

Un posible ciclo del *Pseudo-Turpín* en el destruido claustro románico de la antigua canónica de Santa Maria de Solsona¹

Manuel Antonio Castiñeiras González
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: La posible figuración de un ciclo derivado del repertorio carolingio (*Chanson de Roland*, *Historia Turpini*) en los restos procedentes del destruido claustro románico de la antigua canónica de Santa Maria de Solsona (1163-1195) plantea una serie de preguntas sobre el interés y difusión de este ciclo épico en el contexto catalán en el último tercio del siglo XII. Con este objetivo, se analizarán una serie de textos e imágenes que certifican la recepción de este repertorio en estas tierras, así como las razones que llevaron a la incorporación de esta temática en la decoración monumental de los edificios religiosos.

Palabras clave: Turpín, Ferragut, Solsona, Roldán, Oliveros, Carlomagno, cruzada, arte románico, épica medieval.

¹ El presente artículo está relacionado con las investigaciones llevadas a cabo por mí dentro del “Grup de Recerca Consolidat” de la Generalitat de Catalunya: *MAGISTRI CATALONIAE & MEDITERRANEI-Estudis artístics de la Mediterrània Medieval i la seva recepció*/ *MACMED* (SGR 2021-63). Agradezco a Jaume Bernades, Tèrence Le Deschault de Monredon y Jordi Camps tanto la ayuda como las sugerencias proporcionadas durante el desarrollo de este trabajo.

A possible cycle of the Pseudo-Turpin in the no longer extant Romanesque cloister of the old canons' house at Santa Maria de Solsona

Abstract: *The possible depiction of a figurative cycle based on the Carolingian repertoire (Chanson de Roland, Historia Turpini) in the remains of the no longer extant Romanesque cloister of the old canons' house at Santa Maria de Solsona (1163-1195) raises several questions relating to the interest and diffusion of this epic cycle in the Catalan context of the last third of the 12th century. A series of texts and images that bear witness to the reception of this repertoire in these lands will be analysed, as well as the reasons that led to the incorporation of this theme into the monumental decoration of religious buildings.*

Keywords: *Turpin, Ferragut, Solsona, Roland, Oliver, Charlemagne, Crusade; Romanesque Art, Medieval Epic.*

Un posible ciclo do Pseudo-Turpín no destruído claustro románico da antiga canónica de Santa Maria de Solsona

Resumo: A posible figuración dun ciclo derivado do repertorio carolinxio (*Chanson de Roland, Historia Turpini*) nos restos do destruído claustro románico da antiga canónica de Santa Maria de Solsona (1163-1190) suscita unha serie de interrogantes sobre o interese e a difusión deste ciclo épico no contexto catalán no último terzo do século XII. Con este obxectivo, analizaranse unha serie de textos e imaxes que certifican a recepción deste repertorio nestas terras, así como os motivos que propiciaron a incorporación desta temática na decoración monumental dos edificios relixiosos.

Palabras clave: Turpín, Ferragut, Solsona, Roldán, Oliveros, Carlomagno, cruzada, arte románica, épica medieval.

Hace poco más de un lustro, con motivo de la redacción de un artículo sobre el papel de la épica y de la lírica medieval en el arte de los caminos de peregrinación a Santiago, propuse que una serie de fragmentos pétreos procedentes del claustro románico de la antigua canónica de Santa Maria de Solsona (Lleida) hubiese podido originalmente formar parte de un ciclo relacionado con la *Historia de Turpín* o *Crónica de Pseudo-Turpín*².

Aunque, como veremos, algunas de estas piezas habían sido publicadas previamente con otra lectura, otras, que permanecían entonces inéditas en el almacén del

2 Castiñeiras González, M. A., "Galicia cántalle a Occitania: Compostela e a arte dos Camiños da Épica e a Lírica Medieval", en *Pergamiño Vindel. Un Tesouro en Sete Cantigas*, F, Singul (ed.), Vigo, Xunta de Galicia-Universidade de Vigo, 2017, pp. 115-129.

Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, permitieron plantear esta nueva interpretación al conjunto. La oportunidad de estudiar estos relieves me la dio mi participación en la elaboración del nuevo catálogo de arte medieval del museo solsonense, el cual, sin embargo, permanece hasta la fecha inédito³.

Ello no ha impedido que en los últimos años haya dedicado una serie de artículos a profundizar en la importancia de la difusión del repertorio de la *matière de France* en la iconografía románica europea. De esta manera, he podido reclamar la importancia de este excepcional y fragmentario ciclo épico en relación con otros ejemplos de la segunda mitad del siglo XII, como el constituido por los capiteles de la iglesia de São Cristóvão de Rio Mau, en Vila do Conde (Douro Litoral, Portugal), realizados después de 1151, o el perdido pavimento musivario de la catedral de Brindisi (Apulia, Italia) (1178)⁴. No es casualidad que todas estas representaciones monumentales del repertorio derivado de la *Chanson de Roland* y del *Pseudo-Turpín*, coincidan con el éxito de las interpretaciones eclesiásticas contemporáneas del ciclo carolingio en términos de cruzada, en las que a menudo se quería reclamar un pasado prestigioso sobre el que construir identidades locales o nacionales emergentes, o incluso, en ocasiones, marcar rutas de peregrinación. En todos estos ejemplos se buscaba, además, la moralización de las virtudes caballerescas. Por ello, el trasfondo histórico-artístico del ciclo solsonense y las razones de su colocación en un claustro merecen la pena ser explicados de manera razonada en este número monográfico dedicado al Camino de Santiago en Cataluña.

Se trata de siete relieves que han llegado hasta nosotros en estado bastante fragmentario: tres fustes figurados (MDCS 125, 142 y 243), una cabeza (MDCS 4007), un capitel historiado bastante dañado (MCDS 174) y los dos restos laterales de una cesta de un segundo capitel (MCDS 4006 1-2). Sin duda, formaron parte del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona. De hecho, al menos uno de los fustes figurados (MCDS 142) fue hallado en 1951 como material de relleno cerca del claustro.

Cabe recordar que, según el necrologio solsonense, estas primitivas dependencias claustrales habían sido realizadas bajo el mandato del prepósito de la canónica Bernat de Pampa (1161-1195), puesto que en la nota sobre su muerte se le atribuye a este personaje la construcción del claustro, la bodega y el refectorio: “VI kals. Ottobris. Anno MCXCV. Bernardus de Pampa Coelsonensis praepositus nepos

3 Castiñeiras González, M. A., “Elements escultòrics del claustre de Santa Maria de Solsona relacionats amb el repertori del Pseudo-Turpí? (1165-1195)”, en *Catàleg de Romànic i Gòtic del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Solsona, 2023 (en prensa).

4 Castiñeiras González, M. A., “Brindisi, Solsona e Rio Mau: il mito di Rolando e Roncisvalle tra identità, crociata e pellegrinaggio”, en *Temi epici e cavallereschi in Italia. Tra letteratura e immagini (XII-XV secolo)*, *Atti della giornata di studi (29-30 novembre 2018, Università di Losanna)*, I. Molteni, I. Quadri, (eds.), *Quaderni di Francigena*, 3 (2020), pp. 261-311; Castiñeiras González, M. A., “Brindisi, Roncisvalle, e i cammini di Rolando in Europa”, en *Fede, cultura e pellegrinaggi tra Atlantico e Mediterraneo. Da Finisterre a Santa Maria di Leuca de finibus terrae*, E.N. Barile, N. Gadaleta, M. Resta (eds.) Bari, 2022, pp. 99-127 (Bibliotheca Michaelica 11).

Gausperti praepositi viam universae carnis ingressus est, cum multa bona, atque possessiones praedictae Ecclesiae adquisivit, et Clastrum, atque Cellarium cum Refectorium construxit”⁵. A su gobierno pertenece también la consagración de la iglesia de Santa Maria como templo de la comunidad de canónigos regulares de san Agustín, el 10 de noviembre de 1163⁶.

Aunque el claustro fue destruido en el siglo XVIII, probablemente entre 1739 y 1745, sabemos gracias a una descripción de 1720 que contaba con 62 columnas distribuidas en dos hileras⁷. Una buena parte de los elementos derribados entonces fueron reaprovechados como material de construcción, bien en el área del nuevo palacio episcopal, bien en otros lugares de la ciudad, como el Turó de Sant Magí o el Carrer Castell.

Fragmentos de un ciclo disperso

Del conjunto de piezas que nos interesan, la que más llama la atención es un fuste figurado (78 x 17 x 18,5 cm) (MDCS 142) (Fig. 1). En él se representa una figura masculina adosada, vestida con túnica corta, que sostiene con su mano derecha una maza mientras con la izquierda hace el gesto de estirarse la barba. El personaje muestra una gran cabeza de pelo hirsuto, con el cabello



Fig. 1: Estatua-columna del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona: ¿Ferragut?, 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MCDS 142. Foto: MCDS.

- 5 Costa y Bafarull, D., *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia*, Barcelona, 1959, vol. II, p. 629. Para el estudio y filiación estilística de los elementos escultóricos del destruido claustro de Santa Maria de Solsona existe una extensa bibliografía, en la que destaca: Moralejo, S., “De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l’escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona”, *Quaderns d’Estudis Medievals*, 23-24 (1988), pp. 104-119; Camps, J., “Elements de Santa Maria de Solsona”, en *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*, Manuel Castiñeiras, Jordi Camps (eds.), Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2008, pp. 270-275; Camps, J., “Toulouse, Gilabertus y el seu reflex en l’escultura romànica a Catalunya”, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, III (2009), pp. 29-41.
- 6 Costa y Bafarull, D., *Memorias de la ciudad de Solsona...*, op. cit., vol. II, p. 629; Baraut i Obiols, C., “Les actes de consagracions d’esglésies del bisbat d’Urgell (segles IX-XIII)”, *Urgellia*, I (1978), pp. 171-175; Bach i Riu, A., *Diplomatari de l’Arxiu Diocesà de Solsona (1100-1200)*, vol. I, doc. n. 391, pp. 483-484.
- 7 Planes, R., “Santa Maria de Solsona”, en *Catalunya Romànica*, XIII, 1987, Barcelona, pp. 277-288, especialment pp. 285-287.



Fig. 2: *Liber Sancti Iacobi*, Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, CF 14, f. 162v, ca. 1160-1175: partida del ejército de Carlomagno desde Aquisgrán. Foto: Santiago, Archivo de la Catedral.

rizado y alborotado, y el rostro poblado por una larga barba. Estas características, unidas a sus grandes orejas y rostro de rasgos muy rudos, le confieren el talante propio de un hombre salvaje.

Por otro lado, desde un punto de vista formal, cabe destacar el juego de pliegues de su túnica, muy finos en las mangas y en la falda, y que presenta un virtuoso diseño de círculos concéntricos en la barriga que sin duda derivan del estilo de otro relieve conservado en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona: el de la cacería. Este último, que posiblemente también formaba parte del claustro como friso de uno de los pilares, presenta un estilo inconfundible que, según S. Moralejo, remite al arte del tercer taller de La Daurade (Toulouse) y, por lo tanto, ha de situarse cronológicamente entre las décadas de 1170 y 1190⁸.

Por su parte, J. Camps apuntó en su día algunas claves para la lectura del fuste figurado que nos ocupa, cuando afirmó que se trataba de un guerrero –que el autor comparaba con la representación de soldados en los relieves de la portalada de Ripoll– y reparó en que su gesto podría ser una muestra de una expresión de dolor similar a la que realiza la figura central de los ejércitos de Carlomagno en su partida desde Aquisgrán en el *Codex Calixtinus* de la catedral de Santiago (Archivo da Catedral de Santiago, CF 14, f. 162v) (ca. 1160-1175) (Fig. 2)⁹.

⁸ Moralejo, S., “De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade...”, *op. cit.*, pp. 112-114, fig. 8.

⁹ Camps, J., “46. Fust de columna”, en *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Romànic i Gòtic*, J. Yarza, J. M^a. Trullén, (eds.), Barcelona, 1990, p. 117. El gesto de la figura del soldado mesándose la barba en la miniatura del *Calixtino* podría denotar también falsedad o engaño y, por lo tanto, ser una alusión al felón Galenón.



Fig. 3: Estatua-columna del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona: detalle de la cabeza de Ferragut (?), 1163-1195. Solsona, Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MCDS 142. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 4: Batalla entre sarracenos y francos, Guillaume de Tyr, *Histoire d'Outremer*, París, 1337, París, BnF Ms. Fr. 22495, 154v. Foto: BnF.

En mi opinión, el escultor del fuste buscó conscientemente una caracterización concreta de la figura masculina que permitiese al espectador identificar fácilmente la identidad del personaje. En primer lugar, exagera sus rasgos físicos más relevantes al presentarnos un rostro claramente “étnico” que remite a la fisionomía que se le daba en la iconografía románica a los sarracenos en la península ibérica para hacer así explícito su origen africano (Fig. 3). Se trata de lo que Debra Higgs Strickland ha llamado el *imaginary Saracen* (“el sarraceno imaginario”), con el que los cristianos querían representar la “otredad” del enemigo, tal y como aparece a menudo en las representaciones miniadas (Guillaume de Tyr, *Histoire d'Outremer*, París, 1337, París, BnF Ms. Fr. 22495, f. 154v) (Fig. 4)¹⁰. En segundo lugar, le confiere un aspecto claramente violento, pues el gesto de mesarse la barba se relaciona a menudo en la iconografía románica con la idea de fuerza y virilidad¹¹. En tercer lugar, la

¹⁰ Higgs-Strickland, D., *Saracens, Demons, and Jews. Making Monsters in Medieval Art*, Princeton-Oxford, 2003, pp. 182-184.

¹¹ Miguélez Caverio, A., *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispánicos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, 2010, p. 224.

figura presenta un ombligo muy marcado que funcionaba como un motivo literario y narrativo en relación con la historia del personaje (Fig. 5). En cuarto lugar, dota al guerrero de un atributo, la maza, arma innoble que, una vez más, redundaba en el carácter sarraceno del representado. Todos estos elementos buscaban claramente evocar la figura del gigante musulmán Ferragut, del linaje de Goliath, el cual, según el relato del *Pseudo-Turpín*, recogido en el *Liber Sancti Iacobi* IV, 17, había venido de Siria para enfrentarse al emperador Carlomagno, y cuyo único punto vulnerable era su ombligo:

En seguida se le anunció a Carlomagno que en Nájera había un gigante de linaje de Goliath, llamado Ferragut, que había venido de tierras de Siria, enviado con veinte mil turcos por el emir de Babilonia para combatirle. Él no temía las lanzas ni las saetas, y poseía la fuerza de cuarenta forzudos (...), medía casi doce codos de estatura, su cara tenía casi un codo de largo, su nariz un palmo, sus brazos y piernas cuatro codos, y los dedos tres palmos.

(...) Roland se sentó a su lado y comenzó a preguntarle cómo era tan fuerte y robusto que no temía espadas, piedras ni bastones.

–Porque tan sólo por el ombligo puedo ser herido, contestó el gigante¹².

Dicho relato, bien conocido para los estudios de la épica medieval y del Camino de Santiago, se localizaba a las afueras de Nájera (La Rioja), donde el gigante musulmán, tras combatir en duelo con el paladín Roldán, habría sido derrotado, pues este último le habría clavado un puñal en el ombligo¹³. El tema gozó de gran difusión en la iconografía románica, donde la pugna entre los dos guerreros evidenciaba siempre la diferencia de aspecto y armas entre Roldán y el sarraceno. Así aparecen en el célebre capitel de la fachada sur del Palacio Real de Estella (ca. 1165), situado en la Rúa Mayor, en la ruta del propio Camino de Santiago, acompañados de la inscripción “PHERA/GUT MARTINUS/ME FECIT/ROLLAN DE LOGRONIO”¹⁴. El artífice, Martín de Logroño, que firma la obra, se tomó algunas licencias a la hora de representar los distintos episodios de la contienda. En la cara principal, Ferragut y Turpín se enfrentan en una justa a caballo: el primero lleva un escudo circular propio de los musulmanes, mientras que el segundo porta un escudo oblongo marcado como una cruz que denota su carácter cristiano y *crucesignatus* (Fig. 6). La lanza de Ferragut se

12 *Liber Sancti Iacobi*. “Codex Calixtinus”, IV, 17, A. Moralejo, C. Torres, J. Feo (eds. y trad. esp.), Pontevedra, 1992, pp. 447-449 (1ª ed. Santiago de Compostela, 1951) (a partir de ahora LSI, trad. cit.).

13 *Ibidem*, pp. 452-453.

14 Martin, T., “Sacred in Secular: Sculpture in the Romanesque Palaces of Estella and Huesca”, en *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, C. Hourihane (ed.), Princeton (NJ), Tempe (Arizona), 2007, pp. 89-117, especialmente pp. 107-113. Véase también: Ruiz Maldonado, M., “Algunas reflexiones sobre el Roldán y Ferragut de Estella (Navarra)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 50 (1984), pp. 401-406; Pérez Monzón, O., “Combate de Roldán y Ferragut”, en *La Edad de un Reyno. Sancho el Mayor y sus herederos. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona*, I. G. Bango Torviso (ed.), vol. II, Pamplona, 2006, pp. 740-745.



Fig. 5: Estatua-columna del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona: detalle del torso y del ombligo de Ferragut (?), 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MCDS 142. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 6: Palacio Real de Estella (Navarra), fachada sur, capitel, cara frontal: justa a caballo entre Ferragut y Roldán, ca. 1165. Foto: Antonio García Omedes.

parte en el escudo de Roldán, pero la de este último se clava con fuerza en el ombligo del sarraceno, que se representa una segunda vez cayéndose del caballo. A continuación, en el lateral derecho, la pugna se desarrolla de pie. A la izquierda, Ferragut, que se distingue por los mismos rasgos de negroide que aparecían en el fuste de Solsona –cabellera rizada, barba hirsuta y grandes rasgos faciales–, enarbola un arma innoble, la maza, mientras que Roldán, protegiéndose con su escudo oblongo marcado por la cruz, hinca su espada en el cuerpo del gigante (Fig. 7)¹⁵.

Cabe recordar que existen en Cataluña ejemplos del conocimiento de este repertorio iconográfico y de sus motivos, como es el caso de uno de los capiteles del ala meridional del claustro de la catedral de Tarragona (1194-1215), en el que un guerrero sarraceno –con un escudo circular– se enfrenta a pie con un caballero que lleva un escudo oblongo decorado con la cruz. El tema ha sido interpretado como una escena de combate entre Ferragut y Roldán, aunque simplemente podría tratarse de un ejemplo de la lucha entre “moros y cristianos” en el contexto de la

15 Castiñeiras, M., “Brindisi, Solsona e Rio Mau...”, *op. cit.*, p. 274, figs. 10 y 17; Castiñeiras, M., “Brindisi, Roncisvalle, e i cammini di Rolando...”, *op. cit.*, pp. 123-125, fig. 17.



Fig. 7: Palacio Real de Estella (Navarra), fachada sur, capitel, cara lateral derecha: lucha a pie entre Roldán y Ferragut, ca. 1165. Foto: Antonio García Omedes.



Fig. 8. Viga de la Pasión, Cataluña: escenas del Camino al Calvario y de la Crucifixión con arrepentimiento de Judas, 1196-1200. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 15833. Foto: MNAC.

“Reconquista”¹⁶. Por otra parte, en otros ciclos contemporáneos en Cataluña se documenta una similar cruda visión del “Otro”, tal cual aparecía en el fuste solsonense. De hecho, esos mismos rasgos de “musulmanes africanos” son utilizados como recurso para caracterizar figuras de contenido moral reprochable, como es el caso de la Viga de Pasión (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 15833) (1196-1220) (Fig. 8), en el que los personajes que flagelan y se burlan de Cristo aparecen representados como sarracenos¹⁷.

La representación del supuesto Ferragut en una columna del claustro de Solsona en el último tercio del siglo XII no sería banal, ya que enlaza con el interés que algunas instituciones eclesiásticas catalanas y miembros de la nobleza mostraron por la leyenda del Pseudo-Turpín y, por extensión, por los contenidos del *Liber Sancti Iacobi*. Cabe destacar, en primer lugar, el monasterio de Santa María de Ripoll y el viaje-peregrinación de su monje, Arnau del Mont, a Compostela, para copiar en 1173 el *Liber Sancti Iacobi* (*Codex Calixtinus*). Tal y como ha señalado Nikolas Jaspert, este transcribió tan sólo tres libros de forma completa: el de los milagros (II), el de la traslación del cuerpo del Apóstol desde Jerusalén (III) y el Pseudo-Turpín (IV) (Barcelona, ACA, Ripoll 99)¹⁸.

16 Lejeune, R., Stiennon, J., *The Legend of Roland in the Middle Ages*, I, New York, 1971, p. 95, fig. 66; (1ª ed. francesa: *La légende de Roland dans l'art du Moyen Age*, Bruselas, 1966); Camps, J., *El claustro de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, 1988, pp. 55-57, fig. 14. Para una revisión de la iconografía rolandiana en el arte monumental del siglo XII, véase: Kahn, D., “La Chanson de Roland dans le décor des églises du XIIe siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40/160 (1997), pp. 337-372.

17 Patton, P., “An Islamic Enveloped-Flap Binding in the Cloister of Tudela: another Muslim Connection for Iberian Jews?”, en *Spanish Medieval Art. Recent Studies...*, op. cit., pp. 65-88, espec. pp. 84-85, fig. 49; Castiñeiras, M., Camps, J., *El Romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, 2008, pp. 122, 130, fig. 87.

18 Jaspert, N., “Carlomagno y Santiago en la memoria histórica catalana”, en *El camí de Sant Jaume i Catalunya: Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003*, Barcelona, 2007, pp. 91-104, espec. pp. 91-104.

Por otro lado, existe un segundo código importante en relación con la difusión del repertorio jacobeo en Cataluña, a menudo poco citado. Me refiero al manuscrito conservado en la Biblioteca Pública de Tarragona, ms. 55, el cual se fecha a finales del siglo XII. Procede del monasterio cisterciense de Santes Creus, una comunidad fundada en la década de 1150 con el apoyo de Guillem Ramon de Moncada y el conde de Barcelona, Ramon Berenguer IV, la cual se instalará posteriormente en el actual paraje de Santes Creus (Tarragona), titulándose su abad de esta manera desde 1170. El manuscrito es conocido, sobre todo, por contener una interesante colección de los milagros de la Virgen –*Miracula gloriose Dei genetricis et perpetue virginis Marie y Libello de miraculis sancte Marie* de Hugo Farsitus (1r-50r)–, así como una minuciosa descripción de la ciudad de Constantinopla: *De Constantinopoli civitate* (f. 50-58v). El hecho de que el monasterio estuviese dedicado a la Virgen María explica la selección de textos sobre los milagros marianos, así como la inclusión de una narración sobre Constantinopla, pues en ella aparecen descritos extensamente los iconos marianos más importantes que se custodiaban en dicha ciudad. La copia de este último texto se ha relacionado con el patronazgo que la familia Moncada ejercía sobre Santes Creus, pues un hijo de Guillem Ramon I de Moncada, conde de Tortosa, había viajado en 1170 a Constantinopla para negociar el matrimonio de Eudoxia Comnena (1162-1202) con Alfonso II de Aragón, si bien cuando esta llegó en 1174, el monarca ya se había casado con Sancha de Castilla, por lo que la princesa bizantina acabaría contrayendo matrimonio con Guilhem VIII de Montpellier (1179)¹⁹. El manuscrito Tarraconensis 55 contiene, además, una serie de textos extraídos del *Liber Sancti Iacobi*, como el libro II de los Milagros (59r-82r), el libro III de la *Translatio* (82r-87r) y el libro IV con la Crónica del Pseudo-Turpín (f. 87v-104r), así como la pasión completa de san Eutropio perteneciente al libro V, 8. (104v-108v).

Ambos manuscritos catalanes (Barcelona, ACA, Ripoll 99, ff. 65v-68r; Tarragona, Biblioteca Pública, ms. 55, 94r-96r) contienen, pues, en su integridad el capítulo XVII del libro IV del *Liber Sancti Iacobi*, donde se narra el episodio de Roldán y Ferragut. (Fig. 9). No parece, pues, que sea una casualidad que la copia y recepción en tierras catalanas de estos textos jacobeos coincidan con la cronología que actualmente se maneja para la construcción del claustro de Solsona, cuyos relieves se datan entre las décadas de 1170 y 1190. Como veremos, además de la representación del mencionado Ferragut, existen toda una serie de piezas procedentes de dicho conjunto que pueden vincularse con una recepción del repertorio carolingio contenido en la Crónica del Pseudo-Turpín o en la propia *Chanson de Roland*. A este respecto, cabe subrayar que el impacto y difusión de la literatura jacobea derivada del *Liber Sancti Iacobi* en el arte monumental catalán de esta época tienen también un conocido ejemplo en la capilla de Santiago y san Lázaro de la Seu Vella de Lleida,

19 Ciggar, K. N., “Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55”, *Revue des Études Byzantines*, 53 (1995), pp. 117-140, espec. pp. 117-119.

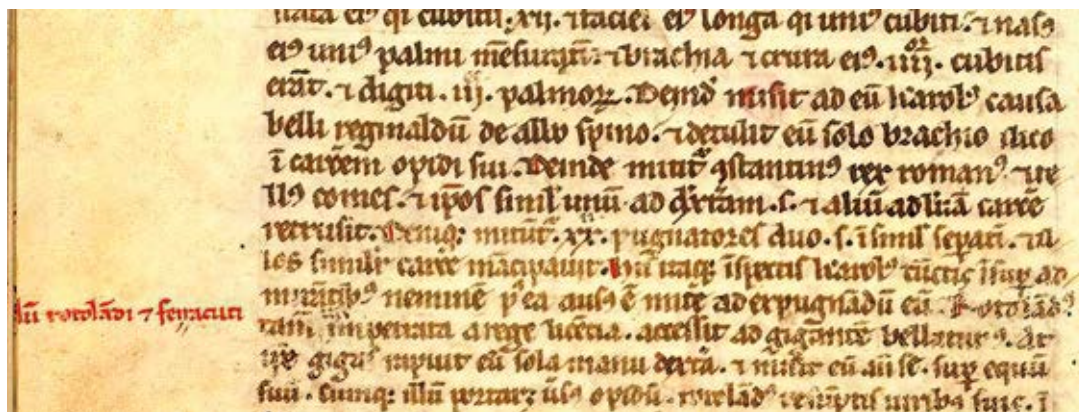


Fig. 9: Tarragona, Biblioteca Pública, ms. 55, f. 94v: capítulo XVII del *Pseudo-Turpín* con la lucha entre Roldán y Ferragut. Foto: Tarragona, Biblioteca Pública.



Fig. 10: Seu Vella de Lleida, capilla de Santiago y San Lázaro, capiteles con la leyenda de la *Translatio Sancti Iacobi*, primer cuarto del siglo XIII. Foto: Gemma Malé i Miranda.

situada junto al ábside central en el brazo norte del crucero. En ella una serie de tres capiteles, datados en el primer cuarto del siglo XIII, conforman un ciclo dedicado a la leyenda de la *Translatio Sancti Iacobi* (Fig. 10), con las escenas de Herodes ordenando la decapitación del Apóstol, la traslación en la barca acompañado de sus siete discípulos, y la representación del sepulcro de Santiago en la catedral compostelana junto a cuatro personajes, la cual ha sido interpretada como una imagen de la *inventio*²⁰. En mi opinión, alguno de los motivos del ciclo leridano, en particular

20 Melero, M., "Translatio Sancti Iacobi. Contribución al estudio de su iconografía", en *Los caminos y el arte. III. Caminos y viajes en el arte. Iconografía. VI Congreso Nacional de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986*, vol. III, Santiago de Compostela, 1989, pp. 613-629; Malé, G., "Iconografía jacobea en Cataluña", *Ad Limina*, 4 (2013), pp. 153-176, espec. 164-166, fig. 4.

la escena central, refleja claramente el conocimiento del texto de la Translación del Apóstol (30 de diciembre) del *Liber Sancti Iacobi* (libro III, 1), pues allí se nombra a sus siete discípulos (Torcuato, Segundo, Indalecio, Tesifonte, Efrasio, Cecilio y Hesiquio) y se habla de que estos trasladaban un sagrado féretro (“sacratum loculum”)²¹, tal cual se representa sobre la barca en Lleida.

Por su parte, Nikolas Jaspert analizó los motivos del viaje y la copia del *Liber Sancti Iacobi* realizada por el monje Arnau del Mont para Ripoll. Para dicho autor, las hazañas de los francos eran, por antonomasia, uno de los fundamentos ideológicos para reclamar la autonomía de los condes catalanes en el siglo XII, y el propio Carlomagno era presentado entonces como fundador de ciudades (Girona) y numerosos monasterios de la región (Gerri, Cuixà, Sant Quirze de Colera, Sant Feliu de Guíxols, San Sadurní de Tavèrnoles, etc.)²². De hecho, la fuerte presencia de este imaginario franco en el paisaje y las fundaciones catalanas debería relacionarse con el fenómeno que Amy G. Remensnyder estudió brillantemente en las abadías del Midi, en las que la memoria de un pasado carolingio, a menudo inventado, servía para reafirmar tanto el prestigio de la institución como la cohesión e identidad colectiva de grupo²³. En este sentido, resulta especialmente interesante la lectura del romance épico más célebre sobre las hazañas de Carlomagno y sus paladinos en esta región: la *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*, de la primera mitad del siglo XIII. En esta narración los héroes carolingios aparecen en lucha no muy lejos de Solsona, en los montes de Urgell, contra tres reyes sarracenos, uno de los cuales se llama *Ferregandus*: “In montibus Urgelli fecimus prelium cum tribus regibus scilicet rege Segovie, nomen cui erit Absuatus, alter toletanus Ferregandus, alter fuit de Fraga Supersingus nominis. Istos tres occidimus cum illis CXXXIII milia de gente sarracenica et amisimus quadringentos de nostris”²⁴.

La figuración y pertinencia de episodios del ciclo carolingio en Solsona no parece casual. Cabe recordar que la antigua *Setelsona* romana había sido conquistada a los

21 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, III, 1, transcripción latina de K. Herbers, M. Santos Noia, Santiago de Compostela, 1998, p. 186.

22 Jaspert, N., “Carlomagno y Santiago...”, *op. cit.*; Molina Figueres, M., *La memoria de Carlomagno. Culto, liturgia e imágenes en la catedral de Girona*, Aguilar de Campoo (Palencia), 2017, pp. 21-24. Sobre este tema, véase también: Sholod, B., *Charlemagne in Spain: the Cultural Legacy of Roncesvalle*, Ginebra, 1966, p. 199-203; Rucquoi, A., “L’Historia Turpini, Arnaldo de Monte et l’historiographie catalane”, en *L’Historia Turpini in Europa: ricerche e prospettive*, Marco Piccat y Laura Ramello (eds.), Alessandria, 2019, pp. 63-78. La gesta épica más conocida sobre las hazañas de Carlomagno y sus paladinos en la región es la *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*, de la primera mitad del siglo XIII, en la que los héroes carolingios se describen luchando no muy lejos de Solsona, en los montes de Urgell, contra tres reyes sarracenos, uno de los cuales se llamaba *Ferregandus*: “In montibus Urgelli fecimus prelium cum tribus regibus scilicet rege Segovie, nomen cui erit Absuatus, alter toletanus Ferregandus, alter fuit de Fraga Supersingus nominis. Istos tres occidimus cum illis CXXXIII milia de gente sarracenica et amisimus quadringentos de nostris”, *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*, 598-602 (ed. Friedrich Eduard Schneegans 1977: 46).

23 Remensnyder, A. G., *Remembering Kings Past. Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*, Londres, 1995, pp. 2-4; Remensnyder, A. G., “Legendary treasure at Conques: Reliquaries and imaginative memory”, *Speculum*, 71, 4 (1996), pp. 884-906.

24 *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*, vv. 598-602, Schneegans, F. E. (ed.), Slatkine Reprints, 1977, p. 46. (Halle an der Salle 1898).



Fig. 11: Niccolò, Roldán, portal occidental de la catedral de Verona, lado izquierdo, 1139. Foto: Wolfgang Sauber/Wikimedia-Commons.

musulmanes por Luis I el Piadoso, hijo de Carlomagno, y que después de un turbulento período la ciudad había sido de nuevo recuperada para los cristianos por el mítico conde de Barcelona, Guifré el Pelós, en el año 886²⁵. Además, al propio Luis I el Piadoso se le atribuía la fundación de la canónica de Santa Maria, aunque, en realidad, su transformación en canónica agustiniana no se producirá hasta finales del siglo XI²⁶. En esa misma voluntad de reafirmación de contenidos legendarios, Mossèn Jaume Febrer, que traza en el siglo XVIII un variopinto imaginario nobiliario catalán, no duda en afirmar que la familia de los Cardona –la cual tuvo mucho protagonismo en la consagración de la iglesia de Santa Maria de Solsona en 1163²⁷– habría recibido sus armas del propio Carlomagno cuando este pasó por Solsona camino de Barcelona²⁸.

No cabe duda de que la hipótesis de una posible figuración de Ferragut con la maza en una de las columnas del primitivo claustro de Solsona permite plantear tanto una serie de preguntas como nuevas lecturas sobre algunos otros fragmentos procedentes del mismo conjunto. En primer lugar, no estaríamos probablemente ante una representación aislada, y esta comportaría, al menos, la inclusión de otros protagonistas del ciclo carolingio, como su eterno rival, Roldán, así como otros personajes del mismo ciclo épico, como Oliveros, el arzobispo Turpín y el emperador Carlomagno. De hecho, el escultor italiano Niccolò, tan solo unas décadas antes, había tallado dos altorrelieves de los héroes-mártires de Roncesvalles en el portal occidental de la catedral de Verona (1139), los cuales, como *milites Christi*, flanquean el ingreso al templo. Se trata de dos figuras que han sido tradicionalmente interpretadas como Roldán, a la derecha, y su compañero Oliveros, a la izquierda. El primero blande su espada Durandal o Durandarte, cuya hoja lleva la inscripción identificativa DURINDARDA (Fig. 11), mientras que el segundo enarbola una maza (Fig. 12)²⁹. Por ello, al hilo de mi propuesta de interpretación del Ferragut solsonense, T. Le Deschault de Monredon ha planteado recientemente la hipótesis de que el supuesto Oliveros de Verona sea, en realidad, el gigante sarraceno³⁰.

En Solsona existe un pilar figurado, que también formaba parte de la obra del claustro, en el que se encuentra la extraña y original representación de un obispo-guerrero (MSDS 125) (Fig. 13)³¹. Aunque se ha querido identificar con la figura de un abad, el

25 Costa y Bafarull, D., *Memorias de la ciudad de Solsona...*, op. cit., vol. I, pp. 32-33, 166.

26 *Ibidem*, pp. 44-54.

27 De hecho, *Raymundus Fulcho*, vizconde de Cardona, y su esposa Isabel realizaron una importante donación en el momento de la consagración de la iglesia, donde aparecen entre los confirmantes del documento, Costa y Bafarull, D., *Memorias de la ciudad de Solsona...*, op. cit., vol. II, p. 645.

28 *Trobes de Mossèn Jaume Febrer, caballer, en que tracta dels llinatges de la conquesta de la ciutat de València e son regne*, Valencia, 1796, p. 79.

29 Lejeune, R., Stiennon, J., *The Legend of Roland...*, op. cit., vol. I, pp. 61-71, 98. Cf.: Meneghetti, M. L., *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Turín, 2015, pp. 72-75; Beaud, M. "Force et tempérance: Roland et Olivier gardiens du portail du duomo de Vérone", *Revue d'Auvergne*, 630/1 (2019), pp. 65-85.

30 Le Deschault de Monredon, T., "Représentations du chevalier dans l'art roman: entre réalité, imaginaire et merveilleux", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, LIII (2022), pp. 55-68.

31 Durante años esta pieza se exhibió en Solsona como la imagen de un yacente, pero, tal y como indicó S. Moralejo, se trata de un relieve figurado que decoraba un pilar del perdido claustro solsonense, Moralejo, S., "De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade...", op. cit., pp. 111-112, fig. 7.



Fig. 12: Niccolò, Oliveros, portal occidental de la catedral de Verona, lado derecho, 1139. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 13: Estatua-columna del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona: ¿el arzobispo Turpín?, 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MCDS 125. Foto: MCDS.

análisis de sus insignias e indumentaria no deja duda alguna sobre el estatus episcopal del personaje. La figura lleva a la altura del pecho, sobre la túnica, el palio (*pallium*), un adorno de lana distintivo de la dignidad arzobispal. Además, el personaje aferra con su derecha un báculo con el *panniselus* (Fig. 14), una especie de tela enrollada, que llevaban los obispos –como se ve en la estatua-columna de Santiago el Mayor en el Pórtico



Fig. 14: Estatua-columna del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona: arzobispo Turpín (?), detalle del palio y del báculo con *panniselus*, 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MCDS 125. Foto: MCDS.



Fig. 15: Maestro Mateo, Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, ingreso central, lado derecho, estatua-columna del apóstol Santiago el Mayor, 1168-1188. Foto: Manuel Castiñeiras.

Fig. 16: Estatua-columna del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona: arzobispo Turpín (?), detalle de la cota de malla, 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MCDS 125. Foto: MCDS.

de la Gloria (1168-1188) (Fig. 15)–, mientras que con su izquierda porta un libro. Por último, sobre su cabeza se adivinan los restos de una mitra, de la que solo quedan las ínfulas episcopales que caen a ambos lados de la cabeza.

La doble condición clerical y guerrera del personaje viene dada por el hecho de que, bajo la indumentaria episcopal, la figura viste en su pierna izquierda cota de malla (Fig. 16). Se trataría, así, de la representación de un arzobispo-guerrero, y, por lo tanto, a la luz de la existencia del arriba mencionado relieve de temática carolingia, podría tratarse de una figuración del arzobispo Turpín. De hecho, es habitual que en la iconografía medieval Turpín mezcle su indumentaria episcopal con la guerrera. Así aparece de hecho en el mosaico del pavimento de la catedral de Brindisi (1178), en el que el prelado blande un escudo ornamentado con un báculo episcopal (Fig. 17)³², o en un manuscrito iluminado de la *Vita Karoli*



Fig. 17: Ignazio Aveta, detalle del mosaico pavimental de la catedral de Brindisi en 1813: Oliveros (?), el arzobispo Turpín y Roldán sonando el olifante. Paris, BnF, Estampes, Gb 63 Fol (Inv. nr. 375) (Foto: D'Achille, A. M., "Millin e i pavimenti figurati dell'Italia meridionale (secoli XI-XIII), Arte Medievale, 4ª serie, 8, (2018), pp. 167-196).

32 Castiñeiras, M., "Brindisi, Roncisvalle e i cammini di Rolando...", *op. cit.*, pp. 110-111, fig. 7.



Fig. 18: Estatua-columna del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona: figura masculina, 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MCDS 243. Foto: MCDS.



Fig. 19: Cabeza masculina procedente del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona, 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MCDS 4007. Foto: MCDS.

realizado hacia el año 1300 (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. Vad. 302 II, fol. 35v), donde el héroe carolingio viste como en Solsona cota de malla y lleva una mitra.

Por ello, cabe preguntarse si otras piezas erráticas y fragmentarias del museo de Solsona, atribuibles a ese mismo taller del claustro y que aparentemente carecen de una temática narrativa concreta, podrían igualmente relacionarse con ese mismo repertorio carolingio. Así, se conservan los restos del cuerpo (MDCS 243) (Fig. 18) y de la cabeza (MDCS 4007) (Fig. 19) de una tercera figura masculina que formaría parte de un fuste figurado, el cual, si hubiese hecho originalmente *pendant* con la figura del supuesto Ferragut, se trataría del caballero Roldán, sobrino



Figs. 20: Fragmento de un capitel del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona, cara frontal, 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MDCS 4006. Foto: T rence Le Deschault de Monredon.



Fig. 21: Fragmento de un capitel del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona, cara frontal, 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MDCS 4006.2. Foto: T rence Le Deschault de Monredon.

de Carlomagno y héroe de Roncesvalles. No obstante, en este caso concreto estamos ante una hipótesis de difícil verificación, dado el estado muy fragmentario de dichas piezas.

Más sugerentes y disuasorios son, sin embargo, otros dos fragmentos, conservados también en el almacén del museo, y que originalmente formaban parte de la cesta de un mismo capitel (Figs. 20-21) (MDCS 4006 y 4006.2). Al juntar ambas piezas se observa que en la cara frontal había un gran personaje, flanqueado de dos tallos terminados en hojas, que levantaba sus brazos para tocar la frente de otras dos figuras más pequeñas situadas en los ángulos de la cesta. No obstante, la figuración más interesante corresponde al lateral izquierdo del capitel (MDCS 4006) (Fig. 22), en la que un caballero que viste una larga t nica y manto hace sonar un olifante, mientras un segundo guerrero, con t nica corta y cl mide, lo agarra de su brazo izquierdo y lo amenaza con su espada, como si quisiese impedir que el instrumento suene. En publicaciones anteriores, he sugerido que podría tratarse de un



Fig. 22: Fragmento de un capitel del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona, cara lateral izquierda, disputa entre Rolando y Oliveros (?), 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MDCS 4006. Foto: Manuel Castiñeiras.

episodio recogido en la *Chanson de Roland* (CXXXI), que relata la segunda disputa entre Oliveros y Roldán durante la batalla de Roncesvalles³³. De acuerdo con el texto, al inicio de la pugna con los musulmanes, Oliveros había pedido a Roldán que avisara al ejército de Carlomagno con el sonido del olifante, pero aquel se negó. Más tarde, cuando la batalla ya estaba perdida y Roldán decide finalmente hacer sonar el instrumento, Oliveros, encolerizado, le reprocha el no haberlo hecho cuando tocaba, pues entonces era ya demasiado tarde:

CXXXI. Dijo Roldán: ¿Por qué os indignáis conmigo? Y él responde: “Compañero, vos os lo habéis buscado, porque la valentía con sensatez no es necesidad y vale más medida que locura. Los franceses han muerto por vuestra ligereza; Carlos no tendrá nunca servicio de nosotros. Si me hubieseis creído, mi señor estaría aquí, habríamos dado y ganado esta batalla y el rey Marsil estaría preso o muerto. ¡En mala hora, Roldán, presenciamos vuestra bravura (...)!”³⁴.

Cabe recordar que se trata de un momento de gran fuerza dramática, pues precede a la muerte en la batalla de Roncesvalles de Oliveros, Turpín y Roldán. Aunque desconocemos paralelos iconográficos por la escena, cabe señalar que el ciclo carolingio se caracterizó, precisamente a partir de la segunda mitad del siglo XII, por una gran fuerza creativa tanto en textos como en imágenes que amplificaron significativamente el repertorio de los hechos de Roncesvalles. Prueba de ello son, por ejemplo, el ciclo miniado que ilustra el poema alemán *Roulanges Lied*, compuesto por el clérigo Konrad entre 1173 y 1177 (Universitätsbibliothek Heilderberg, Pal. Germ 112) (1180-1190), o el programa iconográfico del mosaico de la catedral de Brindisi (1178), en donde en una de las escenas Turpin se representaba en el momento de parar la disputa entre los dos paladines (fig. 17)³⁵.

Por último, el capitel MDCS 174 presenta en su cara frontal una enigmática y fragmentaria escena en la que desgraciadamente las figuras no han conservado la cabeza, pero que claramente sigue un esquema compositivo muy parecido al de la parte frontal de los fragmentos MDCS 4006 y 4006.2. En el centro, aparece representado un hombre que realiza dos acciones a la vez: por un lado, lleva sus manos al pecho para arrancarse las ropas; por otro, extiende sus brazos para agarrar por la cabeza a dos figuras que desde los ángulos del capitel le estiran las barbas (Fig. 23).

En mi opinión, podría tratarse de una mala interpretación de un conocido episodio del ciclo carolingio: bien el momento en el que Carlomagno contempla, por

33 Castiñeiras González, M. A., “Galicia cántalle a Occitania...”, *op. cit.*, pp. 121-123; Castiñeiras González, M. A., “Brindisi, Solsona e Rio Mau...”, *op. cit.*, p. 75. El fragmento había sido publicado previamente por J. Camps, que lo relacionaba con el ciclo de la caza, Camps, J., “18. Capitell”, *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Romànic i...*, *op. cit.*, p. 99.

34 *El Cantar de Roldán*, CXXXI, trad. M. de Riquer, Madrid, 1975, p.70. Cf. *La Chanson de Roland*, CXXXI, J. Bédier (ed.), París, 1947, p. 145.

35 Lejeune, R.; Stiennon, J., *The Legend of Roland...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 97-100, 111.



Fig. 23: Capitel del destruido claustro románico de la canónica de Santa Maria de Solsona, cara frontal, 1163-1195. Museu Diocesà i Catedralici de Solsona, MDCS 174. Foto: Manuel Castiñeiras.

primera vez, los cadáveres de la batalla de Roncesvalles y se tira de la barba como gesto de enfado y luto (*Chanson de Roland*, CLXXVII), o bien un momento posterior, cuando volviendo al mismo lugar se desmaya al contemplar el cuerpo muerto de su sobrino, Roldán (*Chanson de Roland*, CCVI-CCVII)³⁶. El Pseudo-Turpín (*Liber Sancti Iacobi* IV, 21) narra la escena con especial crudeza y emoción, pues el emperador empezó a llorar, golpeándose en las manos, arañándose la cara y mesándose la barba y el cabello:

Fue Carlomagno el primero en descubrir a Rolando exánime, echado boca arriba, con los brazos puestos en forma de cruz sobre el pecho; y echándose sobre él comenzó a llorar con lastimeros gemidos y sollozos

36 *El Cantar de Roldán*, CXXXVII y CCVI-CCVII, trad. cit., pp. 91-92, 106-107.



Fig. 24: São Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde, Douro Litoral, Portugal), capilla mayor, lado derecho, capitel, cara frontal: el desmayo de Carlomagno en Roncesvalles, después de 1151. Foto: Jaime Nuño.

incomparables y con innumerables suspiros, a golpearse las manos, a arañarse la cara con las uñas, a mesarse la barba y el pelo, y no podía articular palabra³⁷.

El episodio del desmayo de Carlomagno descrito en la *Chanson de Roland* había sido entendido perfectamente por el escultor que realizó a mediados del siglo XII un capitel interior del lado derecho del ábside de la iglesia portuguesa de São Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde, Douro Litoral, Portugal) (Fig. 24). Allí se figura a Carlomagno, que, asistido por dos de sus caballeros, parece desmayarse al contemplar el cadáver de Roldán³⁸. El relato se completa en el lado izquierdo de la cesta del

³⁷ LSI, IV, 21, *trad. cit.*, p. 471.

³⁸ Lejeune, R.; Stiennon, J., *The Legend of Roland...*, *op. cit.*, vol. I, p. 108-110, figs. 82-83; Sánchez Ameijeiras, R., "Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca en Santa María la Real de Nájera", *Ephialte: Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), pp. 206-214.



Fig. 25. São Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde, Douro Litoral, Portugal), capilla mayor, lado izquierdo, capitel, lado izquierdo: Roldán traslada en brazos el cadáver de Oliveros, después de 1151. Foto: Manuel Castiñeiras.

capitel, donde se muestra el traslado del cadáver de Oliveros en brazos de Roldán (Fig. 25), mientras en el lado derecho un juglar suena su viola para indicarnos el contenido profano de la historia (Fig. 26). No por casualidad, enfrente del capitel con los hechos de la batalla de Roncesvalles se representa, en el capitel derecho del arco triunfal del ábside, al propio arzobispo Turpín una vez más como guerrero. En esta ocasión, la figura eclesiástica se apoya sobre un escudo y un báculo en forma de Tau (Fig. 27) que recuerda a cómo este aparece representado al inicio del libro IV del *Liber Sancti Iacobi* (*Codex Calixtinus*) de la catedral de Santiago de Compostela (f. 163r) (Fig. 28), donde el prelado aparece con sus vestimentas episcopales en medio de una gigantesca “T”³⁹.

39 Para una discusión razonada de las escenas de esta iglesia portuguesa derivadas del repertorio carolingio, así como el análisis de su contexto político y cultural en relación con la conquista de Lisboa en 1147, con ayuda de los participantes en la segunda cruzada y la llamada a la cruzada ibérica (1148), véase mi trabajo: Castiñeiras González, M.A., “Brindisi, Solsona e Rio...”, *op. cit.*, pp. 276-279, figs. 24-31.



Fig. 26. São Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde, Douro Litoral, Portugal), capilla mayor, lado derecho, capitel, lado derecho: juglar sonando la viola, después de 1151.
Foto: Manuel Castiñeiras.

Volviendo a la escena del capitel de Solsona, resulta obvio que el escultor no supo interpretar la dramática escena del luto de Carlomagno y convirtió la del desmayo y dolor del emperador en una composición que parece más bien una lucha a tres.

Imágenes épicas e Iglesia militante: la canónica de Solsona y la cruzada

La carencia del contexto arquitectónico original y el estado fragmentario de fustes, relieves y capiteles no permite ir más allá en nuestra hipótesis de la existencia de un posible ciclo inspirado en el repertorio de la *matière* de France en el primitivo claustro románico de Solsona. En cuanto al estilo y cronología de las piezas, todo apunta a que todas comparten, en mayor o menor grado, las características del taller que trabajó en el claustro de Solsona en el último tercio del siglo XII y que era buen conocedor de las conquistas de la segunda y tercera escuela tolosana, con



Fig. 27. São Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde, Douro Litoral, Portugal), capilla mayor, lado izquierdo, capitel: obispo-guerrero (Turpín ?). Foto: Jaime Nuño.

evocaciones de las estatuas-columnas de Gilabertus en Saint-Étienne de Toulouse y un gusto por el dinamismo y la narración que caracterizaba entonces la producción de La Daurade⁴⁰.

Si los relieves figurados de los supuestos Ferragut y Turpín abren la posibilidad de la existencia de otra serie de estatuas-columnas con la representación de los héroes carolingios, los capiteles historiados con escenas de lucha y duelo podrían haber formado parte de un ciclo evocador de la batalla de Roncesvalles. Resulta, sin embargo, evidente en algunas escenas, que este repertorio épico no fue entendido del todo por el taller escultórico del claustro y dio así lugar a ciertas incongruencias iconográficas.

40 Moralejo, S., "De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade...", *op. cit.*; Camps, J., "Elements de Santa Maria de Solsona...", *op. cit.*; Camps, J., "Toulouse, Gilabertus...", *op. cit.*

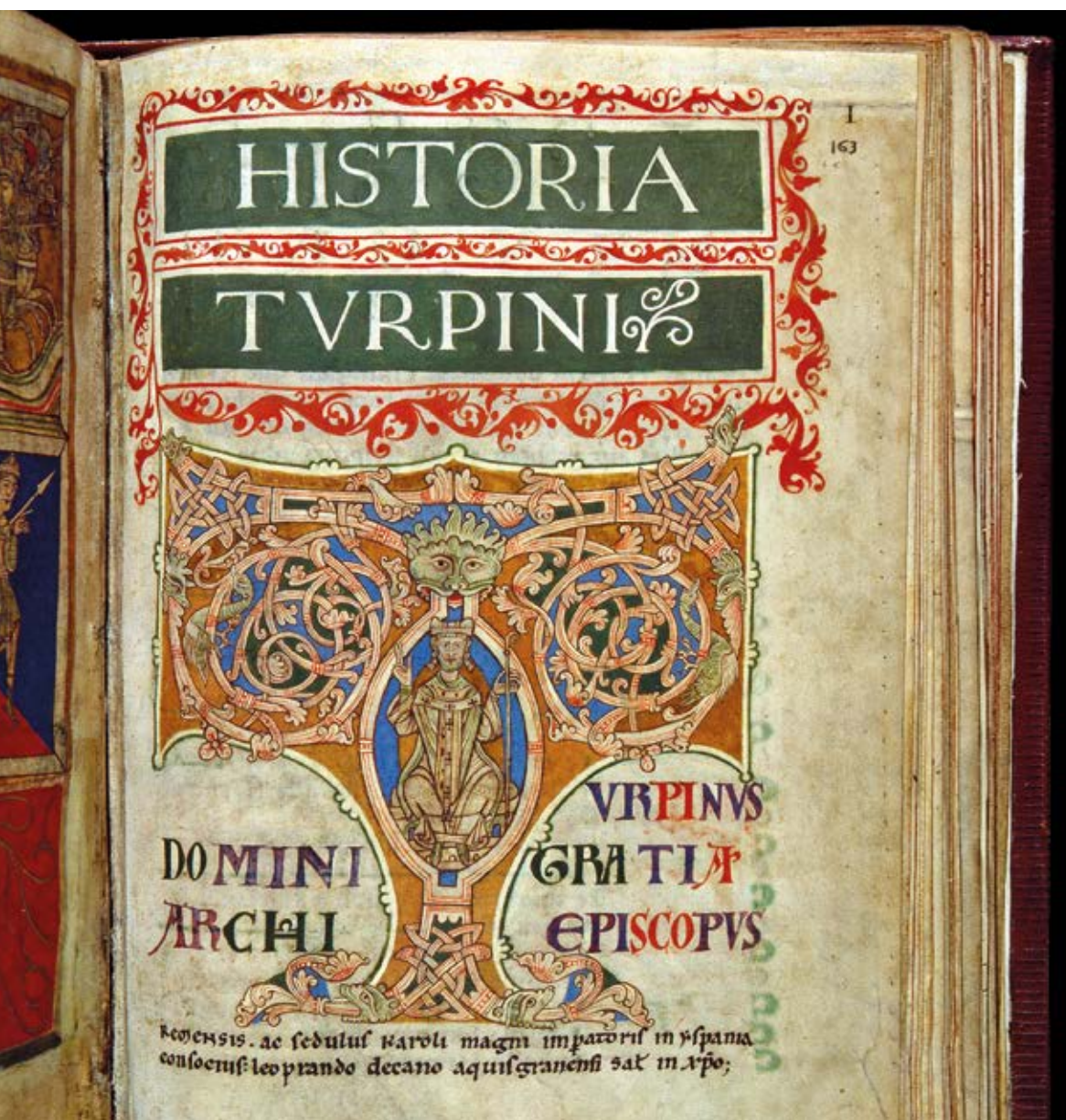


Fig. 28. Inicial « T » con la figuración del arzobispo Turpín. *Liber Sancti Iacobi*, *Codex Calixtinus*, ca. 1160-1175. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, CF 14, f. 163r.

No obstante, la hipótesis de la existencia de un ciclo inspirado en las hazañas de Carlomagno y sus paladines en el claustro de Solsona enlaza muy bien con algunos de los datos que poseemos sobre la evolución de la canónica de Santa María a lo largo del siglo XII. Esta parece haber estado especialmente involucrada en el proceso de reconquista y guerra contra los musulmanes en el territorio de la Catalunya Nova, que desde el año 1148 había adquirido el reconocimiento papal de una

verdadera “cruzada”⁴¹. Magnates de la zona, como los Torroja y los Anglesola, que participaron bajo la tutela del conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV, en la reconquista de las ciudades de Tortosa (1148) y Lleida (1149), siguiendo el espíritu de la Segunda Cruzada proclamada por Eugenio III, fueron especialmente generosos en la protección de la canónica solsonense. Incluso el preboste de la comunidad, Gauzpert III (1128-1151), participó activamente en las campañas militares, recibiendo a cambio muchas propiedades y prebendas en las tierras recién conquistadas⁴². De esta manera, se creó una especie de vínculo político y espiritual entre la comunidad agustiniana y los grandes poderes feudales que combatían contra los denominados “infieles”. De hecho, no parece una casualidad que el continuador de esta política haya sido el propio Bernat de Pampa (1161-1195), responsable de la construcción del claustro, el cual era sobrino del mencionado Gauzpert III⁴³.

En el necrologio de Santa Maria de Solsona aparece el nombre de algunos caballeros que dieron sus propiedades a la canónica y juraron obediencia a su preboste, como Arnau de Sanahuja (1190), o incluso llegaron a ser canónigos, como Hug de Llor (1192)⁴⁴. El propio rey de Aragón y conde de Barcelona, Alfonso II, no dudó en hacer también una donación y pedir ser admitido como canónigo en el año 1186, a condición de que los miembros de la comunidad orasen por él “tam in vita quam in morte”⁴⁵. Por lo tanto, con motivo de su fallecimiento, en 1196, según el necrologio, la iglesia de Solsona decidió encender perpetuamente una vela para él en el altar de Santa Maria⁴⁶. Algo similar sucedió con Ermengol IX, conde de Urgell, que en 1199 se convirtió en canónigo y dio a la comunidad un importante censo anual⁴⁷.

Por ello, no debe extrañar el hecho de que en el registro de muerte de los canónigos de la comunidad se encuentre a menudo la expresión: “miles et canonicus istius ecclesie”⁴⁸. Incluso alguno de ellos tenía como nombre el de los paladines más famosos de la *Chanson de Roland*, como *Rotulandus Gilaberti*, que legó todo lo que poseía para poder servir a Dios⁴⁹, o *Berengarius Oliver*, que falleció en 1233⁵⁰. De hecho, en el diplomatario de la iglesia de Santa Maria llama la atención la cantidad de caballeros donantes y confirmantes con el nombre de Roldán en sus distintas variantes desde inicios del siglo XII: *Bertrandi Rotulanni* (1101), *Rotulandus* (1102),

41 Asbridge, T., *The Crusades. The War for the Holy Land*, Londres, 2012, pp. 213-214.

42 Costa y Bafarull, D., *Memorias de la ciudad de Solsona...*, op. cit., vol. I, p. 237.

43 “Bernardus de Pampa Coelsonensis praepositus nepos Gausperti”, Costa y Bafarull, D., *Memorias de la ciudad de Solsona...*, op. cit., vol. II, p. 629.

44 *Ibidem*, vol. I, p. 63.

45 *Ibidem*, p. 62.

46 *Ibidem*, p. 62.

47 *Ibidem*, p. 63-64.

48 *Ibidem*, p. 63-64.

49 Así se lee en el Necrologio I: “VIII Kals. Ianuari. Ipso namque die obiit frater noster Rotulandus Gilaberti, qui relictis omnibus quae possidebat, nen non uxore, et filiis, propter adipiscenda celestie Deo se ad serviendum tradidit in hoc loco”, Costa y Bafarull, D., *Memorias de la ciudad de Solsona...*, op. cit., vol. II, p. 626.

50 Este también aparece citado en el Necrologio I: Costa y Bafarull, D., *Memorias de la ciudad de Solsona...*, op. cit., vol. II, p. 619.

Raimundus Rodlandi o *Rotulandi* (1108 y 1113), *Rodlandus Berengarii* (1125-1126), *Bernardus Rrodlandi* (1134), *Rodlan* (1147) o *Rodelandus de Gavasa* (1157)⁵¹.

Ese doble carácter –eclesiástico y militar– de los miembros la comunidad, muchos de los cuales habrían participado en su juventud en las luchas contra los musulmanes, explicaría la elección iconográfica del ciclo carolingio, con los relieves monumentales de Ferragut y Turpín, capiteles con episodios relacionados con la batalla de Roncesvalles, y probablemente otros personajes y escenas derivadas de ese mismo repertorio. Su ubicación en el claustro, centro de la vida de los canónigos regulares y espacio privilegiado para su enterramiento, se explica a partir de la lectura moral que la Iglesia propició de los protagonistas de las gestas carolingias en la península ibérica.

Cabe recordar que Calixto II había mostrado un particular interés por santificar la cruzada, tanto en Oriente como en España, tal y como hace explícito el canon 11 del Primer Concilio Laterano (1123)⁵². No por casualidad, ese mismo pontífice emitió en el Laterano, el 2 de abril de ese mismo año, una bula de cruzada dirigida a todos los cristianos en Hispania en contra de los infieles, en la que el obispo Oleguer de Barcelona aparecía como legado papal para dicha cruzada⁵³. Tan solo dos años después, la *Historia Compostellana* (II, 78) recoge cómo el arzobispo de Compostela, Diego Gelmírez, había predicado en un Concilio en Santiago la cruzada contra los sarracenos y la consiguiente concesión de la indulgencia plenaria a todos aquellos que quisiesen participar⁵⁴. En un contexto beligerante similar, probablemente reactivado por los hechos de la Segunda Cruzada y la bula de Eugenio III en 1148, se explica la inclusión de la falsa epístola atribuida a Calixto II al final de la *Historia Turpini* (*Liber Sancti Iacobi*, IV, *appendix D*), en la que se exhorta una vez más a la cruzada peninsular. En él se retrotraía a Carlomagno el establecimiento de la cruzada en España contra los pueblos paganos y se atribuía al arzobispo Turpín el haberla robustecido en un concilio en Reims con la emisión de una indulgencia plenaria a todos los que en lo sucesivo fuesen a combatir en España a los infieles, puesto que ellos serían merecedores de “ser coronados en el reino celestial, junto a los mártires”⁵⁵.

Muy probablemente la inclusión de un ciclo inspirado en las hazañas de los héroes de Roncesvalles en el claustro de Solsona, centro de la vida de los canónigos

51 *Diplomatari de l'Arxiu de Solsona (1100-1200)*, A. Bach i Riu (ed.), vol. I, doc. n. 10, 23, 69-70, 260, 311, Barcelona, 2002, pp. 44, 63, 122-124, 328, 386; vol. II, doc. n. 362, Barcelona, 2002, p. 448.

52 *Concilium Lateranensis I*, canon XI, en Mansi, J. D., *Sacrorum Conciliorum Nova, et Amplissima Collectio*, XXI, Venecia, 1776, col. 284.

53 Anguita, J. M^a; Martínez Ortega, R., “In Campo Lavdabile et in Campo Letorie”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 15 (1997), pp. 7-15, especialmente pp. 9-10; Martí Bonet, J. M^a, “Sant Oleguer i l'aplicació de la reforma gregoriana”, *Analecta sacra tarraconensia*, 71 (1998), pp. 537-579, espec. pp. 541-542, 547-548, 563-564.

54 *Historia Compostelana* II, 78, E. Falque Rey (ed. y trad. esp), Madrid, 1995, pp. 452-455.

55 LSI, IV, 26, trad. cit. 492-493. Cf. Rodríguez Porto, R. M., “Turpinus Dominus Gratia Archiepiscopus. Notes on the Codex Calixtinus”, en F. J. Hernández, R. Sánchez Ameijeiras, E. Falque Rey (eds.), *Medieval Studies in honour of Peter Linehan*, Florencia, 2018, pp. 67-109.

regulares y espacio privilegiado de su enterramiento, obedeció a diversos motivos. En primer lugar, era el resultado del proceso de moralización de la épica llevado a cabo por la Iglesia a lo largo del siglo XII, en que los héroes de Roncesvalles se habían convertido en modelos del *miles Christi* y, por lo tanto, en el ideal de vida de todo cristiano en su lucha corporal y espiritual contra el Mal, siguiendo la enseñanzas de san Agustín. En segundo lugar, la reciente canonización de Carlomagno en 1165 le confería al ciclo solsonense una potente actualidad, en la que el emperador y sus paladines inmortalizados en piedra se revestían de un aura sacra que los convertía en indudables modelos de virtud. En tercer lugar, en el contexto de la reconquista catalana, en la que la canónica de Santa María y sus protectores habían participado tan activamente, la presencia de este repertorio épico en el recinto claustral se presentaría también como un peculiar espacio de memoria y prestigio, en el que el orgullo de la reivindicación del pasado local de la *Setelso* carolingia se combinaba con la exaltación del modelo de Iglesia militante que había regido los principios de la comunidad.

Fecha de recepción / *date of reception* / data de recepción: 1-V-2023

Fecha de aceptación / *date of acceptance* / data de aceptación: 22-V-2023

