y documentos del archivo hasta el final de la guerra, cuando fueron devueltos al monasterio, aunque sin mostrarse al público. Más adelante se acondicionó la antigua vicaría anexa con el fin de acomodar el futuro museo: se derribó el segundo piso y se retranqueó el edificio, pues tapaba una parte del templo. Una vez terminadas las intervenciones arquitectónicas, se habilitaron los espacios para que el museo y el archivo pudieran ser consultados y visitados de forma independiente. No obstante, no fue hasta principios de la década de 1970 cuando el proyecto recibió un último impulso que permitió la instalación de las obras, gracias a la labor de un grupo de personalidades de Sant Joan de les Abadesses y del párroco del monasterio, Lluís Tarracó.

El museo que podemos visitar hoy es el resultado de la musealización de una parte de los objetos procedentes del cenobio, así como de distintas capillas de la villa y de parroquias vecinas. Los fondos del museo abarcan obras de distintos períodos y procedencias, mayoritariamente de carácter religioso, entre las que también se incluyen piezas de colecciones particulares que han sido donadas al centro. La exposición permanente consta de un centenar de objetos que comprenden desde la época medieval hasta la contemporánea e incluyen diversas disciplinas artísticas, como la escultura, la pintura, las artes suntuarias, la orfebrería o la indumentaria religiosa. Los fondos románicos se sitúan cronológicamente entre los siglos XI y XIII, con algunos ejemplos textiles un poco anteriores, fechados en época carolingia o prerrománica.

ESCULTURA ARQUITECTÓNICA

Los ejemplos de escultura pétreo del museo proceden, en su mayoría, del monasterio de Sant Joan, con la excepción del tímpano de la iglesia vecina de Sant Joan i Sant Pol. Uno de los más interesantes es un fragmento de relieve en piedra arenisca (núm. inv. 90), de 35 x 100 x 14 cm, que decoraba la puerta suroeste de la iglesia monástica. Se conserva de modo fragmentario, pues fue reutilizado como peldaño de la escalera de acceso a los pisos superiores del edificio hasta 1974, momento en que fue instalado en el museo. Se identifica fácilmente una representación sintética del bautismo de Cristo, en la que aparecen solo dos personajes: a la izquierda, el santo patrón titular de la iglesia, san Juan Bautista, abrazando el

Fragmento de relieve (núm. inv. 90)





Capitel (núm. inv. 92)
Fragmento de ménsula con
cabeza humana (núm. inv. 70)



Tímpano de la iglesia de Sant Joan
i Sant Pol (núm. inv. 477)

cuerpo de Jesús, que ocupa el centro de la composición, con el torso desnudo. La figura del Bautista toma rasgos angélicos, ya que se muestra al vuelo y encima de una roca, aunque el hecho de que desgraciadamente la figura esté decapitada impide su correcta identificación. La parte superior se completa con un disco fragmentario en el que se lee DE y que, según X. Barral, se interpretaría como parte de una inscripción alusiva a la voz del Padre que bendice al Hijo después del bautismo (*Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui*: Mateo 3, 16:17),

para el que el autor menciona como referente la iglesia de San Juan Bautista en Çavuçin, en la Capadocia. La parte inferior está ocupada por una inusual representación de las aguas del río Jordán: este se representa mediante un sola lengua de agua horizontal que emerge, a la derecha, de dos pequeñas concavidades, las fuentes que lo originan (Jor y Dan), excavadas en una superficie rocosa. En la parte superior se halla una palmera que podría hacer referencia a la vegetación y al paisaje de la tierra que baña el río. La sorprendente voluntad de recreación

topográfica de Tierra Santa podría estar relacionada, según apunta la historiografía, con el conocimiento del manuscrito de Flavio Josefo conservado en la biblioteca del vecino monasterio de Santa Maria de Ripoll, de 1047. Desde el punto de vista iconográfico e iconológico, el simbolismo bautismal del relieve es más que pertinente para una iglesia dedicada al Bautista, pues su lectura alegórica se debe realizar en clave de evocación de la tierra prometida y de la modélica vida reformada de la comunidad de agustinos que habitaba el monasterio. En cuanto al estilo, los *plis soufflés* o pliegues del ropaje del santo, con ínfulas angélicas, así como las ondas ribeteadas del río, remiten a los relieves de los arcos de ingreso del portal de Santa Maria de Ripoll, aunque también a los capiteles del claustro del propio monasterio sanjuanense. En esta línea, la historiografía ha situado su cronología entre 1150 y 1161, coincidiendo con las fechas de consagración de Sant Joan de les Abadeses y del fallecimiento del beato Miró, quien, en su *Vita*, describe la puerta sur de ingreso al monasterio.

El museo conserva también una serie de fragmentos escultóricos, algunos bastante deteriorados, procedentes del edificio monástico. Un capitel esquinero (núm. inv. 92) de 34 x 30 x 30 cm, de piedra arenisca, presenta una estructura derivada del corintio. Se identifica un felino en el ángulo, adornado con decoración vegetal a base de volutas y bandas de estrías que llenan el fondo y que, en algunos puntos, conserva lo que parecen ser trazas de policromía roja. Estilísticamente, sigue la misma línea que los capiteles conservados *in situ*, y por ese motivo se ha fechado a mediados del siglo XII. Del mismo modo, se conservan dos fragmentos de capitel (núms. inv. 324 y 84) que representan respectivamente un animal, posiblemente un felino (30 x 32 x 18 cm), y una figura humana recostada (27 x 28 x 18 cm), ambos fechados también en el siglo XII.

En la sala se muestran también otros fragmentos escultóricos exentos, mayoritariamente de origen y función desconocidos. Es el caso de un interesante fragmento de cabeza humana (núm. inv. 70), de 24 x 15 x 14 cm, procedente de la cabecera de la iglesia monástica, hecho confirmado por la poca erosión que padece la piedra, que sugiere una ubicación interior. Aunque la guía del museo la catalogue como capitel, la presencia de un soporte en la parte superior de la cabeza y su estructura llevan a pensar que se trata de una ménsula. Estilísticamente, está en la misma órbita que la escultura ripollense de mediados del siglo XII, en concreto que los talleres de la portada de Santa Maria de Ripoll y de la iglesia de Sant Joan i Pol de Sant Joan de les Abadeses. Distinto es el caso de otros dos fragmentos, ambos fechados en el siglo XII: una suerte de felino (núm. inv. 91) de 17 x 21 x 10 cm, de piedra arenisca, ostensiblemente deteriorado y que formó parte de la basa de una columna del ábside de la iglesia; y una pequeña cabeza de león (núm. inv. 88). Finalmente, el museo cuenta con un fragmento de fuste de columna (núm. inv. 87), de 64 x 17 cm; un fragmento de cornisa (núm. inv. 85), de 20 x 30 x 17 cm; y un ábaco (núm. inv. 83), de 13 x 30 x 20 cm. Estas tres piezas,

si bien descontextualizadas, comparten un mismo estilo decorativo a base de elementos geométricos y vegetales (como entrelazos) y una cronología común en el siglo XII, paralela al programa ornamental del claustro.

Merece especial atención el magnífico tímpano conservado en el museo procedente de la portada principal de la vecina iglesia de Sant Joan i Sant Pau (núm. inv. 477), también conocida como Sant Pol. En marzo de 2008 fue extraído de su ubicación original para su restauración, después de la cual se decidió depositarlo en el museo del monasterio de Sant Joan de les Abadeses para evitar la degradación progresiva de la piedra. Después del proceso de restauración, el tímpano se encuentra estabilizado y conserva todavía en algunas de sus partes, como la túnica que viste el Cristo central, algunos restos de su antigua policromía. El tímpano presenta la escena de la *Traditio Legis* y su cronología ha sido fijada a comienzos de la segunda mitad del siglo XII, en plena etapa de renovación arquitectónica en la región, momento que coincide con la elaboración de las grandes portadas monumentales de Vic y Ripoll.

TALLA

Hay tres ejemplos de talla románica que merece la pena destacar. En primer lugar, un ejemplar de frontal de altar de madera pintada al temple (núm. inv. 51), reconstruido modernamente (64 x 95 cm, parte original, 92,5 x 146,7 x 4 cm, con la reconstrucción). Según los registros del museo, fue hallado en el altar del monasterio, escondido detrás del altar barroco. En su parte original se aprecian cavidades u hornacinas en forma de arcadas que debían servir como receptáculo de las figuras originales, hoy desaparecidas (sí se conservan las marcas de los clavos para sostenerlas). En el centro de la composición se halla la cavidad más grande, de forma almendrada, a modo de mandorla. Destaca la presencia de una serie de franjas entre las hornacinas, sin ningún resto de pintura pero que sí conservan los agujeros y clavos que debían sostener algún tipo de metal. Aun así, se preserva parte de la policromía original, aplicada rústicamente sobre una fina capa de yeso, tanto en las hornacinas laterales como en la principal. Llama especialmente la atención la inscripción que aún se puede leer parcialmente a lo largo del margen de la mandorla central: [...]EST E HOMO V[...]TAT IN [...] QVE GENVIT [MA]RIA FVIT DEV [...]. La historiografía ha relacionado esta inscripción, de carácter mariano, con una posible imagen de la Virgen presidiendo el frontal. La cronología de la pieza se ha fijado en el siglo XII sobre la base de su tipología y su inscripción. Aunque se conserven pocos ejemplares de frontales con tallas aplicadas, el Museu Episcopal de Vic custodia un magnífico ejemplo procedente de la vecina iglesia de Sant Pere de Ripoll, que confirma el uso de dicho procedimiento en la zona ripollense.

También procedente del monasterio, el museo exhibe una arqueta de reliquias de madera (núm. inv. 50) de 40 x 25 cm,



Frontal de altar
(número de inv. 51)

Cruz de la capilla del Roser (número de inv. 78)



Cruz de la capilla del Roser (número de inv. 78). Detalle



con forma de sepulcro. Preserva muy pocos indicios de decoración, apenas una fina capa de pintura roja, y está claveteada, hecho que podría indicar que originalmente estuvo recubierta con algún tipo de metal o decoración más rica. Ha sido fechada en el siglo XII y procede de Sant Martí de Surroca o de Sant Martí d'Ogassa, ambas en la misma comarca del Ripollès. Comparte cronología otra arqueta de reliquias (número de inv. 176), también de madera, de 21 x 32 x 16,8 cm, que según las transcripciones de pergaminos del padre Masdeu habría sido utilizada por el abad Ponç de Monells (1140-1193) para albergar distintas reliquias en 1151.

Otro objeto interesante que conserva el museo es una cruz potenziada de madera policromada (núm. inv. 78), de 180 x 105 x 4 cm, procedente de la desaparecida capilla del Roser, localizada en la misma villa de Sant Joan de les Abadeses, en la orilla derecha del río Ter. Preserva algunos vestigios de pintura con figuración que plantean una iconografía clásica para este tipo de cruces. Los extremos de los brazos terminan en potencias, dando espacio a la decoración del anverso: el brazo superior cuenta en su extremo con una personificación del sol y de la luna, mientras que en el extremo del brazo inferior se representa el cuerpo de Adán saliendo de la tumba; en el extremo izquierdo del brazo travesaño se conserva la figura de la Virgen y, en el extremo derecho, la de san Juan Evangelista. El reverso, sin embargo, presenta más pérdidas de decoración y únicamente se intuyen los símbolos de los evangelistas: el león de san Marcos y el buey de san Lucas; y en el centro, el Cordero de Dios. En el anverso todavía conserva restos de una inscripción en el brazo superior: IHS NAZARENUS. En el travesaño se pueden observar los agujeros para los clavos que debieron sostener una Majestad, hoy desaparecida. Cronológicamente, se debe situar a inicios del siglo XIII, en la órbita del llamado estilo 1200, tanto por la tipología de la cruz como por el estilo de la decoración.

Finalmente, el museo cuenta con otra cruz (núm. inv. 157) de pequeñas dimensiones (19 x 13,5 cm), procedente de la tumba del abad Pere Soler (1203-1217), que muestra una imagen de san Juan Evangelista (núm. inv. 382) donada en el año 1990 y fechada en el siglo XIII, según los registros del museo, aunque su ejecución probablemente debería ser situada en una época posterior.

ARTES Suntuarias

Se conservan en el museo numerosos fragmentos de tejido de época románica, de distintas cronologías y procedencias. La mayoría fueron importados en época medieval desde Oriente y han sido adscritos por la historiografía a talleres andalusíes, bizantinos, sasánidas y sicilianos. Fueron hallados, fundamentalmente, en sepulcros de abades del monasterio. Era un hecho habitual en el periodo medieval enterrar a los personajes ilustres con su indumentaria religiosa, reaprovechando telas exóticas importadas, que eran consideradas productos de lujo dado su alto coste y los materiales empleados en su confección, como la seda y el oro.

Entre los fragmentos conservados en el museo cabe destacar el catalogado con el núm. inv. 363, un lampás a base de tafetán (18 x 29,5 cm) decorado con *pallia rotata* con pájaros en el interior, característico de los talleres andalusíes del siglo XII, procedente del mismo conjunto de tejidos hallados en la tunicela y la dalmática de san Bernardo Calbó. También debe mencionarse el conocido como "tejido de las águilas" (núm. inv. 372), de grandes dimensiones (61 x 138,5 cm), del que se conservan distintos fragmentos en otros museos y



Fragmento de tejido (núm. inv. 370)

que probablemente sirvió para decorar las paredes de la iglesia monástica; se ha considerado de manufactura siciliana, al compartir iconografía con las pinturas de la Capilla Palatina de Palermo. Por último, se conserva también un pequeño fragmento de 4 x 7 cm de un bordado que parece una manufactura local, a base de hilo de oro entorchado (núm. inv. 370), que se ha fechado a inicios del siglo XIII.

Entre los materiales textiles de Sant Joan de les Abadeses debe mencionarse también el conocido *drap de les bruixes* (pañó de las brujas), aunque no se conserva en el museo del monasterio, sino que desde 1888 forma parte de las colecciones del Museu Episcopal de Vic (núm. inv. 557). A pesar de la disparidad de cronologías y filiaciones estilísticas propuestas por la historiografía, los estudios más recientes apuntan a que tiene un origen situado en los talleres textiles del Levante mediterráneo (Siria, Palestina o Egipto), de fuerte influencia bizantina y sasánida pero con características locales, y a que fue manufacturado en una fecha en torno a los siglos IX y X.

Texto: LPP - Fotos: PPP/RCB/EAV

Bibliografía

- BARRAL I ALTET, X., 1979a, pp. 15-25; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 388-403; CRISPÍ CANTÓN, M. y MONTRAVETA, M., 2012, pp. 41-70; ESPAÑOL BERTRAN, F., 2012, pp. 47-82; MARTÍN I ROS, R. M., 2012, pp. 61-64; MELERO MONEO, M., 1993, pp. 19-29; MELERO MONEO, M., 2008b, pp. 366-367; PÉREZ PENA, L., 2014.

Iglesia de Sant Joan i Sant Pau (Sant Pol)

LA ANTIGUA IGLESIA DE SANT JOAN I SANT PAU, también mencionada en los documentos como Sant Joanipol o simplemente Sant Pol, recibía al viajero que llegaba a Sant Joan de les Abadesses cruzando el río Ter, pocos metros después del puente viejo. Los restos conservados de la edificación románica se encuentran próximos al recinto del monasterio, junto a la carretera N-260 (que lleva de Ripoll a Camprodon), en el tramo de esta que atraviesa el casco urbano de la población.

Cualquier intento de reconstrucción histórica tanto del templo de Sant Pol como de la población de Sant Joan de les Abadesses se enfrenta a un grave contratiempo que dificulta su investigación. Durante los acontecimientos bélicos de las guerras remensas, en el siglo XV, las tropas francesas saquearon la localidad y se llevaron a Perpiñán el archivo de la parroquia de Sant Pol. Más tarde los documentos de dicho archivo fueron a parar a la biblioteca del monasterio de Saint-Denis, a las afueras de París, y allí resultaron destruídos durante la Revolución Francesa. De esta forma desaparecieron todos los documentos de la parroquia, aunque gracias a la íntegra conservación del archivo del monasterio de Sant Joan de les Abadesses durante la Guerra Civil, todavía queda un nutrido grupo de fuentes a las cuales acudir para su estudio.

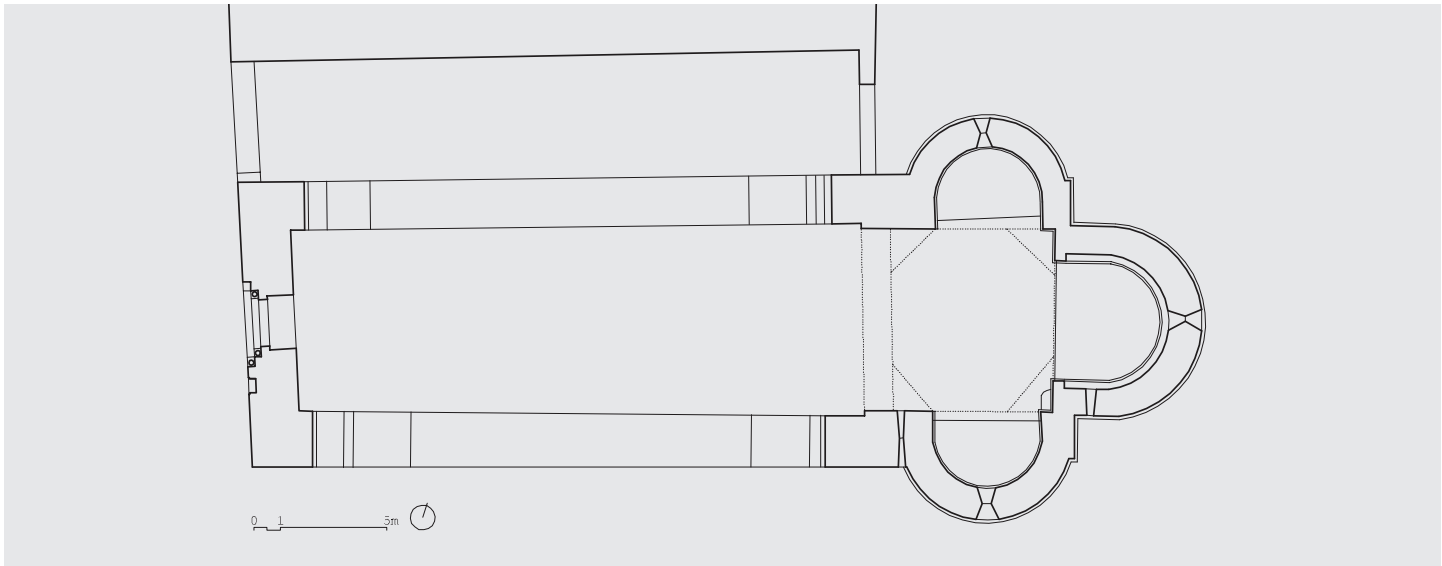
El origen del monasterio de Sant Joan de les Abadesses se remonta a finales del siglo IX, cuando en el año 887 fue fundado por el conde Guifré el Pilós para ayudar a la repoblación y control de la zona, que había quedado arrasada y con

la población fuertemente diezmada debido a las incursiones árabes. La actividad diaria del monasterio generó de forma gradual un asentamiento estable a su alrededor, germen de la actual población, que tuvo en el templo de Sant Pol su iglesia parroquial. De hecho, según el arqueólogo e historiador Miguel Oliva i Prat, a mediados del siglo X ya estaba en funcionamiento un pequeño templo dedicado a los mártires romanos Juan y Pablo, aunque debido a la falta de documentos no es posible corroborar esta información. En realidad, la primera mención conocida de la iglesia no aparece sino en el texto del acta de consagración de la iglesia del monasterio de Sant Joan de les Abadesses, del año 1150, en el que se menciona como parte de su dotación la *ecclesiam Sanctorum Iohannis et Pauli cum decimis et primiciis et oblationibus et omnibus pertinentiis suis*.

La iglesia románica sufrió graves desperfectos por el gran seísmo del día de la Candelaria del año 1428, que debido a su intensidad afectó a toda la región y que también dejó dañadas las dependencias del vecino monasterio. La bóveda de Sant Pol se derrumbó totalmente, junto con el antiguo campanario, que sería sustituido por la torre actual en el año 1452. No fueron estas las únicas intervenciones que sufrió la iglesia, ya que el edificio resultó también muy afectado por los destrozos que las tropas francesas le infringieron durante la guerra contra Francia en el año 1690, especialmente durante el sitio del duque de Noailles. Para subsanar los desperfectos, en el siglo XVIII tuvo lugar una reconstrucción de estilo barroco que dejó el templo románico con una apariencia

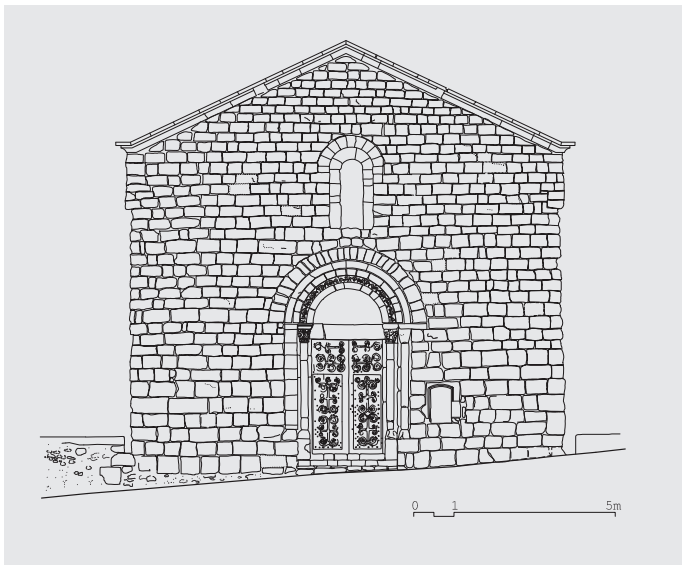


Vista general



Planta

Alzado oeste



moderna, que todavía se puede ver en varias fotos de archivo antiguas, anteriores a la Guerra Civil. El edificio fue ampliado con una planta general de tres naves que reaprovechó parte de la edificación antigua, conservando la cabecera y parte de la fachada occidental. Durante estas obras pudo derribarse un pórtico sostenido por columnas que, quizás, sería similar al que aún puede verse en la cercana iglesia de Sant Jaume de Queralt y que probablemente se encontraría ante la fachada sur del edificio.

La iglesia perdió su carácter parroquial en el año 1851, quedando relegada a un plano secundario debido al traslado de sus funciones a la iglesia del monasterio, que había quedado en desuso tras la desamortización eclesiástica. Del mismo modo que muchos otros templos de la zona, la iglesia de

Sant Pol fue utilizada durante la Guerra Civil como depósito de armas, por lo que cuando tuvo lugar su restauración, ya en la década de 1970, se encontraba en un estado de notable deterioro. En 1963 fue declarada Monumento de Interés Nacional, primer paso para recibir poco tiempo después su restauración, que se centró en la recuperación de todos aquellos restos románicos que se habían conservado tras los avatares sufridos por el templo. Se destruyeron, en cambio, todas las reformas del siglo XVIII, como las dos naves laterales barrocas o el amplio frontispicio que ocupaba la fachada occidental.

La iglesia de Sant Pol es un buen ejemplo de la arquitectura románica catalana del siglo XII, levantada con un aparejo regular y de gran tamaño, perfectamente tallado y escuadrado. El templo primitivo constaba de una sola nave acabada en una cabecera trebolada. Su entrada se encuentra en la fachada occidental, presidida por un interesante tímpano esculpido con el tema de la *Traditio legis*. De los tres ábsides que se hallan en la cabecera actual, dos han sido reedificados en época moderna. Tan solo el que ocupa el flanco sur presenta su decoración original, con una pequeña cornisa de arquillos ciegos sostenidos por ménsulas decoradas con motivos animales y vegetales, entre los que se pueden distinguir rostros humanos y algunas aves (quizás águilas), en referencia al escudo heráldico de la población de Sant Joan de les Abadesses.

Aparte del altar principal dedicado a los santos Juan y Pablo, los ábsides laterales albergaban sendos altares dedicados a santa Margarita y san Gabriel. Sobre la cabecera del templo y sostenida sobre trompas que aguantan un tambor octogonal se eleva una gran cúpula, por encima de la cual se levanta el campanario construido en el siglo XVI. El campanario original debía presentar una estructura octogonal con una cubierta piramidal de torre, similar a la que se conserva en Sant Pere de Camprodon. La iluminación de la cabecera



Interior de la cabecera

del templo se reduce a dos ventanas de derrame doble, una en el ábside sur y otra en el principal, que acoge además en su flanco meridional una pequeña aspillera.

Como se ha dicho, la puerta de entrada al templo se abre en su fachada oeste. Se trata de un vano adintelado coronado por un tímpano y cinco arquivoltas de medio punto (una de ellas abocelada), con cuatro columnas acodilladas (dos a cada lado de la puerta) coronadas por capiteles decorados con motivos vegetales y animales. Solo se conservan tres de las cuatro columnas originales, ya que la exterior del lado norte fue destruida. De sus capiteles, el correspondiente a la columna externa del lado sur de las jambas se halla en un deplorable estado de conservación que hace imposible cualquier intento de lectura. En cuanto a los dos capiteles interiores, mejor conservados, el derecho o meridional presenta una ornamentación vegetal de tallos, hojas y diferentes motivos trebolados, que se prolonga por la arquivolta interior. En el capitel izquierdo la decoración vegetal se mezcla con figuras de monstruos o animales fantásticos, que bien podrían ser grifos que giran la cabeza hacia el exterior. El esquema es



Vista del exterior de los ábsides y la torre

característico de los talleres ripolleses y se repite, por ejemplo, en uno de los capiteles interiores de la cercana iglesia de Sant Joan les Fonts.

Sobre el dintel de la puerta de entrada se hallaba un magnífico tímpano esculpido que en marzo de 2008 fue extraído de su ubicación original para ser sometido a un proceso de restauración, que concluyó con su depósito en el museo del monasterio de Sant Joan de les Abadesses, donde se encuentra en la actualidad para evitar la alarmante degradación progresiva de la piedra con que fue realizado, que sufre del mismo mal que padece la gran portada esculpida de la abadía de Santa Maria de Ripoll. Después del proceso de restauración, el tímpano se encuentra estabilizado y conserva todavía en algunas de sus partes, como la túnica que viste el Cristo central, algunos restos de la antigua policromía. En él se representa la escena de la *Traditio legis*, con la figura frontal de Cristo entronizado ocupando la parte central de la pieza. El Cristo en Majestad, barbado y de pies descalzos, va vestido con una túnica larga y coronado con un nimbo crucífero; bendice con la mano derecha mientras sostiene con la otra

mano el libro de las Escrituras. A la derecha de Cristo aparece san Pablo, que también porta el libro de las Escrituras, mientras que a su izquierda la figura de san Pedro se presenta con una gran llave y con los textos sagrados. Ambos apóstoles visten de forma similar a Cristo, con una larga túnica recorrida por numerosos pliegues, sobre todo en su parte inferior. Los dos santos aparecen de pie, descalzos sobre sendas tarimas, característica general de los personajes celestiales en la iconografía románica. Flanqueando a los tres personajes sagrados, en ambos extremos de la estructura del tímpano, se disponen dos ángeles en posición de tres cuartos y en actitud de adoración, que transmiten una sensación de movimiento o narración que contrasta con el aspecto hierático de las tres figuras principales. El contorno del tímpano es recorrido por una moldura abocelada decorada por un sogueado.

Aunque poco habitual, este tema iconográfico no es del todo inédito en el románico catalán, dado que hace también acto de presencia en el tímpano del monasterio benedictino de Sant Pau del Camp de Barcelona, así como en un capitel del interior de la catedral de Lleida. La escena de la *Traditio legis* del tímpano de Sant Pol sigue la composición más común en época medieval: en ella aparecen los apóstoles san Pedro y san Pablo recibiendo de Jesucristo resucitado los libros de la Nueva Ley, así como las llaves en el caso de san Pedro. El significado de este tema iconográfico radica en reafirmar a los santos Pedro y Pablo, especialmente al primero, como representantes de Cristo en la tierra. El caso de Pedro es singular, ya que mediante la entrega de las llaves, símbolo de poder,

se escenifica su condición de primado y cabeza de la Iglesia. Aparte de representar la supremacía del papado dentro de la Iglesia, ya que Pedro fue el primer papa, el tema reafirma la independencia clerical frente al poder laico, reivindicada activamente por la reforma gregoriana.

La escultura del tímpano está claramente vinculada a los talleres de Ripoll; los estudios de Marisa Melero incluso establecen una relación directa con la *Maiestas Domini* situada en la parte superior central de la monumental portada de Santa Maria. También parece relacionada con las esculturas del arco triunfal de Santa Maria de Porqueres, de Sant Esteve d'en Bas y de Sant Joan les Fonts. Los característicos pliegues y la distribución del ropaje que visten las figuras de la escultura parecen derivar de las que aparecen en la *Maiestas* ripullense, con la que también comparte parecidos en el tipo de rostros y en varios motivos decorativos. Aunque las similitudes entre ambas obras son evidentes, no lo son tanto por lo que respecta a su grado de calidad, ya que el tímpano de Sant Joan i Sant Pau parece obra de un artista menos dotado que el artífice de la *Maiestas* de Ripoll.

Con todo, la obra estilísticamente más cercana al tímpano de Sant Pol es un fragmento de otro tímpano, hallado el año 1974, que procede de una desaparecida puerta lateral situada en el costado suroeste de la vecina iglesia abacial de Sant Joan de les Abadeses. Decorado con el tema iconográfico del Bautismo de Cristo, en honor al patrón de la iglesia, los restos de escultura conservados en él, especialmente los rasgos de los pliegues de las vestiduras, presentan unas



Portada

características formales de gran parecido con las descritas en el tímpano de Sant Pol, por lo que se consideran realizados por el mismo taller.

Por sus características, el tímpano de Sant Pol puede ser fechado en una cronología de comienzos de la segunda mitad del siglo XII, en plena etapa de renovación arquitectónica en la región, que coincide en el tiempo con la elaboración de las grandes portadas monumentales de Vic y Ripoll. Dicha fecha coincidiría con la cronología sugerida recientemente por Manuel Castiñeiras para el fragmento del tímpano del bautismo, que sería realizado poco después del año 1150, fecha de consagración de la iglesia del monasterio.

HERRAJES DE LA PUERTA DE ENTRADA

Un interesante conjunto de herrajes decorativos se conserva *in situ*, sujeto en la puerta de entrada de la iglesia de Sant

Joan i Sant Pau. Dicho conjunto está formado por ocho tiras horizontales y verticales de diferente tamaño, que acaban en sendas volutas decorativas. Debido a la adición de detalles en periodos posteriores al de su confección original es difícil precisar su época de fabricación, aunque es posible que el núcleo de los herrajes tenga su origen en la misma época que el templo románico.

Texto: MBC - Fotos: EAV - Planos: CRT

Bibliografía

BARRAL I ALTET, X., 1979a, pp. 15-25; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. y CAMPS I SÒRIA, J., 2008b, pp. 366-367; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 404-407; FERRER I GODOY, J., 2005-2006, pp. 65-85; FERRER I GODOY, J., 2009, pp. 162-164; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1976b, pp. 125-138; MELERO MONEO, M., 1993, pp. 19-29; OLIVA I PRAT, M., 1964a, pp. 25-33; OLIVERA I LLORET, C. *et alii*, 2006, pp. 145-146; PARASSOLS I PI, P., 1858, pp. 13-33.

Iglesia de Santa Llúcia de Puigmal

EN LOS LÍMITES DEL TÉRMINO MUNICIPAL de Sant Joan de les Abadesses, concretamente en su extremo suroriental, donde se halla el idílico emplazamiento del valle de Bianya, se levanta la iglesia de Santa Llúcia de Puigmal junto a la confluencia de las rieras de Torrents y de Santa Llúcia. Para llegar hasta el templo hay que coger la carretera GI-521,

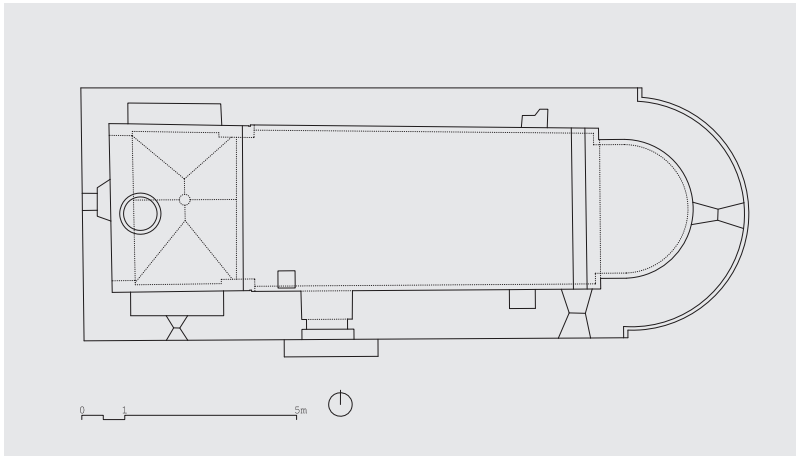
que lleva a Olot desde la localidad sanjuanina, tomando un desvío a mano izquierda en el collado de Santigosa. Desde ese punto se sigue una pista forestal durante unos 3 km hasta llegar al templo, que se encuentra junto al camino y cerca de una fuente conocida por el mismo nombre. Como se desprende de la documentación notarial de la parroquia, Santa

Vista desde el Noroeste



Ábside





Planta



Fachada sur con puerta de acceso

Llúcia de Puigmal estaba adscrita en origen al obispado de Girona, en el que se mantuvo hasta el siglo XVII, cuando pasó a depender de la diócesis de Vic. El cambio diocesano se produjo entre 1622, cuando la iglesia es documentada por última vez en el obispado gerundense, y 1636, cuando se documenta una primera visita pastoral del obispo ausetano. El motivo de este cambio de demarcación eclesial fue el dominio que los monasterios de Santa Maria de Ripoll y Sant Joan de les Abadesses ejercieron sobre la iglesia, lo que debió de propiciar, aunque tardíamente, su dependencia de la sede ausetana.

La historia del lugar de Puigmal (*Podio Malo*, *Pojomalo* o *Pogium Malum*, como es denominado en las diferentes fuentes) se remonta hasta el siglo IX, cuando aparece mencionado en la dotación de la iglesia de Sant Pere de Ripoll. En su acta de consagración del año 890 se menciona la existencia de la demarcación territorial carolingia de *villa Pojomalo*, aunque sin dar ningún tipo de indicación en cuanto a la existencia de un templo. La primera mención a la iglesia aparece en un documento del año 913, en el cual la abadesa Emma del monasterio de Sant Joan de les Abadesses define el emplazamiento de un alodio de *Podio Malo de Santa Lucia*. En el año 982 vuelve a aparecer una mención a dicho alodio en la documentación notarial. En este caso, el rey franco Lotario otorga un precepto al monasterio de Santa Maria de Ripoll, que pasa a ostentar la posesión del alodio de *Pogium Malum*. Sin embargo, la conexión con el cenobio sanjuanino continúa con el acta de consagración de su iglesia abacial, que en el año 1150 reconoce entre sus propiedades la *ecclesiam Sanctae Luciae de Podiomalo*.

En el siglo XII se acometieron obras para modernizar el antiguo templo carolingio, que dieron como resultado el aspecto que, con alguna modificación, ostenta la iglesia en la actualidad. En el año 1165 se consagró el nuevo templo con la presencia de Ponç de Monells, obispo de Tortosa y abad de Sant Joan de les Abadesses, como se deduce de las noticias que ofrecen los historiadores eclesiásticos Josep Masdeu y Emili Riera. El templo pasó a depender definitivamente del monasterio de Sant Joan en 1351, año en el que se documenta

su compra al rey Pedro el Ceremonioso. Durante el siglo XVII, la parroquia de Sant Llúcia de Puigmal pasó a ser sufragánea de Sant Julià de Vallfogona, situación que se prolongará hasta el siglo XIX, cuando pasa a depender definitivamente de Sant Joan de les Abadesses.

La iglesia tiene una planta rectangular de nave única, en la que sobresale un ábside semicircular en su cabecera, iluminado por una ventana de derrame doble y arco apuntado monolítico en su parte central. La iluminación del templo original se completaba con una ventana de derrame doble situada en el muro meridional. La nave está cubierta con una bóveda de cañón y el ábside, por su parte, se cubre con una bóveda de cuarto de esfera. La entrada se encuentra en el muro meridional, donde se abre un arco de medio punto formado por grandes dovelas lisas, probablemente perteneciente a la construcción original. Ya en época moderna, el templo fue provisto de un tejado a dos aguas cubierto con tejas de cerámica, para protegerlo de las inclemencias del clima de alta montaña. También son añadidos posteriores el campanario de espadaña y la ampliación de la nave hacia el Oeste. El aparejo de sillería de notable tamaño y buena labra pertenece al tipo más extendido en el románico catalán durante el siglo XII, característica que apunta a que el edificio conservado es el templo construido para la consagración documentada en el año 1165. Actualmente, Santa Llúcia se encuentra en buen estado de conservación gracias a una reciente restauración.

Texto y fotos: MBG - Plano: CRT

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, p. 410; FERRER I GODOY, J., 2009, pp. 162-164; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1945-1952a, p. 127; MONSALVATJE Y FOSSAS, F., 1910, pp. 132-133; ORDEIG I MATA, R., 1993-2004, III-2, pp. 193-194; SANTANACH I LLAGOSTERA, M. D., 1997, pp. 46-47; UDINA I MARTORELL, F., 1951, p. 457.

Iglesia de Santa Magdalena de Parella

LA IGLESIA DE SANTA MAGDALENA DE PARELLA se encuentra en la ladera meridional del monte de Cal Cabrer, una pequeña montaña del valle del Ter. Para llegar hasta su ubicación hay que tomar la carretera C-38, que conduce de Sant Joan de les Abadesses a Sant Pau de Segúries; a mano izquierda nace una pista que cruza el Ter por el puente de Parella y que conduce hasta el manso homónimo, junto al cual se alza la pequeña capilla.

Según las noticias históricas que proporciona el sacerdote e historiador Pau Parassols i Pi, natural de Sant Joan de les Abadesses, el manso de Parella ya existía en una fecha tan temprana como el año 914. Pese a la existencia de esta mención, la primera noticia documentada en que aparecen mencionados los propietarios del manso de Parella data del 25 de junio del año 1126, cuando Perelle y su esposa Cordubane son infeudados junto con un lote de tierras situadas en Sant Pau de Segúries, probablemente en el lugar donde se encontraba dicho manso. La capilla aparece mencionada por primera vez en un documento conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, según el cual en el año 1145 existía una iglesia construida en el lugar de Parella, sufragánea de la parroquia de Sant Joan i Sant Pau de Sant Joan de les Abadesses. En el texto de dicho documento se ofrece a la canónica agustiniana de Sant Joan de les Abadesses la iglesia dedicada a santa Magdalena, quedando bajo el gobierno del abad y sus canónigos. Las noticias conservadas de siglos posteriores únicamente hacen referencia a donaciones póstumas a favor del pequeño templo, sin que existan menciones de mayor

importancia. Santa Magdalena de Parella no ha ejercido nunca en su historia la función parroquial, siendo más bien un santuario al que la gente del lugar acudía a rezar en tiempos de calamidades; según la tradición, el abad de Sant Joan residía allí en épocas de epidemias, cuando la peste asolaba la región. Ya en el siglo XIX, el pequeño templo pasó a depender de Sant Pau de Segúries, parroquia colindante. Actualmente la capilla se encuentra cerrada, celebrándose culto en ella únicamente el domingo posterior a la festividad de santa Magdalena. El Museu Episcopal de Vic conserva un retablo gótico procedente de este templo, dedicado a la santa titular y realizado por el célebre pintor barcelonés Bernat Martorell.

El templo presenta una planta rectangular, con su nave cubierta por una bóveda de cañón ligeramente apuntada y un tejado de tejas de cerámica a dos aguas. La orientación de la iglesia sigue el sentido del valle del Ter, como es habitual en muchas iglesias de la comarca del Ripollès. Sin embargo, aquí resulta particular la orientación de la cabecera hacia el Oeste, probablemente debida a una reforma de época moderna. En cualquier caso, el encalado y las pinturas modernas del interior no permiten afirmar con seguridad la orientación original de la iglesia, que quizás resultara dañada con los terremotos de 1428 y reconstruida poco después. Mediante unos pocos escalones se accede a la entrada del templo, situada en el muro septentrional, que es parte de la reforma moderna. La portada muestra un gran dintel sobre el que descansa un arco de medio punto que cobija un espacio vacío que correspondería a un tímpano. En la fachada este se levanta un campanario de

Vista desde el Noroeste



Fachada oriental





Bóveda del interior

planta cuadrada y un piso de altura, cubierto por un tejado de tejas a cuatro aguas, perforado por una ventana de medio punto en cada uno de sus cuatro lados. Dicho campanario, junto con la sacristía que se levanta en el muro meridional, podrían pertenecer también a una modificación posterior, ya que por su tipología y por el aparejo desigual que presentan no parece encajar con la construcción primitiva.

Por las características de las partes más antiguas del templo, en especial los muros norte y oeste, en los que se puede distinguir un aparejo de grandes dimensiones, regular y bien escuadrado, se puede definir el momento de construcción del templo en el siglo XII, hipótesis a la que también apuntan los documentos conservados. Siguiendo esta teoría, la entrada a la sacristía que se encuentra en la cara norte del templo, junto al presbiterio, probablemente fuese la entrada original románica, dotada de grandes dovelas que forman un arco de medio punto parcialmente cubierto por el encalado. El muro oeste presenta una estrecha ventana de aspillera de derrame simple que iluminaba la iglesia original. En época moderna se cambiaría la orientación de la cabecera, quizás suprimiendo un hipotético ábside semicircular para alargar la nave; también se añadiría la bóveda apuntada, el campanario y la sacristía que le otorgan su aspecto actual. En todo caso, sería necesario un estudio arqueológico en profundidad del templo para poder confirmar todas estas suposiciones.

HERRAJES DE LA PUERTA DE ENTRADA

En la puerta de entrada se conserva *in situ* un típico conjunto de herrajes decorativos, similar a los que se suelen encontrar en el Pirineo catalán y de probable origen románico.



Portada

La puerta presenta dos batientes reforzados por cuatro herrajes horizontales que ocupan todo el ancho de la misma, dos en la parte superior y otros dos en la inferior. La estructura de estos herrajes consta de dos tiras metálicas en cada uno de ellos, que en sus extremos se dividen en espirales opuestas. Finalmente, en la parte central de la puerta, entre los dos registros y bajo una cerradura cuadrada, se encuentran dos grandes anillas o tiradores circulares.

Texto y fotos: MBC

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 408-410; FERRER I GODOY, J., 2005-2006, p. 72; FERRER I GODOY, J., 2009, pp. 130-131 y 154-155; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1945-1952b, p. 130; MONSALVATJE Y FOSSAS, F., 1910, pp. 139-140; PARASSOLS I PI, P., 1858, p. 145.