

Las portadas de la iglesia de Sant Pere de Rodes

Jaime Barrachina Navarro
 Museo del Castillo de Peralada
 17491 Peralada (Girona)

RESUMEN

La iglesia del monasterio de Sant Pere de Rodes ha llegado hasta nuestros días con su portada totalmente destruida. Multitud de fragmentos dispersos, algunas huellas en los muros y apenas documentación es lo que queda hoy. Organizando esos indicios, se proponen tres portadas sucesivas. La primera, inmediata a la terminación de la iglesia (que se estima hacia la década de 1030), sería una puerta cuadro, similar a la actual ventana de Sant Andreu de Sureda. La segunda, de inicios del siglo XII, pudo haber tenido dos tímpanos, uno con Eliecer y Rebeca y el otro, verosíblemente, con el sacrificio de Isaac. Esta portada sería arruinada por el conde de Barcelona hacia 1128-1130. La sustituiría la dirigida por el Maestro de Cabestany, iniciada posiblemente hacia 1160 y seguramente inaugurada el 3 de mayo de 1163.

Palabras clave:
 escultura, románico, portada, panteón, Maestro de Cabestany.

ABSTRACT

The sculptured porches of the church of Sant Pere de Rodes

The church belonging to the Monastery of Saint Pere de Rodes has arrived to our times with the marble door way completely destroyed. Many of the fragments are dispersed, and several others can still be seen as part of the wall. Along with the scant documentation which still exists, these few surviving remains suggest that there were three successive porches.

The first, which pertains to when the church was completed (estimated around the decade of 1030), would be a frame-door, similar to the existing window at Saint Andreu de Sureda.

The second, from the beginning of the 12th Century, would have had two tympanums, one with sculptures of Eleazar and Rebecca and the other, supposedly, showing the sacrifice of Issac.

This porch was probably ruined under the orders of the count of Barcelona around 1128-1130. It was replaced by the porch by the Cabestany Master, probably started around 1160 and presumably inaugurated on the 3rd of May 1163.

Key words:
 sculpture, romanesque, porch, pantheon, Cabestany Master.

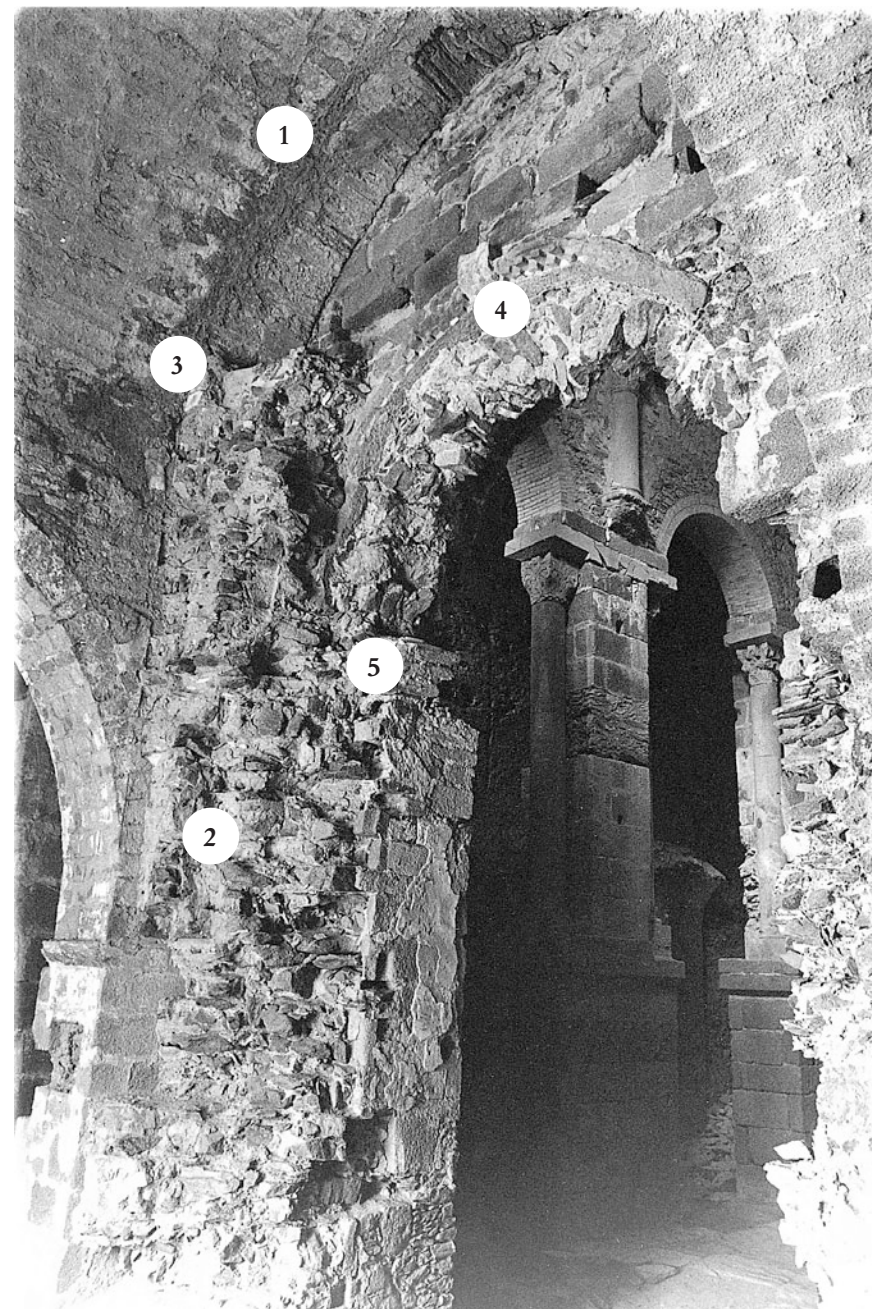


Figura 1. Acceso occidental a la iglesia antes de la restauración, con restos de las portadas. Foto: Adell i Gispert.

1. Impronta de la portada del Maestro de Cabestany.
2. Mampostería de la portada del Maestro de Cabestany.
3. Placa de mármol, lisa, del perímetro de la portada del Maestro de Cabestany.
4. Restos de portada anterior: arco de billetes, con su clave.
5. Restos de portada anterior: arranque de arco (tres dovelas).

Hasta hace bien poco, al hablar de la perdida portada de Sant Pere de Rodes, se entendía la obra del Maestro de Cabestany, destruida a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, varios restos arquitectónico-escultóricos conservados in situ son manifiestamente de una portada, o portadas, anteriores: la del Maestro de Cabestany quedó improntada en la bóveda de la Galilea y ha conservado hasta hoy buena parte de la mampostería de relleno posterior, además de parte del zócalo. Es del todo evidente que los restos de un pequeño arquillo, la arquivolta de billetes y su clave (conservados hasta la reciente restauración, el primero ahora bajo revoque, y el segundo y tercero, aún actualmente visibles) quedaban ocultos por la obra del Maestro de Cabestany que se antepone a ellos (figura 1).

En la restauración, recientemente acabada, se ha suprimido buena parte de la mampostería antes citada, por lo que el visitante actual tiene escasos pero limpios restos de estos elementos previos, además de los fragmentos del zócalo de la última portada. Se ha revocado también el arranque de un arquillo, de gran interés para nuestra investigación, como más tarde veremos. En las líneas siguientes intentaremos aportar algunos datos y reflexiones sobre las sucesivas portadas del gran monasterio ampurdanés¹.

Entendemos que no han sido dos, sino tres, las sucesivas portadas occidentales. De ellas, la primera se deduce de un levísimo resto escultórico. Las otras sucesivas son las evidentes citadas más arriba.

Primera portada

En una fotografía de archivo (Archivo Mas, A-6886, figura 2, núm. 2) se observa un pequeño y desfigurado fragmento escultórico, de paradero actual desconocido. Pese a su aparente insignificancia (la zona esculpida debe medir unos 13 x 10 cm deducidos de su comparación con la cornisa epigráfica), un examen atento permite vislumbrar un ángel tocando un cuerno, de relación directa con los que decoran la ventana de la fachada de Sant Andreu de Sureda. Antes de proseguir, diremos que este fragmento es ya señalado («caldrà analitzar el paper d'un fragment...») por Jordi Camps e Imma Lorés, en su reciente estudio de la escultura de Sant Pere de Rodes en *Catalunya Romànica* y de nuevo por el primero asociándolo a restos arquitectónicos².

La figura, de no mucho bulto, presenta pequeña cabeza triangular y gran cuerpo oblongo; es un relieve bastante bajo. Tras la cabeza aparece aura, cenefa perlada y un minúsculo arranque de un ala, indicada por simples escotaduras paralelas. No se aprecia ninguno de los dos brazos. Viste túnica de cuyo cierre, bajo el cuello, parte una abertura vertical, siguiendo el esternón. El manto se cruza en banda sobre el pecho y se recoge en vuelta más abajo, seguramente envolviendo el brazo derecho. Es clarísimo que el ángel está soplando un cuerno, aunque no se advierte que el instrumento sea sostenido por ninguna de ambas manos.

La representación iconográfica es la misma que en la ventana de Sureda, como ya se dijo, pero la composición es muy distinta. Es dudoso —casi imposible— que se trate de un medallón y, desde luego, en ningún modo iría aparejado con otro ángel, como pegado por el pecho y en postura divergente, al modo de Sureda. Sin embargo, la relación estilística con el grupo Fontanes/Sureda es tan estrecha que hasta adopta una de sus fórmulas más afortunadas y características: que los nimbos de los ángeles están encuadrados por las alas³. En efecto, si comparamos nuestro fragmento con los ángeles de Sant Genís de Fontanes (e incluso con los del dintel de Sureda), comprobaremos la deformación curva del ala para tal adaptación enmarcatoria. También podremos establecer —por comparación— que la banda perlada del ejemplar de Rodes (que por su fragmentaridad no sabríamos adscribir) constituye el borde interno del ala.

Es lugar común que las portadas protorrománicas rosellonesas evolucionan estilísticamente en dos sentidos: en el primer espécimen, el dintel de Fontanes «no se puede hablar de una escultura en sentido propio», el relieve se logra «únicamente con medios gráficos y lineales» (Klein): eso en 1019-1020. Supuestamente, en la década de los treinta, el dintel de Sureda pierde calidad de delineación y gana plasticidad, sin embargo, la calidad escultórica se con-

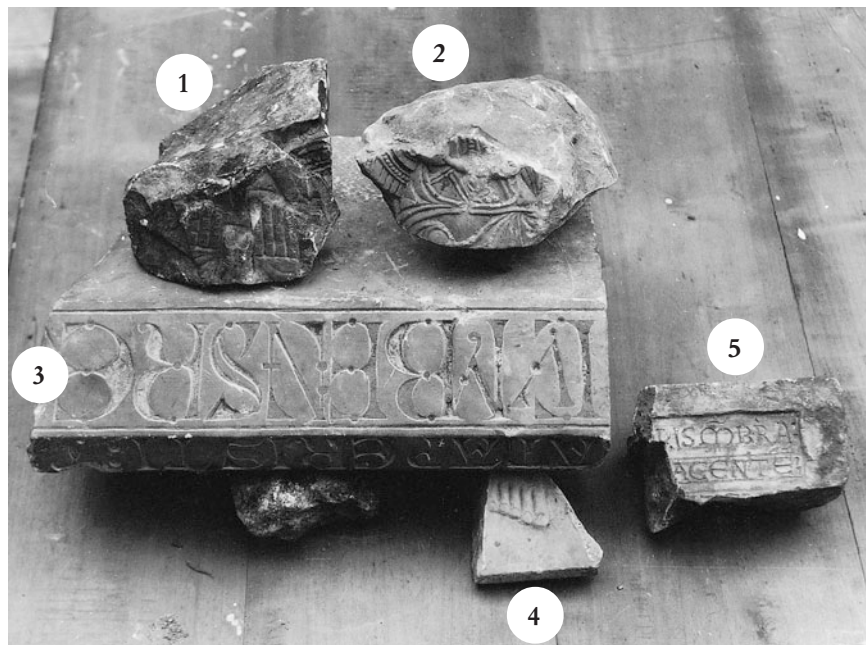


Figura 2.

Esculturas expoliadas de Sant Pere de Rodes, actualmente en paradero desconocido. Foto: Mas A-6886.

1. Fragmento de la portada del Maestro de Cabestany del relieve supuestamente representando una *traditio legis*.
2. Ángel tañendo un cuerno. Única escultura conocida actualmente de la primera portada, de los alrededores del año 1030.
3. Cornisa epigráfica de la portada del Maestro de Cabestany.
4. Pie de la portada del Maestro de Cabestany.
5. Fragmento de epitafio.

1. El presente estudio ha tenido una elaboración larga y azarosa; los resultados han sido aún más sorprendentes de lo que pensamos, hace ya una veintena de años, al replantearnos en clave románica el relieve del reverso de la *Vocación* del Museo Marès. Las interrupciones a esta investigación se debieron a la irresolución de problemas que, en su momento, nos parecieron insalvables. Entonces decidimos hacer el trabajo en colaboración con J.A. Adell i Gispert, dado que, por separado, estábamos llegando a conclusiones similares. En la presente publicación se aprovechan algunos de sus materiales, siempre advertidamente. Algunas conclusiones de este artículo las hemos publicado en resumen en *Catalunya Romànica*, vol. XXVII, 1998, p. 156-157.

Ciertos aspectos de esta investigación habían sido impartidos en sesiones académicas: así, la atribución del relieve con Eliezer y Rebeca y su vinculación con una portada anterior fue objeto de una clase práctica en un curso de doctorado (dirigido por J. Yarza, «Estudios de iconografía medieval española», 1982-1983). La documentación de la que desprenderemos la obra del Maestro de Cabestany fue enunciada en el curso de verano (1988), «Artistas y comitentes en el arte medieval»,

de la Universidad de León con el título «Sobre el Maestro de Cabestany en Cataluña. Replanteamientos y precisiones suscitados por el examen de sus comitentes». Debemos agradecer a los numerosos colegas que conocían estas teorías, la discreción con que han mantenido nuestras observaciones. Asimismo, agradecemos especialmente a J.A. Adell su renovada colaboración.

2. *Catalunya Romànica*, 27 vols., Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1984-1998, en el vol. IX, p. 709. (En lo sucesivo usaremos esta obra como inventario o catálogo del románico catalán, cuando las referencias que nos interesen sean principalmente de individualización de obras.) IMMA LORÉS OTZET. *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes: de la memòria a les restes conservades. Una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*. Lleida, Universitat, 1994. JORDI CAMPS I SORIA. «A propos des sources toulousaines du «Maître de Cabestany»: l'exemple du portail de Sant Pere de Rodes (Catalogne)», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXVI, 1995, p. 96, nota 5 y p. 97. En esta nota se propone la adscripción de este fragmento al estilo de Sant Genís de Fontanes y Sant Andreu de Sureda, se señala su estrecha re-

lación con la ventana de Sant Pere de Rodes y con la escultura del interior de la iglesia y su pertenencia a los restos arquitectónicos de la portada anterior a la del Maestro de Cabestany.

3. Esta observación formal se remonta nada menos que al clásico «L'art des sculptures romans» de Foillon: cf. la que nos parece el auténtico estado de la cuestión de las citadas portadas rosellonesas: el estudio de KLEIN, Peter. «Les portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Soredé. I Le Linteau de Saint Genis», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1989, núm. 20, p. 121-160 / cit. en p. 126) e idem «II Le linteau et la fenêtre de Saint-André-de-Soredé», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1990, núm. 21, p. 159-198.

El estudio de Klein, perfecta combinación de conocimiento, sensibilidad y capacidad deductiva, es la referencia obligada para este tema, puesto que contiene comentario sobre las aportaciones previas, sobre todo de Durliat y Ponsich. Avanzamos ya que el fragmento de Rodes que estamos estudiando es difícil de encajar en la conclusión de Klein respecto al uso original de la ventana de Sureda.

4. Toda simplificación es peligrosa y ésta se establece con muy pocos elementos. Es evidente que el punto débil de la que hemos resumido está en la posición evolutiva del dintel de Sureda que no está fechado: se le supone posterior al de Fontanes para establecer un hilo lógico en la evolución que hemos esbozado. Tal vez ello corresponda con la realidad, pero no es seguro: lo que sí es cierto es que si se cree que toda la portada de Sureda consiste en una recolocación posterior de los elementos tal como se ordenaron en el siglo XI, no puede defenderse la anterioridad del Maestro de Sant Genís respecto al de Sant Andreu, puesto que ello constituiría una especie de inversión estratigráfica: el primer maestro sería —en esta suposición— quien esculpiera la zona baja, y el segundo, quien coronaría la obra. Recuértese que el maestro o taller de Fontanes es el autor de la ventana de Sureda; el maestro o taller del dintel de Sureda es el más evolucionado hacia las formas redondeadas. No obstante, no somos partidarios de la teoría de la «recolocación» idéntica, como se irá viendo.

Hay que decir que la evolución cronológica contraria a la evolución de calidad artística, tal como se considera habitualmente, no es compartida por DALMASES, N. de y JOSÉ PITARCH, A. «Els inicis i l'art romànic», s. IX-XII, en *Història de l'Art Català*, vol. I, Barcelona, Ed. 62, 1986, p. 199-203.

5. *Catalunya Romànica*, vol. XIV, p. 354.

6. RIU BARRERA, Eduard. «L'estudi arqueològic i la restauració de Sant Pere de Rodes», en *Revista de Catalunya*, III, octubre de 1996, p. 55-90. ADELL, Joan Albert, RIU BARRERA, Eduard. «Sant Pere de Rodes», en *Catalunya Romànica*, vol. XXVII, p. 148-156.

Menos determinado respecto a la cronología absoluta es ADELL, J.A.; LLINÀS, J.; MATARÓ, M.; RIU BARRERA, E.; SAGRERA, J. «Sant Pere de Rodes (Catalunya). La cel·la i el primer monestir (s. IX-XI)», en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*. XXXVIII, 1996-1997, p. 1.415-1.443.

7. Ídem. *Catalunya Romànica*, vol. IX, p. 672.

8. Las referencias citadas aquí —junto al fin de opiniones tipológicas, artísticas y cronológicas de la iglesia— se encontrarán en el monumental estado de la cuestión —sin duda, el mejor existente en tanto que bibliografía y enunciado de teorías contrapuestas— establecido por ADELL, J.A.; BADIA, J. *Catalunya Romànica*, vol. IX, p. 694-702 y CAMPS LORÉS, ídem, p. 703-709. La caracterización y difusión del estilo de los capiteles de entrelazos, a lo largo de todo el siglo XI, debe estudiarse singularmente en dos artículos aparecidos en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 9, 1978, citados en la bibliografía antecitada; DURLIAT, M. *Les débuts de la sculpture romane*

sidera peor. En 1046, la cruz de Arles es absolutamente volumétrica, pero la disminución de calidad estética respecto a Sant Genís de Fontanes es grande. Por tanto, la evolución es en dos vías divergentes: del linealismo a la plasticidad y de la calidad a la mediocridad⁴. En esta evolución «plasticidad versus calidad» ¿en qué punto se sitúa el fragmento de Rodes? Claramente, la vinculación más lejana es respecto a Arles: respecto a los dinteles, ya dijimos que reproducía el estilema del ala encuadrando el nimbo. El ala, en general, es idéntica a las de los ángeles de Fontanes y distinta a los de los de Sureda. Desde luego, nuestro fragmento está más modelado que el dintel de Sant Genís y correspondería al «momento» representado por el dintel de Sureda. Creemos, sin embargo, que la relación estilística más estrecha no es con el dintel, sino con la escultura aislada de un personaje vuelto hacia la izquierda, conservada dentro de la iglesia⁵. Presentan idéntica cabeza triangular, y similares cuerpos de volúmenes redondos, con vestidos señalados por líneas excesivamente perfiladas y geometrizadas. Creemos que ésta es la referencia más directa que se puede dar, a causa de lo arruinado de nuestro fragmento. En cualquier caso, la vinculación estilística y cronológica con las portadas rosellonesas es absoluta, lo que plantea la cuestión de enorme importancia: que Sant Pere de Rodes debió tener una de esas portadas (que, recuérdese, constituyen tal vez el grupo más interesante de portadas escultóricas de comienzos del siglo XI en Europa), y nos induce a especular sobre qué estructura pudo tener esa primera puerta.

En primer lugar, hay que establecer que una portada de este tipo en Sant Pere de Rodes es absolutamente pertinente en lo cronológico, estilístico y geopolítico. La conclusión del estudio de la iglesia de Sant Pere de Rodes tras las campañas arqueológicas⁶ ha comportado una cronología relativa firme, que, al ser valorada como absoluta por sus autores, les mueve a considerar la fábrica de la iglesia desde el segundo cuarto del siglo X hasta el inicio del siglo XI, «sense, però, que hi hagi cap relació entre la seva consagració de l'any 1022 i el procés de l'obra». Son también partidarios de considerar la fábrica «predefinida» y unitaria. No hay lugar en estas páginas, ni es ocasión apropiada, para una crítica exhaustiva de todas las observaciones valorativas de los autores; su interpretación del proceso de la construcción seguramente es indudable. Otra cosa es la cronología adjudicada a cada estructura. Sin embargo, la portada que proponemos aquí es perfectamente fechable y lo es en consonancia con la decoración escultórica del interior del templo. Esa decoración escultórica excepcional queda sin explicación satisfactoria en las conclusiones arqueológicas anteriormente citadas, pese a que antes había sido bien aquilatada por el similar equipo Adell y Badia (así, en *Catalunya Romànica*,

vol. IX, p. 677-703). En efecto, los capiteles de entrelazos son de un estilo bien homogéneo, detectado como mínimo desde Conques hasta Saint Guillem-le-Désert, estudiado repetidamente por Fau y Durliat (entre otros muchos) y bien fechable en el segundo cuarto o tercio del siglo XI, con pervivencias evolucionadas, pero próximas, en Saint Guillem-le-Désert, en los capiteles exteriores del ábside, poco después de 1076.

Por tanto, y refiriéndonos sólo a nuestro aspecto, las conclusiones arqueológicas enunciadas imposibilitan el contexto ya establecido de la escultura del templo. ¿Puede realmente decirse que la obra estaba predefinida cuando no estaba prevista la entrega de los capiteles a los muros presbiteriales, en el crucero?

Creemos por tanto que la lectura del edificio, y consideradas las observaciones de sus restauradores, debe ser que su finalización corresponde, aproximadamente, a la consagración de 1022, pues es, en términos generales, la época en que se fechan sus capiteles —por similitud con sus paralelos contextualizados—, se desarrollaba la escultura protorrománica rosellonesa, absolutamente coincidente y, a partir de ahora, sabemos que se realiza su primera portada. De lo contrario, nos encontramos con una iglesia considerada del siglo X con escultura prácticamente fechada en el siglo XI. Así, todo conduce a devolver la fecha aproximada del abovedamiento final a la tan debatida de la consagración de 1022. Algo antes o algo después es el matiz diferencial que se podrá argüir dado que la consagración del 1022 es circunstancial y, por decirlo en términos actuales, reivindicativa⁷. En el documento se establece la consagración de la iglesia «nueva» y se proclama el atropello político-económico que está sufriendo el monasterio en ese momento. La observación de que la iglesia debía estar acabada en época bastante anterior, pendiente de la ceremonia de consagración, no corresponde a la tónica general conocida por tantísimos ejemplos en que la consagración se da con las obras aún inconclusas. Más bien, la consagración reivindicativa debe comprenderse como que los atropellos económicos al monasterio son considerados una dificultad muy grave para la finalización, previsiblemente próxima, de la iglesia «nueva» ya suficientemente ultimada para poder ser consagrada. Por ello, la finalización del templo —y con ella nuestra primera portada— sería referible a los alrededores de 1030, fecha en todo concorde con la cronología estimada para su paralelo escultórico más próximo: el dintel de Sant Andreu de Sureda. Con ello se armoniza también con la cronología lógica de los elementos más modernos de la iglesia, los capiteles de entrelazos, cuya datación, tantas veces enunciada por Fau y Durliat, estaría dentro del segundo cuarto o tercio del siglo XI. La conclusión, si no nos equivocamos, es que, con la

portada «rosellonesa» que proponemos, la iglesia de Sant Pere de Rodes quedaría concluida (sellada en términos arqueológicos), en todos sus aspectos, hacia la década de 1030⁸. Hay que considerar simétricamente que ello no contradice los resultados del estudio arqueológico y arquitectónico, sino que los sintetiza confrontándolos con las conexiones externas de elementos tan capitales de la fábrica como son sus esculturas.

Si el enunciado de una decoración de portada «rosellonesa» del segundo cuarto del siglo XI nos parece seguro (no creemos que un ángel trompetero, propio de segunda Parusía o Juicio Final pueda corresponder a otro emplazamiento que en la fachada occidental del templo), la reconstrucción hipotética de la estructura de esa portada viene gravemente dificultada por la pequeñez del fragmento y porque el uso original de los paralelos más directos, las portadas de Sant Genís de Fontanes y Sant Andreu de Sureda (ambas reestructuradas en el siglo siguiente) está abierto a controversia⁹.

En el caso de Sant Pere de Rodes una cosa es clara: el ángel trompetero pertenecía a la puerta, dado que la ventana original se conserva. En este caso, ¿correspondería a dintel o a «puerta cuadro»? A partir de aquí todo es hipotético. Tenemos dos temas en las portadas de Fontanes y Sureda; en los dinteles, sendas ascensiones, en la ventana, una segunda Parusía, como debe ser en nuestro caso. Si, como parece, el taller rosellonés-ampurdanés que realizó estas obras tendía a repetir modelos y el ejemplar de Rodes sólo puede pertenecer a una puerta aunque sea equiparable a la actual ventana de Sureda, podemos repensar el uso original de ésta, dado que ya ha sido hecho y el nuevo hallazgo de Rodes nos mueve a ello.

En el estudio de Klein para Sureda (que nos parece la síntesis más completa con las propuestas mejor argumentadas), la conclusión de que la ventana lo era ya en principio, e iba en relación con el dintel tal como aparecen en la recolocación del siglo XII, es de origen más bien textual-iconográfico: la Ascensión y la segunda Parusía están «íntimamente relacionadas en los textos, tanto en los Hechos de los Apóstoles como en la exégesis medieval»¹⁰. Sin embargo, esta armonía iconográfica pudo haber sido mérito del «recolocador» del siglo XII, porque, efectivamente, ambas representaciones son muy similares (inversas), ya que corresponden al último día de presencia corporal de Cristo en la Tierra y el primero de su vuelta. Pero esa similitud textual y libresca no es tan conveniente en su aplicación arquitectónica: su colocación conjunta les da cierto sentido de simultaneidad, cuando, en realidad, toda la vida de la humanidad redimible, es decir de la Iglesia, ocurre entre ambos. Por eso, en el románico pleno, el tema de la Ascensión es más propio de puerta lateral y la Parusía/Juicio lo es preferentemente del

hastial (considerado también el simbolismo de las partes del templo); la distancia en el edificio alegoriza la distancia en el tiempo. Ahora bien, es obvio que en la colocación del siglo XII pudo armonizarse la obra suprimiendo la teofanía de la ventana (léase *puerta*) y bajando los ángeles trompeteros hasta lo más cerca posible de la teofanía de la Ascensión.

¿Qué argumentos positivos hay para que la ventana de Sant Andreu de Sureda haya sido una puerta, idéntica a la que ahora proponemos para Sant Pere de Rodes? En primer lugar su tamaño y estructura: actualmente, y pese a estar cortada en altura (1,23 m) y en anchura (su vano era, como mínimo, la medida de todo el actual alféizar, que sería su dintel, cortado ahora por sus dos extremos), tal vez sea la mayor ventana del románico catalán, al menos de vano único y descontados, por tanto, los rosetones tardíos. En segundo, y principal, lugar, su propia estructura: es adintelada, el lado inferior —que sería el umbral— es mucho más bajo que los otros tres lados (lo que facilitaría el franqueo), carece de decoración interior biselada y tiene desperfectos en el marco. En tercer lugar, iconográfico: de haber sido ventana parece seguro que los símbolos de los evangelistas estarían regularmente colocados en los ángulos y no (mal) agrupados todos arriba, en origen. Obviamente, eso parece deberse a evitar colocar dos a la altura del suelo de la calle, cosa que parecería indecorosa y se evitó también en la «puerta cuadro» de Sant Joan el Vell de Perpiñán. Pero hay, además, razones de contexto: ya lo comprendió Ponsich al plantearse el estudio de la puerta cuadro de Perpiñán.

dans le Midi de la France et en Espagne, p. 101-113. FAU, J.C. *Un décor original: l'entrelacs épanoui en palmette sur les chapiteaux romans de l'ancienne Septimanie, du Rouergue, de la Haute-Auvergne et du Quercy*, p. 129-139.

9. Las tres citadas portadas rosellonesas del siglo XI cuentan con decenas de títulos de bibliografía y son, incluso, tema de manuales. Para no duplicar estados de la cuestión, preferimos remitirnos al perfecto establecido por Klein en su estudio citado en la nota 3. Las vicisitudes fundamentales de la crítica, únicamente para los aspectos que nos interesan ahora, son los siguientes: durante tiempo estas portadas eran objeto de estudio casi anual en las «Journées Internationales»... de Cuixà: las posiciones respecto a su uso original en fachadas, estaban encabezadas por Durliat, mientras que Ponsich, comisario de patrimonio del departamento, proponía que los dinteles habían sido en realidad retablos: la ventana de Sureda era considerada como tal por Ponsich, alegando una correcta

integración en el muro (salvo, obviamente, la clara conversión de su dintel en alféizar) y ello, pese a una bastante sospechosa estructura de puerta, como era opinión (sólo oral) de no pocos investigadores asistentes a los cursos y visitas. No obstante, el uso de ventana (aceptado por varios ponentes en buena parte debido al prestigio de Ponsich como responsable de los monumentos) fue cambiado por él mismo (en hipótesis), al estudiar los fragmentos de puerta de Sant Joan el Vell (*Catalunya Romànica*, vol. XIV, p. 293-4, con bibliografía) como elemento estructural similar: ambos serían dos «portals quadres» coetáneos. KLEIN, Peter, op. cit., 1990, p. 170, cree que la ventana nunca fue puerta, sino que, ambos elementos, ventana y dintel, habrían sido recolocados, en el siglo XII, en posición similar a la original en el siglo XI. Nosotros creemos que la actual fachada de Sant Andreu de Sureda puede ser la refundición de dos puertas distintas del mismo monasterio: una lateral, cuya decoración se referiría a la Ascensión y que contendría el famoso dintel complementado con otras esculturas, una de

las cuales sería la de un apóstol en la típica posición de señalar a lo alto, es decir, hacia la desaparición de Cristo (*Catalunya Romànica*, vol. XIV, p. 354), pues así nos parece oportuno identificar el fragmento conservado en el interior de la iglesia. La puerta occidental sería la actual ventana dedicada a la segunda Parusía.

10. KLEIN, op. cit., II, 1990, p. 170.

11. Cabe la posibilidad de que el relieve de «la gran prostituta» del Tesoro de la Catedral de Gerona sea un umbral esculpido quizás de una puerta cuadro similar (véase *Catalunya Romànica*, vol. XXIII, p. 146-150). Se trata de una iconografía de tema negativo que podría, por tanto, tocar el suelo de la calle. Más tarde veremos que el Maestro de Cabestany también usó puertas cuadro, no sólo en Sant Pere de Rodes, sino también en el Voló.

Volviendo al tema principal, es decir, lo que creemos la antigua puerta de Sureda convertida después en ventana, la alteración de las medidas en altura y en anchura son evidentes y se ve la discontinuidad del trazado de los entrelazos. La anchura —o luz— original sería, repetimos, como mínimo la del actual alféizar —antes dintel— en cuyos extremos ya se entrevé el inicio de la decoración de estilizaciones que conectaría con la de las jambas. Es decir, el tamaño actual es una adaptación, en altura, a la del coro interior —por abajo— y a la del recrecimiento del muro de bandas lombardas —por arriba—. En anchura, es un recorte para hacerla de la misma medida de un tramo de bandas lombardas. Es muy difícil explicar por qué se le dio —en nuestra hipótesis— ese uso mal adaptado de ventana y no se mantuvo como puerta. Pudo haber un problema de deterioro, que tal vez no era de los elementos subsistentes sino de la teofanía superior: si ésta desapareciera, la iconografía complementaria de la puerta cuadro quedaba sin sentido. En todo caso, varias hipótesis son posibles. Las jambas de la puerta actual no contradicen nuestro argumento, pues los grandes bloques tapan cualquier huella previa; de todas formas, el *opus spicatum* que flanquea queda mal alineado en la inmediatez de las actuales jambas.

12. *Catalunya Romànica*, vol. XIV, p. 399.

13. Las figuras visibles son identificadas por Ponsich (*Catalunya Romànica*, vol. XIV, p. 399) como un ángel y un león, que tendría otro simétrico, ambos «a l'entorn d'un motiu central, que potser incloua una creu». Si en lugar de un león decorativo lo identificamos como el símbolo de san Marcos, es obvio (y bastante probable) que tuviéramos similar representación que en el dintel de la ventana/puerta de Sureda. Cf. anteriormente, ídem «L'évolution du portail d'église en Roussillon du IXe au XIe siècle», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1997, 8. p. 191.

14. Obsérvese, tras la identificación de este fragmento escultórico de Sant Pere de Rodes, la similitud aún mayor de lo que siempre se ha observado, entre la iglesia del monasterio ampurdanés y la del de Sureda.

15. La descripción física de los restos anteriores a la portada del Maestro de Cabestany y el razo-

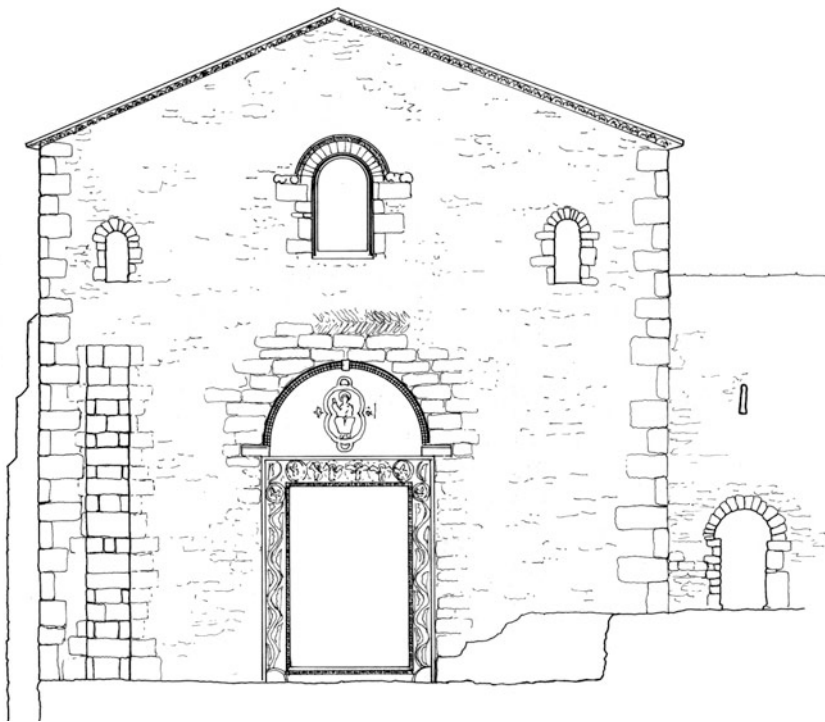


Figura 3. Hipótesis reconstructiva (en estructura de puerta cuadro) de la primera portada de Sant Pere de Rodes. Ca. 1030. Dibujo: Adell i Gisbert y J. Barrachina.

Figuras 4, 5 y 6. Hipótesis de reconstrucción de la segunda portada. Inicios del siglo XII. Dibujos: Adell i Gisbert (1981).

Ciertamente parece haberse tratado de una estructura abundante en el Rosellón (¿y en el Ampurdán y Gerona?)¹¹, si consideramos además de esos dos ejemplares estudiados abundantemente, el propuesto de Sant Pere de Rodes y, con toda probabilidad, el fragmento de Santa María del Mar¹², identificado por Ponsich como dintel pero con un acanalamiento formando ángulo para proseguir en la jambas y, por tanto, mucho más indicador de «puerta cuadro» que de puro dintel¹³.

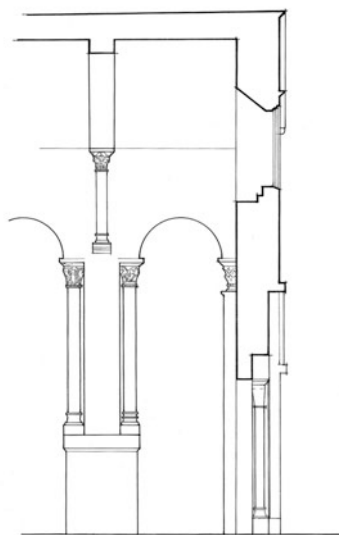
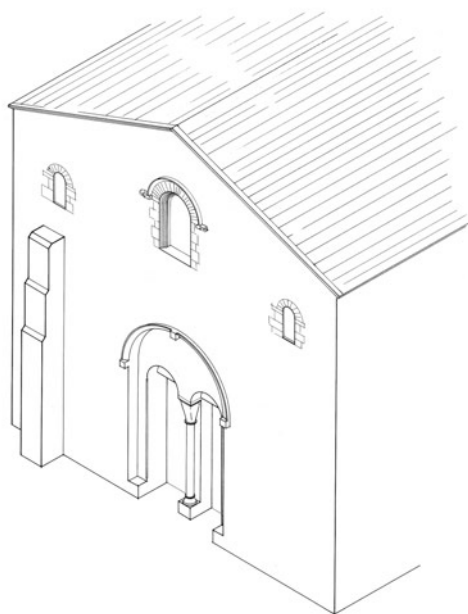
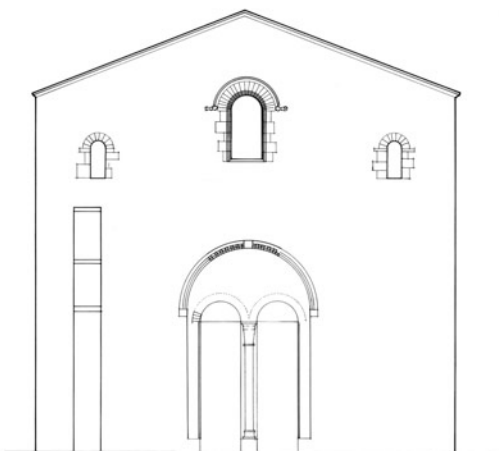
Considerando, por tanto, la existencia de una serie de «puertas cuadro» en el románico rosellonés del siglo XI, la posibilidad de una iconografía adaptada a estructuras (parusías a las puertas cuadro: Sureda, Rodes, Santa María de la Mar, ascensiones en los dinteles de Fontanes y Sureda) en esta escuela, la seguridad de que nuestro fragmento, adscribible a la portada occidental, deba ser de puerta, pues es imposible que lo sea de ventana, tenemos una hipótesis razonable para la ubicación de nuestro fragmento con ángel tocando la trompeta. De ser ello cierto, la trascendencia que debe tener esta tesis se referiría a varios aspectos.

Por una parte, estas portadas rosellonesas de primera mitad del siglo XI, se habrían aplicado también a un gran monumento, pues la envergadura de la iglesia de Sant Pere de Rodes excede con mucho a la de las otras iglesias. Por otra parte, se refuerza la tan repetida relación entre la cultura de la iglesia de Sant Pere de Rodes y la de las portadas de Fontanes y Sureda, puesto que no únicamente sería referible a cuestiones de técnica y estilo, sino también de tipología¹⁴. Consecuentemente, puede pensarse que la obra de la iglesia (incluida su primera portada) de Sant Pere de

Rodes puede ser determinante en esas esculturas rosellonesas del alba del estilo románico, por implicar la presencia de un importante grupo de escultores dispersados en las obras menores rosellonesas.

La fachada occidental de la iglesia de Sant Pere de Rodes, al hilo de lo dicho, quedaría toda sinóptica, por ser anterior al añadido de la galilea. Por tanto, sería visible la ventana (con su arco esculpido de manera similar a varios cimacios del interior del templo), seguramente con los leones, si no son un añadido para la portada siguiente. La arquivolta de billetes pudo corresponder a esta fase; recuérdese que arcaturas de billetes similares aparecen en otras portadas rosellonesas y que el tema de los billetes aparece en cimacios esculpidos al final del templo. No es de desdeñar la posibilidad de que la estructura de esta puerta cuadro fuera algo más compleja de lo habitual, dada la gran luz que debía salvar (aunque se debería solucionar mecánicamente con un arco de descarga). En cualquier caso, llamamos la atención sobre un elemento hace poco aparecido (*Catalunya Romànica*, vol. XXVI, p. 342-343), que por material, técnica y estilo tal vez pudiera corresponder a esta primera portada.

Fuera el relieve del ángel trompetero de un dintel sólo o —más probablemente— de una puerta cuadro, debía aparecer una teofanía que le diera sentido. En el primer caso, la teofanía centraría el dintel. De ser —según parece más lógico— una «puerta cuadro» al estilo de la actual ventana de Sureda, la teofanía iría encima, pues por muy sintética que sea frecuentemente la iconografía románica, parece imposible que pudiera quedar elíptico el sujeto principal. Esta portada fundacional se conservaría durante todo el siglo XI



(figura 3); con la floración de las portadas monumentales, en torno a 1100, la adintelada quedaría obsoleta y sería sustituida, según los indicios que trataremos de exponer a continuación. también consideraremos la posibilidad de un cambio por razón traumática.

Segunda portada

Hipótesis A

Si el arco con decoración de billetes que se acaba de citar es meramente ornamental, inserto en el muro y dudosamente perteneciente a la puerta adintelada del siglo XI, tampoco pertenece a la portada del Maestro de Cabestany, pues quedaba oculto por ella, como se dijo al principio. En cualquier caso sirvió para una portada románica intermedia, cuya especificidad estructural mayor debió ser la de contar con dos tímpanos. La estructura arquitectónica de esta portada fue descrita por J. A. Adell en 1981-82¹⁵.

Ahora nos proponemos, por una parte, presentar los restos arquitectónicos como indicio objetivo de una segunda portada en la iglesia de Rodés. A continuación, proponer su estructura más probable, por desarrollo de los restos subsistentes. Finalmente (pero no secundariamente) analizar ciertos elementos escultóricos con hipótesis probable —o, al menos, posible— de su pertenencia a esta segunda portada. También ponderaremos el interés que todo ello pueda tener para el edificio en sus coordenadas espacio temporales.

La descripción de J. A. Adell en la nota 15 contiene, recapitulando, la descripción de los elementos arquitectónicos subsistentes de la segunda portada, y sus hipótesis morfológicas por desarrollo de los restos conservados. El lector debe calibrar aquí lo que es objetivo y lo que es hipotético. Por ejemplo, no es forzoso establecer la existencia de mainel —pues no hay restos—, si bien, dinámicamente, fuera lo más probable. Así con otras cuestiones. Pero lo cierto es que nos encontramos con una portada, con un gran arco superior —«de enmarcamiento» pues no soporta cargas—, con decoración escaqueada y, probablemente, dos tímpanos (figuras 4, 5 y 6).

Cuando citábamos los restos arquitectónicos de la puerta había unos elementos bien claros: unas dovelas de arquillo, que, por su desarrollo y el tamaño del hueco, señalaban la probable presencia de dos tímpanos gemelos. Obviamente es hipotetizable que tales tímpanos tuviesen esculturas, pues sería difícil de creer que faltase en estos elementos tan apropiados.

¿Conocemos algún relieve románico primerizo que pudiera decorar uno de dichos tímpanos? Ninguno con carácter indudable, pero puede ser de interés la reinterpretación de unos restos conocidos.

Como se sabe, el mayor relieve íntegro de la portada del Maestro de Cabestany (la *Vocación de*

namiento estructural de esta nuestra segunda portada se resumen en cinco folios de Adell, redactados para acompañar a sus dibujos reconstructivos que publicamos aquí en las figuras 4, 5 y 6. Entresacamos estos brevísimos párrafos: «[...] En la part més alta del gran esvoranc de la porta, i com a element més visible, existeix una aparent arcada decorada amb un fris de billetes, i amb una "clau" més realçada. Aquest element, realitzat amb el verdós gneis de la muntanya de Verdera, en què és construït tot l'edifici, no és cap arc, car les peces que el formen no són tallades, ni aparellades, en forma de dovelles, ni ocupen tot el gruix del mur, sinó que són blocs esculpits, simplement encastats en el mur. Al cantó esquerre de la porta, el més conservat, aquest fris segueix per dessota del farcit, la qual cosa reforça la idea de l'anterioritat del fris al cos de la portalada del taller del Mestre de Cabestany.

»Cal assenyalar el radical canvi d'aparell que s'observa en el mur de l'església, format per blocs més o menys tallats embeguts en morter, i que en arribar al sector de la portada esdevé de grans carreus ben tallats, col·locats a trencajunt que s'estén des de dues filades per sobre del fris, fins la part baixa.

»Un xic més avall del fris, i en el cantó esquerre de la portada, precisament on es conserva més volum de farcit, i consegüentment les restes antigues han estat més preservades, apareixen tres dovelles, relativament petites, de gneis, i que no ocupen tot el gruix del mur, deixant un galze per la part interior [...] En primer lloc, les dovelles són relativament petites per a cobrir tota la llum de l'arc, i sobretot cal veure que les dovelles no ocupen tot l'ample del brancal, sinó aproximadament la meitat, presentant la cara interna massa recta com per a suposar un doblament amb d'altres dovelles (amb les quals no hi hauria encaix), i deixant un rebaix, prou ben disposat com per a situar-hi una llinda o un timpà. Ara bé, aquesta llinda hauria de salvar una llum important (3,60 m), sense tenir cap arc de descàrrega superior, i per tant, suportant tot el mur, amb un pes força considerable. En aquestes condicions, la llinda difícilment hauria pogut resistir els esforços deguts a la llum i la càrrega.

»Aleshores, pot ésser vàlid de plantejar la solució presentada que consisteix a situar un suport central per a la llinda, i plantejar un doble arc en el parament extern, fent la porta geminada. Solució mecànicament correcta, i adient amb les restes conservades, més lògica, potser, que un arc únic, ateses les característiques de les dovelles, i que plantejada amb l'alternància de suports, pilastra per a les llindes (o timpans), i columna per als arcs —que tenen un gran relleu respecte a llurs timpans—, és perfectament coherent amb la lògica en què fou concebuda l'estructura de l'església [...]»

san Pedro, hoy en el Museo Marès de Barcelona) tiene en su reverso restos de otro relieve, lógicamente más antiguo. Si bien no hay un estudio monográfico sobre esta escultura —en tan mal estado—, diversos autores, estudiando la maravillosa obra de la *Vocación*, han dado noticia y opinión sobre los restos que ahora nos planteamos¹⁶. No puede decirse, como se desprende de la nota anterior, que el «estado de la cuestión» sobre tal relieve mutilado sea muy preciso: en resumen, la bibliografía y la opinión general lo consideran un relieve anterior (de la antigüedad, hasta el románico primitivo), muy probablemente un fragmento de sarcófago y de tema no bien identificado.

Nuestro planteamiento arrancó de una consideración del material. El tipo de mármol en que se esculpió el(los) relieve(s), es blanco, sin vetas de otro color, de grano muy fino (de mármol de Carrara según los análisis de la campaña de restauración: Carrara es la procedencia de todos estos mármoles en apreciación del equipo de estudio y restauración, si bien no se han analizado más que unas pocas muestras. Otros autores no comparten esa procedencia), no es privativo de esta pieza, sino que parece ser la materia en la que se escupieron otros elementos de la portada del Maestro de Cabestany. Esto se ve claramente en el tipo de mármol del capitel con cuatro leones con patas en la boca, conservado en la iglesia del Carmen de Peralada¹⁷. Este capitel, de masa cúbica y de buen tamaño (37 x 37 x 37 cm), es evidente que no puede proceder de sarcófago alguno sino de un gran bloque. Hemos establecido este paralelo concreto, porque ambas piezas son las únicas de la portada que se conservan sin la más mínima exposición a la intemperie (no tienen ninguna erosión ni siquiera pátina). El resto de lo conocido concuerda, en general, muy bien con este tipo de mármol, aunque la superficie se presenta con pátina amarillenta y, en ocasiones, con cierta rugosidad provocada por una gran erosión climatológica, por su exposición, tras su expolio, durante los siglos XIX y XX.

Volviendo a nuestro relieve fragmentario (reverso de la *Vocación* del Maestro de Cabestany), debemos decir que la hipótesis del frontal de sarcófago nos pareció dudosa aún antes de plantearnos el problema iconográfico, por simple cuestión de las medidas del bloque. En efecto, mide 61 cm de altura y 82 de anchura. En altura, al menos, parece estar en su dimensión original, pues las figuras tienen márgenes superior e inferior; la más alta mide 48 cm. Pues bien, para esta escasa altura, el bloque tiene actualmente un grosor de 19 cm. Considerando que las zonas más salientes han sido repicadas y que el Maestro de Cabestany desbastase sólo 0,5 cm para su escultura, la lápida tendría un grosor mínimo de unos 21 cm para tan solo 61 de altura; evidentemente, tal relación de tamaños es impropia de un sarcófago antiguo¹⁸.



Figura 7.
Relieve semidestruido, en el reverso de la *Vocación* del Maestro de Cabestany.
Museo Frederic Marès. Foto: Museo Frederic Marès, Barcelona.

Las cuestiones de la contextualización del mármol y de la improbabilidad de que se tratase de un sarcófago nos hicieron replantear este resto escultórico sin ningún tipo de prejuicio, salvo el límite cronológico *ante quem* de mediados del siglo XII, en que fue reutilizado por el Maestro de Cabestany.

Buscando algún elemento estilístico en el relieve (hay muy pocos) (figura 7), encontramos uno de gran interés como indicio estilístico-cronológico: la última figura de la derecha —que es de las más destruidas— conserva un pequeño fragmento de plegado de paños intacto (situado en el ángulo inferior derecho del relieve). Se trata de una fórmula netamente románica, empleada para los bordes inferiores de túnicas o mantos, tanto en caída vertical como en movimiento lateral (*flying fold*). Representa, con un tipo especial de ondulación, la cara externa y parte de la interna, ésta última representada siempre con una fórmula similar a una letra omega mayúscula.

Otro indicio interesante es que la figura alada de la izquierda tiene, sobre sus hombros, un arranque circular muy abierto, que, por fuerza, debe representar un nimbo: sería por tanto un ángel. Así pues, con la hipótesis de trabajo de que podíamos encontrarnos ante un relieve románico de iconografía religiosa, intentaremos la identificación iconográfica¹⁹.

Preliminarmente pasaremos a la identificación de las figuras y su acción (figura 8). A la izquierda aparece una figura alada, con nimbo (= ángel) con las alas muy sencillamente representadas, por medio de aristas paralelas. A su derecha hay restos muy desdibujados de otra figura; sólo queda claro que ambas están en relación, unidas frontalmente

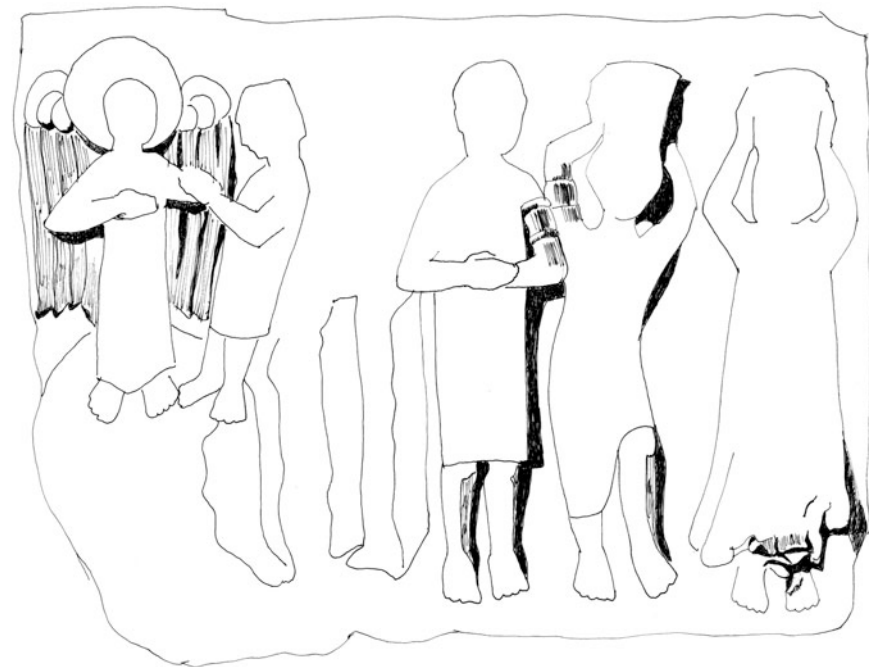


Figura 8. Perfilado reconstructivo de las figuras del relieve de la figura anterior, representando Eliezer y Rebeca. Considérense únicamente las siluetas: los elementos estilísticos de la reconstrucción son involuntarios. Dibujo: Adell i Reig y J. Barrachina.

por uno de sus brazos. También es claro que ambas figuras son mucho menores que las de la derecha (poco más de la mitad), igualadas a la altura de las cabezas y, por tanto, encaramadas a una especie de peñasco o atalaya (en el dibujo reconstructivo la mano derecha del ángel está representada en posición hipotética). Sigue hacia la derecha un elemento irreconocible, que no es una figura humana sino un elemento bajo (la zona superior está lisa). Los restos presentan dos entrantes laterales y verticales, enmarcando un saliente central.

La mitad derecha presenta tres figuras humanas; la del extremo está muy mutilada. La más central es claramente viril, atlética, pues sobrepasa la altura de su cabeza a las otras dos de su derecha, que están en el mismo plano. Se advierte que debe llevar una túnica corta, pues se ven las piernas desnudas por encima de la rodilla. Lleva un elemento indumentario de gran interés: en su brazo izquierdo se distingue —con toda claridad— un brazalete. A la derecha aparece una figura considerablemente más baja, en posición bastante serpenteada. Viste de largo, hasta los pies. Con ambos brazos, sujeta un cuerpo troncocónico —invertido— que sostiene sobre su cabeza. En su brazo derecho lleva otro brazalete similar al de la figura viril recién descrita.

Por último, queda otra figura —la última de la derecha— en pésimo estado de conservación. Sin embargo, se entrevé que es casi igual a la que tiene a su lado, incluso como portadora de un objeto sobre la cabeza. Otra característica es la de ser mucho más gruesa que la anterior.

Se da una diferencia tipológica muy clara —es decir, muy buscada— entre la figura central, viril, y las dos de la derecha, especialmente su contigua,

que es la mejor conservada. La diferencia de altura es evidente; la primera mide unos 48 cm y la segunda, unos 42,5 cm. La diferenciación tipológica se da también en el vestido; el de las dos figuras de la derecha es un manto largo, que llega hasta los pies. Ambas figuras de la derecha son identificables como mujeres en contraposición formal (y de acción) a la figura central, masculina. Un aspecto fundamental de estas dos figuras de la derecha es que sostienen sobre sus cabezas sendos objetos que —repicados como ahora aparecen— son de perfil de trapecio invertido, es decir, algo más ancho por el lado superior. Cabe una identificación provisional por probabilidad estadística: las mujeres portando objetos en la cabeza suelen ser aguadoras, tanto en la Biblia como en infinidad de relatos antiguos: hacer acopio de agua ha sido hasta época moderna un rol específicamente femenino, como hilar o cocinar. Tal identificación provisional conviene a la acción que se vislumbra: recordemos que a la izquierda de la figura masculina hay un elemento bajo, no antropomorfo, totalmente destruido; puede ser un pozo o fuente donde van esas dos mujeres y se encuentran al hombre que aparece en el centro del relieve.

Con esta identificación provisional podemos intentar la búsqueda de un texto bíblico donde se describan los siguientes elementos: 1) un ángel junto a un personaje de tamaño reducido respecto a lo demás, dando idea de estar sobre una altura, 2) un hombre ante dos aguadoras, 3) el hombre y la mujer contigua llevando sendos brazales, cuestión de interés por ser tan demostrativa, dado que el brazalete no es componente indumentario en la época del románico.

16. AINAUD DE LASARTE, J. «Noticias de San Pedro de Rodés», en *Revista de Gerona*, V, 1959, 9, p. 33-35. Se da la primera información del relieve fragmentario que comentamos y constituye una aproximación interesante, si bien no compartimos la totalidad de las identificaciones. Así, Ainaud considera las figuras de la derecha, con las manos sobre la cabeza, como orantes. Se apunta la posibilidad de que el tema sea el de los tres muchachos en el horno de Babilonia. Estilísticamente se conceptúa como obra prerrománica o románica muy primitiva. BARRAL, Xavier. *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona, Ajuntament, 1991, p. 127, lo considera un sarcófago de la antigüedad tardía.

17. *Catalunya Romànica*, vol. IX, p. 712.

18. Incluso estas medidas son inconvenientes en la hipótesis de que fuera un sarcófago de doble registro en altura. En estos casos (raros), las figuras suelen ir muy constreñidas —por arriba y por abajo— por sendas fajas de delimitación, lo que no ocurre en este caso.

19. Las dificultades de esta identificación han sido inversas a las que se plantean normalmente. En efecto, es lo usual que la identificación figurativa quede muy clara y el problema grave sea localizar el pasaje bíblico o la historia representada. En este caso nos costó francamente identificar las figuras, sus interrelaciones y su acción. Conseguido esto, la localización del texto figurado fue muy sencilla. Seguramente ello que facilitado por la capacidad narrativa del escultor, que colocó las actitudes y los objetos de manera muy pedagógica y carente de ambigüedad.

20. Hasta aquí el texto de nuestro artículo inédito de 1981-1982, corregido, que iba ilustrado por el antecitado de Adell. No se publicó precisamente por la dificultad de presentar paralelos iconográficos. Se verá que ello ocurre por tratarse, a nuestro entender, de una originalidad culta y muy pertinente del clérigo que ordenó el programa.

21. Véase recientemente ALCOY, Rosa. *Catalunya Romànica*, vol. X, p. 309, para la de Ripoll (fol. 6 v) y p. 295 para la de Rodes (fol. 1v). En la última, curiosamente, esta representación de pasajes de la vida de Abraham y sus hijos no está en su lugar sino que «constituye el frontispicio de la Biblia» (fig. 9).

22. La celebración de años jubilaires se remonta en Santiago a comienzos del siglo XII, concedido por Calixto II. Los jubileos en Roma se regularizaron en 1300, aunque parece seguían una tradición consuetudinaria anterior. La concesión del jubileo a Sant Pere de Rodes data de 1088, y se debe a Urbano II. Como se ve, se trata de una fecha muy antigua, quizás demasiado, aunque ni la historiografía tradicional ni la moderna cuestionan la autenticidad. En cualquier caso, las peregrinaciones a Sant Pere de Rodes, desde todos sus aspectos: inicio, éxito o fracaso, decadencia, procedencia de las reliquias, zonas reservadas a peregrinos, existencia o no de una industria de recuerdos de peregrinación, etc. es un tema pendiente de estudio. En otro orden de cosas, el prestigio de la peregrinación a Santiago en el condado de Ampurias, no es probable sino probado: el propio conde Hug II hizo la peregrinación (también a Jerusalén. Véase *Catalunya Romànica*, vol. VIII, p. 76-77) lo que puede ser indicio de una tendencia o curiosidad, en un momento en que «su» gran monasterio se acondicionaba como centro de peregrinaciones.

23. Al decir «prescindiendo» entendemos tanto que se «afeitaran» como que el tímpano no fuera monolítico, sino que el bloque central esté en su tamaño original y fuera complementado por dos terminaciones curvas laterales y otra superior.

24. Toulouse, Jaca, León, Santiago. Como veríamos tras el célebre artículo de Serafín MORALEJO, «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León: les signes du Zodiaque» en *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1977, 8, p. 137-174, a partir de la elección de los episodios concomitantes con el Sacrificio de Isaac, se abre una posibilidad de interpretación parcial o ideológica de hacia donde derivaría la consecuencia de aquella prefigura de Cristo. En otro orden de cosas, meramente compositivo, podemos reforzar la posibilidad de que «el otro» relieve sería el de la pasión de Isaac, en el sentido de que el monte en el que Eliezer aparece con el ángel, haría «pendant» con el de Moriah.

Todos estos elementos aparecen específicamente en el Génesis XXIV y sólo ahí: se trata del pasaje de Eliezer y Rebeca. 1) El ángel y Eliezer llegan a Aram, donde el segundo debe encontrar esposa para Isaac (Génesis, XXIV, 7 y 40), 2) Eliezer se para ante la fuente donde identificará a la joven por su contestación (Génesis XXIV, 13-21 y 43-46), 3) Una vez identificada Rebeca, según la petición hecha a Yavé, Eliezer le entrega como presentes los brazaletes de que era portador (Génesis, XXIV, 22 y 47). Este último pasaje no se ilustraría con la acción de la entrega, sino figurando ambos personajes con tal adorno en una escena inmediatamente anterior, según un tipo de narración sintética que es convención habitual en la iconografía románica.

Es, por tanto, nuestra opinión firme que el relieve que tratamos es una representación románica del pasaje veterotestamentario de Eliezer y Rebeca. Ahora bien, recuérdese que el origen de la disquisición precedente era presentar la posibilidad de que tal relieve procediera de la portada anterior a la del Maestro de Cabestany. Y, más específicamente, se trataría de la posibilidad de que perteneciera a uno de los dos tímpanos deducibles por los restos arquitectónicos conservados *in situ*. La existencia de otros elementos de posible decoración escultórica, como un dintel, es ya absolutamente teórica, pues no hay resto arquitectónico que lo revele.

Por tanto, tenemos unos restos arquitectónicos de una portada ya plenamente románica, que debía contener dos tímpanos. El Maestro de Cabestany emplazó su portada por encima de ésta, es decir, antepuesta. Tenemos, por otra parte, un bloque de mármol con escultura románica por el estilo en general y puntualmente por el borde de manto en forma de Ω (representando el encuentro de Eliecer y Rebeca) bloque que era disponible en el momento en que el Maestro de Cabestany trabajaba en su portada. El tamaño del bloque coincide con las medidas de los eventuales dos tímpanos de la portada anterior. Se constituye, por tanto, un palimpsesto escultórico y, como en todo palimpsesto, el documento antiguo se encuentra en el lugar donde se le superpone el segundo, y está en situación de «dado de baja». Por tanto, todo coincide en que veamos en este encuentro de Eliecer y Rebeca un resto de la segunda portada²⁰. Intentaremos explicarlo.

Este tema de Eliecer y Rebeca, episodio de la vida de Isaac, no es desconocido en el románico catalán: se ilustra en las biblias de Ripoll y de Rodes²¹. En cualquier caso, representado de forma tan evidente en una portada —con bastantes probabilidades en uno de sus dos tímpanos— supone que se le ha confiado un valor ilustrativo excepcional, del que no conocemos paralelo en cualquier otra portada románica. Ello vale incluso en el caso en que el tema principal —o más de repertorio— apareciera en el otro tímpano simétrico.

La explicación que se nos ocurre es tan simple que creemos se puede proponer sin que haya paralelos. Estamos en torno a 1100 o, por más precisar, en los primeros años del siglo XII, pues no es prudente proponer una portada con tímpanos esculpidos hasta pasado el cambio de siglo. El camino de Santiago, sus grandes monumentos, está en plena construcción: los *leitmotifs* son las portadas monumentales, los deambulatorios, las criptas con sus tesoros de reliquias. Sant Pere de Rodes quiere inscribirse en ese mundo, pero es un centro desplazado, fuera de cualquier ruta internacional de gran peregrinación, aunque cerca de la vía que une a Barcelona con Roma o con los santuarios devocionales de La Grasse, Toulouse o Le Puy... Por tanto, se está lo suficientemente inmerso en la adecuación arquitectónico-escultórica a la nueva tipología, y lo suficientemente alejado como para que el monje encargado de proponer los temas esté poco mediatizado por las iconografías al uso. Sigamos en ese supuesto y pensemos en ese monje decidiendo dos temas bíblicos para la portada de su monasterio, que se ha lanzado como centro de peregrinaciones, incluida la celebración de jubileos como en Santiago y tal vez Roma²². El episodio de Eliecer y Rebeca, que pertenece al comienzo de la Biblia, Génesis XXIV, e ilustra el frontispicio de la del monasterio, es la primera «peregrinación» que aparece en el relato sagrado. Es la primera «peregrinación», pues es la primera vez que en la Biblia aparece un hombre que emprende un viaje, bajo juramento de concluirlo, para obtener una gracia (una esposa para el hijo de su señor), es ayudado por Dios en el viaje (un ángel le indica cómo encontrar a Rebeca), finalmente lo culmina y regresa. No sólo aparece un tema excepcionalmente idóneo para referenciar una peregrinación contemporánea respecto a esta primera bíblica, sino que también supone un conocimiento de las prefiguraciones vetero-neotestamentarias: Rebeca es figura de la Iglesia, pues Isaac, prefigura de Cristo, tiene descendencia de ella. Por tanto, Eliecer va a Rebeca como el moderno peregrino viaja hacia la Iglesia, es decir, hacia su correcta inclusión en ella gracias a la penitencia. Hay que recordar aquí que el hecho específico de la peregrinación no aparece en la iconografía escultórica del camino de Santiago (en apreciación de Durliat), si no consideramos como tal la representación del apóstol en traje de peregrino. Por tanto, esta reflexión sobre la peregrinación basada en texto bíblico debe considerarse una aportación de gran finura intelectual por parte del monje director de la obra. No obstante cabe plantearse si la plasmación del tema de Eliecer y Rebeca no fue facilitada por la elección de otro tema, más de repertorio, y al que el que hemos descrito vendría a complementar.

Por los escasos restos conservados *in situ* hemos supuesto que se trataba de una portada de dos

tímpanos gemelos: es la deducción más normal dentro de las posibles. Además, el tamaño del relieve de Eliecer correspondería exactamente al centro del tamaño del tímpano resultante del resto arquitectónico, es decir, sería el rectángulo máximo posible prescindiendo de los extremos curvos²³. Si estamos en lo cierto, hemos de pensar que esta portada contaría con otro relieve gemelo, aplicado al otro tímpano.

En estos casos, la narrativa románica puede optar por dos lógicas. Una es establecer una prefiguración, es decir, la equivalencia entre el antiguo y el nuevo testamento. Es una vía estadística mente menor, y no consta que el encuentro de Eliecer y Rebeca tuviera establecido, canónicamente, una equivalencia con otro episodio del nuevo testamento. La otra vía narrativa (más abundante) es la de la contigüidad textual: ser episodios del mismo relato. Si nos ayudamos con el mismo instrumento (figura 9) que debió usar el clérigo director de la obra, veremos, en el renglón superior a la representación de Eliecer y Rebeca, un auténtico «icono» veterotestamentario, usualísimo en la escultura exactamente contemporánea de la que estamos tratando. Se trata, naturalmente, del sacrificio de Abraham en el sentido alegórico de la «pasión de Isaac», prefigurando la de Cristo. Éste sí es tema esencial, de gran raigambre en el camino de Santiago²⁴. Dentro de lo hipotético de este discurso, creemos que una portada con dos tímpanos representando el sacrificio de Abraham y el encuentro de Eliecer y Rebeca constituye una hipótesis muy verosímil, tanto como resultado de análisis de restos existentes, como posible (y muy coherente) dentro de los discursos de las primeras portadas monumentales románicas. Se refiere a la Redención y a la búsqueda de ella en la Iglesia (Rebeca), con un oportuno subrayado en favor de la peregrinación.

Consideramos estos dos temas probables en los supuestos tímpanos simétricos, entre ellos y el arco de billetes hay un gran espacio. Probablemente estaría ocupado por una *Maiestas Domini* con el tetramorfos. Es la fórmula más usual y la probabilidad estadística es la mayor. Además, dentro de los restos escultóricos, conocidos, hay unos cuartos traseros de animal de gran tamaño, que probablemente corresponden al buey de san Lucas. Por lo que sabemos (figura 10, núm. 14), no deben corresponder a la portada del Maestro de Cabestany, por lo que se puede pensar que procedan de ésta. Sobre la *Maiestas* iría el arco de billetes y sobre todo ello, la ventana con los dos leones. Hay que decir que la galilea es previa a la portada del Maestro de Cabestany. Puede que se hiciera para alojar, en origen, a la que tratamos ahora, pero no es seguro. Tal vez pudo hacerse esta segunda portada al descubierto y posteriormente pudo cerrarse, para darle mayor resguardo o/y para albergar ante ella un panteón.

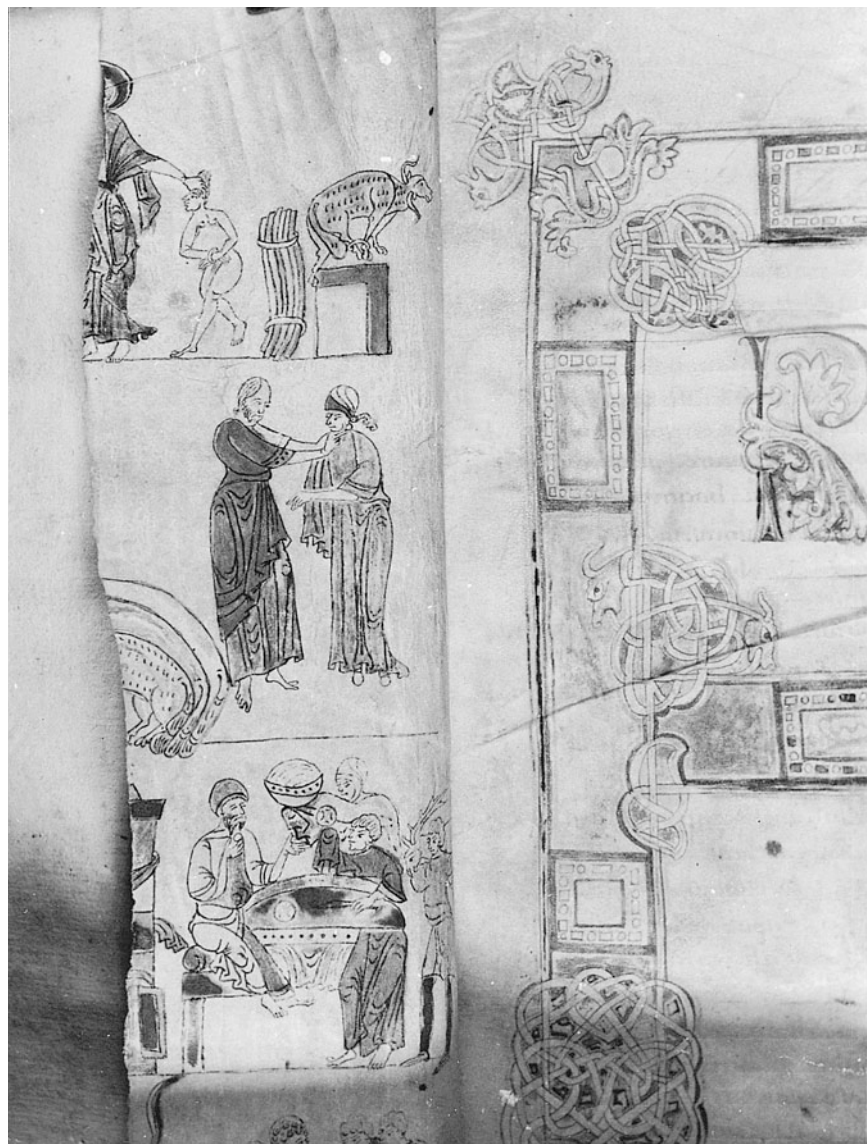


Figura 9.

Frontispicio de la Biblia de Rodés. Arriba, a la izquierda, el sacrificio de Isaac. Al centro, a la izquierda, Eliecer y Rebeca. París, Biblioteca Nacional. Foto: Mas.

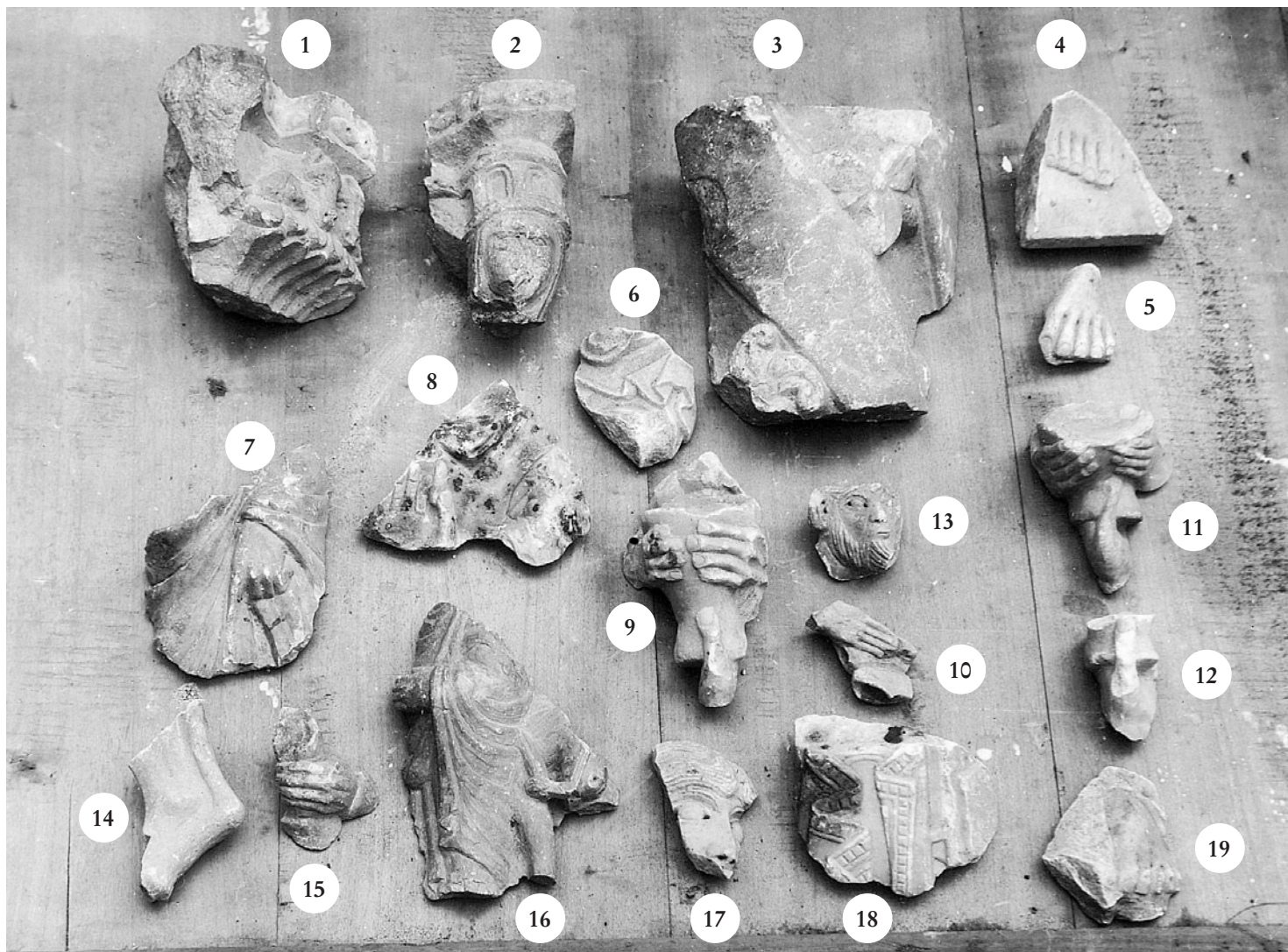


Figura 10. Fragmentos de esculturas expoliadas de Sant Pere de Rodés, actualmente en paradero desconocido. Foto: Mas A/6885.

1. Capitel del claustro.
2. Capitel del claustro.
3. Fuste de columna ¿portada del Maestro de Cabestany?
- 4 y 5. Pies, portada del Maestro de Cabestany.
6. Pliegues de vestido ¿portada del Maestro de Cabestany?
7. Pliegues con mano ¿portada del Maestro de Cabestany?
8. Mano sujetando una barrita y cabeza de pez. Seguramente de una santa cena. Portada del Maestro de Cabestany.
- 9, 10, 11 y 12. Entregas de copas. ¿De unas Bodas de Canaán? Portada del Maestro de Cabestany.
13. Cabeza viril. Portada del Maestro de Cabestany.
14. Corvejón de cuadrúpedo, seguramente de un símbolo de Evangelista. ¿De la segunda portada?
15. Mano con un rollo o copa. ¿De unas Bodas de Canaán? Portada del Maestro de Cabestany.
16. Figura ante una caballería. ¿Portada del Maestro de Cabestany?, ¿capitel del claustro?
17. Cabeza. Portada del Maestro de Cabestany.
18. Pliegues de vestido. Portada indeterminable.
19. Pie o mano. Portada del Maestro de Cabestany.

25. El lector puede tener en este punto la sospecha de porqué no hay una única portada anterior a la del Maestro de Cabestany y no las dos que hemos propuesto; al fin i al cabo, tal portada anterior, sin disociar, ha sido propuesta por Camps y por Adell. A nuestro entender, no hay confusión posible: establecida la terminación de la iglesia en la primera mitad del siglo xi no pudo tener, de origen, una escultura del románico pleno. Sin embargo, la puerta «rosellonesa» corresponde exactamente a ese momento. Ambos tipos de portadas y ambos estilos escultóricos son irreconciliables; la combinación iconográfica es también extraña, pues faltarían muchos temas intermedios.

26. DURLIAT, Marcel. «Le Roussillon et la sculpture romane», en *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1973, 4, p. 22. El texto se refiere, evidentemente, al Rosellón, pero sirve en general como muestra de esta consideración general para toda Cataluña, consideración tan básica que podríamos llamar de manual: YARZA, Joaquín. *Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1982, p. 93. La cita de Durliat se refiere a la cronología que propone para el portal

de Sant Joan el Vell de Perpiñán.

27. DURLIAT, Marcel. «Les débuts de la sculpture romane dans le Midi de la France et en Espagne», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1978, 9, p. 111.

28. Para seguir en el nordeste de Cataluña, plantéese la desaparición de la catedral románica de Gerona o la existencia de diversas puertas o portadas en el monasterio de Ripoll (cf. *Catalunya Romànica*, vol. X, p. 260), sin que aquí se pueda excluir una portada monumental antigua sustituida por la de mediados del siglo xii; el hecho de que haya restos de pintura tras la célebre portada subsistente no puede ser interpretado, abusivamente, como que la portada anterior fuera exclusivamente pictórica, sino que también pudo tener escultura. Posiblemente restos lapidarios conservados actualmente en el claustro puedan ser reinterpretados en ese sentido. Estas consideraciones son únicamente dos llamadas de atención sobre que el «silencio» de la escultura monumental catalana de los alrededores de 1100 pudo tener algún «sonido». Por otra parte, *Catalunya Romànica*, en tanto que inventario del romá-

La cronología de esta portada puede estar entre los primeros años del siglo XII (pues antes de 1100 no conviene proponer tímpanos esculpidos) y el año 1128. Corresponde por tanto al momento en que, tras el breve de 1088 concediendo un jubileo, el monasterio es localmente lanzado como centro de peregrinación. En ese período, la estructuración del monasterio era en torno al claustro bajo²⁵.

Desde el punto de vista de la evolución de la escultura románica catalana de aplicación arquitectónica, esta propuesta viene a matizar una perplejidad bibliográfica: el «silencio aparente en el momento decisivo de la aparición de la gran escultura figurada e historiada»²⁶. No se puede pretender, evidentemente, que la propuesta de esta segunda portada de la iglesia de Sant Pere de Rodes cambie la impresión general; no obstante, la puede matizar en el sentido que algún eco llegó de la gran transformación de las portadas²⁷. Pudo ese eco tratarse de un caso aislado, motivado por un intento de adecuación de nuestro monasterio al lenguaje de las iglesias de peregrinación, en el preciso momento de su eclosión o puede tratarse también de una tendencia algo más generalizada, desdibujada por reformas o pérdidas posteriores²⁸.

Las consideraciones estilísticas que pueden desprenderse del relieve de Eliecer y Rebeca deben ser enunciadas con gran cautela, pues la destrucción de todo el acabado escultórico imposibilita cualquier precisión. Por los fondos intactos (alas del ángel, brazos de Eliecer y de Rebeca) parece tratarse de una escultura poco minuciosa. Por otra parte, la figura del siervo de Abraham se perfila como una anatomía vigorosa de reminiscencias clásicas, según es usual en la escultura de hacia 1100. Tal vez esta secuencia estilística pueda ser detectada en la puerta de Sant Joan el Vell de Perpiñán, pero desde luego no se trataría de un mismo artista o taller, tanto por cotejo de los detalles comparables como por la ausencia en Rodes de trabajo de trépano²⁹.

Hipótesis B

Hasta aquí el enunciado de nuestra hipótesis de la segunda portada, que por lo que ahora seguirá, convendrá adjetivar como hipótesis A para la segunda portada; es conveniente enunciar también una hipótesis B, que es la que sigue.

La hipótesis A es la correspondiente al estudio inédito realizado a comienzos de los años ochenta. En el momento de la publicación del presente artículo se ha concluido la restauración de la iglesia. Al tener que diseñar una puerta acabada donde estaba el boquete informe consecuencia de la devastación de la escultura de la portada del Maestro de Cabestany, J.A. Adell debió reconstruir el arco superior. Para ello se replanteó los restos conservados (recuérdese la nota 15) en el sentido de que las tres dovelas que había considerado de arco de uno de los tímpanos, más un salmer en el extremo

contrario, antes no visible por falta de perspectiva, debían ser de una estructura original de la construcción del hastial. Sería como un arco de descarga interno, no visible en la superficie de la pared. Al interpretar estos indicios como restos de un arco original—y no como restos de dos arcos posteriores— es el que se ha reconstruido en la actualidad, quedando embebidas las cuatro dovelas en el enlucido de la puerta actualmente restaurada.

Al volver a colaborar con nosotros para la revisión de las hipótesis y la nueva planimetría, J.A. Adell ha considerado que este pequeño arco de descarga resulta idóneo para la hipótesis de nuestra puerta cuadro (es decir, la primera portada): iría detrás del dintel, embebido en el muro y más o menos concéntrico con el arco decorativo, de billetes. (El lector podrá plantearse esta solución imaginando un dintel en lugar de dos tímpanos en el dibujo 5.) Así se intentaría proteger el largo dintel de la excesiva carga del muro. Seguramente la precaución fue insuficiente, pues cierta inclinación constatable en los bloques superiores revelaría que el dintel original se partió. En consecuencia, habría que sustituirlo por otro más potente o bien por otro similar, con parteluz.

Hasta aquí la opinión actual de J.A. Adell. ¿Invalida ello nuestra hipótesis de una segunda portada? A nuestro juicio, en ningún modo: los argumentos relativos a la práctica necesidad de que el relieve de Eliecer sea una portada suprimida por el Maestro de Cabestany son idénticos e independientes de la estructura arquitectónica. Las consideraciones de la nota 25 de no conjugación original de unos ángeles de Parusia o Juicio con el citado relieve, son los mismos. Esta hipótesis B de segunda portada debería contemplar un cambio del dintel, roto, por otro.

Dado que el relieve de Eliecer es de mármol de Carrara y es improbable que se consiguiera un bloque suficiente para adintelar toda la puerta, seguramente el monolito sería de otro material, y nuestro relieve pudo ser decorativo, combinado evidentemente con su pendant iconográficamente necesario del sacrificio de Abraham. En esta hipótesis no se requerirían específicamente dos relieves sino que su número sería indefinible. Tal vez fueran todos del Génesis desde Adán y Eva; el sentido global del programa, en ese caso, no sería muy distinto del que anunciamos en la hipótesis A.

Por tanto y en resumen, la estructura arquitectónica de esta segunda portada hay que deducirla de la interpretación de que las cuatro dovelas (hoy invisibles) sean de la construcción original o no. Es muy poca cosa, para nosotros es algo ambiguo y seguramente no se podrá avanzar jamás hacia una solución indudable. El eventual hallazgo (o relectura) de fragmentos escultóricos no podrá revelar objetivamente nada de la fábrica. A nosotros esta hipótesis B nos parece inteligente y defendi-

nico catalán, aporta, en general, un muestrario mayor de lo supuesto, de decoración escultórica, incluidas portadas adscribibles a fases antiguas. Naturalmente, su importancia no resiste la comparación con los monumentos contemporáneos del Camino. Es lógico: el territorio catalán es marginal en la empresa de creación monumental de las rutas jacobeanas. Sin embargo, véase el caso que vamos describiendo para las portadas de Sant Pere de Rodes; en un monasterio que se quiere normalizar como centro de peregrinaciones, las portadas aparecen, como siguiendo la ley biológica que la función crea el órgano.

29. Por otra parte, la cronología de esta puerta cuadro de Perpiñán está abierta a criterios muy dispares. Para Ponsich se debería a la consagración de 1025 atendiendo sobre todo a la estructura: «L'evolution du portail d'église en Roussillon du IX au XIV siècle», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1977, 8, p. 190; y «Les plus anciennes sculptures médiévales du Roussillon (v-xi siècles)», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1980, 11, p. 310 y s. En *Catalunya Romànica*, Ponsich (vol. XIV, p. 293-4) deja abierta una cronología tan amplia como la de las aras de altar de la Narbonense, mientras Barral (ídem, vol. I, p. 98) se inclinaria por atribuirla a la consagración del 1102, es decir, los mismos años en que situaríamos la portada de Rodes.

30. No es éste el lugar de establecer una crítica al aparato apolo-gético contenido en este libro; no obstante, dado que tomaremos de él el aviso sobre una destrucción y restauración de Sant Pere de Rodes que creemos de trascendencia, conviene aquilatar las ventajas y desventajas del uso del *Árbol genealógico* de Dromendrari. Su misión es contar las grandezas de esa familia, equiparándola a la de Ampurias y derivándola de la real francesa. Dromendrari opera con dos fuentes: la documentación interna de la familia Rocabertí, certificando con documentos concretos sus grandezas y con la historiografía en uso en el siglo XVII (principalmente Diago y Zurita para el período que nos ocupa); aparentemente, casa ambas informaciones históricas, aunque, tal vez, resulten inexactitudes. Ello es una tendencia general de la genealogía laudatoria (activa hasta nuestro siglo), más preocupada por reconstruir las genealogías y los hitos y hazañas, que su correcta situación en el devenir histórico general.

31. Este dato se ha repetido, sin considerar la trascendencia de los «males» principalmente por las restauraciones que se comportaron, en época del románico pleno (cf. *Catalunya Romànica*, vol. IX, p. 675).

32. El cotejo entre los datos ofrecidos por Dromendrari y la historiografía del siglo XX es, en principio, desconcertante; pero creemos que, finalmente, ofrece datos precisos de interés. Respecto a la documentación que nos ocupa, creemos que debe resumirse así: el inicio de la guerra en la que sabemos positivamente que Sant Pere de Rodes quedó dañado es 1128, pero Dromendrari desconoce esa documentación y no cita la contienda entre el conde de Ampurias y Dalmau de Peralada con Ramón Berenguer III. Si tiene Dromendrari abundante documentación sobre los «ajustes» resultantes de aquella contienda, es decir, las presiones del conde de Barcelona para que el de Ampurias le reconociera homenaje. Estas hostilidades las sitúa en 1146-7 y 1160. La última fecha es desconocida para la bibliografía del siglo XX. Dromendrari fecha puntualmente en ese año la derrota y prisión del conde de Ampurias (p. 270). En consecuencia con todo ello, Dromendrari deduce que la restauración de Sant Pere de Rodes por el vizconde de Peralada, Jofre I (II según el cronista del siglo XVII), restauración que tiene documentada, debe corresponder al corto período 1160-1163, porque no tenía documentado el inicio de la guerra en 1128. En resumen, las fechas máximas seguras serían 1128 (destrucción), 1131 manda testamentaria de Ramón Berenguer III para la restauración, y 1163 (finalización de la restauración del vizconde de Peralada), sin olvidar la propuesta concreta de Dromendrari, que es explícitamente 1160-1163.

ble, pero no llega a invalidar la primera. ¿Por qué no se construyó un arco de descarga convencional, de grandes dovelas visibles en el exterior, tal como aparece en las portadas rosellonesas cuyos paralelismos hemos ido ponderando? Con que el arco decorativo de billetes hubiera sido un potente arco de descarga, hubiera bastado.

En cuanto a la valoración relativa y global de la segunda portada, las hipótesis A y B sí tienen significaciones distintas. La primera, como dijimos, supone una referencia internacional a la moda. La segunda es una simple reparación con afinamiento iconográfico románico, simplemente. Sería, en ese supuesto, la primera de las remociones de las portadas pre-protorrománicas ampurdano-rosellonesas. En definitiva, un precedente mejor pero no muy distinto a la de Sant Genís de Fontanas, donde se redefine una portada a partir de un monumento anterior con unos añadidos románicos.

Tercera portada

Dado que no había prácticamente bibliografía sobre la portada monumental anterior a la del Maestro de Cabestany, no hay bibliografía sobre las causas de su sustitución. Estamos convencidos de que ésta fue paralela a la del claustro bajo por el alto, aunque la portada del Maestro de Cabestany se realizaría en un corto espacio de tiempo y la obra del claustro no afectaba únicamente a la decoración escultórica, sino que comportó una subida de las estructuras que accedían a él; por la filiación estilística diferenciada de algunos capiteles podemos colegir que fue una obra lenta. Tal vez el cambio en la cabecera-girola de la iglesia pudo tener relación con todas estas reconstrucciones.

El aviso sobre la existencia de un detonante concreto para tanta remoción procede, según nuestro parecer, de una fuente interesante, si bien nunca antes utilizada en la historiografía sobre Sant Pere de Rodes. Se trata de un importante tratado histórico patrocinado por los señores de Peralada después de haber sido ascendidos de vizcondes a condes por Felipe III. Su autor fue Fr. Joseph Dromendrari (*Árbol genealógico de la casa de los viscondes de Rocabertí, por la Gracia de Dios, Condes de Peralada, Marques [sic] de Anglesola, su origen, sucesión, derechos y matrimonios reales*. Génova. 1676, 3 h., 315 p. + 1 escudo + 1 folio con el árbol genealógico). Se trata de un libro fuertemente propagandístico de las glorias de los Rocabertí, que hasta poco antes fueron los vizcondes de Peralada. Al haber sido ascendidos a condes de Peralada en 1599, el tratado de Dromendrari repasa minuciosamente sus relaciones con los condes de Ampurias, sus antiguos señores, y ya equiparados en rango³⁰.

Yendo a lo que nos interesa, se lee en la página 271: «Concluida la guerra con tanta gloria, se apli-

có el vizconde [de Peralada] al alivio de sus vassallos y restauración de sus lugares que de la guerra pasada habían quedado maltratados, y renovando la Yglesia de San Pedro de Rhodas, antigua fundación del vizconde Hugo I, y que habían enriquecida de gruesas limosnas y dones sus Mayores; y habiendo sido saqueada y destruida de el enemigo, el vizconde la restauró y volvió a su antiguo esplendor. Por lo cual obtuvo para si y sus sucesores, de el Papa Alexandro III, el Patronazgo de dicha Yglesia y monasterio a 26 de marzo de 1163». [Al margen] «Colígese del breve de institución de patronazgo de Alexandro III [copia del breve]».

Dicha guerra está confusamente documentada en Dromendrari; la sitúa en 1160 (p. 270) cuando, en origen, ha de referirse a las hostilidades entre Peralada y Ampurias, a las que se sumó Ramón Berenguer III (1128). Ya se sabía de antiguo que el conde de Barcelona había dejado una manda testamentaria para compensar los «males» que había causado a Sant Pere de Rodes en esa contienda³¹. Sin embargo, la constancia dentro del antiguo archivo de la casa de Peralada de la obra de restauración llevada a término por el vizconde durante el segundo tercio del siglo XII, culminada por el breve de 1163, nos revela una entidad muy superior de esos «males» y su restauración. Dentro de la competencia entre las casas de Peralada y de Ampurias, es muy probable que el sentido que se le diera al patronazgo y restauración, revelase también para otra eventual competencia entre ambas casas dentro del monasterio: el enterramiento en él y, concretamente, en la Galilea sobre el que entraremos más tarde³².

Al encarar la que consideramos la tercera portada de Sant Pere de Rodes, es decir, la del Maestro de Cabestany, hemos de aclarar que no pretendemos acometerla en sentido global, sino con criterio meramente complementario al estado de la cuestión actual³³. Las anteriores portadas se proponían en estas líneas, por lo que el comentario debía ser amplio; esta portada ya tiene amplia bibliografía, así que nos limitaremos a hacer algunas reconsideraciones más arqueológicas que artísticas, fundamentalmente referidas a cronología, programa iconográfico, estructura y «manos». Otros aspectos los consideramos tratados ya o inconvenientes; por ejemplo, el catálogo completo de piezas: las contempladas en la bibliografía son citadas todas en *Catalunya Romànica* y el hallazgo en enero de 1997 de un relleno de pozo con centenares de fragmentos escultóricos, incluidos varios de la portada, hacen que esa labor deba quedar pendiente para una monografía³⁴. Creemos que una excesiva prolijidad iría en detrimento de nuestra intención arqueológica esencial.

Cronología

Al comienzo de este apartado se ha invocado la noticia de Dromendrari. Aplicada y confrontada con la historiografía moderna, se aprecian dos fechas límite referibles a la portada. La anterior sería destruida en la guerra de 1128-1130, por tanto, la del Maestro de Cabestany debe ser *post-quam*. El breve de Alejandro III con el patronazgo para la casa de Peralada, habida cuenta de la restauración protagonizada por ella, es de 1163; parece razonable que, al menos la portada estuviera concluida; tal vez también la reforma del deambulatorio³⁵. La obra del claustro estaría comenzada, pero su enorme envergadura (subir el nivel de acceso de todas las dependencias) la haría lenta, como puede desprenderse del estilo tardío de algunos capiteles. En cualquier caso, en la excavación arqueológica del monasterio se comprobó una destrucción violenta del claustro inferior, por lo que la causa de su sustitución no es estética, sino que parece seguro que se deba a las campañas militares citadas.

Estas fechas límite 1128-1131/1163, ¿cómo se relacionan con la cronología atribuida a la producción del Maestro de Cabestany? No reproduciremos aquí toda la controversia sobre su cronología, que es comentada en los citados artículos que consideramos estado de la cuestión vigente. Por ahora en ellos se concluye que lo más razonable es situarla en el segundo tercio del siglo XII; la referencia de Dromendrari remite, en sentido amplio, exactamente a ese lapso.

Si se considera el estilo para fijar la cronología, los estudiosos del Maestro de Cabestany encuentran dos factores polarizados. Nuestro escultor remite en su obra a la escultura de hacia 1100 (Moissac, Toulouse; así Durliat, Beserán, Camps entre otros). Por otra parte, al estudiar específicamente la escultura románica de Sant Pere de Rodes, se detecta influencia del Maestro de Cabestany en capiteles tardíos, datables hacia 1200.

Si se considera la documentación de obras, entendemos que la bibliografía da las siguientes referencias. Para los capiteles de Galligans, después de 1131; en cualquier caso suelen considerarse de círculo de nuestro escultor. El tímpano de Cabestany no podría ser anterior a 1141 debido a que ese año aparece el cingulo de la Virgen (que él representa) en Prato; hoy sabemos que el propio Maestro de Cabestany conocería la reliquia, pues debió trabajar en aquella catedral³⁶. Finalmente, la portada de la Grasse, obra en cierto modo paralelizable a la de Rodes, si bien aún no se ha podido localizar ningún fragmento atribuible sin discusión al Maestro de Cabestany, debe fecharse a partir de 1161, fecha de inicio del abaciado de Robert, segundo de los dos abades cuyos nombres aparecen inscritos³⁷. También el capitel de Bas, de un seguidor del Maestro de Cabestany, puede fecharse a mediados de siglo³⁸.

Quedaría fuera la terminación del claustro por las dificultades ya citadas y, probablemente, la acción restauradora de la casa de Ampurias silenciada tendenciosamente por Dromendrari.

33. Consideramos estados de la cuestión vigentes para el Maestro de Cabestany y específicamente para la portada de Sant Pere de Rodes: CAMPS I SORIA, Jordi; LORÉS I OTZET, Imma. «Dos capítells del Museu Arqueològic de Narbona del cercle del Mestre de Cabestany», en *Lambard*, IV, 1985-1988, p. 125-137. ALCOY I PEDRÉS, R. CAMPS SORIA, J; LORÉS OTZET, I. «El Mestre de Cabestany i la Portada de Sant Pere de Rodes», en *Catalunya Medieval*. Barcelona, Generalitat/Lunwerg, 1992, p. 68-77, y CAMPS I SORIA, J. «A propos des sources toulousaines du "Maître de Cabestany": l'exemple du portail de Sant Pere de Rodes (Catalogne)», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXVI, 1995, p. 95-108. BESERÁN I RAMÓN, Pere. «Alguns capitells de Sant Pere de Galligans i el Mestre de Cabestany», en *Girona revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern. Estudi General*, núm. 10, 1990, p. 17-44. BARRACHINA, Jaume. «Dos relleus fragmentaris de la portalada de Sant Pere de Rodes, del Mestre de Cabestany», en *Quaderns d'Estudis Medievals*, 1, 1980, p. 60-61.

En cierto modo también vale como estado de la cuestión la ficha de David L. SIMON. «Two Sculptures attributed to the Master of Cabestany», en *The Art of Medieval Spain, ad. 500-1200*. Catálogo de exposición [no realizada]. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 313-314.

Paralelamente a nuestro artículo, Camps y Lorés han redactado otro estudio de la portada del Maestro de Cabestany en Sant Pere de Rodes. Se publicarán en una monografía sobre este escultor, por Zooliaque/La Pierre-qui-vire.

34. Estos materiales empiezan a ser clasificados, en el momento de escribir estas líneas, por Imma Lorés. Hemos tenido acceso a ellos gracias a J.A. Adell e I. Lorés, con intención de ver si pueden servirnos de indicación para alguna consideración general, especialmente la identificación del tema de algún relieve. No ha sido así, aunque el conjunto es interesantísimo. Hemos de agradecer a Imma Lorés, además del aviso de los pequeños fragmentos, el del de parte del cuerpo del san Pedro en propiedad del Ayuntamiento de Port de la Selva, y al propio Ayuntamiento las facilidades para el estudio.

35. RIU BARRERA, E. Op. cit., p. 68, considera la reforma «cap el tombant dels segles XII-XIII». La observación se enuncia tras el estudio arqueológico del monasterio y, al parecer, los elementos de cronología absoluta en que se basa son imprecisos. Como se sabe, es lugar común en la bibliografía (sobre todo, a partir de

Subias (véase CAMPS I SORIA, J. «A propos des sources toulousaines du "Maître de Cabestany": l'exemple du portail de Sant Pere de Rodes (Catalogne)», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1995, XXXVI, p. 100, nota 39), que se dio (o pudo darse) una intervención escultórica en el deambulatorio, quizás atribuible al taller de la portada. En ese caso —y es todo confuso—, la reforma —más propiamente, construcción— del deambulatorio sería contemporánea a la portada y, evidentemente, un factor distorsionante para su estudio, por la probable confusión en la adscripción de fragmentos; más adelante se volverá sobre esto.

36. BURRINI, Marco. «Tre capitelli del Maestro di Cabestany nel chiostro del Duomo di Prato», en *Prato, Storia & Arte*, XXXVI, núm. 86, 1995, p. 49-64. Esta obra sería, según Burrini, fechable hacia 1163 y encomendada a un lapicida conocido: Carboncetto. Burrini no considera probada (nota 29) la relación entre la generación del cingulo de la Virgen en Prato y su aparición en el tímpano de Cabestany. Más extensa y conciliadora con la posibilidad de que el tímpano de Cabestany sea un primerísimo eco de la presencia y veneración del cingulo en Prato es: ídem. «Le culte de la ceinture de la Vierge à Prato au XIIème siècle d'après la tradition et l'iconographie de l'époque», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXIX, 1998, p. 143-154. De los datos sopesados en este artículo se deduciría que esta representación cabestanyana es inmediateísima respecto al culto de la reliquia. Lo cual, a nuestros efectos, debería traducirse como que el tímpano de Cabestany debe ser obra muy tardía de nuestro Maestro, es decir, más o menos paralela a la portada de Rodes.

37. El primer abad, Guillermo, ejerció de 1157 a 1161, y de ahí hasta 1167 lo hizo Robert; Jean Nongaret siguiendo a Pressouyre y a Durliat considera que la portada de La Grasse debe fecharse en la década siguiente a la última fecha. Es posible, pero creemos que lo es más que se realizara durante el ejercicio del último abad citado; de lo contrario habría que suponer que el nombre del abad siguiente a Robert, que sería el hipotético comitente de la obra, se habría perdido por la fragmentación del monumento. Véase *Languedoc Roman. Le Languedoc méditerranéen*, Yonne, Zodiaque, 1975, p. 360.

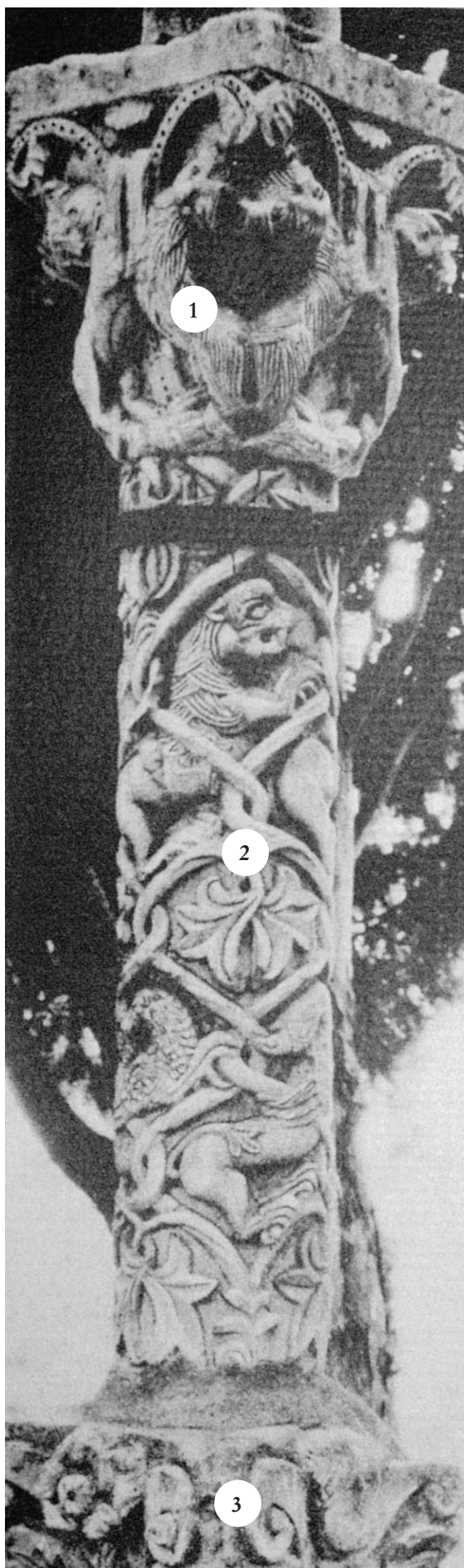
38. La iconografía del capitel con la Virgen en mandorla (*Catalunya Romànica*, vol. IV, p. 406-407) presenta una especificidad de notable interés; hay una donante postrada a los pies de la Virgen; a la derecha, más alejado, aparece un personaje masculino de pie. La actitud de la donante, pese a su apariencia de extrema humillación, es un cliché adoptado (*proskimesis*) por grandes personajes laicos y religiosos en sus re-

presentaciones como donantes de obras románicas. Tal vez este tipo de representación pasara de Bizancio a Occidente a través de la miniatura, donde es frecuente (y practicado en Cataluña, véase un amplio comentario de IBARBURU, M. E. en *Catalunya Romànica*, vol. X, p. 326-7). En cualquier caso, debió darse en la más apreciada de las artes medievales (excepción hecha de la arquitectura): la gran orfebrería litúrgica. En *proskimesis* aparecen los emperadores Enrique II y Cunegonda en el antipendio de Basile, del Museo de Cluny (cf. CAVILLET, Jean Pierre. *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny*. París, Min. de Culture, 1985, p. 230). ¿Cómo puede explicarse una dama en esa actitud, que en cierto modo es cliché áulico en la iglesia de Sant Esteve d'en Bas; cómo se explicaría el hombre en actitud secundaria, respecto a la primera, alejado y a la izquierda de la Maïestas Mariae? Todo ello en un minúsculo vizcondado y a mediados del siglo XII.

A título tentativo no es difícil proponer una identificación, pues en ese momento ocurrió un hecho insólito. Ponç II, vizconde de Bas, raptó a la princesa Almodis, hermana de Ramón Berenguer IV para casarse con ella (1147). Es probable que el secuestro fuera una simple formalidad por tratarse de un matrimonio tan evidentemente morganático para vencer el escrupulo de conde-príncipe de Aragón; ello se deduciría de que no emprendió acción alguna contra el «raptor». En cualquier caso, esta identificación parece satisfactoria para la comprensión de esa inusual representación de donantes; el hombre de la izquierda sería el vizconde cediendo la preeminencia como menor en rango; podía tratarse del esposo Ponç II (+ 1155) o su hijo y sucesor Hug I. Esta hipótesis se desarrolló más extensamente en la conferencia (1988) «Sobre el Maestro de Cabestany en Cataluña. Replanteamientos y precisiones suscitadas por el examen de sus comitentes», citada en nota 1.

Figura 11.
Cruz de Llançà (capella del Port),
levantada el siglo XIX con esculturas
procedentes de Sant Pere de
Rodes.

1. Capitel superior procedente del
claustro. Museu d'Art. Gerona.
2. Fuste de la portada del Maes-
tro de Cabestany. Museo del
Ampurdán. Figueras.
3. Capitel corintio inferior de la
portada del Maestro de Cabes-
tany, actualmente fragmentado
y disperso.



Hay además en el Maestro de Cabestany una especie de cronología relativa dentro de su propia producción: cabe considerar que la realización de alguna obra concreta implica la realización previa de alguna otra o, más simplemente, la consideración de grupos de encargos que parezcan próximos en el tiempo por ser próximos en estilo. Si todo ello lo ceñimos únicamente al caso de su intervención de Sant Pere de Rodes, los puntos de discusión serían dos: el absoluto, es decir, en qué momento de su producción cabe encuadrar el encargo, y el relativo; qué otras obras parecen las inmediatas. Evidentemente, hay muchos factores de incertidumbre o distorsión: entre otros, la actuación de un taller en Sant Pere de Rodes. Teniendo en cuenta que nuestro propósito es huir de generalizaciones y simplemente realizar ciertas reconsideraciones complementarias a lo ya sabido, procuraremos centrar el tema.

La cuestión básica es si la producción del Maestro de Cabestany y su taller, en el Rosellón y Rodes, es simultánea. Hay ahí dos coordenadas: haber estado ya en Italia (cíngulo en Cabestany y estructura de la portada de la iglesia de El Voló) y contextualización con la escultura, fuertemente «industrializada» de los marmolistas del Rosellón. Respecto al último punto, se establece que el «momento» evolutivo de los marmolistas del Rosellón, que coincide técnica y estilísticamente con la obra rosellonesa del Maestro de Cabestany, corresponda aproximadamente a la tribuna de Serrabona de hacia 1151. Por otra parte, los capiteles de la portada de El Voló, encomendados a un escultor local totalmente ajeno al Maestro de Cabestany, son «très proches de certaines oeuvres de Corneilla-de-Conflent et du cloître d'Elne»³⁹, ambos tardíos, presumiblemente de tercer cuarto del siglo XII. Por tanto, la cronología establecida en los últimos estados de la cuestión y en la cita de Dromendrari encaja perfectamente con estos contextos: en general, la obra debe caber en el segundo tercio del siglo XII y la portada de Sant Pere de Rodes pudo y debió estar acabada en 1163.

Otro aspecto de interés, al margen de la proximidad geográfica y cronológica de la obra de Rodes con las obras en el Rosellón, es la proximidad de algunas esculturas cabestanianas en Italia con elementos relacionables con otras de la portada ampurdanesa. Burrini ha acercado con acierto dos capiteles de Prato a dos capiteles de Sant Pere de Rodes⁴⁰. Pero la cercanía se establece también con elementos más discretos pero no menos determinantes; el único capitel corintio conocido de la obra cabestaliana de Sant Pere de Rodes (el de la cruz de Llançà, véase la figura 11,3) tiene su paralelo más preciso no en ninguna producción del Maestro de Cabestany en el sur de la actual Francia, sino en Sant Antimo⁴¹.

Si hubiera que formar grupos de esculturas correspondientes a períodos de la obra del Maestro de Cabestany parece que, dentro de lo que se considera su obra segura, habría el primer grupo languedociano, el segundo italiano y el tercero catalán. Ello no contemplaría su supuesta formación gerundense; la fase navarra parece que sería un paréntesis en su período final, catalán. Así que esos tres grupos pueden ser compuestos; por ejemplo, se ha supuesto que la producción italiana puede corresponder a dos estancias distintas. Igualmente, la portada de la Grasse, en la medida en que se acabe vinculando más o menos al Maestro de Cabestany, puede corresponder a un momento final. En cualquier caso, los tres grupos enunciados parecen sucesivos, es decir, en el siguiente se ven elementos procedentes del anterior. Se había pensado (nosotros también) en una procedencia italiana del Maestro de Cabestany, pero creemos que su producción toscana se ha visto mejor aquilataada como una penetración languedociana en aquella península. En cualquier caso, no nos interesa tratar cuestiones cabestanianas ajenas a Sant Pere de Rodes, por lo que será mejor dejar estas consideraciones generales, ya muy debatidas en la bibliografía.

Volvamos al comienzo de este párrafo. En definitiva, la aportación del dato extraído de Dromendrari, en el sentido contextualizado y matizado que antes le dimos, no hace, respecto al Maestro de Cabestany, sino corroborar en un sentido muy laxo la cronología aceptada en las últimas síntesis. Obviamente las destrucciones y restauraciones que denuncia son de aplicación general para muchas dependencias del monasterio de Rodes. Sin embargo, se puede también considerar el texto en sentido preciso: el vizconde de Peralada restauró la iglesia («saqueada y destruida») entre 1160 y 1163. Eso es lo que dice Dromendrari, interpretaciones aparte.

Al plantearse esas fechas aparece un dato de interés indudable, siquiera sea para basar una buena hipótesis. Consultado el calendario perpetuo, el año 1163 fue año santo en Sant Pere de Rodes, dado que el día de la Santa Cruz (3 de mayo) cayó en viernes⁴². En la celebración jubilar la ceremonia de abrir la Puerta Santa (y dejarla abierta) es básica. Independientemente de los otros desperfectos que pudiera corregir la restauración de Jofre Dalmau de Rocabertí (desperfectos que, en tres años no podían ser de grandes estructuras, como el claustro), la necesidad de tener la portada terminada se diría ineludible. Un tiempo de tres años es breve pero razonable para un artista como el Maestro de Cabestany, que, como parece, estaba habituado a formar talleres amplios. Por otra parte, la construcción pronta y protagonizada por el vizconde de Peralada, de la portada monumental, sin duda concedía derechos de enterramiento en la galilea, es decir, a pie de obra sufragada. Sin extendernos más

en ponderar la posibilidad de considerar las fechas de Dromendrari de aplicación precisa para la portada, creemos que la cronología de 1160 a 1163 es la más probable que podemos obtener de la documentación conocida actualmente y en correspondencia con los conocimientos que tenemos de sus escultores.

Programa

Tampoco hay hipótesis antiguas respecto al programa iconográfico: el único relieve historiado conocido de antiguo es el llamado de la *Vocación* del Museo Marès. La única «imagen» atribuible es la gran cabeza tonsurada del castillo de Peralada; ya firmemente identificada como de san Pedro, titular del monasterio y del que se proponía tener una reliquia de importancia capital. Con esos pocos materiales, la dedicación de la portada a la Piedra de la Iglesia era hipótesis automática implícitamente considerada por todos.

Cuando fichamos el fragmento de relieve de la curación del hombre de la mano seca, a raíz de su entrada en el Museo Marès⁴³, tuvimos que considerar que el centro del programa no era san Pedro, sino Cristo. La citada curación es específica de Cristo, sin presencia explícita de Pedro (Marcos 3, 1-5; Lucas 6, 6-11). Paralelamente y en el mismo estudio, al localizar una pequeña descripción de la portada de Sant Pere de Rodes en los viajes de Francisco de Zamora (1790), se lee: «con columnas y tarjetones de escultura que contienen asuntos de la Pasión». Es evidente que la cita adolece de laconismo. No obstante, es imposible que un ilustrado equivocara un tema tan básico; se representaba la Pasión en más de un relieve. Por tanto, la portada era cristológica y centrada en la Redención. Con estos elementos —en nuestro mismo artículo se presenta otra escultura de adscripción iconográfica dudosa, que luego comentaremos— tan escasos pero contrarios a la antigua idea centrada en san Pedro, se concluye modernamente, que además de los asuntos de la Pasión «il foudrait évaluer jusqu'à quel point la figure de Saint Pierre, pourrait avoir aussi un rôle important dans le portail, en combinaison avec des thèmes relatifs à la vie publique du Crist, si on tient compte d'autres fragments attribués à l'ensemble»⁴⁴.

Como en párrafos anteriores, comentaremos aquí únicamente cuestiones no tratadas en los últimos estudios de esta portada⁴⁵. Al repertorio de relieves de la portada que comporten tema y que no hayan sido estudiados, únicamente podemos aportar un único ejemplar inédito. Se trata de un fragmento de piedra caliza, conservado en la reserva del Museo del Castillo de Peralada (figura 12). Su ingreso en el Museo parece independiente del resto de esculturas románicas que integraban la colección Trayter, adquirida por los condes de

39. DURLIAT. *Sculpture romane en Roussillon* III, cit., p. 15.

40. Op. cit., 1995. Sus figuras 6 con la 8 y 11/12 con la 14.

41. En efecto, la escultura casi biselada de las hojas, su distribución y distancia, la estructura del florón y el desarrollo de la voluta coinciden, tanto en detalles como en síntesis, mucho más en el capitel de la portada de Sant'Antimo publicado en Joselita RASPI SERRA. «Contributo allo studio di alcune sculture dell'abbazia di Sant'Antimo», en *Commentari*, XV, 1964, p. 135-165, en p. 155, figura 33, que en el número muestuario de Rieux-Minervoís (BONNERY, André. «L'église de Rieux-Minervoís. Dimension symbolique de l'architecture-sculpture», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, XXV, 1994, p. 13-30.

Otras fotografías de archivo, con tomas más alejadas que en nuestra figura 11, parecen mostrar que la base de la Cruz de Llança se sustentaba sobre dos capiteles (fragmentarios) corintios, del Maestro de Cabestany, y no sobre el único que apenas asoma en nuestra ilustración 11.

42. Los años santos anteriores, desde el saqueo del monasterio por Ramón Berenguer III, habían sido 1129, 1135, 1140, 1146 y 1157. El ceremonial del jubileo es resumido por DURLIAT. *Sculpture Roussillon* IV, cit., p. 12, con remisión a las fuentes históricas.

43. BARRACHINA, Jaume. «Dos relleus fragmentaris de la portada de Sant Pere de Rodes, del Mestre de Cabestany», en *Quaderns d'estudis medievals*, 1, 1980, p. 60-61.

44. CAMPS, Jordi. *A propos des sources*, cit. 1995, p. 99. Creemos que esta cita es la más sintética respecto a lo sabido del programa en la bibliografía moderna que hemos enunciado como estado de la cuestión actual. Únicamente señalaríamos respecto a ALCÓY, CAMPS, LORÉS, op. cit., 1992, p. 69, que su observación respecto a Zamora que cita «la Passió sense especificar si es tractava o no de la de Crist», nos parece inequívoca; la Passió con mayúsculas ha de ser la de Cristo y la presencia de una clave de arquivolta con el Agnus es una redundancia simbólica de la primera. Por otra parte y para otros temas referidos al Redentor, iremos proponiendo identificaciones y lectura global.

45. Singularmente, los varias veces citados *Catalunya Romànica*, vol. IX, p. 711-717, y *Catalunya Medieval*, p. 68-77, donde se sitúan el grueso de la información, el catálogo de las piezas y la bibliografía.



Figura 12. Relieve fragmentario, de piedra. Se propone su identificación como parte de una pesca milagrosa, de la portada del Maestro de Cabestany. Museo del Castillo de Peralada. Foto: Museo/ M. González.

46. La fecha del inicio de la negociación para la compra de la colección Trayter la da una carta de viaje del conde de Peralada, Tomás de Rocabertí, a su hermano el conde de Zavellà, que la recibió y conservó en Peralada (está fechada en Madrid, el 26 de abril de 1884. Archivo Palacio de Peralada, sección A bis, núm. 1027). En ella el primero se da por enterado de la localización de un lote de escultura medieval, posible compra pensada para la decoración del convento del Carmen, en curso de restauración. Se colige, pues, de una simple frase en la que el vendedor, Esteban Trayter, no consta. No obstante, la procedencia de Trayter no es dudosa, dado que su colección había sido fotografiada en 1889 (fotografías en el archivo del Castillo de Peralada). Hay informaciones sobre la colección Trayter en BARRACHINA, Jaume. «Restes d'un claustre empordanès del cercle de mestre Bartomeu», en *Daedalus. Estudis d'art i cultura*, I, p. 13 y 19-21.

En el Museo de Arte de Cataluña o en la Junta de Museos se conserva una postal enviada por Trayter al historiador Pella y Forgas; se refieren a las esculturas fotografiadas en 1889, con-

servadas en el Castillo de Peralada, como se acaba de decir: son las mismas fotografías que mucho más tarde publicaría Papell en su monografía sobre Sant Pere de Rodes. Dice la postal, textualmente:

«A José Pella y Forgas
Figueras 28 de marzo 1887
Amigo Pella: no he podido recoger nada por esos pueblos cercanos, pues en diciendo que cumplirán con el inmediato ¿qué voy a decirles?»

Mis capiteles son bizantinos y tres góticos; una lápida de S. Pedro de Rodes y una piedra arqueada o curva, con entrelazos, procedentes de Besalú. Los capiteles son de Besalú 23 y los restantes de S. Pedro de Rodes, pues los compré al Ayuntamiento de Llsanà. Quiero por todo setecientas pesetas vendido en ésta, o sea libre y o de gastos de acarreo y ferrocarril. Entre ellos hay el famoso capitel del 4º tomo de la *Historia del Ampurdán*.

Suyo, afectísimo
Esteban Trayter Colomer
Esteban Traiter. Profesor. Rambla 4. Figueras.»

(Copia enviada por el Dr. Ainaud de Lasarte a Miguel Mateu el 2/12/1963. Archivo Palacio de Peralada, Arte, núm. reg. 261). Según Ainaud, unas fotografías

similares con similares indicaciones de procedencia las tenía Botet y Sisó, aunque nunca conseguimos encontrarlas.

La indicación de procedencia de Trayter es de enorme interés, aunque en sentido estricto no es cierta. Se sabe que «recolectaba» capiteles de diversos lugares: cinco, de ese «Museo Trayter» proceden con casi total seguridad de «el Sepulcre» de Peralada. Por tanto, hay que tomar la indicación a beneficio de inventario, especialmente en cuanto a los veintitrés capiteles de Besalú. Más fiable sería en cuanto a la procedencia de diez capiteles de Sant Pere de Rodes, sobre todo si venían de una compra oficial al Ayuntamiento de Llançà. En este caso tal vez sí se puede intentar individualizar el lote.

47. Por ejemplo y en abstracto, podría pensarse en un resucitado del Juicio Final, levantando la tapa de su sepulcro. Sin embargo, es bien claro que esa «tapa» es curva, así que es imposible esta identificación, sin sentido por lo que sabemos de la portada de Sant Pere de Rodes.

48. REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, II-2. Paris, PUF, 1957, p. 571-2.

Peralada en la década de 1880⁴⁶. Aunque este fragmento sea comparativamente una pieza de menor entidad que el resto de la colección Trayter, creemos que las fotografías de ésta (hay varios reportajes) la reproducirían de haber pertenecido a él. Una noticia circunstancial e improbable indicaría que el relieve ingresó en las colecciones de Peralada a mediados de nuestro siglo.

El relieve se encuentra en pésimo estado de conservación; está muy erosionado y la condición del material es de gran deterioro. Mide 25 x 22 x 17 cm. Pese a su pequeñez y desgaste, la posición y actitud de la figura remite directamente a los apóstoles que reman en el relieve de la *Vocación*. Sin embargo, al procederse al cotejo directo con el del Museo Marès, se comprueba un tratamiento escultórico muy distinto: los últimos están esculpidos con el característico tratamiento «cubista» del Maestro de Cabestany, mientras que el fragmento de Peralada revela un redondeamiento suave (sin duda acentuado por la erosión), referible, por ejemplo, a la gran cabeza conservada en el propio Castillo de Peralada. De todas formas, un examen atento con luz rasante permite ver el perfilado completo del ojo, un regreoso en la barbilla que podría indicar barba y una larguísima mano izquierda rígida, como en el relieve del Museo Marès.

La posición de la figura es de perfil hacia la derecha; sólo se ve la parte superior del cuerpo, tras una «estructura» apaisada, con líneas paralelas horizontales. El personaje alarga el brazo derecho y tiene el izquierdo levantado, sosteniendo un cuerpo perdido por la fractura del relieve pero que revela un perfil cóncavo.

El relieve presenta una relación estilística con otras cabezas «redondeadas» del Maestro de Cabestany y su círculo, como ya propusimos, y su clasificación iconográfica sería muy difícil, de no existir el relieve de la *Vocación*⁴⁷. La posición es comparable a la de los apóstoles remando, pero es claro que aquí no hay remo sino la sujeción, por arriba y por abajo, de un cuerpo cóncavo. No creemos aventurado identificar la escena como la de un pescador tendiendo la red y, por consiguiente, referirla a la pesca milagrosa.

Las representaciones de la pesca milagrosa confluyen dos hechos casi idénticos pero cuya inserción en los Evangelios, y de ahí en la vida de Cristo, es distinta, según advierte Reau⁴⁸. El primero se refiere a la consecuencia de una predicación de Cristo, desde una barca, acompañado de Santiago y Juan (Lucas, 5-11). La segunda ocurre tras la Resurrección (Juan 21, 1-8); Cristo, desde la orilla ve a varios de sus discípulos que no consiguen pescar y les indica «echad la red al lado derecho de la barca, y encontraréis [...]». Tras el episodio, Cristo declara el primado de Pedro. Es este segundo texto evangélico el que parece convenir más a su emplazamiento en la portada, donde, como se verá, el

primado de Pedro se visualizaba también con una *traditio legis*. En cualquier caso, la pesca milagrosa del Evangelio de Lucas también cuenta con san Pedro como protagonista destacado.

¿Qué otras consecuencias pueden enunciarse de la identificación y propuesta de esta «pesca milagrosa» del Museo del Castillo de Peralada? Desde un punto de vista estético, confirmaría la presencia de escultura en piedra junto al mármol predominante, como las dovelas y cornisas de Can Vives de la Selva de Mar ya habían indicado. La razón es muy extraña y, por mucho que se intentara cierta policromía alternando mármol y piedra, creemos que el motivo de fondo ha de ser de limitación en las posibilidades de conseguir mármol, tanto por problema económico como por premura en la finalización de la obra, si no es por que, sencillamente, se agotó el monumento antiguo de donde se explotaban los mármoles⁴⁹. Es probable que este relieve y el de la *Vocación* estuvieran colocados juntos, dado que hay una extraña tendencia estética, en el románico, en agrupar de a dos estas representaciones de barcas, al final, símbolo de la Iglesia⁵⁰. No vemos, de todas formas, que la propuesta de esta «pesca milagrosa», según el evangelio de San Juan, pueda decidir la referencia textual concreta del relieve llamado *Vocación de san Pedro* del Museo Marès; tanto ella (ilustrativa de Marcos I, 16-18 y Mateo IV, 18-20) como la aparición de Cristo sobre las aguas (Mateo XIV, 25-29) no son correlativas, por lo que nuestra proposición no aporta aclaración al tema. Ello no obstante, la identificación usual como *Vocación* parece errónea⁵¹.

Otra novedad, de matización iconográfica, supone la localización de la parte inferior del cuerpo de un gran san Pedro, que complementa la célebre cabeza del Castillo de Peralada⁵². El hallazgo tiene repercusiones para establecer la estructura de la portada y lo comentaremos en su lugar.

Finalmente, puede deducirse el tema de algún otro relieve a partir de fotografías ya conocidas. Joan Ainaud nos confió la identificación del fragmento de la antigua colección Casamor como perteneciente a una *traditio legis*⁵³.

Por otra parte, la figura 10 presenta, en distintos fragmentos, hasta cinco copas, que, en distinto grado de fractura, presentan en tres casos una curiosa sujeción⁵⁴: están agarradas con las dos manos del mismo tenante, mientras que, por debajo, otra mano las sujeta por la base, cónica. Los otros dos fragmentos presentan una única mano tenante. La sujeción de las copas por tres manos es muy chocante y, pese a que causa una cierta perplejidad, la especificidad del gesto y la abundancia de la representación han de comportar un buen indicio para la identificación. Se trata, si no nos equivocamos, de una serie de personajes que tienen sus copas ante sí, agarradas con ambas manos, y las entregan a otro que está bajo ellos, tomándolas por la base con una

sola mano. Eso o a la inversa; las dan por debajo algunos y otros las reciben con ambas manos; eso entre tres y cinco acciones.

Si revisamos la iconografía encontraremos ese tipo de pase de copas, aunque de manera bastante escasa. Pero para dar un cliché idéntico y próximo en lugar y tiempo podemos referirnos al folio 107 del Evangelionario de Cuixà, de la Biblioteca Municipal de Perpiñán (ms. 1), donde se representan las Bodas de Canaán⁵⁵; las jarras de vino están abajo y, en primer término, un copero ofrece la copa a uno de los comensales subiéndola a la mesa alta, lo que explica el tipo de sujeción para la entrega. En esta ilustración de formato vertical sólo aparece un sirviente, pero éstos pueden multiplicarse; en la Biblia de Ripoll (la de Rodes no lo ilustra) donde los servidores no adoptan esta posición, aparecen cuatro de ellos. Es frecuente que los coperos sean tres o cuatro; sólo se requiere para su multiplicación que la representación adopte formato apaisado. Desde luego, las dos copas que se ven sostenidas únicamente por una mano no tienen que representar precisamente el momento del servicio. Es importante concluir, finalmente, que si el servicio de copa con dos y una mano puede surgir en multitud de representaciones, la representación en tan nutrido número sólo puede referirse a las Bodas de Canaán dentro del Nuevo Testamento.

Tenemos por tanto indicios de un nuevo tema: las Bodas de Canaán (Juan 2, 1-2), que inaugura la taumaturgia de Cristo en milagro interpretado mayoritariamente como símbolo eucarístico; en cualquier caso ya conocíamos el relieve del milagro de la curación del hombre de la mano seca.

49. Sería de gran interés el análisis de todos los mármoles de las esculturas del Maestro de Cabestany en Sant Pere de Rodes. Si, como se ha sospechado en la reciente campaña de excavación y restauración, son todos de Carrara, las hipótesis contenidas en el presente estudio señalan un interés especial. Al ser de la misma procedencia los mármoles de la segunda y la tercera portada (el relieve de Eliccer está en el mismo bloque que la *Vocación*), el origen común debe señalar un expolio muy cercano al monasterio —o en el monasterio mismo—, puesto que dos talleres sucesivos lo aprovechan. Para perfilar este origen hay que observar que el Dr. Marc Mayer identificó la cornisa epigráfica del Museo del Castillo de Peralada como un banco romano de sepulcro (será publicado por Rosa Ma. COMES. «Un banc romà reutilitzat pel Mestre de Cabestany, a Peralada», en *Sylloge Epigraphica Barcinonensis*, III. Se prevé su publicación en 1999). Es por ello que estos aspectos deberán considerarse en las próximas campañas arqueológicas de Sant Pere de Rodes que deban afectar al edifi-

cio al este del ábside, construcción presunta del siglo v y que, por tanto, ha de arrojar luz sobre el uso de aquel emplazamiento desde la antigüedad.

50. Para sólo citar esculturas próximas, véanse los dos capiteles aparejados del claustro de San Juan de la Peña o el del interior de la iglesia de Galligans, identificado por Beserán.

51. El asunto parece convenientemente aclarado por Noritaka KIKUCHI. «Notice sur le relief représentant "la vocation de Saint Pierre" au Musée Marès de Barcelone», en *Bulletin of Institute of Art and Design*, The University of Tsukuba, 1987, p. 3-17. La ficha del relieve en el actual catálogo del Museo Marès también identifica la escena como la aparición de Cristo (BARRAL, Xavier, «Mestre de Cabestany. Relleu de l'aparició de Jesús als seus deixebles al mar», en *Fons del Museu Frederic Marès*, I, catàleg d'escultura i pintura medievals. Barcelona, Ajuntament, 1991, p. 127-128.

52. *Catalunya Romànica*, vol. IX, p. 712.

53. Hacia 1984, el Dr. Ainaud nos confió amablemente la citada información, alegando era el tema de un artículo suyo, preparado para un homenaje a Frederic Marès. No se publicó entonces; afortunadamente se ha encontrado entre los papeles del que fuera director de los museos municipales de Barcelona (agradecemos muchísimo a su viuda, Doña Assumpta Escudero y a su hijo Joan Francesc Ainaud la pesquisa hecha a este efecto). Nosotros no hemos leído el manuscrito recién hallado. Recordamos algún vago detalle de su identificación, pero no si consideraba también el fragmento de la fotografía de Archivo Mas A-6886, muy similar, como del mismo relieve; nosotros así lo hemos identificado en la figura 2. Los autores del catálogo *Catalunya Medieval* (p. 77), informados por nosotros de lo antecitado, prefirieron no reproducir la teoría, sin duda con criterio prudente. Nos ha parecido conveniente ahora citar únicamente la conclusión —que es muy oportuna para el programa de nuestra portada— de Ainaud, sin ningún tipo de especulación propia adicional, en espera de que el manuscrito se publique. Hay que celebrar al reciente pase del relieve de Casamor a la Administración pública y, por tanto, es de suponer que con intención de colocarlo en el proyectado Museo del monasterio.

54. Se conservaban en la edad media diversas copas tenidas por reliquias de las Bodas de Canaán; todas ellas eran de diversas piedras. No obstante, el evangelio de Juan no da el material; el Maestro de Cabestany reproduce un tipo de copa de vidrio bicónica usual en nuestra zona; hay incluso algún hallazgo arqueológico de ejemplar íntegro: FOY, Danièle. «Essai de typologie des verres médievales d'après les feuilles provençales et languedociennes», en *Journal of Glass Studies*, Corning, 27, 1985, p. 20-21.

Por otra parte, del gestuario revelado por la iconografía, se desprende que la corrección en la entrega de una copa era tal como se representa aquí: el que la pasaba la sujetaba por la base. Por tanto, no es este dato el significativo, sino que sean pasadas desde abajo (por la posición de las tres manos representadas) y por el número total de copas.

55. Véase en Mn. GUDIOL I CUNILL, Josep. *Els primitius III. Els llibres il·luminats*. Barcelona, Canuda, 1955, fig. 115.

56. Op. cit., p. 361.



Figura 13.
Escultura de la portada del Maestro de Cabestany representando a un amortajado, identificable con Lázaro.
Foto antigua de Subías Galter, en un comercio de antigüedades. Actualmente ilocalizado.

Es probable que no se acabe con ambos la atribución de relieves que señalasen el poder de Cristo en lo físico, como alegoría de su poder de salvación.

En el artículo citado en la nota 43, señalábamos la existencia de otro relieve conocido únicamente por una fotografía de Subías (figura 13). Se trata de un fragmento representando una figura masculina, tendida en el suelo. Según creía recordar Subías, el relieve debía medir aproximadamente medio metro, lo que debe comportar un gran tamaño total, seguramente mayor que el del Museo Marès. En el citado artículo damos una serie de posibilidades vagas para la identificación. Seguramente pesaban en esa indefinición la idea de Subías de que se trataba de un niño envuelto en pañales y que, en el fondo, nosotros todavía asimilábamos mal una notable desvinculación de la temática de la portada respecto a la vida de san Pedro. Un niño no puede ser: véanse las diferencias respecto al Niño Jesús de la portada de El Voló; no sólo los pañales son muy distintos de este atuendo, sino que el rostro es manifiestamente de hombre mayor, tanto por facciones como por los bucles que forma el peinado.

La posición es muy específica, echado sobre el suelo o en una losa y más específico es aún el

atuendo, absolutamente fajado, sin mangas y con un tejido distinto en la cabeza, cruzado también en el pecho. Con el punto hipotético más mínimo, podemos identificarlo como un amortajado y, no siendo Cristo (no lleva barba), ha de referirse al otro amortajado por excelencia, Lázaro en su sepulcro tras el momento de su resurrección, pues, aunque lleva la mortaja, le han sacado ya el sudario de la cara (Juan 11, 38-44), representado tan palmariamente con la banda en el pecho, del mismo tejido listado de la caperuza.

Seguramente, la identificación no pueda ser otra. El tratamiento del tejido sobre el brazo izquierdo revela claramente, sobre todo en su lado inferior, es decir, de la izquierda, que no es manga sino que está fajado al cuerpo, en signo claro de ser mortaja. También el tejido listado de la caperuza se diferencia para enfatizar el texto, dado que el descubrimiento del rostro está descrito en el relato de Juan. Se podía haber representado con el rostro aún cubierto, lo que es usual en el románico, pero se prefirió aquí patentizar, si estamos en lo cierto, que el milagro ya se había producido. No debe tratarse de ningún otro milagro similar; en el de Tábita el rostro sería femenino; un enfermo o paralítico no estaría directamente sobre una lápida ni fajado

de esta manera. Por otra parte, en una manifestación de Cristo taumaturgo como la que hemos entrevisto por las Bodas de Canaán y la curación del hombre de la mano seca, la resurrección de Lázaro es de lo más oportuno; es el milagro mayor y supone, con los otros dos que se haya representado un milagro de cada tipo: alimentario, de curación y de resurrección. Se dan además en una especie de crescendo, como señala Reau⁵⁶. Con ello se acabarían las identificaciones iconográficas de relieves de la portada de Sant Pere de Rodes⁵⁷.

Tenemos por tanto un programa iconográfico con un ciclo sintético de los milagros de Cristo, dos representaciones de otros dos milagros o prodigios en los que Cristo se aparece a los apóstoles embarcados, siempre con san Pedro, en ambas representaciones. La barca tiene un simbolismo eclesial y en ambas aparece Pedro, señalado como gobernante de la barca-Iglesia. Había además una *traditio legis*, de señalamiento explícito de Pedro como autoridad y piedra de la Iglesia. Por descripción antigua sabemos que había también un ciclo de la Pasión: tal vez fuera muy completo; desde la Santa Cena hasta la Crucifixión, no en vano el jubileo se otorgaba a partir del día de la Santa Cruz de mayo. Un Agnus resumiría el sacrificio. Además, una gran escultura (de tamaño ligeramente inferior al natural) de san Pedro tendría gran protagonismo en la portada.

La síntesis sería que la portada mostraría la potencia de Cristo, ejemplificada por sus milagros. El peregrino se reconfortaría viéndolos de todos los tipos: alimenticios, salutíferos, resucitadores. La Redención quedaría también patente y el Santo titular, bien representado como transmisor de la acción salvadora de Cristo. Este breve resumen nos parece cierto. No obstante, debe ser insuficiente.

Aunque es bien sabido, uno de los aspectos menos valorados al tratar de la galilea de Sant Pere de Rodes es que albergaba un muy antiguo panteón. La galilea se construyó para la segunda portada, bien en el momento de su instalación (primeros años del siglo XII), bien algo más tarde, siempre sin sobrepasar los mediados del siglo XII⁵⁸. Sin duda, inmediatamente después de haberse construido empezaría a albergar sepulturas privilegiadas y seguramente todas o casi todas serían altomedievales, pues las descripciones de quienes las tenían a la vista permiten conjeturarlo: «Hay en este atrio o galilea muchas sepulturas de los que en vida fueron bienhechores de aquel monasterio: unas de ellas son combadas y otras encajadas en las paredes, y sus epitafios por la antigüedad y humedad del lugar se han gastado tanto que en muchos no parecen, y de otros se lee poco o nada» (Pujades, 1830-31, lib. XIII, cap. XII); «sepulcros mezquinos de los señores de Palau y de los condes de Ampurias» (Zamora, 1973, p. 345).

Hay que recordar aquí que las excavaciones arqueológicas recientes han mostrado a nuestro monasterio como un lugar de enterramientos altomedievales absolutamente masivo, sin paralelo con ningún otro de los condados de Ampurias-Peralada. Da la impresión que Rodes sustituyó, como necrópolis de los magnates de la zona, a las inmediaciones de la iglesia paleocristiana de Ampurias. En ese contexto de preferencia funeraria, es obvio que la galilea constituyera el lugar de enterramiento seglar máspreciado del monasterio, reservándose el templo para algunas dignidades eclesiásticas. Esta galilea constituía un panteón idóneo: al estar de hecho en el mismo templo patentizaba el beneficio del sufragio eucarístico. Era un lugar abierto y cerrado al tiempo, pues no debemos olvidar que la portada estaba cerrada con una reja excepto la semana del jubileo, es decir, unos pocos días cada, más o menos, siete años. Así, tenía el prestigio de no ser lugar de paso salvo en las grandes ocasiones litúrgicas. Este tipo de enterramientos en atrio debieron tener, en la época, gran aprecio sobre todo para las grandes familias gobernantes, de los que hay indicios ciertos⁵⁹.

Así pues, la portada del Maestro de Cabestany actuaba en el tiempo mucho más como decoración de un panteón que como puerta de acceso, por estar habitualmente cerrada con una reja de hierro. Por tanto, no cabe duda de que su énfasis iconográfico no podía ser ajeno a este uso, previsiblemente secundario pero, de hecho, principal. Ciertamente, la selección iconográfica es idónea: la potencia salvífica de Cristo ejemplificada por todo tipo de milagros, el mensaje de la transmisión a la Iglesia de su obra, la aparición evidente del titular, san Pedro, que, como se recuerda desde la donación de Tassis, en el 926, «tiene las llaves del cielo» y, en resumen, el mensaje redentorista figurado por el ciclo de la Pasión del que habla Zamora, el «Agnus Dei», como símbolo, y la «Dextera Domini» superior, bendicente y aceptadora, son aspectos que confluyen en un programa idóneo para el espacio de enterramientos más privilegiados del monasterio.

Nada se sabe del sepulcro del vizconde de Peralada que sufragó la portada, según el texto de Dromendrari antes estudiado. No es de pensar, de todas formas, que renunciara al derecho inherente de enterrarse al pie de su obra. En cualquier caso, la reciente rehabilitación de este ámbito ha mostrado los restos de un sepulcro sobre el cual aparece en toda su longitud las fajas heráldicas de Ampurias. Identificado como de un familiar de ese linaje, creemos se ha de tratar por fuerza del conde Ponç III, pues un fragmento conservado del epitafio muestra la fecha 1200, que es justamente la del fallecimiento de este personaje. Por otra parte, la ubicación de ese sepulcro es la preferente en toda la Galilea; frente y a la derecha de la portada (muro

57. Se acabaría por ahora, naturalmente, pues nos parece indudable que se pueda avanzar en este aspecto por un detenido estudio de los hallazgos presentes y, seguramente, futuros. Únicamente para acabar, quisiéramos indicar práctica evidencia de que se hubiera representado una santa cena. Un fragmento en la tan usada foto Archivo Mas A-6885 (figura 10) muestra una mano sustentando una barrita entre los dedos pulgar e índice, con una forma triangular. Podría tratarse de la mano de Cristo dando pan mojado a Judas, mientras éste agarra un pez. La forma triangular a la izquierda de la mano sería el asa de uno de los jarros de la mesa. La clave de la interpretación estaría en la correcta interpretación de la mano, es decir, en que ésta esté sujetando una barrita (de pan). En ese caso, es acción propia de Cristo en la Santa Cena, y su asociación con el pez absolutamente propia, pues indica el momento exacto, es decir, el de la autoexclusión de Judas. La probable alusión al Lavatorio en la cornisa de Peralada (véase *infra*) y los «santos de la Pasión» de la cita de Zamora apoyan la hipótesis. Creemos que la identificación es muy posible, pero preferimos mantenerla en nota por desprenderse en sí de un indicio tan escueto.

58. Según la cronología estimada en la excavación y restauración, la galilea sería de inicios del siglo XI. Ya comentamos nuestro desacuerdo con la cronología estimada para la nave de la iglesia. A inicios del siglo XI se haría la puerta cuadro en vista sinóptica con la ventana esculpida. No es creíble que, desde el comienzo, la galilea separara estos dos elementos, dejando sin perspectiva la ventana. Que la galilea se construyese a fines del siglo XI, sin relación con nuestra segunda portada, no nos parece muy lógico, pero es posible.

59. Al evocar este uso funerario de los atrios, acude a la mente el panteón románico por excelencia, es decir, el de San Isidoro de León. No obstante, en Cataluña también debieron ser importantes, como ha demostrado Francesca ESPAÑOL para el caso de Sant Vicenç de Cardona o la catedral de Barcelona (cf. «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane», en *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXVII, 1996, p. 57-77).



Figura 14.
Mampostería de relleno de la portada del Maestro de Cabestany.
1. Rebajes verticales, seguramente donde iban los fustes de las columnas.
2. Perforaciones probablemente para insertar las impostas.
3. Umbral de la portada.
4. Mampostería del umbral.

NW). De algún modo, ese enterramiento del soberano del condado muestra que a la generación siguiente de las obras de restauración por parte del vizconde de Peralada, el monasterio habría recuperado el patrocinio de su protector más obvio.

Estructura arquitectónica

No se ha acometido todavía el trabajo de la reconstrucción estructural hipotética de la última portada. Pese a que la bibliografía sobre el Maestro de Cabestany es ya muy abundante, el tema crucial de la conformación general de su obra en Rodes ha sido obviado hasta hoy. Es un tema difícil, dada la destrucción casi total del monumento. Se trata también de una labor incómoda, pues son ya muchos los fragmentos conocidos, por lo que es ahora casi ya obligado hipotetizar su fábrica, aunque las pistas estructurales siguen siendo mínimas. Por esa obligación implícita y no por tener más datos que los ya conocidos, enunciaremos las siguientes consideraciones.

En primer lugar, creemos que la obligación —o simplemente, el compromiso— de quien intente resolver el enigma, consistirá en enunciar un esquema arquitectónico, estructural, de la portada. Evidentemente, el orden de colocación de los relieves lo vemos imposible de establecer, de no aparecer —y no parece probable— un dibujo o una descripción exhaustiva. Podríamos decir que este orden no es tan importante o al menos que su irresolución no desmerecerá la buena resolución de hipótesis de estructura. Respecto a ella, las dificultades son —aparte de la inexistencia de datos objetivos— el carácter excepcional de la portada monumental, sólo comparable en lo subsistente en Cataluña a la de Ripoll, y la enorme itinerancia del Maestro de Cabestany, lo que le permitía estructurar su obra a partir de lo visto en los miles de kilómetros de sus desplazamientos y, evidentemente, con su originalidad propia.

Los condicionantes de la obra eran el vano de la puerta, más de un siglo preexistente, la existencia de la obra de la galilea y sus arcos formeros laterales. Respecto a lo primero tal vez no se modificara, aunque en la mampostería de relleno antes conservada se daba una expansión baja en la puerta. Sin duda, ello se explica para dar base al umbral, pero una piedra angular avanzada difícilmente tendría esa explicación. Tal vez hubiese una goznera para las hojas de la puerta (figura 14).

La «lectura» del San Pedro —hoy recuperado casi íntegro— revela su colocación lateral, a la izquierda del viandante que entra. Por tanto, debería haber un san Pablo a la derecha. Es por tanto imposible que el San Pedro pudiera ser un parteluz.

En la bóveda de la galilea aparecía improntada la portada del Maestro de Cabestany, por tanto ésta no tenía una estructura limitada exteriormente, sino que, por arriba, llegaba a la bóveda. En cualquier

caso, ello no podía comportar que los relieves pudieran llegar hasta ella, por encima de las arquivoltas. La portada coronaba su decoración escultórica con la «Dextera Domini» (figura 15) de la rectoría de Port de la Selva⁶⁰; por coherencia iconográfica todas las otras esculturas debían quedar debajo. La transición entre la decoración escultórica y el límite arquitectónico se realizaba por placas lisas, una de las cuales, de mármol blanco, se encontraba antepuesta a la mampostería de relleno, como se comprueba en la foto de antes de la restauración (figura 1, núm. 3).

Siguiendo de arriba abajo, parece que el arco más ancho y, por tanto, más alto podía ser el compuesto por una inscripción entre dos filetes: la curva que revelan esas fajas epigráficas es muy abierta. Hay que constatar la escasa calidad caligráfica de la leyenda, que imita el tipo de escritura de las cornisas epigráficas —los fragmentos de esa inscripción anular son tal vez lo menos conocido de la portada—. Hay varios en la Selva de Mar: en la casa de la calle de Baix, 1 (en el interior), un fragmento dice «[...] DERECOMIS [...]» sin separación de palabras. En una ventana de la calle Sant Esteve, 10 se lee «PRINCIPI [...] AMUSA». La primera inscripción, aunque junta, debe constar de un final verbal, «DERE» y un inicio «COMIS», que puede ser palabra completa, el adjetivo *dulce* u *obediente*. La separación en la segunda inscripción se debe a un relieve no epigráfico original o posterior; de ser original podríamos leer «principiamus».

La puerta específicamente debía coronarse con la arquivolta funicular, cuya clave es el Agnus del Museo Marès. Otra supuesta arquivolta inferior sería la de billetes conservada primordialmente en Can Vives, de la Selva. Pero hay que decir que lo que está a la vista, es decir, su remontaje en la puerta de Can Vives, muestra con razonable claridad que no son dovelas sino elementos de una faja o cornisa, pues es nula su curvatura⁶¹. Así, tendríamos en ella la línea de impostas (que no aparecen por ningún otro sitio) como en la portada de El Voló.

La otra arquivolta sería de cascabeles (?), según hay elementos en una ventana en La Selva. Éstos, relativamente frecuentes en portadas catalanas, tendrían valor apotropaico⁶². Los capiteles son de dos grupos según su tamaño.

Hay cuatro capiteles esculpidos en masas cúbicas de aproximadamente 37 centímetros de arista: el de felinos con patas en la boca, el derivado del corintio, con cabezas de carnero, el derivado del corintio, antes conservado en la cruz de Llançà y el animalístico descubierto al finalizar la restauración en un desagüe del claustro⁶³. Que con estos cuatro únicos capiteles se pudiera dar todo el desarrollo a la arquivolta es dudoso: pueden faltar otros del mismo tamaño o pudieron articularse de manera muy difícil de determinar con los de masa cúbica de 50 centímetros de arista. En cualquier



Figura 15.

Dextera Domini que coronaba la portada del Maestro de Cabestany con dos leyendas, la inferior es un poema. Rectoría de Port de la Selva. Foto: M. González.

60. Según describe PUJADES. *Crónica*, Barcelona, Torner, 1829, tomo V, libro III, cap. XV, p. 203. Agradecemos a la Dra. Imma Lorés este dato concreto y tantos comentarios y facilidades como nos ha obsequiado para la preparación de este trabajo.

61. Fotografía de ambos elementos en *Catalunya Romànica*, vol. IX, p. 713. Finalmente, hemos podido revisar otro fragmento guardado en el interior de la casa, también recto, por lo que su uso de cornisa y no de arquivolta es claro.

62. En la portada de El Voló, el propio Maestro de Cabestany colocó otro cascabel(?) idéntico en el canecillo sobre la clave del arco. Seguramente los de la puerta de Navata copiarían los de Rodès, dado que es su modelo. CAMPS, J. *Catalunya Romànica*, vol. IX, p. 577, cita otras portadas cercanas con decoración de «motius semiesfèrics» como en Navata. También pueden verse en Sant Pau del Camp de Barcelona. Merecería un estudio especial la determinación de si esas semiesferas son cascabeles siempre, o tal vez en mu-

chas ocasiones se había perdido la comprensión del motivo. Igual que los leones o higos en las portadas (y en etnografía, la herraduras, palmas benditas...), los cascabeles son detentes que protegen de la entrada o posesión de los malos espíritus. Ésta es la causa remota de que se coloquen a los niños (sonajeros) o a los animales domésticos.

63. Las fichas más modernas, con fotos, en *Catalunya Medieval*, cit., p. 74-76, núms. 1.25f, 1.25g, 1.25j; el reciente hallazgo en *Catalunya Romànica*, vol. XXVII, p. 157.

64. Sin embargo, Falguera (FALGUERA, Antoni de. *Sant Pere de Roda*. Barcelona, 1926, p. 28.) había deducido tres por lado: «composta de triple serie de columnes ricament treballades en plans succesius, sostenint archs en anàloga disposició». Recuérdese que la mera estructura arquitectónica de la portada, con sus «arcos y columnas de alabastrinos y bruñidos mármoles» ya era de admirar, según apunta Pujades en el siglo XVII (op. cit., tomo VII, libro XIII, capítulo XII, p. 27).

65. El primero, en *Catalunya Medieval*, p. 75, núm. 1.25i. El segundo, en *The Art of Medieval Spain*, cit., p. 315, fig. 163; el autor de la ficha, David L. SIMON, recuerda que el gran tamaño de este capitel complica su conjunción con el resto, según ya notara René CROZET «À propos du maître de Cabestany: Note sur un chapiteau de Saint Pere de Roda au Musée de Worcester», en *Annales du Midi*, 134, 1972, p. 77-79.

66. *Catalunya Romànica*, vol. IX, p. 711. En el depósito del monasterio hay restos de otros cimacios similares de formatos seguramente menores, lo que complica aún más la ubicación teórica de estos elementos.

67. BADIA, J.; BOFARULL, B.; CARRETERAS, E. «Aportació al coneixement de l'escultura romànica de Sant Pere de Rodes», en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXVIII, 1997, p. 1.481-1.490. Completamente, *Catalunya Romànica*, vol. XXVII, p. 156-157.

68. Hemos citado, como paralelos laxos, dos portadas de gran importancia, Saint Gilles de Gard y Santa Maria de Ripoll. No se trata, ciertamente de paralelos evocados a título únicamente erudito, sino que son dos monumentos posiblemente conocidos por el Maestro de Cabestany, quizás también por su taller y, sin duda, por algunos de sus comitentes menores, es decir, los monjes de Rodés. Respecto a la cronología y en la medida en que se puede afinar al máximo, ambas portadas son inmediatamente anteriores a la de Rodés, es decir, grandes novedades en el momento en que nuestro escultor debía diseñar su obra. Saint Gilles estaba en el extremo oriental del país del Maestro de Cabestany, es decir, en Languedoc, y era centro excepcionalmente importante de peregrinaciones y lugar de paso lógico en el camino a Italia. Por tanto, no parece probable que nuestro escultor desconociera la inmensa portada. De ella sólo veríamos posible eco en Rodés en la solución citada en primera hipótesis, para los capiteles de distinto tamaño, a fin de avanzar visualmente la portada del muro testero de la iglesia. También se podría estudiar el uso del ciclo de la Pasión para la decoración, de gran envergadura, de un tímpano con una crucifixión. Las crucifixiones en tímpano, al uso,

caso, los rebajes verticales en la mampostería de la portada (figura 14) son, así por lado, en teoría, para inscribir los fustes⁶⁴.

En efecto, hay dos capiteles tallados en bloques cúbicos de aproximadamente 50 centímetros el de lucha de leones y el derivado del corintio con una cabeza, del Museo de Worcester⁶⁵.

Parece claro que los capiteles de ambos tamaños no podían ir en la misma línea de impostas que requiere formatos similares. Para que una portada pueda albergar dos tamaños de capiteles es imprescindible que ésta tenga una estructura arquitectónica compleja. Este caso es dudoso en Rodés, donde la portada del Maestro de Cabestany estaba inserta en el espacio delimitado previamente por la bóveda y los dos arcos formeros de la galilea, a lado y lado. Si la portada pudo jugar lateralmente con este enmarcamiento, esta pareja de capiteles mayores podría explicarse, seguramente, por una ubicación lateral y colocada por encima de la línea de capiteles menores, al estilo de Saint Gilles de Gard. Hay que recordar aquí que se conserva un cimacio esculpido por las cuatro caras con palmetas languedocianas⁶⁶ trepanadas, es decir, el mismo tema que decora el fondo del capitel de la lucha de leones, y similar al de Worcester. No sería por tanto descabellado suponer que estos elementos procedan de unas columnas laterales, con cimacios, cuya misión fuera doble: separar o resaltar la portada respecto a los arcos laterales que la delimitan, y, tal vez, aprear un arco superior que sirviera para ganar altura a la portada, más allá del semicírculo de la arquivolta de la puerta. Es muy difícil enunciar una ubicación exacta de estos tres elementos (capiteles mayores y cimacio); ante la dificultad se ha supuesto que pudieran proceder de otro ámbito como el deambulatorio. En cualquier caso, creemos que deben agotarse las especulaciones para relacionarlos con la portada: ambos capiteles tienen una cara principal evidente: el capitel de la lucha de los dos leones tiene un tercero, a la derecha, apenas esculpido, indicio claro que apenas podía verse desde la derecha; el de Worcester tiene la cara viril evidentemente señalando la cara frontal, con sus pupilas fundidas en plomo al igual que otras esculturas de la portada. A mayor abundamiento, el capitel de la lucha de leones está copiado —invertido— en la portada de Sant Martí de Pau, que deriva de la de Rodés. Todos son indicios de que estos tres elementos son también de la portada, aunque tengan una ubicación más difícil de establecer en hipótesis.

Otra solución para los dos capiteles mayores sería la que brinda la portada de Ripoll (aunque ahí son del mismo tamaño), es decir, sobre nuestra imposta de billetes iría la basa para estos capiteles (tal vez sendas basas fueran sobre las cabezas de los santos Pedro y Pablo, en los extremos, tocando los formeros de la galilea). Los dos capiteles de

aproximadamente 50 centímetros de aristas tocarían por encima de la clave del Agnus y su imposta sería tal vez también de billetes o de otro adorno. Así la portada tendría, como Ripoll, forma general de arco de triunfo, aunque de formato mucho más vertical, condicionado por el espacio previo.

Bajo los capiteles del grupo de 37 centímetros irían los fustes esculpidos según el único publicado, el del Museo del Ampurdán, cuyo diámetro (19 centímetros) coincide con la entrega bajo el collarín. No sería el único conocido; en la reserva del monasterio hay otro similar, con palmetas abiertas nacidas de tallos comunes y con entrelazos hacia los lados.

Seguramente a la altura de estos fustes, a lado y lado de la puerta de entrada, se ubicarían las esculturas de cuerpo entero de san Pedro y san Pablo. El cuerpo de san Pedro ha sido hallado y publicado recientemente⁶⁷, y se ha supuesto inmediatamente que debía coincidir con la cabeza ya antes considerada de san Pedro, del Castillo de Peralada. El cotejo de ambos elementos que han comportado una deducción prácticamente segura, derivada de una decoración lateral: no solamente cabeza y cuerpo han de ser originalmente de la misma escultura, sino que ésta debía colocarse a la izquierda (según el espectador) de la puerta, lo que, casi automáticamente, señalaría la existencia de otra escultura similar, de san Pablo, al otro lado. Seguramente las esculturas de tamaño casi natural tocarían lateralmente los arcos formeros, causa por la cual sólo se decorarían lateralmente por el lado contrario al formero, es decir, el del vano de la puerta. También posiblemente iban muy avanzadas, lo que las haría especialmente ostensibles: hay que considerar que la portada avanza lateralmente 52 centímetros respecto al umbral. Como ya se dijo, es posible que en un registro superior sobre estas esculturas fueran las columnas con los capiteles de gran formato. La ubicación de san Pedro a la izquierda del viandante es la misma que en Ripoll, aunque el orden respecto a san Pablo, no es siempre así. En cualquier caso, san Pedro era el titular del monasterio, por lo que se colocó a la derecha de la «Dextera Domini». Hay que decir también que la colocación de ambos apóstoles no debe ser forzosamente a nivel de suelo: se dan frecuentes casos en que se ubican sobre la línea de impostas. Aquí creemos que irían en posición baja, tanto porque así van los paralelos más cercanos (Ripoll y Cuixà, en la tribuna) como por la situación hipotética de los capiteles mayores y porque la agrupación alta de relieves historiados que luego comentaremos, lo aconseja.⁶⁸

Siguiendo en el recorrido descendente de los elementos estructurales de la portada del Maestro de Cabestany queda por señalar la existencia —única *in situ*— de dos fragmentos de zócalo. Pese a su escaso tamaño son dos piezas valiosísimas por su ubicación original, su calidad escultórica y su



Figura 16. Fragmento del zócalo o umbral conservado *in situ*, a la derecha de la portada según el espectador. El sector superior izquierdo (el único no decorado) presenta achaflanamiento para facilitar el franqueo. Foto: Adell i Gispret.

valor tipológico. En efecto, no hay ninguna portada románica catalana subsistente con un zócalo o umbral esculpido. Es cierto que no hay en Sant Pere de Rodes evidencia indudable de que sí existiera. En ocasiones vemos como este elemento sólo se enuncia en un fragmento junto a las jambas, pero ahí se interrumpe, dejando el paso libre sin umbral alto. Pero uno de los ejemplares del Maestro de Cabestany, en Sant Pere de Rodes, tiene un achaflanamiento para facilitar el paso (figura 16), por lo que parece que el umbral corriera toda la puerta. Esa adecuación para el franqueo, únicamente decorativa en un extremo, sería absurda. Además, es prácticamente seguro que una estructura de mampostería visible hasta la restauración, rellenaba el dorso del umbral. También es cierto que el carácter anticuario y viajero del Maestro de Cabestany explicaría fácilmente esa estructura; en su época aún serían frecuentes las puertas cuadro «rosellonesas», y tal vez habría visto paralelos antiguos e italianos (incluidas las puertas cuadro de Sant Antimo, donde el Maestro de Cabestany pasaría un tiempo). Por otra parte, es posible que algunas portadas románicas catalanas hubieran tenido umbrales escultóricos: por ejemplo, ésa es una clasificación posible para el relieve apocalíptico de la gran prostituta de Babilonia, del tesoro de la catedral de Gerona.⁶⁹ Por tanto, nos encontramos

además de ser infrecuentes, no habían alcanzado la monumentalidad de la presente. Nada más sabríamos ver, como eco posible, en Rodes, de la gran portada languedociana si es que algo hubo; tal vez el estilo antiquizante sintonizaría bien con la sensibilidad de nuestro escultor. En cuanto a la portada de Ripoll, tiene obras del círculo del Maestro de Cabestany en aquella zona. Así, el canecillo con cabeza masculina del Museo de Sant Joan de les Abadesses (núm. 29 de guía de sala), o los dos canecillos de la Catedral de Vic (*Catalunya Romànica*, vol. XXII, p. 35), uno de los cuales (el número 2) es muy próximo a los canecillos de El Voló o Saint Papoul. Por tanto, Ripoll está en la ruta de la actividad del taller del Maestro de Cabestany y, evidentemente, sería bien conocido por los monjes de Rodes, benedictinos como los ripolleses. Las conexiones con Ripoll parecen puntuales: los programas iconográficos no tienen relación. Sin embargo, el flanqueo de la puerta por las figuras de san Pedro y san Pablo, el coronamiento de la arquivolta por el Agnus y la decoración de los fustes de las columnas son proximidades evidentes. Si admitimos la solución de dos órdenes de columnas, con los capiteles mayores en el registro superior, es claro que la similitud aumenta hasta tal punto que podría pensarse en una derivación, al tomar forma general de arco de triunfo. Por la

estrechez ineludible de Sant Pere de Rodes los relieves no podían ir (o no significativamente) en las enjutas de la arquivolta, lo que diferenciaría ambas portadas. De todas formas, guardarían cierta similitud en la ordenación de los relieves, en fajas delimitadas por cornisas epigráficas.

La proximidad en el carácter literario no la sabemos ver aún para Rodes, al no detectarse frases completas. En cualquier caso, la identificación epigráfica de escenas figuradas comienza en ambas portadas con «Ubi».

La portada de Ripoll, como portada también de panteón de los condes de Barcelona, los equiparaba a los conductores del pueblo elegido. El panteón de Rodes no incurría en la mitificación política de sus muertos.

69. Y, lo que es más interesante para nuestro propósito, tuvo umbral alto la portada de El Voló, dirigida y coesculpida por el propio Maestro de Cabestany. En efecto, los restos son incontestables: al suprimirlo se rebajó en exceso la jamba izquierda (del espectador) que está reentrante. La jamba derecha deja ver también su corte moderno, a la altura del umbral. La zona baja de esta portada de El Voló está visiblemente alterada, por una bajada en el nivel del suelo: se ve que su zona inferior iba enterrada. Al bajar el suelo y desenterrar la cimentación de la portada, el umbral quedó ab-

surdo, pues suponía un ascenso inservible al haber peldaños, y se suprimió. La constatación de una puerta cuadro perfecta en El Voló da otra similitud más con la portada que estudiamos aquí, obra, al fin y al cabo, del mismo artífice. La estructura era común, aunque no así la decoración, sólo moldeada en la portada rosellonesa.

aquí con un elemento de doble interés estructural; el propio y el derivado de que una puerta cuadro integrada bajo arquivoltas implica forzosamente la existencia de un tímpano.

Hasta aquí lo que se puede deducir de la estructuración arquitectónica de los elementos funcionales aislados. En este panorama, ¿dónde iban los relieves historiados?

Esta duda nos hace concienciar de nuestra lamentable ignorancia global respecto al gran monumento expoliado: las consideraciones anteriores no son sino deducciones de las estructuras comunes de esta portada en cotejo con gran número de portadas simples del país. Frente al gran tema diferencial de la presente; su riqueza en relieves figurados y la coordinación de su eventual programa, vemos que no pisamos terreno firme.

La hipótesis siguiente trata de deducir alguna cosa por el sistema simple de considerar lo probable y desechar lo imposible.

La portada era estrecha por los límites de los arcos formeros de la galilea, y era muy abocinada, pues la mampostería que la rellenaba hasta el muro de la iglesia dibujaba en planta casi un triángulo equilátero. Por tanto, bajo las impostas parece que no había lugar para los relieves historiados. Tampoco en los montantes de la puerta, puesto que se conservarían aún huellas y son ahí imposibles las cornisas que ahora comentaremos. En consecuencia, sólo cabe su colocación sobre la última arquivolta, cuya clave es el Agnus, tanto en las enjutas como en el espacio libre hasta la bóveda. Esa colocación se enfrentaba precisamente con la dificultad del espacio abovedado: de no ser así la disposición de los relieves, libremente sobre las arquivoltas, sería como en decenas de portadas monumentales románicas.

Hemos ido posponiendo el análisis de las cornisas epigráficas; las más fácilmente estudiables son las del Museo del Castillo de Peralada, la del almacén de Sant Pere de Rodes y la de la foto del Archivo Mas A/6886 (figura 2). Son placas de mármol considerables, de las que sólo sobresalía el extremo con los dos registros epigráficos cincelados. La cara vertical va sin cenefas, y se decora con inscripción; la cara achaflanada, en disminución hacia la base, lleva su inscripción entre dos filetes. Las inscripciones, siempre fragmentarias, son: la pieza de Peralada, cara superior «[...]CURANT PRO[?]CERES FAMU[...]» cara achaflanada «NCTOSLAVIT+UNUM[?]DEFRATU[...]»⁷⁰; la pieza del almacén de Sant Pere de Rodes, cara superior «[...] TANTUR KARI [...]» cara achaflanada «DUODENIS UT CU (...)» foto figura 2, cara superior: «[...] AT APERISTI [...]», cara achaflanada «[...] CUMBENS RE[...]»; La primera inscripción podría ser «[...] CURANT PROCERES FAMULI», es decir, los criados se ocupan de los señores, y en este sentido pueden

servir de identificación a una escena, por ejemplo la de las Bodas de Canaán que tenemos ya identificada, donde habría varios coperos sirviendo. La inscripción que se inicia con «DUODENIS» evidentemente se refiere al número doce. «APERISTI» podría ser forma corrupta de «APERUISTI», ‘abriste’.

La *Dextera Domini* de la rectoría de Port de la Selva también presenta dos inscripciones independientes, la superior, formando arco, dice «IVOS:DNI:DEXTRA:BENEDIC[...]», la lectura «IVOS» parece indudable, pero es término inexistente, por lo que tal vez quisiera decir «TUOS». La inscripción inferior es un poema de cuatro versos muy gastado y roto por la derecha que empieza diciendo: «ISTA:DEI:DOMUS: / [...]SUCCURRE[...] / QUI VITAM QUAERIS / [...]». Antoni Pladevall ha revisado esta lectura y ha aportado varias opiniones respecto a otras palabras que no copiamos por muy fragmentarias o gastadas, tal vez la más significativa sería que en último renglón aparecería el vocativo «PETRE» o «PETERE», por lo que todo ello podría ser una invocación al apóstol san Pedro. Por nuestra escasa capacitación en el tema preferimos dejar esta lectura pendiente, dado que puede ser de interés para la cultura literaria del monasterio. Hay que señalar también que estas inscripciones son apenas legibles en la ubicación actual, por lo que en su lugar de origen, como mínimo a triple altura, eran absolutamente indescifrables.

Se ha supuesto que estas cornisas eran las impostas. Nos parece imposible por cuatro motivos: no las hay únicamente epigráficas; el achaflanamiento daría dos ángulos de lectura difícil cerca del suelo; los capiteles de 37centímetros admitirían sobre ellos únicamente unas diez letras de la faja inclinada y unas ocho de la faja vertical; es decir, las leyendas enunciadas quedarían absolutamente entrecortadas, siendo su lectura difícilísima; y los aproximadamente veinticinco centímetros que esta cornisa quedaba embebida en el muro parece imposible bajo la línea de impostas, pues el relleno de mampostería subsistente hasta la restauración reciente parecía imposibilitarlo. Por tanto, ha de tratarse de unas cornisas epigráficas de separación de registros de relieves en altura, con una utilidad mecánica (sujetar el peso de los relieves, que, por este sistema, sólo dependen del muro para la sujeción lateral) y artística, al yuxtaponer unos textos a la decoración figurada (como en Ripoll, Conques...).

El carácter de estos textos será muy difícil de determinar dada su extrema fragmentación: en abstracto, pueden explicar el tema figurativo contiguo, pueden tratar del asunto global de la portada, o puede ser una composición independiente, por ejemplo, algún himno a san Pedro o algún texto relacionable con la ceremonia de la apertura del jubileo o con la construcción del monumento, como parece ser en La Grasse. Nuestra impresión

es que las cornisas aclararían o glosarían la identificación y significación de los relieves anejos. Ello parecería desprenderse de la cornisa del Museo del Castillo de Peralada. Si la inscripción superior ya la propusimos como descriptiva, muy probablemente, de una Bodas de Canaán, la inferior se refiere con seguridad casi absoluta al Lavatorio. La + separadora de frases no tendría más sentido que un punto y aparte, también podría ser una cesura en la versificación. La traducción glosada sería: (Cristo) lavó los santos (pies de los Apóstoles). Uno de los hermanos (de Cafarnaum, Simón Pedro, se negó...). Este pasaje narrado por San Juan (13, 1-20) es el símbolo de la penitencia y preámbulo de la Eucaristía/Santa Cena, cuya presencia ya habíamos entrevisto en la nota 57. Hay que enfatizar que una llamada a la penitencia era obvia en una portada jubilar y decoración de sala funeraria al mismo tiempo. Pudo representarse por tanto el Lavatorio y la Santa Cena o únicamente la última, siendo el Lavatorio previo evocado literariamente. Es muy difícil hacer la hipótesis de cuantas cornisas pudo haber; al menos serían dos, sobre el Agnus, dando así un mínimo de dos registros de relieves. Ahora bien, si los relieves eran iguales en altura, variando únicamente en anchura, podemos suponer, por aplicación de la conocida de la *Vocación* del Museo Marés respecto al muro hábil que el número más probable sería de tres registros. Consideremos, no obstante, que el de la Curación del hombre de la mano seca es de menor tamaño, por lo que el argumento anterior es inseguro. No obstante, se decorarían también con relieves el tímpano y las enjutas de las arquivoltas, y allí los tamaños serían más fácilmente disímiles que en los registros superiores; el primer registro superior tendría alturas diferentes por ir bajo el arco superior. El coronamiento de la portada, recordémoslo, era la *Dextera Domini*, también con dos textos independientes.

El esquema básico descrito requiere alguna consideración global. Los relieves figurados, evangélicos, se sitúan mayoritariamente por encima de la arquivolta con el Agnus. Ello parece algo chocante, pero no es muy excepcional. Intentaremos, no obstante, explicar el caso. Recordemos de la descripción literaria más larga de esta portada, la de Francisco de Zamora, de la iconografía dice únicamente «targetones de escultura que contienen asuntos de la Pasión». De todos los identificados más arriba, ninguno la representa. ¿Por qué Zamora, abreviando al máximo, o con simple vistazo, hizo este único comentario? La solución pudiera ser que los «asuntos de la Pasión» fueran lo más evidente, situándose en el tímpano que, según antes comentamos, es obligado por la puerta cuadro. En ese supuesto, el Agnus tendría una pertenencia especial al visualizar a Cristo sacrificado. El resto de la or-

denación de los relieves es imposible de saber; tal vez los referentes a la primacía de Pedro se agruparían, y lo propio podía pasar con los milagros de Cristo.

Como ya vimos, el esquema global propuesto y varias soluciones específicas, no dejan de tener cierta relación con otra portada cercana en que intervino el Maestro de Cabestany; la de El Voló, aunque aquí el *mutatis mutandis* no es escaso. También podemos valorar el muestrario que supuso la portada de Rodes en la zona, y las pequeñas derivaciones a que dio lugar, sucintamente, las de Pau y de Navata. En cuanto a fuentes, quizás haya que plantear derivación de la portada ripollesa.

«Manos»

Finalmente, no quisiéramos acabar sin confrontar la obra que hemos ido evocando con la documentación que hemos propuesto, es decir, que la tercera portada se realizó entre 1160 y el 3 de mayo de 1163, día de la santa Cruz e inicio de las ceremonias jubilaires, con apertura de la puerta como parte fundamental. Para ello nos ayudaremos del análisis de los estilos escultóricos. No queremos entrar aquí en un minucioso análisis de «manos» que nos conduciría a especulaciones diversas de las arqueológicas que nos hemos propuesto. Tampoco pondremos problemas a la identificación del Maestro de Cabestany como una sola persona, que habría acabado tanto los relieves de El Voló como el san Pedro de nuestro monasterio. Enunciaremos lo que procede de nuestra portada y claramente no es de nuestro escultor, que la dirigió y esculpió primordialmente (o acabó lo preparado por el numeroso taller).

El único escultor individualizable que podemos aislar y que tiene una calidad cercana a la del Maestro de Cabestany es el autor del capitel con cestillo y cabezas de carnero y caras en el lugar de los caulículos (Museo de Castillo de Peralada). Se trata de un escultor levemente aproximado al Maestro de Cabestany, pero más sereno, que trabaja volúmenes redondeados, menos vigorosos y expresivos. Es también artista anticuario, pues este capitel reinterpreta decoraciones romanas. Este escultor es, a nuestro juicio, el mismo autor del capitel de la invención de la Santa Cruz (tema, por cierto, muy a propósito en Rodes) en el priorato rosellonés de Santa Maria del Camp⁷¹.

Es también de excelente calidad la escultura de las orlas del umbral fragmentario conservado *in situ*. Las cabezas humanas o animales que contienen son pocas o mal conservadas como para individualizar al escultor. Es próximo al anterior —si no el mismo—, pero el dinamismo de la obra y la gran cantidad de trepanados evocan más cercanamente al Maestro de Cabestany.

70. BATLLE, Carmen. «fragmento de cornisa», en *El arte Románico*. Catálogo. Barcelona-Santiago de Compostela, 1961, núm. 311, p. 206. La lectura de la cara achafanada, no aclarada en esa ficha, es interpretada por Pladevall como [SA]NCTOS LAVIT + UNUM DE FRATU[M], es decir, es el final de una frase y el comienzo de otra. La primera sería «lavó o perdonó a los santos». La siguiente empezaría por «uno de los hermanos». Ambas frases las analizaremos más tarde. Agradecemos cordialmente a Antoni Pladevall su amable ayuda en estas lecturas.

71. Véase *Catalunya Romànica*, vol. XIV, p. 279 y *Catalunya Medieval*, cit. núm. 1.25, p. 75.

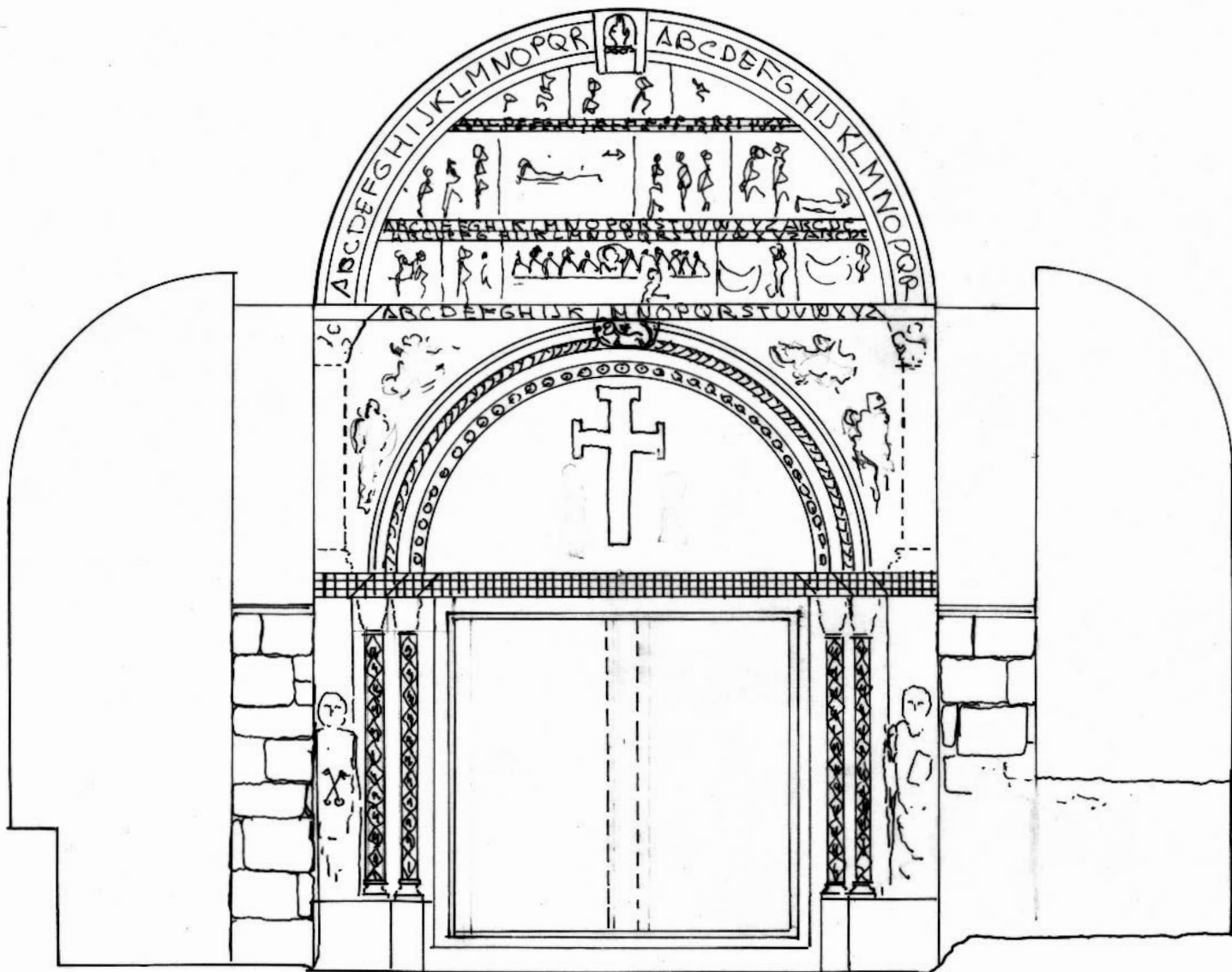


Figura 17.
Hipótesis de estructura básica de la portada del Maestro de Cabestany. Dibujo: Adell i Gispert y J. Barrachina⁷².

72. El dibujo contiene abundantes convencionalismos, que es conveniente comentar. En principio sólo trazamos su esquema arquitectónico, resultando muy poco evocador. Al insinuar la decoración escultórica, por muy ambigua que se haya intentado, se podrían dar pistas falsas. Es por ello que conviene recordar, en primer término, que el orden de los temas historiados es, en general, imposible de determinar. En cualquier caso, hemos colocado una gran cruz en el tímpano. Es una convención para simbolizar los «asuntos de la Pasión» de los que habla Zamora. Creemos muy probable que, en efecto, el tím-

pano fuera centrado por una Crucifixión: la portada debía tener un mensaje redentorista, tanto para la peregrinación como para el panteón. Además, el jubileo se establecía a partir del día de la Santa Cruz. Que el tímpano tuviera un único tema (la Crucifixión) o varios, en varios registros, es imposible de saber. Si es lógico que la probable Santa Cena estuviera en el eje central, bajo la Crucifixión, en el tímpano, o sobre ella, en las filas de relieves sobre la arquivolta del Agnus. Creemos que todo lo demás está ya suficientemente glosado en el texto. Hemos colocado en su lugar más probable los capiteles de

aproximadamente 50 cm, pero no hemos dibujado detalladamente su pilastra y basa, pues es difícil establecer como se solucionaron. La ambigüedad principal de nuestro dibujo reconstructivo corresponde a si existió o no mai-nel. Al establecer el esquema, Adell comprobó que estética y, dinámicamente, este parteluz era necesario. Sin embargo lo hemos enunciado discontinuamente para no comprometer su existencia. En el caso de Rodes, éste tendría importantes consecuencias litúrgicas, pues permitiría diferenciar una puerta ordinaria, abierta siempre, y la puerta Santa, abierta la semana jubilar. Si

bien ello es lo lógico (es decir, como en Santiago o en Roma), la única cita testimonial —Pujades, en el siglo XVII— dice que toda la puerta está cerrada y el acceso al templo es por el claustro. Es cierto que este tipo de acceso es antinatural y el testimonio es muy moderno, pero se trata del testimonio de un historiador que vivía en el monasterio, por lo que no debe ser despreciado. Para nuestros efectos, lo más prudente es dejar el asunto irresuelto.

73. En el momento de la última corrección de este artículo, hemos tenido noticia oral de un dato de interés. El profesor Comte ha

documentado que, durante un tiempo, el desmantelamiento de la portada del Maestro Cabestany no fue únicamente vandálico sino sistemático, con albañiles, lo cual explicaría el buen estado de conservación de algunas de sus esculturas. COMTE, Albert. «Triptic d'història agrària. Al voltant de la família Casademont (alias Colombò)». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, Figueras, 1999, vol. 32, en preparació. Agradecemos vivamente al profesor Comte la información de este hallazgo.

Otras esculturas, de muy baja calidad, son adscribibles a «marmolistas» del Rosellón, es decir, a los escultores industriales especializados en mármol rosa de Villafranca de Conflent.

Este tipo de escultura se ha supuesto que a mediados del siglo XII podía incluso fabricarse estandarizadamente, a pie de cantera, y sin duda ocupó a un muy nutrido grupo de artesanos, muchos de los cuales tenían muy escasas condiciones. En este caso, serían exponentes de esta colaboración industrial la clave del Agnus, el fuste de columna del Museo del Ampurdán (ambas esculturas próximas técnicamente) y el capitel animalístico de la portada —de reciente hallazgo— que, de momento, es la peor escultura de todo el conjunto, al tiempo que la más alejada del estilo del Maestro de Cabestany.

Hay que recordar que la colaboración del Maestro de Cabestany con otros escultores del país está ya ampliamente comprobada en El Voló, por ejemplo. Recordemos también que en el Camp hemos visto a un excelente escultor de su círculo (el del capitel de cabezas de carnero) colaborar con otros muy poco dotados, aunque con clara derivación cabestanyana, evocando esculturas de Rieux Minervois.

Por lo demás, las otras esculturas historiadas de la portada de Rodes parecen adscribibles al maestro principal, aunque el deterioro de alguna (la curación del hombre de la mano seca, por ejemplo) no permite la atribución individual firme. Considérese de todas formas la gran cantidad de esculturas no historiadas de nuestra portada: arquivoltas, cornisas epigráficas, *Dextera Domini*. Su atribución individual es imposible.

El resumen de este asunto sería que la portada fue dirigida y realizada por el Maestro de Cabestany en buena parte, en el cénit de su carrera y realizando aquí alguna de sus mejores obras, como la *Vocación* o el san Pedro. Junto a él intervinieron una serie de escultores, varios de los cuales (hipercriticamente podríamos ver hasta cinco, más los que realizarán

arquivoltas y cornisas, no atribuibles) pertenecen a lo más mediocre de la producción artesanal rosellonesa. Tal vez sea éste un refrendo de la hipótesis que proponíamos, de que tan gran obra se realizaría en sólo tres años, en los que la formación de un equipo suficiente se realizara sin poder elegir mejor a los artesanos complementarios.

Creemos que las páginas anteriores bastan para la estructuración reconstructiva teórica de las tres portadas sucesivas de la iglesia de Sant Pere de Rodes. Hemos procurado que el énfasis fuera la clarificación de esos tres monumentos, tan absolutamente destruidos que han comportado una bibliografía de consideración artística de elementos y no arqueológica global. En estas líneas no se han acometido en profundidad aspectos de enorme interés, como el análisis de las inscripciones o una crítica estilística fina, aspectos todos sugerentes, pero que hubieran difuminado nuestro propósito esencial. Por otra parte, se podrá emprender una labor de reconstrucción teórica más ajustada después de tener inventariados y medidos todos los fragmentos.

No obstante, parece oportuno aportar ahora los datos básicos aquí considerados (figura 17), en un momento en que la afloración de novedades sobre Rodes es importante. Hay ya muchas entregas resumidas sobre los resultados de las excavaciones y del análisis arquitectónico de las estructuras y materiales del templo. Además, Imma Lorés ha organizado el estudio del segundo claustro.

Si hace sólo diez años se podían mantener las hipótesis más diferentes sobre los aspectos más diversos de nuestro monasterio, actualmente el margen se ha restringido, afortunadamente. Enseguida los resultados de todas las novedades respecto al estudio del gran cenobio ampurdanés han de ser criticadas y valoradas en la bibliografía general de síntesis. También las portadas⁷.