

María es la puerta: la antigua portada románica y los orígenes de la peregrinación a Montserrat

Carles Sánchez Márquez
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen del texto: El objetivo de nuestro estudio no es otro que la resolución de la problemática que gira entorno de la antigua portada de Montserrat, haciendo hincapié en la cronología y la ubicación original, así como en la filiación estilística de la escultura. Se analiza también el papel jugado por el portal montserratino en el desarrollo de la imagen de la “Virgen puerta” en la escultura románica catalana. En cualquier caso, parece que la construcción del portal pudo estar relacionada con el auge de las peregrinaciones a Montserrat. Progresivamente, el santuario mariano empezó a aparecer junto a Santiago y Roma como beneficiario en los testamentos de los peregrinos catalanes, adquiriendo bien pronto el “status” de centro regional de peregrinación y la condición de etapa en la ruta jacobea.

Palabras clave: Montserrat, peregrinación, Sant Joan de les Abadesses, Rosellón, Conflent, Maïestas Mariae, puerta.

Mary is the door: the ancient romanesque door and the origin of the pilgrimage to Montserrat

Carles Sánchez Márquez
Universitat Autònoma de Barcelona

Abstract: The object of this study is none other than to resolve the problems concerning the ancient door of Montserrat, with emphasis on the chronology and its original site, as well as the stylistic links of the sculpture. The work also analyzes the importance of the door of Montserrat in the development of the image of the “Virgin door” in Romanesque Catalan sculpture. In any case, it would appear that the building of the door can be related to the rise in pilgrimages to Montserrat. In time the sanctuary began, together with Santiago and Rome, to be the beneficiary of Catalan pilgrims’ legacies, acquiring very soon the status as the regional centre of pilgrimage and the condition of a stage on the Jacobean route.

Key words: Montserrat, pilgrimage, St. Joan de les Abadesses, Rosellón, Conflent, Maïestas Mariae, door.

María é a porta: a antiga portada románica e as orixes da peregrinación a Montserrat

Carles Sánchez Márquez
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumo do texto: o obxectivo do noso estudo non é outro que a resolución da problemática que xira arredor da antiga portada de Montserrat, facendo fincapé na cronoloxía e a localización orixinal, así como na filiación estilística da escultura. Analízase tamén o papel xogado polo portal de Montserrat no desenvolvemento da imaxe da “Virxe porta” na escultura románica catalá. En calquera caso, semella que a construción do portal puido estar relacionada coa auxe das peregrinacións a Montserrat. Progresivamente, o santuario mariano empezou a aparecer xunto a Santiago e Roma como beneficiario nos testamentos dos peregrinos cataláns, adquirindo axiña o status de centro rexional de peregrinación e a condición de etapa na ruta xacobeá.

Palabras clave: Montserrat, peregrinación, Sant Joan de les Abadesses, Rosellón, Conflent, Maiestas Mariae, porta.

A propósito del antiguo portal románico de Santa María de Montserrat, Gaietà Cornet i Mas no dudaba en afirmar: “*al pasar por debajo de estos arcos que amenazan desplomarse, al penetrar en medio de silenciosas ruinas, al pisar el sitio que diez siglos atrás habitaban las vírgenes consagradas al Señor, se le oprime a uno el corazón al considerar cuanto más veloz es la destructora mano del hombre que la pesada de los siglos*”¹. Ciertamente, esta visión neorromántica de mediados del siglo XIX nos sirve como punto de partida para el análisis del elemento más enigmático, a la vez que desapercibido, del patrimonio artístico conservado en el santuario de Montserrat² (fig. 1, 2). Es de todo punto imprescindible empezar revisando los estudios dedicados al análisis de la portada. Sin duda alguna, fue el historiador y arquitecto Josep Puig i Cadafalch, en un estudio realizado alrededor del año 1930, el primero en apuntar el interés artístico del antiguo portal románico³. Si bien su aportación es clave para identificar algunas de

1 Tras la destrucción del monasterio durante la Guerra del Francés, la portada románica de la antigua iglesia se convirtió en el elemento más sugerente de las ruinas románticas de Montserrat. CORNET I MAS, Gaietà, *Tres días en Montserrat: guía histórico-descriptiva*, Barcelona, 1858, p. 35.

2 La portada fue trasladada a su ubicación actual, en uno de los muros del atrio que precede a la basílica, en el marco de las obras de restauración y consolidación del monasterio dirigidas a partir del año 1920 por Josep Puig i Cadafalch.

3 El estudio aparece en PUIG I CADAFALECH, Josep, *Escrits d'arquitectura, art i política*, edición a cargo de Xavier Barral i Altet, Barcelona, 2003, pp. 313-319. También dedica un breve capítulo en su obra monumental sobre la escultura románica en Cataluña. Véase al respecto: PUIG I CADAFALECH, Josep, *L'escultura romànica a Catalunya*, vol. VI, Barcelona, 1952, pp. 109-110.

las escenas (especialmente las figuras de las arquivoltas, desaparecidas por la erosión de la piedra), el estudio no resuelve algunos puntos fundamentales relativos a la *forma* y la *filiación estilística* de la escultura. Sea como fuere, lo cierto es que desde la publicación de Puig i Cadafalch, la historiografía que ha tratado el conjunto ha tendido hacerlo someramente y de modo general. Encontramos un buen ejemplo de este tratamiento en la obra de Eduard Carbonell, *L'art romànic a Catalunya*⁴. El autor no duda en afirmar la dependencia escultórica de la portada respecto al taller de Ripoll, hipótesis que también formula Xavier Barral en el estudio publicado en la colección *la Catalunya romànica*⁵. Ante la endémica ausencia de estudios sistemáticos, el presente artículo no sólo pretende abordar algunos puntos fundamentales relativos al estilo de la escultura, sino también aquellos que conciernen a problemas mayores como la cronología y la ubicación de la fábrica románica.



Fig. 1. Basílica de Montserrat. Portada románica incrustada en uno de los muros del atrio.

La iglesia románica y los orígenes de la peregrinación a Montserrat

La primera noticia sobre la presencia de una iglesia en la montaña Montserrat data del año 888. El día de la consagración de la iglesia Ripoll, el conde Guifredo el Velloso y su mujer Winildis hicieron donación al monasterio del lugar que llaman Monteserrato, con las iglesias que hay en la cumbre del mismo nombre y en su valle: "*Locum quem nominant Monteserrato, Ecclesias quae sunt in cacumine ipsius montis, vel ad inferiora ejes*"⁶. Este documento evidencia la existencia de edificaciones primitivas, cuya advocación conocemos a través de una escritura posterior.

4 CARBONELL, Eduard; GUMÍ, Jordi, *L'art romànic a Catalunya, segle XII*, Barcelona, 1974-75, pp. 48-49.

5 BARRAL I ALTET, Xavier, "Santa Maria de Montserrat", en VIGUÉ, Jordi (dir.), *El Bages*, colección *la Catalunya Romànica*, vol. XI, Barcelona, 1984, pp. 312-313.

6 RIBAS I CALAF, Benet, *Història de Montserrat (888-1258)*, edición, introducción y notas a cargo de Francesc Xavier Altés i Aguiló, Barcelona, 1990, p. 124.



Fig. 2. Portada románica de Montserrat. Detalle de las arquivoltas.

El 9 de febrero del año 933 el conde Sunyer confirmó a Santa María de Ripoll la donación de “*ecclesias sitas in comitatu Ausonae in Montesserrati idest domum Sancte Marie, Sancti Asciscli, Sancti Petri, et Sancti Martini, com finibus et terminis forum*”⁷. De las cuatro ermitas montserratinas, tan solo la de San Acisclo ha perdurado hasta nuestros días⁸. Se trata de un edificio de una sola nave y pequeñas dimensiones cuya tipología arquitectónica debió compartir la primitiva iglesia de Santa María. En lo que concierne a ésta, conservamos un testimonio revelador que nos permite afirmar con rotundidad la existencia de un pequeño cenobio dependiente del monasterio de Ripoll: el día 3 de abril del 1027 Elliardis donó “*ad domum Sancta Maria cenobii*” unas viñas situadas en el condado de Barcelona, en el término de Esparraguera⁹. Si bien el documento

7 *Ídem*, p. 65.

8 Un privilegio del 982 otorgado por el rey Lotario al abad de Ripoll nos permite saber que las iglesias de San Pedro y San Martín estaban en los pies de la montaña, mientras que Santa María y San Acisclo se hallaban en la cima: “*in Montesserrato alodem cum eclisiis Sancti Petri et S. Martini, et in cacumine Montis serrato ecclesias S. Mariae et S. Asiscli*”. RIBAS I CALAF, Benet, *Història de Monerrat... op. cit.*, p. 148. Según Jaime Villanueva las iglesias de San Pedro y San Martín “*estaban donde ahora es el lugar de monistrol. La de San Acisclo está separada del monasterio como un tiro de fusil hacia levante: su fábrica es vieja, y hasta estos últimos siglos hubo en ella hospital para peregrinos enfermos*”. VILLANUEVA, Jaime, *Viaje literario a las iglesias de España*, tomo VII, 1821, pp. 136-157.

9 ALBAREDA, Anselm Maria, *Història de Montserrat*, Barcelona, 1988, p. 12.

no ofrece dudas sobre la presencia de un pequeño cenobio, este no adquirió el status jurídico de priorato hasta el 1082, momento en que se cita por vez primera a Ramón como prior de Santa María¹⁰. No cabe duda que hasta ese momento, el cenobio había estado supeditado a los designios de los abades de Ripoll: Oliba (1023-1046) y su sucesor Pere Guillem (1046-1080). Llegados a este punto, conviene hacer hincapié en la figura del abad Oliba, cuya *entrée en escène* a partir del año 1023 pudo ser decisiva en el desarrollo del priorato Montserrat. En este preciso año, consiguió que el conde de Barcelona Ramón Berenguer I fallara a favor del monasterio de Ripoll en el pleito mantenido con el monasterio de Santa Cecilia sobre la propiedad de las iglesias de Montserrat¹¹. Su intervención fue rápida y eficaz; en el 1025, dos años después de la nueva anexión al cenobio ripollés, hallamos una donación directa *ad Domum Sanctae Mariae*, y dos años más tarde (1027) la citada donación al cenobio de Montserrat. Su papel determinante en el gobierno de Montserrat viene confirmado por un documento del año 1036, según el cual un tal Ferriol y su mujer Sesnanda vendían unas tierras y viñas situadas en el condado de Manresa; los compradores eran el cenobio de Santa María y el obispo Oliba¹². En este sentido, todo parece indicar que el obispo no solamente favoreció la instauración de una pequeña comunidad monástica, sino también el inicio de una importante campaña constructiva para alzar la nueva iglesia románica¹³. Ante la más que inconveniente ausencia de documentación relativa a la consagración del templo, debemos recurrir al testimonio arqueológico y documental. En relación a este último, un documento del 1036 confirma que una mujer llamada Ingilberta legaba al monasterio de Montserrat *parilio de bovov ad opera*, lo cual indica que durante el segundo cuarto del siglo XI ya se estaba construyendo el templo. Por otro lado, durante las prospecciones arqueológicas realizadas en el marco del proyecto de restauración del monasterio (1917-1931), Puig i Cadafalch halló los cimientos del templo, hecho que permitió confirmar que la iglesia románica montserratina era obra del siglo XI¹⁴. Sin embargo, partiendo del análisis formal y estilístico de la escultura conservada, sería un craso error situar la portada románica

¹⁰ *Idem*, p. 17.

¹¹ El priorato de Santa Cecilia, consagrado en el 957, fue fundado por el abad Cesario (?-981), que aprovechó la desidia de Ripoll para apoderarse de las iglesias montserratinas. Finalmente, el conde Berenguer I y su madre Ermessenda sentenciaron que el cenobio de Santa Cecilia, con todos sus alodios, pasaran a ser propiedad y dominio de Santa María de Ripoll. Véase: VERRIÉ, P., *Montserrat*, Madrid, 1950, p. 26.

¹² "Venditores sumus ad Santa Maria Cenobii de Montserrat et tibi Oliva episcopus". ALBAREDA, Anselm Maria, *Història de Montserrat... op. cit.*, p. 14.

¹³ No olvidemos que Oliba (obispo de Vic, abad de Ripoll y Cuixà) fue un importante promotor artístico. Sus actividades constructivas pueden concretarse en tres grandes consagraciones y la posible participación en una cuarta: Ripoll (1032), Cuixà (1035) Vic (1038) y posiblemente Canigó. Puede verse al respecto: ABADAL I VINYALS, Ramón, *L'Abat Oliva, bisbe de Vic, i la seva època*, edición de Francesc Vilanova Vila-Abadal, Barcelona, 1962; ALBAREDA, Anselm, *L'Abat Oliba fundador de Montserrat (971?-1046)*, Barcelona, 1972; COLL I ALENTORN, Miquel, *L'Abat Oliba*, Barcelona, 1993; JUNYENT, Eduard, *Esbós biogràfic del comte, abat i bisbe Oliba: Commemoració mil·lenària de la seva elecció abacial (1008-2008)*, revisió a cura de Ramon Ordeig i Mata, Barcelona, 2008.

¹⁴ ALBAREDA, Anselm Maria, *Història de Montserrat... op. cit.*, p. 15; BENET I CLARÀ, Albert, "Montserrat. Les diverses fases de construcció del Monestir", en VIGUÉ, Jordi (dir.), *El Bages*, colección la Catalunya Romànica, vol. XI, Barcelona, 1984, p. 311.

en este momento constructivo. Como veremos más adelante en el apartado dedicado a la cronología y filiación, el portal fue realizado en un momento posterior, en la segunda mitad del siglo XII.

A mi juicio, no sería arriesgado relacionar la construcción de la portada con el aumento de la peregrinación al santuario. Lo cierto es que, a partir del último cuarto del siglo XII, el culto a la Virgen de Montserrat había experimentado una verdadera revolución a causa de los milagros obrados por su intersección¹⁵. En este sentido, la colocación de la talla románica en el altar mayor de la iglesia propició la proliferación del culto y devoción a la Madre de Dios, tal y como constata la documentación del periodo comprendido entre 1176 y 1223; en ella podemos observar el aumento de las lámparas de aceite instauradas para que ardiesen ante el altar, un elemento votivo tradicional y característico de Montserrat cuyo origen debemos situar en este momento. El primer documento que nos habla al respecto es del 1176: “*Dn. Pons de Rajadell y su mujer Guillia con todos sus hijos funda una lámpara delante del altar de N. Señora de Montserrat, que arda desde el principio de Cuaresma hasta Pascua*¹⁶”; años más tarde (1181) Bernardo de Rocafort y su mujer Beatriz, por el voto que había hecho su hija Berengaria en una grave enfermedad, “*dieron a la iglesia de S. María de Montserrat, a su prior y monjes, un censo de dos sueldos sobre el manso de Mata, en la parroquia de S. María y castlania de Rocafort, condado de Barcelona, para que arda una lámpara delante el altar de S. María y sean partícipes de los sufragios y oraciones*¹⁷”. Dado que no se trata de alargarnos *ad finitum*, citaremos una última referencia documental del año 1192 según la cual *Poncio de Falcas y su mujer Agnes instituyen una lámpara que ardiese día y noche delante del altar de Santa Maria de Montserrat*. Según Albareda¹⁸, tras llegar al santuario los peregrinos se dirigían a la iglesia, donde un monje los recibía y les presentaba a la Virgen. Inmediatamente, como ofrenda votiva, colocaban un cirio o lámpara de aceite que quemaba toda la noche hasta el inicio de la misa matinal, dando lugar a los dos actos más característicos del peregrino en Montserrat: la velada nocturna ante la Santa Imagen y la asistencia a la misa matinal. El progresivo desarrollo de Montserrat como destacado centro de peregrinación es atestiguado también por el aumento de las peticiones de sepultura en el templo. En el 1197, Guillem Jaufret, a punto de partir a Santiago de Compostela, pidió en su testamento que su cuerpo fuera enterrado en la iglesia¹⁹. Una petición realizada también por Guillem de Esparraguera, estando para partirse *ad limina S. Jacobi*²⁰.

Aceptado el origen de las primeras peregrinaciones en la segunda mitad del siglo XII, éstas debieron consolidarse en la centuria siguiente. Para afirmarlo debemos

15 BARAUT. C., “Les Cantigues d'Alfons el Savi i el primitiu *Liber Miraculorum* de Nostra Dona de Montserrat, en *Estudis Romànics* 2, 1949-1950, pp. 90-91.

16 RIBAS I CALAF, Benet, *Història de Montserrat...* op. cit., p. 199.

17 Ídem, p. 200.

18 ALBAREDA, Anselm Maria, *Història de Montserrat...* op. cit., p. 142.

19 RIBAS I CALAF, Benet, *Història de Montserrat...* op. cit., p. 208.

20 Ídem, p. 88. “*In primis dimitto corpus deum et animam meam domino Deo et beate Mariae Montis serrate*”.

remitirnos al privilegio otorgado en el año 1218 por el joven monarca Jaume I, que ponía bajo su protección el “*venerable monasterio y monjes de la gloriosísima Madre de Dios, Santa María de Montserrat, que Dios adora e ilustra con continuados milagros*”. Del mismo modo, el monarca concedía un salvoconducto a todos aquellos peregrinos que fueran a visitar el monasterio²¹. Prueba de la proliferación del culto y devoción a la Virgen es la fundación de la cofradía de la Mare de Déu de Montserrat, el 23 de julio del año 1223²². Un documento de ese mismo año, nos permite conocer también la existencia de una *galilea delante del portal mayor de la iglesia*, cuya construcción quizás debemos atribuir a la incapacidad la iglesia para absorber a todos los peregrinos que pasaban allí la noche²³. Cabe recordar, en este sentido, que la galilea fue un lugar de entrada y salida de la iglesia pero también un espacio con valor funcional y uso funerario²⁴.

Sin duda, a partir de mediados del siglo XII Montserrat se convirtió en un destacado centro de peregrinación. En este sentido, la consolidación de la *peregrinatio* a *Montserrat* durante los siglos XIII y XIV debió propiciar la ampliación de la iglesia románica, que a partir del año 1327 pasó de tener una a tres naves²⁵. Posteriormente, el abad Pedro de Burgos (1512-1535) consiguió ampliar la antigua iglesia 2,5 metros de ancho por 4 de largo. De poco sirvió la ampliación promovida por el abad, ya que en el año 1560 se inició la construcción de la iglesia actual, consagrada el 2 de febrero del 1592. Pese a que la imagen de la Virgen venerada en el altar fue trasladada al nuevo templo²⁶, mucho más apto para cobijar a las multitudes peregrinos que visitaban el santuario, la iglesia románica quedó abierta al culto hasta la segunda mitad del siglo XVIII reconvertida en un corredor de paso al atrio de la iglesia nueva²⁷. La “iglesia vieja” fue definitivamente destruida tras la intervención del abad Argeric (1753-1757),

21 Jaume I concedió nuevamente este salvoconducto en el año 1271. UDINA MARTORELL, Frederic, “Els Guiatges per als pelegrins a Montserrat als segles XIII-XV”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, separata, vol. XXVIII, 1956.

22 LAPLANA, Josep de Carles, *Montserrat. Mil anys d'art i història*, Manresa, 1998, p. 36-41. El arzobispo de Tarragona, juntamente con el abad de Ripoll y el prior de Montserrat, fundaban la cofradía a petición de diversos devotos. El arzobispo de Tarragona Aspàrreg de la Barca concedería a los que entraran en la cofradía veinte días de indulgencia.

23 RIBAS I CALAF, Benet, *Història de Montserrat... op. cit.*, p. 208. “En la vigilia de Santa María de agosto estando Don. Guillem de Montserrat en la casa de Sta. María de Montserrat fue requerido por el prior Berenguer sobre los papeles y escrituras que Dn. Guillem de Guardia pedía a la casa de Montserrat, a lo que el dicho Dn. Guillem de Montserrat dijo que el no tenía las dichas escrituras por persona alguna de la casa e iglesia de Montserrat, monje ni clérigo, sino que el mismo Guillem de Guardia se las había entregado en Collbató al mismo tiempo que estaba para partir a la guerra de Tortosa, y se las había entregado con el fin de que si muriese en la guerra pudiese él con dichas escrituras tomar posesión del castillo de Guardia y del Bruc. Estas palabras dijo con toda la verdad en la *galilea de la iglesia de Montserrat, delante del portal mayor de la misma iglesia*”

24 Entre los conjuntos catalanes que contaban con galilea cabe destacar Cardona, Ripoll, Sant Cugat, Àger, Barcelona y Gerri de la Sal.

25 LAPLANA, Josep de Carles, *Montserrat. Mil anys...op. cit.*, p. 45.

26 Sobre la traslación de la Santa imagen de la Virgen: CORNET I MAS, Gaietà, *Tres días en Montserrat op. cit.*, p. 60. Según FLÓREZ, Enrique, *La España Sagrada*, tomo XXVIII, Madrid, 2008, pp. p. 74, “Creció tanto la devoción de la Virgen y la concurrencia de peregrinos y devotos, que fue preciso ensanchar la casa y engrandecer el templo, haciendo otro nuevo y magnífico que se empezó en el año 1560”.

27 VILLANUEVA, Jaime, *Viaje literario a las iglesias de España*, tomo VII, 1803-1852, pp. 136-157: “subsiste en uno de sus lienzos la portada de la iglesia antigua que se extendía muy poco de poniente a levante. Créese que un arco por donde se entra á la obra nueva sea el lugar donde se estuvo la imagen de nuestra Señora”.

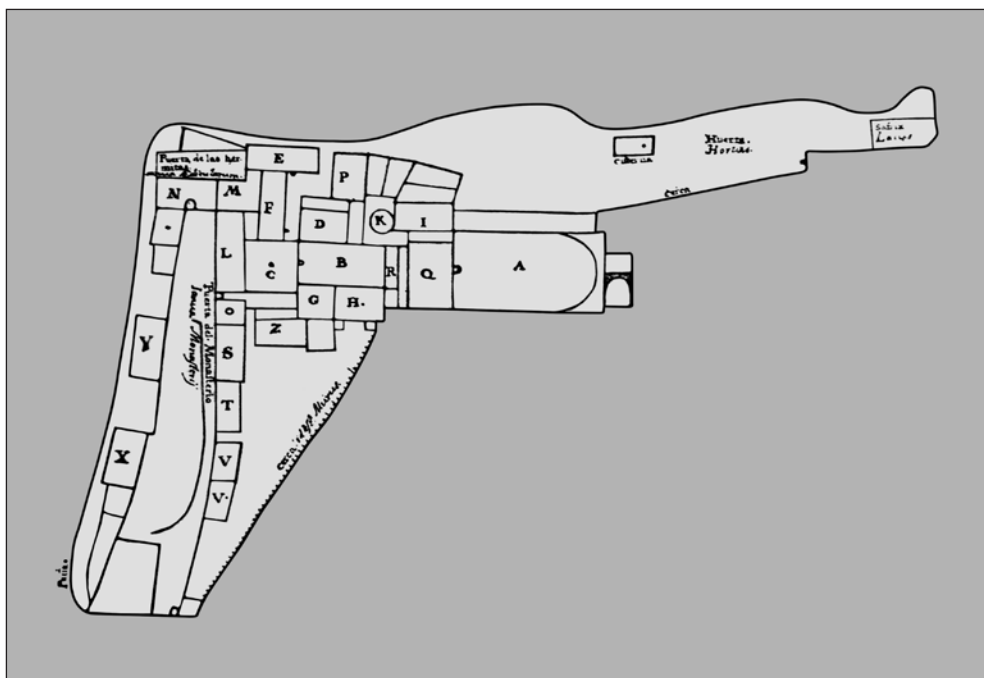


Fig. 3. Plano del Monasterio de Montserrat, c. 1700-Bib. Nac. París ms. esp. 321. fol. 353.

que inició un proyecto urbanístico destinado a adecuar el monasterio a las nuevas necesidades, quedando la portada como único testimonio de la primitiva iglesia²⁸.

Afortunadamente, conservamos algunos indicios de corte documental que nos permiten conocer la fisonomía del antiguo templo románico. En relación a ello, la obra *Annales*, escrita por el francés Jean Mabillon (1632-1707) se presenta como un testimonio sugestivo y determinante. Monje erudito e historiador, Mabillon trabajó en la elaboración de una valiosa compilación sobre la Orden de San Benito, titulada *Annales Ordinis Sancti Benedicti occidentalium monachorum patriarchae*. Con este propósito, envió una circular a los monasterios españoles, que respondieron a la invitación haciendo una recopilación de sus documentos o bien redactando memorias históricas que fueron recopiladas en un solo volumen: el manuscrito español 321 de la Biblioteca Nacional de París. Según Anselm María Albareda²⁹, que dedicó un estudio profundo al manuscrito, Mabillon contaba con diversas fuentes como la Marca

28 Según los planos conservados en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña (H 101B / 5 / 114) el proyecto consistió en la edificación de dos grandes bloques cúbicos articulados por dos grandes patios o claustros que procedían la fachada de la iglesia. Véase al respecto: ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier, *L'Ésglésia nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, 1992, pp. 163-170. Por otro lado, Miquel Muntadas considera que la iglesia fue definitivamente destruida el año 1794: MUNTADAS, Miquel, *Montserrat, su pasado...op. cit.*, p. 187-190.

29 ALBAREDA, Anselm Maria, "Una història inèdita de Montserrat", dins *Analecta Montserratensia*, 4 (1920-1921), 29-177.



Fig. 4. Virgen de Montserrat con los peregrinos. Llibre Vermell de Montserrat, fol. 30. s. XV. Biblioteca de Montserrat.

Hispanica³⁰ del arzobispo Marca, la edición francesa del abad Pedro de Burgos³¹ y la *Perla* de Argaiz³². Además, seguramente contaba con notas manuscritas transmitidas desde Montserrat. Entre la documentación conservada en el citado ms. esp. 321 destaca, por su valor testimonial, un plano del monasterio acompañado de una descripción detallada de sus dependencias³³ (fig. 3). Se trata de un testimonio revelador que nos permite conocer la situación de la iglesia románica (b) antes de su definitiva desafección a finales de la centuria.

Por un lado, el manuscrito atesora la descripción más antigua de la antigua iglesia románica (b): “*Habet tria corpora, alias tres naves (ut dicitur) rerum est quadruplo minus novo. Continentque viginti tria sepulchra quorum duo (in lateribus dextro et sinistro posita) sunt adamussim elaborata. Supra hoc templum est camera Abbatialis, et paululum valetudinarii domusve infirmorum*”³⁴. No sabemos hasta que punto el aspecto de la iglesia en este

³⁰ MARCA, Petrus de, *Marca Hispanica*, París, 1688.

³¹ DE BURGOS, Pedro, *Libro de la historia y milagros hechos a inuocacion de Nuestra Señora de Montserrat: aora de nuevo muy añadido y grandemente mejorado en estilo y language castellano*, En Barcelona: en casa Sebastian de Cormellas..., 1605.

³² DE ARGAIZ, Gregorio, *La perla de Catalunya, Historia de Nuestra Señora de Montserrat*, Madrid, 1677.

³³ Debemos situar la realización del plano entre 1693, fecha en que los documentos fueron enviados a Mabilion y el 1713, año de la publicación de los *Annales*.

³⁴ “Es de tres naves empero es cuatro veces menor que la nueva. Tiene veinte y tres sepulturas y las dos de ellas son de admirable hechura; y están fijadas en lo alto de la pared una a cada parte. Encima de esta iglesia está la Cámara Abacial y parte del enfermería”. En ALBAREDA, Anselm Maria, “*Una història...op. cit.*”, p. 122. Por otro lado, Miquel Muntadas, manteniendo en el anonimato su fuente documental, afirmaba que “la iglesia tenia



Fig. 5. C. Langlois. Ruinas del claustro gótico en el año 1830. Litografía, Biblioteca de Montserrat, Gabinet de Gravats, 13. 892.

momento pudo aproximarse al que aparece en una miniatura del *Llibre Vermell de Montserrat*³⁵, en la que se representa la Virgen de Montserrat con los peregrinos (fig. 4); en cualquier caso, se trata del único testimonio gráfico que atestigua la ampliación del templo de una a tres naves. Según vemos en el plano, la iglesia románica (b) estaba situada frente claustro gótico (c) que había sido construido a partir del año 1476³⁶ (fig. 5).

La memoria de lo antiguo

Lo cierto es que a finales del siglo XIX la portada románica de Santa María de Montserrat, único elemento conservado de la antigua iglesia, presentaba un aspecto desolador (fig. 6). Declarado “castillo de armas” por la Junta Provincial de Defensa en el mayo de 1810, el

monasterio había sido arrasado en el marco de la Guerra del Francés. Los cronistas de mediados de siglo daban buena cuenta de ello: *“Junto a las mismas peñas y como pegadas partes de ellas, aparecen las ruinas del antiguo monasterio: una portada bizantina con dobles arcos bastante variados en sus detalles, un lienzo del claustro gótico de elegantes formas y contruidos á dos pisos sostenidos por delgadas columnitas en que se apoyan los arcos en ojiva es lo único que queda de la fábrica primitiva. A la vista de tanta barbarie siéntase melancólico el viajero en uno de los capiteles ó trozos de cornisa de los muchos que ruedan por*

de longitud 25 metros, de latitud 17, de elevación 10 ú 11 sin el tejado; estaban en dirección al oriente y ocupaba principalmente el local que hoy día ocupan la portería del monasterio y parte de la escalera del mismo, y los aposentos de S. Fulgencio y de San Leandro, desde la puerta bizantina. No predominaba en ella determinada idea, ó gusto arquitectónico. Tenía últimamente tres puertas: la puerta bizantina que la del centro principal y de la cual presentamos un facsímile y otras dos laterales”; véase al respecto: MUNTADAS, Miquel, Montserrat, su pasado su presente y su porvenir, Manresa, 1867 y 1871, pp. 187-190.

35 *Llibre vermell de Montserrat*, facsímil parcial del manuscrito núm. 1 de la Biblioteca de la Abadía de Montserrat, introducción a cargo de Francesc Xavier Altés i Aguiló, Barcelona, 1989

36 El 20 de septiembre de 1476 el padre Llorenç Maruny firmó el contrato para las obras del claustro con el maestro Pere Basset y Jaume Alfons. Véase al respecto: LAPLANA, Josep de Carles, *Montserrat. Mil anys...op. cit.*, p. 68. Por otro lado, ALBAREDA, Anselm Maria, “Una història inèdita... p. 126 pudo transcribir la breve descripción del claustro hallada en el manuscrito español 321: “*En medio de él hay una cisterna que tiene mas de cuatro canas en cuadro, y en alto casi lo mismo. Sobre el paño que mira a levante tiene la parte de la celda abacial y otra celda sobre este. Al paño de la parte norte tiene dos altos celdas; y a la parte de poniente tiene parte de la mayordomía y dos altos de galerías*”.

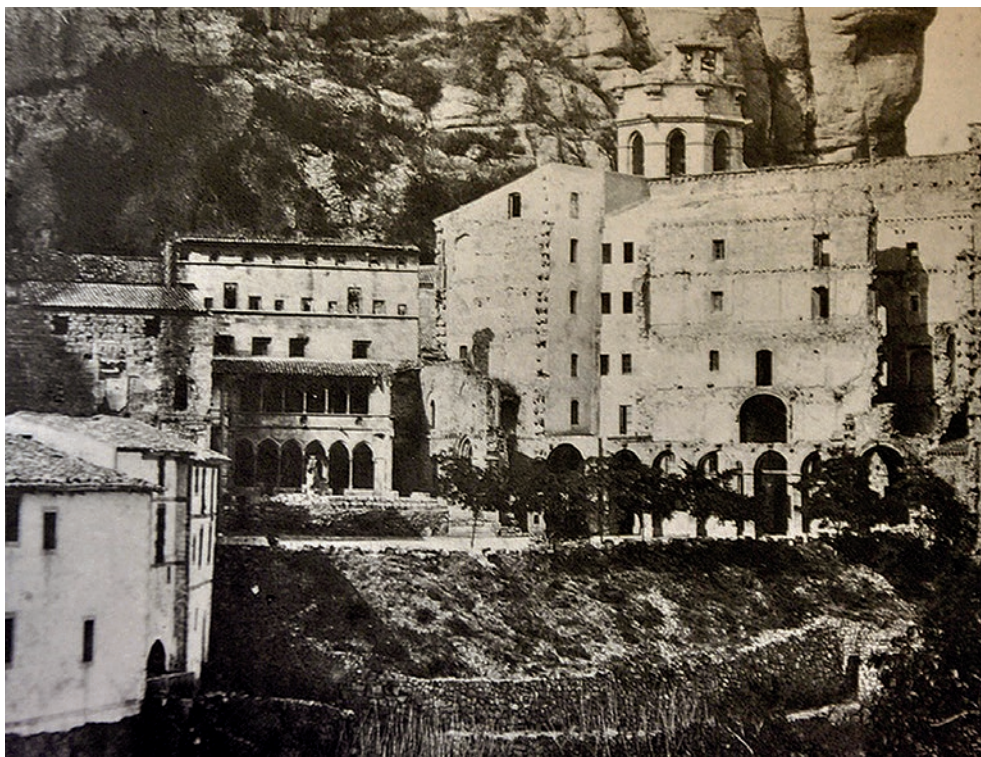


Fig. 6. Vista de Montserrat durante la segunda mitad del siglo XIX. En la imagen puede observarse la fachada románica adosada al claustro gótico.

*el suelo, contemplando tantas ruinas como por dó quier se le presentan*³⁷ Convertida en un elemento más de las ruinas románticas de Montserrat, la portada era un inconveniente en el proyecto de restauración de la plaza. Así consta en un documento del año 1852 que narra la visita del arquitecto Elias Rogent al santuario de Montserrat. Conocedor del proyecto que hubiera supuesto del derribo de la portada románica, Rogent hizo desistir al abad de tal idea³⁸. Llegados a este punto, es indispensable

37 CORNET I MAS, Gaietà, *Tres días en Montserrat op. cit.* p. 35. Por otro lado, Francesc de Paula Crusellas se hizo eco de un valioso documento que narra las calamidades acaecidas en el monasterio durante la guerra. Don Zoilo Gibert, beneficiado de Monistrol, describe el incendio del templo. “*Se cremà lo portal ó portas principals per entrar al Monastir frente la font, la casa dels pobres y peregrins, la ferreria, la carniceria, la Casa dels Mestres de casas, la del Metje, però en esta quedà part per haverhi un passadís que la separa de las altras, los aposentos de D. Guillem, que si entrava per los claustros vells. Se cremaren los dits Claustros, las oficinas de Apotecaria, tenda, Majordomia, Enfermeria, Cuyna, y tots el edificis vells. Lo refectó dels Llechs, la Llibreria, Capítol y tot lo Claustro, dit de la campana, los claustros nous, vells, no havent quedat sostres, ni bóvedas, ni menos teulades*”. Véase al respecto: CRUSELLAS, Francesc de Paula, *Nueva historia del santuario y monasterio de Nuestra Señora de Montserrat*, Barcelona, 1896, p. 465.

38 “*En el año 1852 Rogent hizo un viaje a Montserrat llevando consigo a Font y una hermana. Durante su estancia en el Monasterio llegó a oídos de Rogent que el Rdo. Padre Abad tenía el proyecto de mejorar las condiciones de la plaza derribando la portada románica y la parte del claustro gótico que se había salvado del incendio. No fue corto ni perezoso el joven arquitecto Rogent, y entabló enseguida gestiones con el padre Abad, quien, ya fuese por temor a la responsabilidad en que podía incurrir, ya por haberle convencido la argumentación del visitante,*



Fig. 7. Vista ideal del conjunto del monasterio a través de un grabado del 1865.



Fig. 8. Portada románica de Santa María de Montserrat, imagen del archivo Salvany, 1923.

abordar una cuestión fundamental que no ha sido tratada por la historiografía existente sobre el conjunto. Me refiero a la fortuna de la portada románica tras la desafección de la antigua iglesia de Montserrat. En relación a ello, todo parece indicar que tras la destrucción de la iglesia “vieja” en el marco de la intervención del abad Argeric (1753-1757), el portal fue adosado, sin perder su ubicación original, a una de las nuevas edificaciones. Debió quedar entonces atrapada en una amalgama de construcciones, como medio de comunicación entre el claustro gótico y las nuevas dependencias construidas³⁹ (fig. 7). Prueba de ello es la diferencia de aparejo que podemos observar en una imagen del 1923 conservada en el archivo Salvany (fig. 8), donde puede apreciarse también la puerta que daría acceso a la nave lateral del templo. A partir del año 1921 el abad Marcet encargó un amplio proyecto de reforma del

desistió de su idea, y gracias a ese pintoresco viaje podemos todavía contemplar hoy los preciosos vestigios del arte románico del siglo XII en la portada, y del gótico claustro del 1476 que comenzaron Jaime Alonso y Pedro Baset, de Barcelona”. BASSEGODA Y AMIGÓ, Buenaventura, Elogio del arquitecto D. Augusto Font y Carreras (1845-1924), Barcelona, 1925.

³⁹ Recordamos las palabras de CRUSELLAS, Francesc de Paula, *Nueva historia...op. cit.* p. 33: “En 1476 firmóse escritura de contrata para levantar el claustro gótico, del cual existe aún una parte, en que se halla hoy la tienda de medallas. Este claustro se hizo adosado á la puerta de entrada de la iglesia, para facilitar un desahogo á la gente que no cabía en ella”.

monasterio al arquitecto Josep Puig i Cadafalch⁴⁰. Debemos contextualizar en este momento la traslación definitiva de la portada al atrio de la iglesia, hecho que viene confirmado por el estudio que el mismo arquitecto dedicó a la portada hacia 1930: *allí quedó (la portada) durante años hasta que fue trasladada, con el objetivo de conservarla, bajo el pórtico que precede la iglesia actual*⁴¹.

La portada románica: iconografía y descripción

El estudio iconográfico de la portada de Santa María de Montserrat topa con la insalvable dificultad del deterioro y desaparición de la escultura debido a la progresiva destrucción de la piedra. Pese a ello, tras el estudio de los elementos escultóricos que conforman el portal, podemos afirmar la existencia de un programa unitario, orgánico y homogéneo con una intencionalidad concreta. Si analizamos de fuera hacia dentro, es decir, capiteles, arquivoltas y tímpano, hallamos un elaborado programa iconográfico de caída y redención que se nutre de un lenguaje tipológico concreto como es la oposición Antiguo Testamento-Nuevo Testamento (Eva-Ave). En el capitel interno del lado derecho, la representación del pecado original escenifica la caída y anuncia sus inmediatas consecuencias (fig. 9). En la cara interna del capitel, Adán y Eva tapan su desnudez, hecho que indica que el pecado ha sido consumado; ambos se disponen a los dos lados del árbol por donde desciende la serpiente. En la cara externa, Yaveh amonesta Eva por el exceso cometido. Llama la atención, por otra parte, observar como en unas imágenes realizadas hacia 1923, el capitel no formaba parte de la portada (fig. 10); éste fue conservado en el museo lapidario del santuario hasta que fue montado en el portal, tras su definitiva traslación al atrio de la basílica. Evidentemente, existen semejanzas estrechas con el resto de la escultura de la portada, hecho que nos lleva a incluir el capitel en el mismo proyecto escultórico. En cuanto a los paralelos iconográficos podemos citar, a título de ejemplo, la representación del mismo episodio del pecado que aparece en un capitel de la portada de Sant Pere d'Or de Santpedor (fig. 11) y de la Seu de Manresa (fig. 12), en la portada de Santa María de Covet (Lleida) o en el alero de San Quirce de Burgos.

Los restantes capiteles de la portada narran las inmediatas consecuencias del pecado. La caída provoca la alteración de la vida y felicidad paradisíacas que se convierten en la muerte y el dolor terrenal. Todo ello se manifiesta a través de la representación de distintos temas iconográficos de carácter negativo. De este modo, vemos como dos leones con cabeza común comparten cabeza dan paso al siguiente capitel, en el que

⁴⁰ Uno de los puntos fuertes del ambicioso proyecto encargado por el abad Marcet (1912-1946) a Puig i Cadafalch era la construcción de la fachada. El proyecto fue abandonado por el inicio de la Guerra Civil y retomado a partir del año 1942 por el arquitecto Francesc Folguera. Véase al respecto: ALTÉS I AGUILÓ, Francesc-Xavier, "Josep Puig i Cadafalch: obra montserratina", *Butlletí del Santuari* núm. 60-61 (2001) p. 87-95.

⁴¹ PUIG I CADAFALECH, Josep, *Escrips...op. cit.*, p. 313.



Fig. 9. Santa María de Montserrat, capitel de la portada, pecado original.



Fig. 10. Santa María de Montserrat, capiteles de la Portada.



Fig. 11. Sant Pere d'Or de Santpedor, capitel de la portada: pecado original.



Fig. 12. Santa María de Manresa, capitel de la portada pecado original.



Fig. 13. Santa María de Montserrat, portada, capitel del lado derecho.



se representa una de las escenas más interesantes de la portada (fig. 13). En la parte inferior, dos carneros muerden un motivo entrelazado que asciende hasta la parte superior, donde cuatro pájaros picotean una piña⁴². Entre los modelos iconográficos más próximos cabe destacar la representación que del mismo tema se exhibe en un capitel de la portada de Sant Benet de Bages (fig. 14), una ilustración literal del capitel de Montserrat⁴³. Por lo que se refiere a la difusión del modelo, este tema aparece con frecuencia en

Fig. 14. Sant Benet de Bages, capitel de la portada.

42 En cuanto al significado iconográfico, no cabe duda de que las bestias fueron utilizadas como ejemplo moral al servicio de la maldad y el pecado, de la misma manera que otros animales también encarnaron diversas virtudes cristianas. El pecado, la culpa y, también, aunque menos dramáticamente, su contraparte, las virtudes, se muestran en conexión con el bestiario. En relación al significado icónico de las aves, Ignacio Malaxecheverría considera que por regla general el ave es símbolo de transcendencia y elevación. Su presencia, se relaciona con la manifestación del deseo de escapar de la muerte mediante el vuelo. En este caso, las aves tanto podrían simbolizar el castigo temporal o eterno, como la superación del pecado para iniciar el “vuelo” a Dios. Véase al respecto MALAXECHEVERRÍA, I., *El bestiario esculpido en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990, pp. 49-54.

43 ESPAÑOL, Francesca, *Sant Benet de Bages*, Manresa, 2001, pp. 35-41.

las obras vinculadas a la escuela escultórica de Ripoll-Vic. En relación a ello, hallamos una gran similitud desde el punto de vista compositivo e iconográfico en sendos capiteles de los claustros de Ripoll, Lluçà y Sant Joan de les Abadesses.

El ciclo iconográfico prosigue en la cornisa del muro derecho, donde se representa una figura femenina devorada por un ser monstruoso, aparentemente una serpiente (fig. 15). Su aparición no es casual: nos las habemos nuevamente ante una clara alusión a la aparición del mal, al castigo del pecado, introducido por los primeros padres. Como bien apuntaba Marisa Melero⁴⁴, la mujer, como descendiente de la Eva pecadora, fue relacionada por la Iglesia medieval con distintos temas iconográficos de carácter negativo, como su identificación con la Babilonia idólatra que se representaba mediante una figura femenina junto a la bestia apocalíptica. Se trata de alusiones claramente negativas que tienen su réplica en el friso izquierdo del portal, donde hallamos precisamente la representación del dragón heptacéfalo sobre el cual descansa un búho (fig. 16). Es necesario subrayar la singularidad iconográfica de este tema. Si bien el monstruo apocalíptico fue un tema recurrente en los Beatos medievales, se representó con menor frecuencia en los ciclos pétreos románicos. Al ejemplo de Montserrat, me viene al caso evocar, sin intención de alargarnos, el monstruo con siete cabezas que aparece en un capitel de Nuestra Señora de la Antigua de Butrera (Burgos), del pórtico de Caracena (Soria), de la portada de Roda de Isábena o en un fragmento de la desaparecida catedral románica de Girona.

El ciclo iconográfico de Montserrat prosigue en el capitel exterior de la jamba derecha, en el que hallan dos grifos enfrentados (fig. 17). El esquema compositivo nos remite a los capiteles de algunos conjuntos roselloneses, como el que aparece en las portadas de Sant Jaume de Vilafra de Conflent (fig. 18), Santa María de Brullà y en un capitel de la galería porticada de Serrabona.

El brancal presenta dos animales cuya resulta ambigua dado el mal estado de conservación; a mi juicio, se trata de la representación de dos esfinges, un tema recurrente en el repertorio de algunos conjuntos escultóricos relacionados con la escuela de Ripoll; así, hallamos una réplica de este tema en un capitel de la panda este de la portada de Ripoll, en un capitel del claustro románico de Sant Joan de les Abadesses y en el claustro de Lluçà. El capitel interior de la portada se conserva totalmente mutilado. Cabe pensar, teniendo en cuenta lo que hemos ido exponiendo, que las escenas representadas estarían relacionadas de un modo u otro con el carácter negativo del resto de capiteles. Es una hipótesis sugestiva, pero indemostrable ciertamente. Llama la atención, por otra parte, el hecho de que el capitel no aparezca en las imágenes tomadas a principios del siglo XX (fig. 19). Parece claro que fue añadido a la portada (junto al capitel del pecado original) tras el definitivo traslado al atrio de la basílica.

44 MELERO MONEO, M., "Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica", *Lombard: Estudis d'art medieval*, nº15, 2002-2003, pp. 111-134. Véase también: CAMELOT, T., "Marie, la nouvelle Eve dans la patristique grecque du Concile de Nicée à saint Jean Damascène", en *Etudes Mariales. La Nouvelle Eve*, vol. I, 1954, PP. 157-172.



Fig. 15. Santa María de Montserrat, portada, detalle del friso.



Fig. 16. Santa María de Montserrat, portada, detalle del friso.



Fig. 17. Santa María de Montserrat, capitel del lado izquierdo.

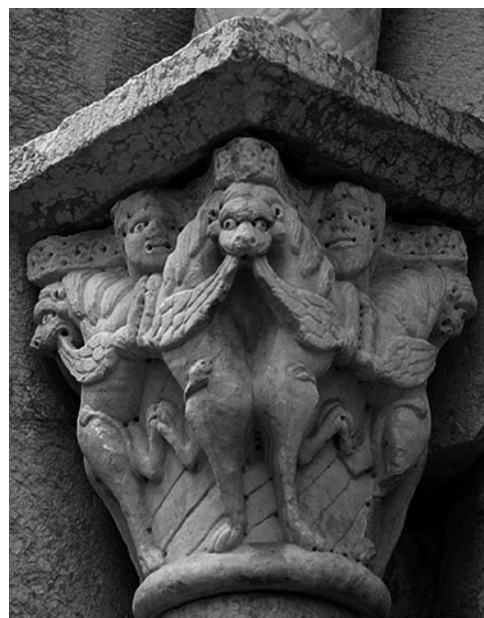


Fig. 18. Sant Jaume de Vilafranca del Conflent, capitel de la portada occidental.



Fig. 19. Santa María de Montserrat, portada, capiteles del lado izquierdo.

Debemos proseguir la lectura de la portada a través de las arquivoltas y del tímpano (fig. 20). La portada se dispone a partir de cinco arquivoltas que apean en brancales y capiteles labrados con diversos temas figurativos. La arquivolta exterior, que presenta una moldura en zigzag, descansa sobre el friso decorado con motivos zoomórficos. En la siguiente arquivolta encontramos una moldura de doble baquetón cuyo bloque desemboca en un cimacio corrido con motivos vegetales, mientras que en la tercera todavía se conservan, en mal estado, algunos elementos figurativos. Las dos arquivoltas interiores presentan una decoración ornamental, con un bocel interrumpido por anillas la una, y formas helicoidales con motivos florales la otra⁴⁵. Sin duda, el análisis de las escenas narrativas conservadas en la tercera arquivolta resulta imprescindible. En el arranque de ésta, hallamos una doble representación cuya interpretación, a mi juicio, no alberga duda (fig. 21); en el registro superior, sobre las arcadas, tiene lugar la Anunciación y la Visitación, una alusión directa a la encarnación divina en la Virgen para cumplir la promesa de redención. Un ángel sostiene la cruz ante María, la nueva Eva que redimirá la falta

⁴⁵ El mismo recurso ornamental fue utilizado con gran semejanza en la portada de Santa María de Manresa, donde las arquivoltas también presentan formas helicoidales y un bocel interrumpido por anillas. Del mismo modo, puede citarse a modo de ejemplo la utilización que del mismo motivo helicoidal se hace también en la portada de Sant Cristòfol de Beget (Girona), Santa Maria d'Espirà de l'Agli (Rosellón), Santa Maria de Cornellà del Conflent (Rosellón), Sant Vicenç de Besalú (Girona) y Sant Esteve de Llanars (Girona).



Fig. 20. Santa María de Montserrat, portada, detalle.



Fig. 21. Santa María de Montserrat, portada, detalle de la arquivolta.



Fig. 22. Saint-Sernin de Toulouse, puerta de Miégeville, capitel.

de la primera⁴⁶. En el caso del portal de Montserrat, esta contraposición Eva-Ave se manifiesta a través del pecado original (causa de la caída) y la anunciación (inicio de la redención). Hallamos otro ejemplo de esta conexión en sendos capiteles de la puerta de Miegerville de Toulouse, donde el pecado se opone nuevamente a la anunciación (fig. 22) o en la portada de San Quirce de Burgos. Desafortunadamente, la Anunciación-Visitación es la única escena conservada en el maltrecho portal de Montserrat. En relación a ello, debemos recurrir al estudio de realizado por Puig i Cadafalch, quien llegó a diseccionar la portada antes de que las figuras desaparecieran definitivamente por la erosión de la piedra⁴⁷. Teniendo en cuenta esta fuente documental, así como los episodios iconográficos que hemos ido viendo hasta el momento, a continuación proponemos una reconstrucción hipotética con bastante sesgo de realidad, que no pretende ser dogmática sino simplemente una hipótesis de trabajo en los márgenes de la seriedad intelectual. En este sentido, no sería arriesgado pensar en la existencia de ciclo dedicado a la Virgen y la infancia de Cristo. Entre los diversos ejemplos, me viene al caso evocar una de las arquivoltas de la portada norte de Ejea de los Caballeros (fig. 23), donde el ciclo de la infancia también se inicia en el lado derecho con la Anunciación-Visitación⁴⁸. En la dovela que sucede a la Anunciación conservada en Montserrat, hallamos un escena prácticamente mutilada que fue identificada como “*la Virgen sentada y un personaje adorándola*”⁴⁹. A mi juicio, se trata de una doble escena; en el registro izquierdo debió representarse a San José, mientras que en el derecho pudo esculpirse el Nacimiento de Cristo con la Virgen y la partera, una escena que aparece también en una de las arquivoltas de Santo Domingo de Soria (fig. 24)⁵⁰. En función de la disposición de los conjuntos conservados, la lógica nos lleva a pensar que en la siguiente dovela debió representarse el baño del niño Jesús, cuyo modelo aparece en el friso de Santa María del Voló (fig. 25). Se completaría el ciclo con el anuncio a los pastores, la matanza de los inocentes, los magos ante Herodes, la epifanía, la huida a Egipto. Además del ciclo del Voló, podemos evocar, a título de ejemplo, el

46 MELERO MONEO, M., “Eva-Ave... *op. cit.*, p. 125. En cuanto al modelo iconográfico, esta variante que incluye al ángel sosteniendo la cruz aparece también en un capitel de la portada de Santa Maria del Camp de Paçà (Rosselló). Sin embargo, en este caso la escena ha sido identificada erróneamente como el episodio de la invención de la Santa Cruz. Véase al respecto: PONSICH, Pere, “Santa Maria del Camp de Paçà” en PLADEVALL, Antoni (dir), *El Rosselló*, colección la Catalunya Romànica, vol. XIV, p. 279. A mi juicio, la escena no alberga la menor duda y debe ser identificada como la anunciación.

47 “otra arcada, muy destruida, contenía temas iconográficos de la vida de la Virgen. En el lado izquierdo, sobre las arcadas, hay la escena de la Anunciación y de la Visita a Santa Isabel. En la escena superior se ven las rodillas de la Virgen sentada y en la parte baja de un adorante. En otra escena, la Virgen sentada en una cama. En los tres fragmentos siguientes, muy gastados, se ven los restos de las cabezas de tres figuras. Una de ellas pertenece, quizás, a la escena del baño del infante por parte de las dos parteras, común en la iconografía bizantina. En las otras se trata probablemente de la venida de los Reyes a Belén y de los episodios de las entrevistas con Herodes”. PUIG I CADAFALCH, Josep, *L'escultura romànica... op. cit.*, p. 110.

48 En el caso de Ejea, el inicio del ciclo de la infancia en el margen derecho de la arquivolta viene justificado por la presencia de una arquivolta interior con motivos figurativos.

49 CADAFALCH, Josep, *L'escultura romànica... op. cit.*, p. 110.

50 LOZANO LÓPEZ, Esther, *La portada de Santo Domingo de Soria, análisis formal e iconográfico*, Madrid, 2006.



Fig. 23. San Salvador de Ejea de los Caballeros, vista general de la portada norte.



Fig. 24. Santo Domingo de Soria, portada, detalle de las arquivoltas.

ciclo de la infancia que se representa en friso superior de la iglesia de Montmorillon (Poitou) y en las arquivoltas del portal de la iglesia de Notre-Dame en Nuaillé sur



Fig. 25. El Voló (Roselló), detalle del friso: Baño del Niño.

Boutonne (Vals de Saintonge).

A las escenas citadas bien podemos añadir otros episodios como el Sueño de los Reyes Magos o la presentación en el Templo, que también pudieron formar parte de la portada. En cualquier caso, se trata de una portada excepcional desde el punto de vista iconográfico que no tiene parangón en la escultura románica catalana. Por otro lado, la idea de María como salvadora de la humanidad gracias a la encarnación es ampliamente manifestada a través del ciclo de la infancia de Cristo. Sin embargo, excuso decir que en la plástica románica esta idea también podía

plasmarse a través de la representación de la Virgen entronizada con el Niño, en el tímpano, como redentora y salvadora de los hombres gracias a su maternidad. Podemos citar, a título de ejemplo, la Virgen entronizada que aparece en Santa María



Fig. 26. Seu de Manresa, portada, detalle del tímpano.



Fig. 27. Maiestas Mariae conservada en el Museo de Montserrat

de Cornellà del Conflent (Rosellón), o la *Maiestas* esculpida en el portal occidental de Santa María de Agramunt, flanqueada por la representación de la Epifanía y la Anunciación. Algo similar puede verse en el tímpano de la Seu de Manresa (fig. 26) y San Martí de Mura, conjuntos cercanos a Montserrat. La presencia de este tema mariano en el tímpano de estas iglesias próximas plantea una cuestión fundamental para el análisis de la portada. Me pregunto si el portal de Montserrat también pudo tener originariamente un tímpano esculpido que completara este programa de caída y redención. A este respecto, el Museo de Montserrat conserva una imagen preciosa y reveladora de la Virgen entronizada con el niño (fig. 27) que conviene analizar. En relación a ésta, las concomitancias formales con el resto de escultura de la portada abundan por doquier. Compárese especialmente el tipo de plegado del manto de la Virgen con los plegados de la túnica del Cristo del pecado original. En ambos casos, hallamos plegados torpes, esquemáticos y lineales que nos permiten incluir la pieza en el mismo proyecto escultórico que el resto de la portada. De ello no me queda resquicio de duda. Ciertamente, si examinamos con detenimiento la pieza se aprecian diferencias de realización y calidad entre el rostro de la Virgen y el resto del cuerpo, que deben atribuirse al añadido de la cabeza en un momento posterior. Los indicios de este añadido todavía son visibles en el punto de unión entre la *testa* y el resto del cuerpo. Como veremos más adelante, el rostro de la Virgen presenta una factura con una mayor voluntad de individualización y muestra una visible idealización con tendencia naturalista.

La presencia de la *Maiestas Mariae* en el tímpano de Montserrat y la amplia difusión de este modelo en los portales del Bages nos lleva a analizar el concepto de “Virgen puerta” en el Occidente medieval. Ciertamente, parece que a partir de la segunda mitad del siglo XII el Cristo en Majestad perdió su protagonismo en lo más

alto de la portada a favor de la imagen de la Virgen sedente con el niño. Su inclusión en el tímpano aludiría a la imagen alegórica de la Virgen como puerta abierta del Paraíso desarrollada por la exégesis medieval: “*Sicut per Evam omnes morimur, ita per Mariam omnes vivificamur. Paradisi namque per Evam cunctis clausa est, et per Mariam virginem iterum patefacta est*”⁵¹. En los textos teológicos de la Edad Media, la Madre de Dios como portera del Edén adquiere expresión gracias a la oposición entre Eva y María. Esta idea aparece en un fragmento del poema *De Sobrietati* de Milon de Saint-Amand (+ 871): “*Oh Virgen Maria, (...) puerta cerrada, mansión de la que sólo el fundador salió, tu abres las puertas del Paraíso que Eva cerró al coger la manzana venenosa del árbol*”⁵². Precisamente, hallamos también el tema de la Virgen como nueva Eva abriendo las puertas del Paraíso en el Antifonario de Compiègne (860-880), cantado en Roma durante el oficio de la Asunción: “*Paradisi porta per Evam cunctis clausa est per Mariam virginem iterum patefacta est, alleluia*”⁵³. Sin embargo, con la presencia de la *Maiestas Mariae* en la portada también se aludiría a la idea de “puerta cerrada” como figura poética que exalta la maternidad divina. Debemos recordar, en este sentido, que San Ambrosio de Milán y los primeros Padres de la Iglesia reconocieron en la puerta cerrada la prefiguración de la concepción virginal de Cristo: como la imagen de la puerta de Oriente, que permanece cerrada después del paso del Señor, María resta virgen después de la Encarnación y el nacimiento de Jesús⁵⁴. Así, la puerta cerrada figura la virginidad de María en el momento de la Encarnación del Verbo. La tradición ambrosiana de la “puerta cerrada” de la virginidad y la “puerta abierta” del paraíso se funden adquiriendo un nivel más elevado de significación: es gracias a la Virgen *puerta cerrada* que se abre de nuevo la *puerta abierta* del Paraíso, por donde se accede al reino de los cielos. Se trata de una explicación a mi juicio coherente que permite explicar la presencia del pecado original (caída), la anunciación (o encarnación del Verbo) y la *Maiestas Mariae*, en el portal Montserratino. No sería riesgado buscar el substrato de este modelo de la *Maiestas* en la portada de Santa María de Cornellà de Conflent, donde en el semicírculo del tímpano podemos leer una inscripción que confirma el papel de la Virgen como redentora de la humanidad: HEREDES VITAE DOMINAM LAUDARE VENITE + PER QUAM VITA DATUR MUNDUS PER EAM REPARATUR (Herederos de la vida, venid a alabar a Nuestra Señora, por la cual la

51 Fragmento procedente de un sermón de finales del siglo X compuesto en el círculo de Odón de Cluny. Véase: PIANO, Natasha, “De la porte close du temple de Salomon à la porte ouverte du Paradis: histoire d’une image mariale dans l’exégèse et la liturgie médiévales IVe-XIIIe siècles”, Separata de: *Rivista della Fondazione Centro Italiano di Studi Sull’Alto Medioevo*, fasc. 1 - giugno 2009, p. 150.

52 *Ibid.*...p. 146.

53 BARRE, H., “Antienues et répons de la Virge”, en *Marianum*, 29, 1967, fasc. 91-93, pp. 225. Conviene recordar que los términos *porta clausa*, *porta coeli*, *porta paradisi* y *porta salutis* eran utilizados para definir el mismo concepto.

54 “*Pulchre quidam portam clausam per quam solus Dominus Deus Israel ingreditur et dux cui porta clausa est, Mariam virginem intellegunt, quae et ante partum et post partum vigo permansit*”. Véase al respecto: Hyeronimi presbyteri opera. Pars I. Opera exegetica. 4. *Commentariorum in Hiezecheilem, libri XIV*, Corpus Chrsitianorum, Series Latina, LXXV, Turnout, 1964, pp. 646-647.

vida es dada. El mundo ha sido reparado por ella)⁵⁵. Según Mathias Delcor, la presencia de la Virgen en el tímpano de Cornellá pudiera haber servido para incitar al visitante a entrar en el templo y orar ante la imagen de la Virgen guardada en su interior, una hipótesis extrapolable al caso de Montserrat⁵⁶. Partiendo del precedente de Cornellá del Conflent, a mi juicio, la inclusión de la *Maiestas Mariae* en el portal montserratino fue el punto de partida para la difusión de una amplia tradición en tierras catalanas que concibe a la Virgen como “puerta”, pudiendo citar a modo de ejemplo los casos de Manresa, Agramunt, Mura o Santa Coloma de Queralt.

En último lugar, cabe indicar que la portada aparece flanqueada por dos mén-sulas esculpidas por motivos figurativos. La de la izquierda presenta un hombre a caballo, mientras que el avanzado estado de deterioro que presenta la derecha dificulta la lectura. Todo parece indicar que se trataba de un león andrógago devorando o sometiendo otros personajes, tal y como sucede en las portadas de San Martín de Artaiz, San Nicolás de Tudela o Sant Pere de Besalú⁵⁷.

Forma y estilo

Por fortuna, el escaso material que conservamos de la portada nos basta para aclarar algunos aspectos fundamentales relativos a la forma y el estilo de la escultura. Las concomitancias formales entre la *Maiestas Mariae* y los elementos que integran la portada nos permiten afirmar que el conjunto responde a una concepción escultórica única, es decir, se sigue el mismo dictamen estilístico con el objetivo de alcanzar el mismo resultado formal. En Montserrat nos encontramos con figuras de canon corto, con tendencia achaparrada, aspecto rechoncho y realización tosca. La estatura de los personajes suele ser acentuadamente corta, contrastando con el volumen fuertemente acusado de la cabeza. En cuanto a los rasgos fisonómicos, los rostros presentan una serie de constantes que determinan su similitud. Entre ellos, destacan los grandes ojos lobulados remarcados por una doble incisión, narices chatas, así como los labios prominentes. En general, se trata de figuras de rostros inexpresivos y genéricos que no denotan ningún rastro de individualización. En esta línea, cabe señalar, a modo de

55 Según Dulce Ocón, el interés de la presencia de la *Maiestas Mariae* en las tierras rosellonenses se acrecienta por el hecho que en estos territorios la devoción a la Virgen parece haber sido temprana. En el año 1020 la Virgen era ya venerada en Cornellá del Conflent (OCÓN ALONSO, Dulce, *Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*, tomo II, tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 257-257. Sobre el culto de la Virgen en el Rosellón, puede verse también: DELCOR, Mathias, “Prehistoire du culte marial et répercussion éventuelle sur l'iconographie romane de Catalogne”, *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 14, 1983. Véase también BASTARDES I PARERA, Rafael, “Les vierges romanes en Cerdagne et en Conflent dans l'histoire et dans l'art”, *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 1970, 45-56.

56 DELCOR, Mathias, *Les Vierges Romanes de Cerdagne et Conflent*, Barcelona, 1970, pp. 37-38

57 A propósito de los símbolos apotropaicos utilizados para guardar y proteger la entrada del templo véase: BARTAL, R., “La coexistencia de signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas”, *Archivo Español del Arte* n° 262, 1993, pp. 114-122.

ejemplo, la existencia de semejanzas formales entre los rostros de Eva y la mujer devorada (véase fig. 14). En cuanto al peinado, el tipo predominante presenta una masa de gruesos mechones a modo de cuerdas, individualizados con incisiones paralelas que caen hasta la altura de los hombros. Este estilo tosco y esquemático tiene continuidad en el tratamiento del plegado de las vestiduras. Encontramos un procedimiento constante: los plegados son claramente lineales, bastante irreales y decorativistas. Ya ha sido señalada, en este sentido, la similitud entre los plegados rígidos y esquemáticos de la túnica de Cristo y la túnica de la *Maestas Mariae*. Sin embargo, frente a esta factura corpórea antinaturalista, el rostro de la Virgen responde a una concepción más avanzada estilísticamente. Todo esto indica que la cabeza probablemente fue esculpida y añadida a la figura en un momento posterior a la realización de la pieza. Evidentemente, no pretendemos reconstruir la fortuna de la talla porque fracasaremos. Lo que aquí nos interesa es demostrar que en conjunto, toda la escultura (incluimos la *Maestas Mariae*) presenta una unidad estilística que debemos atribuir al trabajo del mismo taller o de una misma etapa de realización. De ello no tengo resquicio de duda.

En cuanto a la relación con otros conjuntos, Xavier Barral ha sugerido la dependencia estilística e iconográfica del portal de Montserrat respecto a la escultura de Ripoll⁵⁸. Si bien aceptamos la existencia de concomitancias entre ambos conjuntos, éstas atañen esencialmente al repertorio iconográfico, ya que los rasgos formales de la escultura son substancialmente diferentes. Ciertamente, en la galería septentrional del claustro ripollés hallamos la repetición de ciertos elementos iconográficos y ornamentales; compárese especialmente, los carneros que muerden motivos entrelazados y las hojas de acanto planas, que también aparecen en la portada de Montserrat. Sin embargo, tras el análisis exhaustivo se observan notables diferencias formales entre ambos conjuntos; en Montserrat, los rasgos fisionómicos, los pliegues de la indumentaria y en general el tratamiento formal de las figuras responden a un estilo más tosco y esquemático, mientras que en Ripoll encontramos una mayor elegancia y proporción de las figuras. Por ese motivo, creo que no debemos buscar la filiación directa de la escultura montserratina en el cenobio ripollés, sino en el claustro románico de Sant Joan de les Abadesses, de cuya estructura tan solo hemos conservado las cuatro arcadas con sendos capiteles, que hoy yacen junto al claustro gótico (fig. 28)⁵⁹. Las semejanzas entre los tres capiteles de Sant Joan y Montserrat son evidentes, y no sólo atañen a equivalencias de estilo sino también de factura y repertorio iconográfico. Fijémonos, por ejemplo, en la composición del capitel central (fig. 29), una traducción “*ad litteram*” de las escenas con carneros entrelazados que

58 Esta filiación es también secundada por CARBONELL, E., *L'art romànic...op. cit.*, p. 48. Véase al respecto: BARRAL I ALTET, Xavier, “Santa Maria de Montserrat”, en VIGUÉ, Jordi (dir.), *El Bages*, colección la Catalunya Romànica, vol. XI, Barcelona, 1984, p. 313. Y del mismo autor: “La sculpture a Ripoll au XIIe siècle”, *Butlletín monumental*, núm. 131, 1973, pp. 311-359.

59 Sobre la escultura de Sant Joan de les Abadesses, véase: BARRAL I ALTET, Xavier, “Sant Joan de les Abadesses. L'escultura romànica”, en VIGUÉ, Jordi (dir.), *El Ripollès*, colección la Catalunya Romànica, vol. X, Barcelona, 1987, pp. 378-380.



Fig. 28. Sant Joan de les Abadesses, antiguo claustro románico.



Fig. 29. Sant Joan de les Abadesses, capitel del claustro: carneros.

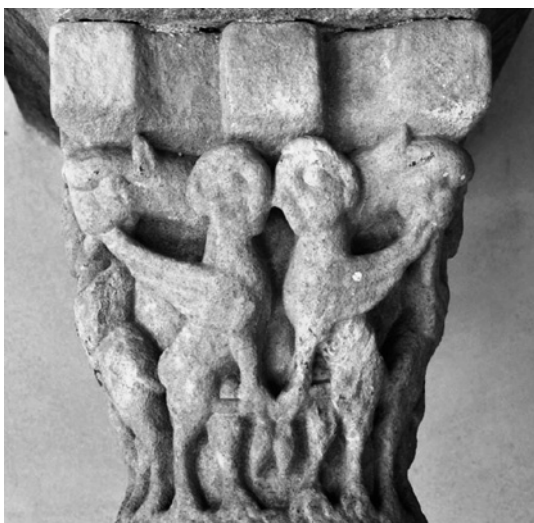


Fig. 30. Sant Joan de les Abadesses, capitel del claustro: esfinges.



Fig. 31. Sant Joan de les Abadesses, capitel del claustro: hojas de acanto.

ya hallábamos en Montserrat. No ha pasado desapercibido ni el mínimo detalle: en ambos capiteles, el motivo entrelazado surge de una cabeza monstruosa y asciende hasta el registro superior, donde unos pájaros picotean un fruto. Por otro lado, el esquematismo y la pobreza técnica en la representación de las esfinges⁶⁰ esculpidas en el siguiente capitel (fig. 30), remiten a los rostros inexpresivos de Adán y Eva mientras que el motivo ornamental de las hojas de acanto (fig. 31), aparece nuevamente

⁶⁰ Este tema aparece también en un capitel de la portada de Ripoll y Sant Vicenç de Besalú, así como en un capitel del claustro de Santa María de Lluçà.

en el capitel del pecado original. Aunque los puntos de contacto son innegables, la ausencia de capiteles historiados impide valorar con mayor profundidad el calibre de la relaciones entre ambos conjuntos.

Por otro lado, una de las filiaciones que se ha sugerido para Montserrat es la escultura del claustro de Santa Maria de Lluçà⁶¹. Lo cierto es que en Lluçà se detecta la repetición de temas que habíamos hallado en Montserrat, Ripoll y Sant Joan de les Abadesses, achacables al conocimiento de fuentes comunes: grifos enfrentados, esfinges (fig. 32), leones entrelazados y aves picoteando un fruto, hojas de acanto, etc. No obstante, tras el análisis detallado se observan notables diferencias entre Lluçà y el grupo Montserrat-Sant Joan de les Abadesses que nos llevan a atribuir tales vinculaciones a la transmisión de repertorios de modelos y, en todo caso, a la superficie de interacción que comparten en un espacio estilístico bastante homogéneo donde, a partir de la segunda mitad del siglo XII, concurrieron diferentes talleres o manufacturas que trabajaron con convenciones similares a partir de referencias visuales comunes y repertorios técnicos e iconográficos semejantes. No cabe duda que estamos ante escultores que compartieron formación, técnica y estilo a partir de un substrato común. A mi juicio, debemos buscar el génesis de este estilo en el otro lado de los Pirineos, concretamente en el Rosellón y el Conflent, donde en el segundo cuarto del siglo XII se gestó una verdadera renovación escultórica. Me refiero a los claustros de Elna y Sant Miquel de Cuixà, la tribuna de Santa Maria de Serrabona, y las portadas de Sant Jaume de Vilafranca del Conflent (fig. 33) y Santa María de Cornellà del Conflent. A este respecto, la parentela entre algunas portadas del Ripollès y la Garrotxa y las producciones de los talleres roselloneses ya ha sido bastante analizada y aceptada por la historiografía⁶². No hay modo más adecuado de percatarse de ello que comparando el repertorio del claustro de Elena (Rosellón) con la galería septentrional del claustro de Ripoll o con los capiteles de la galería porticada de Sant Jaume de Queralbs. El substrato de la escuela de Ripoll es indiscutiblemente rosellonés; no solo se palpa a través de la repetición de ciertos

61 Sobre la escultura de Lluçà puede verse: PUIG I CADAFALECH, Josep, *L'escultura romànica a Catalunya*, vol II, Monumenta Cataloniae VI, Barcelona, 1952, p. 58-59; GUDIOL I RICART, Josep; GAYA NUÑO, José Antonio, *Arquitectura y escultura románicas*, Ars Cataloniae V, Madrid, 1948, p. 68; JUNYENT, Eduard, *Catalogne romane*, 1961, p. 31; CARBONELL, Eduard; GUMÍ, Jordi, *L'art romànic a Catalunya, segle XII*, Barcelona, 1974-75, p. 17; BARRAL I ALTET, Xavier, "La sculpture à Ripoll au XIIe siècle", en *Butletín Monumental* 131 (1973), pp. 345 y ss; PONSICH, Pierre, "Chronologie et typologie des cloîtres romans roussillonnais", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, 7 (1976); A. PLADEVALL FONT, *Santa Maria de Lluçà*, Vic, 1974, p. 38; ESPAÑOL I BERTRAN, Francesa, "Santa Maria de Lluçà", en VIGUÉ, Jordi (dir.), *Osona, Colección la Catalunya Romànica*, vol. II, Barcelona, 1987, pp. 264-274.

62 Sobre las relaciones entre la escultura rosellonesa y catalana véase: CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Reflexions sobre l'escultura de filiació rossellonesa a la zona de Ripoll, Besalú, Sant Pere de Rodes i Girona vers la segona meitat del segle XII", en *Estudi General*, Girona, 1990, pp. 45-69. En cuanto a los estudios precedentes, puede verse: PUIG I CADAFALECH, Josep; FALGUERA, Antoni de; GODAY Y CASALS, Josep, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III. 2, Barcelona, 1983 (1918), pp. 747-770; GUDIOL I RICART, Josep; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arquitectura y esculturas...op. cit.*, pp. 55-64; DURLIAT, Marcel, *El Rosselló romànic*, Barcelona, 1973; DALMASES, Núria de; JOSÉ I PITARCH, Antoni, *Els inicis de l'art romànic*, Barcelona, 1986, pp. 207-234.



Fig. 32. Santa María de Lluçà, claustro, capitel con la representación de dos esfinges enfrentadas.



Fig. 33. Sant Jaume de Vilafranca del Conflent, portada.



Fig. 34. Sant Cristòfol de Beget, detalle de la portada.



Fig. 35. Sant Vicenç de Besalú, detalle de la portada.

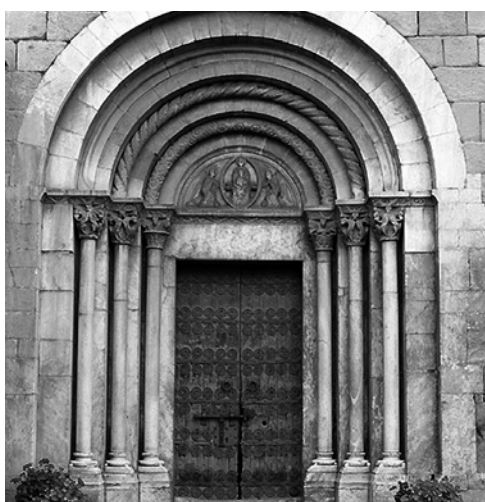


Fig. 36. Santa María de Cornellà del Conflent, portada.



Fig. 37. Santa María de Cornellà del Conflent, capitel de la portada: grifos enfrentados.

temas como las sirenas pez de doble cola o los grifos enfrentados, sino por el préstamo de estilemas y motivos ornamentales⁶³.

En lo que concierne Montserrat, permítaseme subrayar la más que notable conexión a nivel compositivo, decorativo e iconográfico con la portada de Santa María de Cornellà del Conflent⁶⁴. La parentela es especialmente palpable en la composición de las arquivoltas, que como sucede en el portal de Montserrat están decoradas con motivos helicoidales con pequeñas flores. Este sentido decorativo tiene su parangón inmediato en edificios del mismo abolengo como la portada de Santa Maria d'Espirà de l'Aglí, y la portada este de Sant Jaume de Vilafranca del Conflent. Se trata de un recurso aparece también en las portadas de Beget (fig. 34) y Sant Vicenç de Besalú (fig. 35) (Garrotxa), hecho que debemos atribuir a la difusión de los modelos roselloneses. Fijémonos por ejemplo en el capitel del lado izquierdo de Santa María de Cornellà del Conflent (fig. 36); la composición y el modelo, idéntico, nos remite al capitel de Montserrat con la representación de dos grifos enfrentados. Debemos recordar, en esta línea, que en el tímpano hallamos la representación de la *Maiestas Mariae* (fig. 37). Del mismo modo, ya han sido indicadas la concomitancias iconográficas entre el ciclo de la infancia esculpido en el friso del Voló (Rosellón) y las escenas conservadas en la arquivolta del portal montserratin. A las formas y repertorios roselloneses el taller de Montserrat introdujo una particularidad iconográfica como el citado capitel de los carneros devorando una trama vegetal.

Si bien el sustrato rosellonés parece evidente y se manifiesta a través del sentido decorativo y una serie de detalles iconográficos compartidos, en Montserrat se produce una más que notable decantación, en tanto que la calidad técnica y artística disminuye. Volvamos la mirada un instante hacia la portada de Santa María de Cornellà del Conflent. Está claro que las diferencias formales y expresivas son evidentes; allí las figuras son proporcionadas, esbeltas y elegantes. También son distintos los pliegues, que allí se han realizado de forma más decorativa y naturalista a través de incisiones perpendiculares. Este deseo naturalista también se consigue a través de las diferentes posturas de los cuerpos, que huyen de la inflexibilidad. Parece que la aplicación de estos principios estéticos obtuvo diferentes resultados en los conjuntos vinculados al sustrato rosellonés; así, en Montserrat hallamos una factura distinta (de pobreza técnica, para que engañarnos) y una desviación formal que puede conducir a cuestionar el planteamiento de consanguinidad estilística. A pesar de tan acusadas divergencias, sigo pensando que los escultores de Montserrat conocieron la obra de los talleres roselloneses o se formaron en un ámbito estilístico próximo al suyo, adoptando el léxico arquitectónico (basta observar las afinidades estructurales de sus portadas),

63 A este propósito, Barral no dudó en afirmar que "*la escuela de Ripoll se formó en el Rosselló muy influida por las obras de Cuixà y Serrabona*". BARRAL I ALTET, Xavier, "Fonts: cronologia de l'escultura de Ripoll", en VIGUÉ, Jordi (dir.), *El Ripollès*, colección la Catalunya Romànica, vol. X, Barcelona, 1987, pp. 260-261.

64 PONSICH, Pere, "Santa Maria de Cornellà del Conflent", PLADEVALL, Antoni (dir.), *El Rosselló*, colección la Catalunya Romànica, vol. XIV, 1995, pp. 409-410. V

así como el repertorio iconográfico y decorativo. Una decantación de los principios estéticos del estilo rosellonés achacable a un desarrollo independiente en el marco de la misma comunidad lingüística.

La última filiación que se ha sugerido para la portada de Montserrat es la escultura conservada en algunos conjuntos de la comarca del Bages; me refiero concretamente a las portadas de Sant Pere d'Or de Santpedor (fig. 38), Sant Martí de Mura (fig. 39) y Santa Maria de Manresa. En ellos se detecta la repetición de ciertos temas que habíamos hallado en Montserrat, como el pecado original o la *Maestas Mariae*. Sin embargo, las acentuadas diferencias palpables entre el grupo Santpedor-Manresa y Mura respecto a Montserrat me llevan a afirmar que las semejanzas entre los citados conjuntos de deben exclusivamente a la transmisión de repertorios de modelos y, en todo caso, a la superficie de interacción que comparten. La escultura de Santpedor y Manresa está directamente relacionada con el taller que trabaja en el claustro de Sant Cugat a finales del siglo XII.

Cronología

Ante la endémica ausencia de documentación relativa a la construcción del portal románico de Montserrat, debemos partir de conjeturas de base estilística para fijar la cronología. Que la iglesia fue construida en el siglo XI bajo el auspicio del monasterio de Ripoll parece indudable, pues hemos reunido ya una suma considerable de indicios. En relación a ello, un documento del 1036 confirma que una mujer llamada Ingilberta legaba al monasterio de Montserrat *parilio de bovos ad opera*, lo cual indica que en durante el segundo cuarto del siglo XI ya se estaba construyendo el templo. Si fue Oliba el encargado de impulsar el proyecto nadie lo aclara, pero podemos imaginarlo, sobre todo por su comentada actividad constructiva en los condados catalanes. Sin embargo, de lo que sí existe constancia documental es de la proliferación del culto y devoción a la Madre de Dios de Montserrat en el período comprendido entre 1176 y 1223. Un documento de ese mismo año, nos permite conocer también la existencia de una *galilea delante del portal mayor de la iglesia*, cuya construcción debemos atribuir a la incapacidad del templo para absorber a todos los peregrinos que pasaban allí la noche. En cualquier caso, si el portal ya estaba construido en ese momento, el año 1223 se postula favorablemente límite superior o *ante quem*.

Por otro lado, si admitimos que la escultura de Montserrat depende del hecho demostrado que los escultores conocían las experiencias rosellonesas, es altamente improbable que su llegada sea anterior a 1150. Recordemos que la actividad escultórica de Serrabona y Cuixà empezó en los años 1140 y la consagración de la iglesia de Serrabona tuvo lugar en el año 1151, de modo que parece difícil que Montserrat pueda ser anterior a estas fechas. Estas últimas fechas coinciden con la construcción de la portada occidental de Sant Jaume de Vilafranca del Conflent y la portada de Santa María de Cornellà del Conflent, conjuntos que han sido ya relacionados con el portal

montserratino. Por muy rápido que se propagaran las nuevas formas rosellonesas, parece claro que no pudo ser antes de 1150, por lo que resulta un *post quem* adecuado. En este período (1150-1190) se forjó una tradición artística, entendida como un espacio estilístico homogéneo, con equivalencias de estilo, factura y repertorio iconográfico a partir de un substrato común. A este propósito, la escultura de Montserrat nos muestra una actividad artística dependiente a la vez de los focos roselloneses y de los talleres de Ripoll. En este sentido, la escultura románica de los talleres de Sant Joan de les Abadesses ha sido situada, según las comparaciones estilísticas con Ripoll, durante la segunda mitad del siglo XII, y más precisamente entre 1150-1190, mientras que el claustro de Lluçà es una construcción de 1170-1190. Por todo ello, no sería arriesgado relacionar la construcción de la portada con la proliferación de las peregrinaciones de Montserrat a partir de la década de los setenta del siglo XII. Sin lugar a dudas, nos hallamos ante una portada excepcional desde un punto de vista iconográfico sin parangón en la plástica románica catalana.

Fecha de recepción / date of reception / data de recepció: 04-01-2011

Fecha de aceptación / date of acceptance / data de acceptació: 27-01-2011



Fig. 38. Sant Martí de Mura, tímpano: Epifanía.

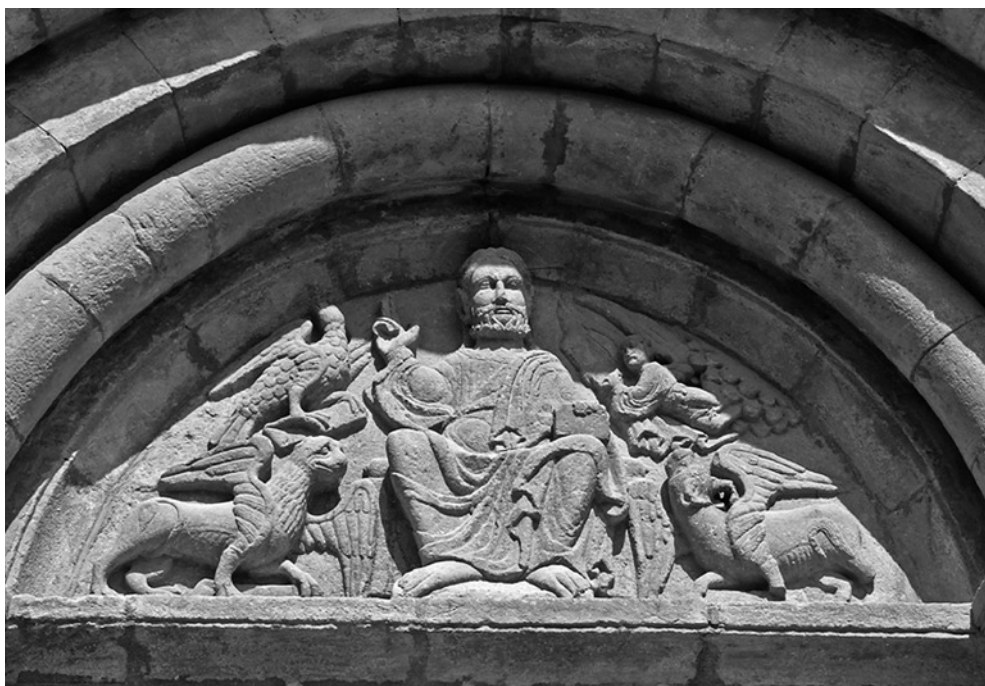


Fig. 39. Sant Pere d'Or de Santpedor, tímpano: Maestas.