

LOS «SCRIPTORIA» DE RIPOLL, VIC Y GIRONA: UN POSIBLE ESTILO CATALÁN DE ILUSTRACIÓN DE MANUSCRITOS *

MARIA EUGENIA IBARBURU

Es mi intención en esta conferencia dar un breve repaso al estado de las opiniones que hoy en día se dan acerca de lo que polémicamente pudiéramos denominar una manera, un estilo propio de lo catalán de ilustrar textos escritos durante los años del románico. No sé si es lícito hablar de un “estilo catalán”, con una cierta personalidad, dentro de la dificultad que el románico suele ofrecer en el momento de deslindar unos talleres de otros, o unas escuelas de otras, pero desde luego, sí lo es abrir caminos de investigación que nos den luz acerca de las tradiciones artísticas y culturales, locales o importadas, que en su momento pudieron contribuir a que en los talleres monásticos o catedralicios catalanes se empezara a ilustrar manuscritos de una determinada manera, es decir, se iniciara una forma de decorar textos fruto de un proceso de adopción, asimilación e integración de tradiciones, que aún dejando traslucir su posible dependencia frente a éstas, fuera al mismo tiempo capaz de mantener una cierta personalidad frente a tales modelos.

Dedicaré, pues, la parte inicial de la conferencia a buscar en ejemplos de la miniatura románica catalana la huella de la posible influencia de tales tradiciones anteriores, en un intento de entender mejor la formación y la aparición de lo catalán, y para ello deberé recurrir, paralelamente y como siempre ocurre, a la historia, para explicar mejor los contactos entre un país que denominamos Cata-

* Text corresponent a la conferència pronunciada el dia 9/11/1988 dins el Cicle «La pintura catalana dels segles XI al XIII».

luña y otros territorios con los que pudiera mantener unos mutuos intercambios culturales y artísticos.

Comentaremos a continuación cómo a partir de esas tradiciones locales o venidas de fuera, se fragua en los escritorios catalanes un estilo de ilustrar manuscritos bastante uniforme en todos ellos. Hemos seleccionado tres de estos talleres, Ripoll, Vic y Girona porque el número de obras conservadas permiten entender con mayor claridad sus mutuas dependencias e interrelaciones y porque la envergadura de dichas obras ofrecen mayor información acerca de los problemas que nos estamos planteando.

Suele opinarse de forma generalizada que el potente influjo político y cultural procedente de lo carolingio durante el siglo IX habría venido debilitando poco a poco la pervivencia de la antigua cultura hispano-visigótica en el nordeste de la península y que, por esta misma causa, las posibles aportaciones que, procedentes de focos culturales hispánicos de los reinos cristianos del interior de la península, o de las propias tierras del sur, pudieran llegar a Cataluña, se vieron en parte reducidas por la constante aportación carolingia.

Quisiera empezar recordando que la vieja tradición hispano-visigótica habría seguido manifestándose en Cataluña tal como demuestra la documentación de archivos, que habla de una continuidad en el terreno del derecho, de la liturgia y de la música, por ejemplo.

Junto a esta forma de tradición cultural y artística que pudiéramos calificar de local, truncada por la llegada de los árabes y sobre la que aún conocemos poco, querría continuar comentando que, aún reconociendo la importancia del legado carolingio en el campo de la redacción y la iluminación de códices en Cataluña y al que dedicaremos un comentario algo más amplio después, creemos también en la necesidad de no descartar la existencia de aportaciones procedentes de centros culturales de los reinos cristianos del norte de la península, aportaciones que no necesariamente deben extrapolarse a otros terrenos artísticos, como el de la arquitectura, pero pensamos que sí pueden encontrarse en la iluminación de códices.

Obviamente, no existe unanimidad entre los historiadores en el momento de analizar los elementos originarios e integrantes de la pintura de manuscritos en Cataluña. El investigador alemán Wilhem Neuss ha puesto repetidas veces en evidencia lo que él considera la aportación que las corrientes hispánicas del interior entregaron a la cultura catalana durante la época de generación y asentamiento de las bases de lo que será el románico. Esta aportación habría sido anteriormente observada, incluso tal vez de forma desmesurada, por Manuel Gómez Moreno en su obra «Iglesias mozárabes». Quizá sea mejor conocido el papel ejercido por determinados núcleos monásticos, como el de Ripoll, en la transmisión al mundo cristiano de una parte del saber originado en las escuelas

cordobesas, sobre todo en materia de astronomía, geometría, música y física. Si bien la circulación de manuscritos procedentes del Sur con dirección al Norte no aparece demasiado documentada, los hechos que citamos a continuación aconsejan suponer que ésta existió y que fue abundante. Es sobradamente conocida la estancia del famoso monje Gerberto de Aurillac en Cataluña, en el año 967 aproximadamente, para estudiar matemáticas con Atón, obispo de Vic, quien, a su vez, había adquirido conocimientos en materia de astronomía, geometría, música y física, procedentes de fuentes árabes cordobesas. Desde Cataluña se enviaron repetidas embajadas a la corte califal, en época del conde Borrell, en el año 950, hacia Abd-al-Rahman III, posteriormente en el 971, coincidiendo con el reinado de Al-Hakam II y otras más tardías. Tras el ataque de Almanzor a Barcelona en el año 985 se multiplicaron los contactos entre Barcelona y las comunidades mozárabes cordobesas que actuaron como intermediarios, negociando el rescate de los cautivos hechos prisioneros por Almanzor. Naturalmente, también existieron relaciones comerciales; determinados productos manufacturados cordobeses gozaban de un especial prestigio en Europa: cueros, tejidos de algodón, seda o brocados, objetos de orfebrería, especias, joyas, etc.

Esta breve enumeración de hechos viene a demostrar que se daban en Cataluña las circunstancias adecuadas para explicar un comercio de manuscritos con el mundo cordobés o con grupos mozárabes en convivencia con los árabes en el propio califato.

Menos conocidas son, tal vez, las relaciones mantenidas con las comunidades cristianas del interior de la península establecidas sobre territorios ya reconquistados, pero, en todo caso, la presencia en bibliotecas catalanas de obras importantes procedentes de dichos reinos cristianos, es la prueba ineludible de que existieron y de que, por lo tanto, dichas obras pudieron en su momento ejercer influjo en los años de formación y desarrollo de un estilo románico en Cataluña. No podemos por menos que citar en primer lugar el Beato de Girona, un ejemplar del Comentario al Apocalipsis de San Juan, realizado en algún monasterio leonés, tal vez Tábara, por Senior, como copista, y Emeterio y En o Ende, una mujer, como pintores, en el año 975. Su presencia documentada en Girona en 1078 es un importante punto de referencia para demostrar después su condición de modelo iconográfico del que es en realidad el único ejemplar ilustrado de Beato, de entre los conservados, realizado en Cataluña, es decir, el Beato de Turín, obra ya románica, de hacia 1100 o poco después. Quizá sería conveniente citar, aunque solo fuera de pasada, la posibilidad de que algún relieve del propio claustro de la catedral de Gerona se inspirara también en el mismo ejemplar de Beato mozárabe.

Podríamos aumentar la lista de manuscritos procedentes de los reinos cristianos de interior, o incluso tal vez de zonas de dominio árabe. El Beato de la Seu

d'Urgell (último 4º del siglo X) es tal vez procedente del foco leonés o de zonas menos mozarabizadas como Navarra o Aragón. Habría que añadir además la *Miscelánea Patrística* de la Seu d'Urgell (938), quizá procedente de la región del Medio o bajo Ebro y los *Moralía* de San Gregorio (Ms. 102 del Archivo Capitular de Barcelona, obra de mediados del siglo X).

La pregunta que se plantea a continuación es: dado que la llegada a monasterios catalanes de códices hispánicos del siglo X es indiscutible, ¿en qué medida este tipo de obras u otras paralelas, desaparecidas víctimas de la destrucción de las Bibliotecas o de los cambios litúrgicos, pudieron servir de punto de partida a la creación de una tradición local? Ante esta pregunta las posiciones de investigadores anteriores son bien diversas. A favor de una fuerte aportación mozarabizante estarían las opiniones de Gómez Moreno y de Wilhem Neuss. En posiciones intermedias situaríamos a Pere Bohigas y en el extremo opuesto constataríamos las de Josep Gudiol, Sampere i Miquel y Puig i Cadafalch.

Yo, por mi parte, querría citar dos posibles ejemplos que, a su vez, se podrían convertir en dos posibles campos de estudio acerca de este problema de la continuidad de lo mozarabe en los manuscritos románicos catalanes. Pienso, en primer lugar, que, de producirse tal continuidad, ésta podría evidenciarse de manera más clara por vía iconográfica. Los cambios de época provocan necesariamente modificaciones, puestas al día, que afectan sobre todo a cuestiones formales y de estilo. Un ejemplo evidente de esto podría ser el propio Beato de Turín, cuyo artista románico, enormemente preocupado por la fidelidad iconográfica hacia su modelo mozarabe, introduce, sin embargo, las lógicas e inevitables variaciones estilísticas, fruto de un cambio de época y a pesar de eso, a través de ellas, la línea de continuidad iconográfica permanece en buena parte íntegra.

Volviendo a los dos posibles campos de trabajo que apuntaba anteriormente, el primero de ellos podría ser la presencia de temas de tradición oriental participando en la configuración de letras capitales en obras catalanas. Querría señalar dos ejemplos de iniciales de la Biblia de Ripoll que creo solo pueden entenderse como continuadoras de una tradición oriental. La primera de ellas es la inicial «T» del fol. 138 en que dos figurillas masculinas, con túnica larga y los brazos alzados en actitud de orante, se sitúan a ambos lados del tronco de la «T»; atribuímos un origen oriental, probablemente copto, a este tipo de composición; personajes de frente, con gesto de orante, vestidos con dalmática, a ambos lados, o en las proximidades, de una cruz que adopta forma de «Tau» se dan con frecuencia en tejidos coptos, como el de Abegg-Stiftung, de Berna, obra del siglo VII, procedente de Akhimim. Estas escenas, que quizá debieran interpretarse como formas de exaltación de la Cruz, pudieron ser trasladadas a zonas de occidente ocupadas por una transición visigótica; en el Museo Lapidario de Narbona existe un relieve muy tosco del siglo VII, con dos figurillas con túnica, cabezas

frontales, barbas puntiagudas y pies de perfil, al pie de una cruz desmesuradamente grande. Esta adopción de modelos orientales ¿pudo perpetuarse, más tarde, en la tradición hispánica altomedieval, convertida en ornamento de iniciales y, a través de ella, llegar a incluirse en las páginas de un manuscrito del siglo XI, como la Biblia de Ripoll?

En segundo lugar, el origen oriental de varios de los ingredientes que componen la inicial «A» del fol. 139 de la misma Biblia de Ripoll está también fuera de duda. En ella dos esfinges afrontadas sostienen sobre sus dorsos los trazos de la letra, en la culminación superior de la cual, un personaje desnudo cabalga sobre dos prótomos de mamíferos alados, con las cabezas vueltas mutuamente el uno hacia el otro. En el hueco central de la letra un segundo personaje masculino eleva su mirada y uno de sus brazos hacia lo alto. Es bien conocida la trayectoria a través de la cual el repertorio de seres fantásticos iranio-egipcios, entre ellos las esfinges, como elemento de apoyo de reyes o de sostenimiento de estructuras arquitectónicas, se traslada a occidente y lo mismo ocurre con la imagen compuesta por un personaje central, flanqueado o cabalgando sobre dos animales afrontados o adosados, con alas o sin ellas, y de las que podríamos encontrar los primeros prototipos en los bronce de Luristán. Sabemos perfectamente que el arte sasánida, puente entre las viejas civilizaciones asiáticas y las nuevas cristianas o islámicas, actuó como divulgador de los viejos modelos de Siria, Mesopotamia y el propio Irán. Señalamos estas cuestiones ya conocidas porque, dado el papel transmisor que el mundo hispánico ejerció entre lo islámico y el resto de la cristiandad, la presencia de motivos orientales en una capital de la Biblia de Ripoll se podría explicar fácilmente merced a la proximidad del taller de Ripoll respecto a piezas árabes, o mejor, respecto a manuscritos hispánicos en los que tales temas se habían adaptado ya a la configuración de capitales. En consecuencia nos hallaríamos ante un camino de investigación acerca de tales posibles aportaciones hispánicas altomedievales. El propio Neuss comenta que la inicial «A» que estamos analizando guarda la suficiente relación con las «A» del Beato de Girona y de la Biblia de San Millán de la Cogolla de la Academia de la Historia de Madrid, como para pensar en ciertas coincidencias de modelos, más o menos lejanos.

En segundo lugar, quisiera comentar un aspecto más de la miniatura ripollense de los dos primeros tercios del siglo XI que nos parece clarificador en este sentido. Tal vez fueron obras del interior de la península las que actuaron como introductoras en Cataluña de un modelo general de inicial de origen franco-insular, siempre en colaboración, o junto a, otras vías de penetración propiamente francesas. Como se sabe el tipo de inicial franco-insular nace de la fértil simbiosis de elementos formales de tipo geométrico de origen irlandés y de tipo vegetal, generalmente más naturalistas, y nacidos en el mundo continental carolingio. El

grupo más representativo de estas obras franco insulares es el constituido por el taller creado en torno al artista de la Segunda Biblia de Carlos el Calvo, a partir del cual surge un grupo de escritorios con programas decorativos muy homogéneos, debidos a los mútuos traspasos de modelos. Paralelamente a las grandes obras que marcan las pautas plásticas del momento, existen códices realizados por artistas más modestos que reducen considerablemente la ilustración, pero en todas las obras, ricas y pobres, se respetan unos esquemas de inicial que se prolongarán en muchos casos hasta el románico y que arribarán mucho más al sur de los centros en los que inicialmente se habían formado, dentro de los que casi podríamos denominar un uso internacional de estos recursos decorativos.

En estos últimos años Jacques Guilmain ha demostrado que la incidencia de los modelos franco-insulares sobre códices que se iluminan durante el siglo X e incluso en el XI, en los centros monásticos hispánicos es clara. Por nuestra parte añadiríamos que los mismos modelos de capitales franco-insulares son igualmente seguidos en Cataluña en códices de decoración especialmente abundante, como las Biblias de Rodes y Ripoll, pero también, y dentro de una mayor economía de medios, en otras obras de Ripoll y Vic durante el siglo XI. El problema se plantea cuando se intenta determinar a lo largo de qué caminos llegaron a Cataluña tales modelos. ¿Lo hicieron a través del contacto con talleres francos, en especial del sur, o por medio de relaciones con «scriptoria» hispánicos?. Probablemente ambas vías funcionaron simultáneamente y ambas contribuyeron a la formación de lo catalán. En el caso de las iniciales más ricas y complejas en sus estructuras y ornamentos, como algunas de la Biblia de Sant Pere de Rodes, la proximidad a lo francés es tal vez superior, pero en otras iniciales, más modestas, se observa un proceso de simplificación, o si se quiere de degeneración, que las acerca a las hispánicas. (Véase, por ejemplo, la inicial «L» de la Biblia de Rodes, Vol. I, fol. 56, la inicial «P» del Ms. A.C.A. Ripoll 52, fol. 88, y la inicial «Q» del Ms. A.C.A. Ripoll 59, fol. 42v).

El repertorio formal de estas letras es muy característico; están compuestas por bandas entrelazadas que se destacan en el tono del pergamino sobre fondo de color; los motivos terminales de entrelazos complejos, del tipo de «cola de pez», «parrilla», «trilobulados», etc. suelen prolongarse en parejas de animales, aves, mamíferos o serpientes.

El comentario de estas cuestiones relativas a las escuelas franco-insulares nos abre inmediatamente la puerta al análisis de las relaciones de lo catalán con el mundo carolingio. Los contactos artísticos se nos plantean perfectamente explicados por la dependencia más o menos nominal, y en constante evolución, de la Marca respecto a la corte carolingia. Este panorama político genera en su seno un sinnúmero de contactos entre Francia y Cataluña, una trama de relaciones religiosas, intercambios comerciales, rutas de peregrinación, e incluso políticas matrimo-

niales entre las casas condales, de manera que los continuos intercambios culturales y artísticos quedan explicados al amparo de tales contactos.

Las noticias de códices francos en bibliotecas catalanas no son tan abundantes como podría pensarse a la luz de tales relaciones e intercambios, pero éstas existen. Hay que recordar el famoso «*Salterium Argenteum*» de Ripoll, destruido en el incendio del monasterio en 1835, probable regalo de un alto personaje franco a Ripoll. La biblioteca de Vic debió disponer en su época fundacional de importantes aportaciones francesas. Recuérdese que la restauración de la diócesis vicense (879-80) se produce bajo la sujeción de la sede de Narbona. Origen francés deben tener, con toda probabilidad, el más antiguo fragmento de un texto bíblico conservado en Vic (fol. 9 del actual Ms. 255 del M.E.V.), seguramente resto de una Biblia narbonesa, y el Ms. 166 «Historia Tripartita» (fines s. X, o principios s. XI) del mismo Museo Episcopal de Vic. Cabe incluso la posibilidad de que hombres formados en talleres meridionales franceses se trasladaran al sur de los Pirineos a trabajar en centros catalanes en sus etapas iniciales.

Las relaciones monásticas no se limitan a las comunidades languedocianas, cuya proximidad geográfica pudiera pensarse que facilitara los intercambios, sino que un centro como Ripoll mantenía contactos, varias veces documentados, con una abadía de la región del Loira, como es la de Fleury. No hace falta recordar la correspondencia mantenida por el abad Oliba de Ripoll y el abad Gauzlin de Fleury, acompañada de intercambios de reliquias y de estancias de monjes catalanes en Fleury. Estas noticias de intercambios son enormemente sugerentes, desde el punto de vista artístico, cuando recordamos que el «scriptorium» de Fleury había sido uno de los que más habían colaborado al arraigo y propagación del estilo franco-insular. La posibilidad de que algún o algunos manuscritos compuestos en Fleury y decorados dentro del estilo franco-insular se trasladaran a Ripoll en el marco de los intercambios entre ambos monasterios, no por inde demostrable, debe ser descartada, con lo cual obtendríamos una hipótesis más de trabajo acerca de los medios en virtud de los cuales el taller de Ripoll pasó a incorporarse a un estilo general de ornamentación de capitales de origen franco-insular.

Aún es posible elaborar una segunda hipótesis acerca de las consecuencias artísticas de las relaciones entre Fleury y Ripoll: el abad Abbon de Fleury había sido, en su época, un conocido maestro y profesor en París, sobre temas astronómicos, acerca de los cuales realizó varios tratados, en los que los textos de Higino, poeta de la época de Augusto, estaban en buena parte presentes. Del propio Fleury proceden también algunos de los ejemplares que más fielmente recogen el texto de Higino. Resulta, pues, atractivo plantear la posibilidad de que en Fleury se encontrara el punto de partida textual de un importante manuscrito, frecuentemente atribuido a Ripoll. Me refiero al Ms. Vat. Reg. 123, obra realizada en

1055, cuyo contenido acerca de temas astronómicos en buena parte se apoya sobre la «Astronómica» de Higino; a ello hay que añadir que su abundante decoración, sobre constelaciones y temas zodiacales, alusiva al texto, presenta algunas peculiaridades iconográficas compartidas por otros dos códices, el Leyden Voss, 8º 15 y el B.N.P. Ms. Lat. 5239, procedentes de San Marcial de Limoges, pero que a su vez tienen su prototipo inmediato en un códice carolingio de Fleury, el B.N.P. Ms. Lat. 5543, del siglo IX, del que derivan de forma directa.

Tales peculiaridades iconográficas consisten en la manera de representar a Hércules en el Jardín de las Hespérides, (fol. 186v); el artista introduce el árbol con la serpiente enrollada en su tronco y ocasionalmente, en el Vat. Reg. 123, por probable confusión con Perseo y la cabeza de la medusa, sustituye la cabeza de león de la piel que suele cubrirle los hombros, por una cabeza humana. La segunda peculiaridad iconográfica consiste en presentar a Andrómeda rodeada de sus objetos de tocador que, con ofrendas funerarias, cuelgan de los troncos a los que se encuentra atada (fol. 192v).

Si a ello añadimos que el mapamundi, (fols. 143v-144) que acompaña las ilustraciones del manuscrito catalán posee unos versos de Teodulfo de Orleans, abad de Fleury, que a su vez proceden de un gran mapamundi que este importante personaje de la «*renovatio*» carolingia había mandado pintar en su palacio episcopal, comprenderemos que la hipótesis de un posible modelo francés para la obra catalana es demasiado atractiva para no plantearla. El nombre de Fleury se nos aparece, pues, varias veces como telón de fondo de la actividad cultural de Ripoll y constituye un punto de partida para estudiosos futuros a nivel textual y de ilustración.

Quisiera comentar a continuación otra característica de la miniatura románica catalana que pudiera acusar una cierta relación con las escuelas meridionales francesas. Me refiero a que, a pesar de la torpeza de algunas imágenes y de los aires caricaturescos de otras, curiosamente parece traslucirse en todas ellas una general tendencia a un cierto naturalismo, incluso dentro de las extrañas mutaciones que suelen sufrir a veces las formas humanas y zoomórficas. Esta predisposición hacia el naturalismo culmina en dos manuscritos, al primero de los cuales ya hemos aludido. Es el Vat. Reg 123, atribuido a Ripoll y cuyas imágenes sobre temas zodiacales y de constelaciones revelan una proximidad muy estrecha a modelos en los que el sentido del volumen y el modelado estaba vigentes. El segundo ejemplo es, en realidad, una parte del Ms. 15 del M. Episc. de Vic, (fols. 2v-3 y 4v-5), cuyas páginas correspondientes a las Concordancias, de principios del siglo XII, aluden en muchos detalles a una antigua tradición clásica, más o menos deteriorada, detalles como el ingenuo intento de simular mármol en los fustes de las columnas, cabezas zoomórficas a manera de acróteras, capiteles

clásicos y sobre todo cabezas masculinas con función de capitel en las que sorprende el tratamiento naturalista de los rasgos y el uso de colores muy empastados para la obtención del modelado.

Pensamos que las escuelas meridionales francesas suelen acusar en ocasiones la influencia de una tradición similar. Ya en la primera Biblia de san Marcial de Limoges, de fines del siglo IX y principios del X, pueden apreciarse los grandes acantos, el naturalismo de las figuras de animales y las cabezas masculinas de rasgos marcados mediante toques de pincel, recuerdos carolingios, más o menos difusos, que se prolongan en obras limosinas posteriores, como la segunda Biblia de san Marcial de Limoges. A este espíritu general de inclinación hacia el naturalismo pertenecen las obras catalanas citadas y aspectos parciales de otras, en lo que se refiere a la plasmación de las anatomías y de las figuras zoomórficas, en el bien entendido de que la pertenencia a una tendencia general de amplio alcance geográfico no le impide ostentar una acusada personalidad en algunas cuestiones, como la manera de concebir las propias anatomías y los rostros de los personajes de perfil, con un realismo caricaturesco que parece nacer en Ripoll y contaminar otros talleres como el de Girona, en el Beato de Turín.

Este realismo caricaturesco catalán puede verse en la «V» del fol. 150 del Ms. Ripoll 52, A.C.A., sobre textos de san Gregorio: es una representación de la «Discordia» en la que dos hombres enfrentados se atacan entre sí como inevitable consecuencia de las muchas calamidades que afectan el género humano después del pecado de Adán y Eva. Sobre este tema iconográfico podríamos encontrar muchos ejemplos en la escultura y la miniatura románicas.

Este realismo se mantiene incluso cuando se producen extrañas mutaciones como en la «I» del fol. 128v del mismo Ms. Ripoll 52: en ella, una figura masculina ve sus pies devorados por una serpiente y sus manos trocadas en cabezas de can que le muerden las piernas. ¿Qué mejor manera de representar al hombre que vive prisionero de la mentira y de la impostura y que ha perdido su capacidad de «*rationalis operatio*», es decir, su capacidad de acción dirigida por la razón, que se centra de modo especial en sus manos, que precisamente mediante unas manos convertidas en perros, tradicionalmente símbolo de la falsedad y el error?

Acabamos de pasar una rápida revista a las tradiciones artísticas que en diferente medida pudieron contribuir a la formación de un estilo catalán de ilustración de manuscritos; las relaciones con Italia que, sin duda, tuvieron también su intervención es un tema todavía pendiente de estudio y que en su día arrojará mucha luz sobre el asunto.

Sin embargo, forzoso es reconocer que todo lo citado hasta el momento afecta básicamente a aspectos parciales y que quedan aún por explicar los graves problemas de fondo: ¿Cómo y dónde se fragua ese posible estilo catalán? ¿Hasta

qué punto se asimilan estas tradiciones colindantes? ¿Qué se sabe sobre el origen de los escritorios catalanes? ¿Cómo se explica la aparición de dos manuscritos de tan rica iconografía como las dos Biblias de Sant Pere de Rodes y Ripoll? ¿De dónde procedían los modelos?

Generalmente se ha atribuido al monasterio de Ripoll y a su rica biblioteca el papel de crisol asimilador de influencias textuales y artísticas y de generador de formas. Es además muy posible que fuera a partir de artistas y modelos ripolleses como trabajó el escritorio catedralicio de Vic, en especial en época de Oliba, obispo de Vic y abad de Ripoll.

Del segundo tercio del s. XI tenemos noticia de la personalidad de Ermemiro Quintila, canónigo de Vic, escriba y maestro de copistas, que desarrolla una activa tarea en la elaboración directa de manuscritos, o dirigiendo o supervisando la producción de otros, en un periodo de unos 40 años coincidente, en parte, con el obispado de Oliba. La modesta pero abundante decoración de iniciales de aproximadamente media docena de manuscritos vicenses conservados de esta época coincide con lo ripollés (por ejemplo, la inicial «A» del fol. 6v. del Ms. 43 del M.E.V.). Continúan estando presentes los modelos generales franco-insulares, con iniciales en tinta negra, realizadas en rojo anaranjado y con algo de amarillo y azul. En estas capitales se produce además cierta evolución hacia el predominio de formas fitomórficas, dentro de los modelos que genéricamente denominamos «aquitanos», en los que los entrelazos heredados de la antigua tradición franco-insular adquieren en Aquitania y zonas limítrofes unas terminaciones en forma de palmetas de hojas más o menos gruesas, o más o menos lanceoladas. Gaborit-Chopin cita obras limosinas, como la Segunda Biblia de san Marcial de Limoges, a propósito de la culminación de este tipo de decoración y su expansión por zonas del sur y sudoeste de Francia, pudiendo constatarse también su presencia en obras de Vic y también de Ripoll, alcanzando incluso la escultura, como puede verse en algunos de los más antiguos capiteles de Sant Pere de Rodes.

Las obras vicenses ofrecen también otros ejemplos interesantes de capitales con figuración, por ejemplo la «Q» del fol. 171 del Ms. 26, «*Moralia in Job*», de san Gregorio, del M.E.V. Se trata de una escena relacionada con las representaciones de conflictos entre Vicios y Virtudes que ilustran los manuscritos de la *Psicomaquia* de Prudencio. En la inicial, el propio Job, libre de las llagas de la enfermedad y ayudado por la Virtud de la Paciencia, que adopta la imagen de un ser alado, pisotea al pecado de la Ira, que, como el resto de los Vicios, acostumbra a ofrecer la imagen de una mujer semidesnuda, de desordenados e hirsutos cabellos.

El «*Paralipómenos*» Ms. 6 del M.E.V., (1066), en su fol. 1v contiene una escena del «Descendimiento de Cristo» con José de Arimatea y Nicodemo, acompañada por la curiosa imagen de una sirena-pep. Estilísticamente, guardan rela-

ción con personajes de la Biblia de Ripoll y del Vol. III de la Biblia de Rodes. Sin embargo, la presencia de una imagen profana, marcada por un sentido negativo en relación con el pecado, no debe sorprender, porque comparte con el «Descendimiento» un claro contenido moralizante en relación con el valor Redentor de la Cruz sobre el mundo pagano y de depravación, anterior a ella, representado por la sirena. En el Beato de Girona una pequeña sirena-peza acompaña también, en el margen inferior, a la gran escena de la *Maestas Domini*.

A la vista de las características que acabamos de comentar en obras vicenses pensamos que sería posiblemente en el segundo artista que trabaja en la Biblia de Rodes, concretamente en el Vol. III, en donde encontraríamos reunidas una serie de características, que también estarán presentes en otras obras catalanas contemporáneas o algo posteriores, y que podrían justificar, en cierto modo, la posibilidad de hablar de un estilo catalán. Se trata de un artista que trabaja a mediados del siglo XI o quizá en un momento algo posterior, que pudiera ser discípulo del artista que trabaja en los dos primeros volúmenes de esta Biblia y probablemente en buena parte de la Biblia de Ripoll, pero al que es posible calificar ya de plenamente románico, frente a los ciertos titubeos pre-románicos del artista anterior.

Algunas de estas características que podríamos calificar, si no de típicas, sí de frecuentes en posteriores ilustraciones románicas catalanas son:

- dibujo rápido, suelto, a veces caricaturesco, a veces torpe, pero siempre expresivo.
- predominio de la línea sobre el color; éste puede aparecer con alguna frecuencia, pero es solo un elemento complementario.
- la sugerencia de espacio se obtiene mediante la superposición de formas y en ocasiones se recurre a marcos arquitectónicos, a motivos vegetales, o rocas para sugerir ambientes, si bien son básicamente los propios gestos, actitudes y expresiones de los personajes los que establecen las relaciones entre ellos y entre ellos y el entorno.
- las escenas se ordenan en bandas y se distribuyen con una mayor armonía.
- las composiciones son más cuidadas, equilibradas y estables.
- las telas y plegados son más ricos y ampulosos y en ellos aparecen rasgos típicos de lo catalán, como los bordes laterales en zig-zag y los pliegues en abanico en la parte posterior de la pierna, preferentemente en personajes sentados.
- en definitiva, es menos espontáneo y más repetitivo que el artista anterior, precisamente porque el superior cuidado de las formas y las composiciones aconseja su repetición.

Pasemos ahora a hablar del Vol. IV de esta misma Biblia de Rodes; en él intervienen posiblemente más de una mano, pero yo querría llamar la atención sobre la que ilustra el Libro del Apocalipsis (fols. 103v-106). Se trata de una mano nueva, bien diferente de las anteriores, pero en parte derivada de ellas. Las modificaciones que en su estilo se producen parecen aproximar esta parte al manuscrito, como se sabe quizá ripollés, a una zona de ilustración de obras cercana pero diferente, como sería, tal vez, la de Girona, representada en este caso por el Beato de Turín. Efectivamente, en el citado Vol. IV de la Biblia de Rodes, modestamente ilustrado, unos sencillos dibujos a pluma, sin colorear, ponen imagen a los pasajes del Apocalipsis en los que San Juan recibe el encargo de enviar su texto a los ángeles de las Siete Iglesias de Asia. La proximidad de estilo con respecto al Beato de Turín son notorias; el canon de proporciones aplicado a la figura humana, la manera de concebir los rostros, los gestos y las actitudes, en especial la forma de resolver telas y pliegues, que en parte se ciñen a las piernas, formando amplias arrugas ovaladas y en parte se acumulan sobre el antebrazo, o caen por la espalda en un trazado zigzagueante, o elevándose caprichosamente como si colgaran misteriosamente de un hilo invisible. Las alas de los ángeles, completa una y truncada la otra, convertida casi en un recurso ornamental de trazado espiral, es otro detalle común a ambos manuscritos. Es cierto que el número de imágenes del Vol. IV de la Biblia es reducido y que en ellas intervienen probablemente más de una mano. Es cierto además, que el modelo iconográfico de Apocalipsis utilizado por el ilustrador de la Biblia debió ser diferente del grupo de los Beatos, pero aún así pensamos que la relación estilística existe.

No llegamos al extremo de afirmar que se trate de una mano única, pero sí creemos que las variaciones introducidas en la Biblia de Rodes por uno de sus últimos iluminadores aproximan notablemente esta parte de la obra al Beato de Turín y en consecuencia al taller de Girona. Ya Peter Klein planteó hace tiempo la posibilidad de que la Biblia de Rodes hubiera sido solo parcialmente escrita e iluminada en Ripoll, para ser trasladada más tarde a Sant Pere de Rodes, con intención de completar allí su ilustración con arreglo a unos modelos que, por circunstancias que desconocemos, no se pudieron utilizar en su momento, de manera que la parte correspondiente a los Evangelios quedó sin ilustrar y en cambio sí recibió decoración el texto del Apocalipsis, siguiendo unos modelos presentes en Rodes, pero inexistentes en Ripoll, a juzgar por la propia Biblia de Ripoll.

Tal vez la relación de estilo que hemos mencionado entre el artista principal del Vol. IV de la Biblia de Rodes y el del Beato de Turín pudiera ser un argumento en favor de la hipótesis de Klein, ya que serviría para alejar un tanto el manuscrito del área de influencia de Ripoll y acercarlo a otra zona artística, el

núcleo Girona-Sant Pere de Rodes, que posiblemente mantenía contactos, incluyendo el intercambio de artistas y modelos.

Las consecuencias de estas relaciones en el problema de las dataciones de ambas obras pueden ser importantes. Tradicionalmente se ha reconocido la necesidad de retrasar la fecha del Vol. IV respecto a los anteriores, de manera que Peter Klein comienza a situarla en el tercer cuarto del s. XI, opinión respaldada por Bohigas y por J. Beckwith. Sin embargo la relación con el Beato de Turín, obra que necesariamente parece posterior y situada cuando menos en 1100, o incluso tal vez algo más tarde, nos obligaría al menos a pensar en una fecha más avanzada para dicho vol. IV. como ya insinúa Rosa Alcoy.

Un tercer manuscrito podría ayudar a fijar esta postura cronológica, por sus posibles nexos con las obras anteriores. Me refiero al Evangelionario de Cuixà, catalogado ya en el siglo XII y que Peter Klein relacionó con el Vol. IV de la Biblia de Rodes. Nosotros añadiríamos el tercer lado del triángulo con el Beato de Turín. Es fácil demostrar los notables puntos comunes entre el Beato de Turín y el Evangelionario de Cuixà, por lo que, al menos, quisiera plantear la posibilidad de que de todo esto se derivara la hipótesis de la existencia de un estilo más o menos común a varios talleres de la zona de los Pirineos, Cuixà, Girona, Sant Pere de Rodes en un momento que pudiéramos situar hacia 1100 o en los años inmediatamente posteriores. Sin embargo, en el caso de que esto fuera cierto, en ningún caso podríamos descartar a Ripoll definitivamente de nuestro panorama estilístico, porque cuanto más se profundiza en la esencia del estilo de este grupo de obras más se observa que el punto de partida, más o menos lejano, de muchas de sus peculiaridades que afectan básicamente a anatomías y plegados, se encuentran en el propio Vol. III de la Biblia de Rodes, al que de momento se sigue atribuyendo un posible origen ripollés.

La imposibilidad de señalar caminos divergentes para Ripoll y este otro grupo de obras se confirmaría al estudiar la evolución del propio Ripoll ya en el siglo XII a través de alguna otra obra como el Ms. Vat. Lat. 5730, Epístolas de San Pablo. En él se observan una suma de ingredientes diferentes, que sin embargo, pueden explicarse, en parte, por la propia tradición ripollesa, en parte, por su relación con soluciones procedentes del campo de la escultura, pero también, en buena parte, por su relación con el propio taller de Girona y el Beato de Turín.

La consecuencia que es posible extraer es que no parece correcto hablar en Cataluña de talleres que mantengan una evolución independiente unos de otros, antes al contrario, un cierto discurrir paralelo con coincidencias, si no constantes, sí frecuentes, parece ser apropiado atribuir a estos escritorios, objeto de nuestro comentario.

BIBLIOGRAFIA

- ALCOY, Rosa: «*Biblia de Rodes*» y «*Biblia de Ripoll*» en «Catalunya Romànica», Vol. X «El Ripollès», Barcelona 1987, pp. 292-315
- AVRIL, F., ANIEL, J.P., MENTRE, M., SAULNIER, A. y ZALUSKA, Y: «*Manuscrits enluminés de la Péninsule ibérique*», París, Bibliothèque National, 1982.
- BOHIGAS, Pere: «*La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*». «*Período románico*», Barcelona 1960.
- CAHN, Walter: «*La Bible Romane*», Fribourg 1982.
- CID, Carlos y VIGIL, Isabel: «*El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Gerona*» Tirada aparte de los «*Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*», Vol. XVII (1964-65).
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel: «*La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIII^{em}. au XI^{em}. siècle*», en «*Cahiers de Civilisation Médiévale*» Vol. XII (1969), pp. 219-241 y 383-392.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: «*La miniatura*», Ars Hispaniae, Vol. XVIII, Madrid 1962.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle: «*La décoration des manuscrits à Saint Martial de Limoges et en Limousin*», París 1969.
- GUDIOL I CUNILL, Josep: «*La pintura mitgeval catalana. Els primitius*» (tercera part) «*Els llibres il·luminats*», Barcelona, 1955.
- GUILMAIN, Jacques: «*On the chronological developement and classification of decorated initials in Latin Manuscripts of tenth century Spain*» en «*Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*», Vol. 63, nº 2 (1981), pp. 376 y ss.
- IBARBURU, M^a Eugenia: «*Els manuscrits romànics il·lustrats del Museu Episcopal de Vic*» en «Catalunya Romànica», Vol. III, «Osona II», Barcelona 1986, pp. 733-754, 763-766 y 768-772.
- IBARBURU, M^a Eugenia: «*L'escriptori de Santa Maria de Ripoll i els seus manuscrits*» en «Catalunya Romànica», Vol. X «El Ripollès», Barcelona 1987, pp. 276-292, 315-318, 318-332.
- KLEIN, Peter: «*Date et scriptorium de la Bible de Roda. État des recherches*» en «*Les Cahiers de Saint Michel de Cuxá*», nº 3 (1972), pp. 91-102.
- MICHELI, G. L.: «*L'enluminure du Haut Moyen Age et les influences irlandaises*», Bruxelles 1939.
- MUNDO, A. Manuel: «*Las Biblias románicas de Ripoll*», Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973, Vol. I (1976), pp. 435-436.

NEUSS, W.: «*Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausend and die altspanische buchmalerei*», Bonn-Leipzig, 1922.

PIJOAN, Josep: «*Les miniatures de l'Octateuch a les Bibles romàniques catalanes*», «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», 1911-1912, pp. 475-507.