

*Monumentos de  
perenne intelecto:  
a propósito de la barca  
de la Iglesia en la galilea  
de Sant Pere de Rodes*

MANUEL CASTIÑEIRAS  
Universitat Autònoma de Barcelona

« (...) The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,  
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long  
Whatever is begotten, born, and dies.  
Caught in that sensual music all neglect  
Monuments of unageing intellect».w

(Las cascadas de salmón, los mares atestados de verdes,  
Pescado, carne, o aves, elogian todo el verano  
Todo lo engendrado, nace y muere.  
Atrapado en esa música sensual descuida todo  
Monumentos de intelecto que no envejece.  
Willian Keats, *Sailing to Byzantium*, trad. J.C. Villavicencio).

Hace más de veinte años, Jaime Barrachina publicaba en la revista *Locus Amoenus* un memorable artículo sobre la(s) portada(s) de la iglesia de Sant Pere de Rodes.<sup>1</sup> Dicho trabajo constituye, sin ninguna duda, una prueba fehaciente del ingenio de su autor, cuya agudeza era fruto de una explosiva mezcla entre las dotes del anticuario-*connaisseur* y el juicio reposado del historiador del arte. Su contribución permitió entonces conocer en detalle las vicisitudes de una de las obras más destacadas del románico catalán, la fachada occidental del monasterio ampurdanés, que había sido objeto de sucesivas intervenciones en los siglos XI y XII. Entre sus aportaciones destacaba, en particular, la reconstrucción hipotética de la última portada del conjunto,<sup>2</sup> atribuida a la controvertida figura del Maestro de Cabestany, y que el autor fechaba entre 1160 y 1163 a partir de la noticia dada por Fr. Joseph Dromedari (1676), en la que el papa Alejandro III concedía al vizconde de Peralada el patronazgo de dicha iglesia y monasterio en 1163 por haberla «restaurado y devuelto a su antiguo esplendor».<sup>3</sup> Lamentablemente, ese espléndido conjunto, mayoritariamente construido en mármol, fue expoliado y desmontado en el primer tercio del siglo XIX, con un espíritu de «venganza antifeudal», y sus piezas repartidas entre diversas localidades de l'Alt Ampordà, si bien alguna acabó finalmente en museos y coleccionistas particulares.<sup>4</sup>

Poco tiempo después de la publicación del mencionado artículo tuve el privilegio de visitar el incomparable paraje de Cap de Creus y disfrutar en persona de los intuitivos comentarios de Jaime sobre el monumento; una experiencia mágica que se repitió muchos años más tarde, el sábado 4 de mayo de 2013, coincidiendo con la celebración de un año jubilar. Como es bien sabido, a partir de una falsa bula de Urbano II (1090) inventada a mediados del siglo XIV, cuando la fiesta de la Invención de la Santa Cruz —3 de mayo— caía en viernes, la reja que daba acceso a la galilea de la iglesia se abría durante una semana para que los peregrinos que visitaban el monasterio de Sant Pere de Rodes ese día o durante su octava, pudiesen obtener indulgencia plenaria.<sup>5</sup>

Evidentemente, durante todos estos años no he podido escapar a la fascinación que el monasterio ampurdanés ejerce sobre todos aquellos que lo visitan, y, en particular, a los interrogantes que plantea la compleja personalidad artística del denominado Maestro de Cabestany. Se trata de un escultor itinerante, cuya obra se localiza en un amplio marco geográfico que abarca Toscana, Languedoc, Catalunya y Navarra, con un estilo inconfundible que se define por una marcada inspiración en el repertorio de los sarcófagos tardorromanos.<sup>6</sup> En el año 2008, con motivo de la celebración de la exposición, «El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180», pudimos reunir en el Museu Nacional d'Art

1 Barrachina, 1998-1999: 7-35.

2 *Op. cit.*: 34, nota 72, fig. 17.

3 *Op. cit.*: 20-23.

4 Barrachina, 2006: 115-142. Riu-Barrera, 2006: 39-40.

5 Masmartí, 2009a: 57-58.

6 Desde la creación de la figura del Maestro de Cabestany por Josep Gudiol a partir del estudio comparado del tímpano de Santa María de Cabestany y de la portada de Errondo (Metropolitan Art Museum) (Gudiol i Ricart 1944), el catálogo de su obra ha ido creciendo, así como el debate científico en torno a su origen, formación y desarrollo. Véase, por ejemplo: Durliat, 1952: 185-193. Moralejo, 1984: 187-203. Lorés, 2002: 105-118. Gandolfo, 2006: 425-437. Bartolomé, 2010; 2017: 185-211.



FIGURA 1. Maestro de Cabestany, La Aparición de Cristo en el mar de Galilea. Sant Pere de Rodes, portal occidental, ca. 1163. Barcelona, Museu Frederic Marès, MFM 654. ©Museu Frederic Marès, foto: Guillem F-H.

de Catalunya, un importante conjunto de piezas atribuidas a dicho artista,<sup>7</sup> alguna de ellas procedentes de la destruida portada de Sant Pere de Rodes, entre las que destacaba el célebre relieve de aparición de Cristo a sus discípulos en el mar de Galilea o Tiberíades.<sup>8</sup> Dicha experiencia me permitió entrar de lleno en el complejo universo de los «cabestañólogos», de los que Jaime era un ilustre defensor, y familiarizarme con el intenso debate historiográfico creado en las últimas décadas en torno a este anónimo escultor románico. Fue, sin embargo, a través del estudio de una pieza fascinante atribuida al maestro y todavía in situ —el altar-relicario de Saint-Hilaire d'Aude (Hérault)—, que pude replantearme algunos juicios *a priori* sobre su trayectoria artística, la intención de su obra y su particular uso de las fuentes iconográficas.<sup>9</sup>

Por ello, en este viaje de ida y vuelta, he elegido una de las piezas más hermosas del conjunto de Sant Pere de Rodes para homenajear a Jaime Barrachina: el relieve de la aparición de Cristo en el mar de Tiberíades (figura.1), actualmente conservado en el Museu Frederic Marès en Barcelona (MFM 654).<sup>10</sup> La pieza me permitirá visitar la cuestión de la destruida portada del Maestro de Cabestany, y a través de ella, utilizando

el recurso de la *mise en abyme* o caída en abismo, insertar una nueva narrativa en el debate de las fuentes y motivaciones de la realización de dicho conjunto. De esta manera, la preciosa lastra marmórea de la aparición funcionará como una imagen o texto espejo del trasfondo creativo de fachada, y nos llevará, como no se podía esperar de otra manera, a navegar por *terres llunyanes*.<sup>11</sup>

## La pesca milagrosa y otras navegaciones

La aparición de Cristo resucitado a los apóstoles es la lastra historiada más completa, y en mejor estado de conservación, que ha llegado hasta nosotros de la destruida portada de Sant Pere de Rodes. El resto del programa iconográfico de la fachada contenía otros tantos relieves historiados de difícil reconstrucción que se acompañaban, en

ocasiones, de inscripciones. Unos los conocemos solo por fotografías, otros los podemos reconstruir a partir de distintos fragmentos, y de algunos sabemos de su existencia tan solo a través de descripciones, como las escenas de la pasión mencionadas por Francisco de Zamora en 1798 o el Cristo que M. Jaubert de Passà vio tirado en el suelo en su visita al monasterio en 1822, y que ha llevado a pensar que el portal estaba presidido por un calvario. Jaime Barrachina, Immaculada Lorés y Laura Bartolomé han dedicado numerosas páginas a la reconstrucción del programa iconográfico de la fachada y la posible disposición original de sus lastras, si bien sus conclusiones no siempre son coincidentes.<sup>12</sup> En todo caso, queda claro que, además de la aparición de Cristo en el mar de Tiberíades había otras escenas historiadas como la pesca milagrosa o vocación de Pedro y Andrés (Mt. 4, 18-20) (figura. 2),<sup>13</sup> la curación del hombre de la mano seca, el lavatorio de pies, las bodas de Caná, la resurrección de Lázaro e incluso una Santa Cena. Se trataba, por lo tanto, de al menos siete escenas, a las que habría que añadir las que compondrían, según Zamora, un ciclo de la pasión.

A primera vista sorprende la repetición de escenas de navegación evangélicas ligadas a la figura de san Pedro, algo que obviamente encuentra fácil explicación en la propia titulación del monasterio a dicho apóstol. De hecho, una tercera figuración del primado de la Iglesia, en altorrelieve y de medida casi natural, se situaba en el lateral izquierdo del ingreso,<sup>14</sup> a la altura del espectador, y seguramente hacía *pendant* con una estatua de Pablo, en el lado derecho, tal y como todavía podemos ver en la portada de Ripoll (1134-1151).

No obstante, volviendo a las escenas apostólico-marítimas del Evangelio cabe recordar que estas se habían interpretado desde la época paleocristiana como una metáfora de la misión de la Iglesia y el papel preeminente de Pedro en ella. Por ello, en el caso del relieve de la aparición, el autor ha querido de manera intencionada fundir los dos pasajes evangélicos relativos al primado de Pedro. Por una parte, la inscripción que acompaña a la lastra del Museu Marès - UBI D(OMI)N(V)S APARVIT DISCIP(V)LIS (I)N MARI (Cuando el Señor se apareció a sus discípulos en el mar)- es explícita en su referencia al episodio de Juan, 21, 1-14, cuando Jesús, después de su resurrección, se aparece a algunos apóstoles en la orilla del mar de Galilea y les proporciona una abundante pesca, lo que provoca que Juan reconozca al Señor y Pedro se lance desde la barca al agua, tal y como se ve en el relieve. No obstante, en la figuración de la escena rodense se ha incluido, como una verdadera *mise en abyme*, un motivo que pertenece a otro

FIGURA 2. Maestro de Cabestany (taller), fragmento de la Pesca Milagrosa (¿Vocación de Pedro y Andrés?), ca. 1163. Museu del Castell de Peralada. © Museu del Castell de Peralada.



7 Castiñeiras y Camps, 2008: 340-257, fichas 72-80.  
 8 En el presente artículo utilizaré indistintamente la fórmula mar de Galilea o mar de Tiberíades para referirme a la lastra de la aparición de Cristo resucitado (Jn. 21, 1-14).  
 9 En 2012, con motivo de la celebración en el Centre de Sculpture Romane Maître de Cabestany de la Journée d'Étude, Le Maître de Cabestany: Nouvelles perspectives, presenté una ponencia titulada: «L'invention d'une nouvelle Antiquité: à propos du sarcophage de Saint-Hilaire-d'Aude». Con posterioridad, pude reelaborar y ampliar dicho texto para su publicación en inglés Castiñeiras, 2020: 187-201. Actualmente, preparo otro artículo sobre el tema, con nuevas investigaciones, para el *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*.  
 10 Cabe señalar que el relieve del Museu Marès es, en realidad, una pieza de mármol reutilizada por el Maestro de Cabestany, con restos de relieve original —muy repicados— en el reverso. Mientras que para Montserrat Claveria se trataría de un fragmento de un sarcófago ático del siglo III d. C. QUE CONTENÍA LA FIGURACIÓN DE TRES *EROTES* VENDIMIANDO, VÉASE: CLAVERIA, 1997-1998: 2001: I, 14-15. JAIME BARRACHINA PREFERIRÍO VER EN ÉL EL RESTO DE LA FIGURACIÓN DE UN TÍMPANO CON LA REPRESENTACIÓN DE ELIEZER Y REBECA PERTENECIENTE A UNA PORTADA ANTERIOR, QUE EL AUTOR FECHA ENTRE 1100 Y 1128, Y QUE HABRÍA SUBSTITUIDO LA PORTADA ORIGINAL DEL SIGLO XI. VER BARRACHINA, 1998-1999: 13-19, FIGS. 7-9.  
 11 Sobre el concepto y utilización de la *mise en abyme* en las artes, véase: Tena, 2019: 481-505.

12 Barrachina, 1998-1999, fig. 17; 2008. Lorés, 2002: 105-118; 2010: 240-263. Bartolomé, 2012: 299-323, espec. fig. 2.  
 13 Se trata de un fragmento de piedra caliza, conservado en la reserva del Museu del Castell de Peralada, e identificado por Jaime Barrachina como parte de la pesca milagrosa, Barrachina, 1998-1999: 23-24, fig. 12. En él se distingue la figura de un personaje sobre una barca que eleva su brazo derecho para tender la red, por lo que posiblemente representase el pasaje de Vocación de Pedro y Andrés (Mt. 4, 18-20).  
 14 Mientras que la cabeza se conserva en el Museu del Castell de Peralada (6567), el cuerpo, que está formado por un *herma* romano reutilizado y retallado por el Maestro de Cabestany, se encuentra en el Ayuntamiento de Port de la Selva, véase, Barrachina, 2008: 347, 349-350, núm. 75 y 76.

pasaje, pues Cristo no está con sus pies descalzos sobre la tierra, como indicaba Juan, sino sobre las aguas, incorporando así el relato de Mateo 14, 22-3. En dicho episodio se narraba como en medio de una tormenta el Señor había caminado sobre las aguas y Pedro, siguiendo su llamada, se echó al mar para marchar hacia él.<sup>15</sup> Se trata probablemente de un cuadro dentro de un cuadro, o mejor de una imagen espejo que busca intencionadamente una doble referencia a los dos episodios que marcaban, desde un punto eclesiológico, a Pedro como futuro sucesor de Cristo. No por casualidad, años más tarde, el pasaje de la tormenta sirvió para decorar la entrada principal de la antigua basílica de San Pedro de Roma en el mosaico conocido como *Navicella*, encargado por el cardenal Jacopo Stefaneschi y realizado a partir de cartones diseñados por Giotto hacia 1310.<sup>16</sup>

En efecto, Rodes parece adherirse a una larga tradición, reactivada desde finales del siglo XI, en la que la representación de la pesca milagrosa —en sus diversos episodios— se hizo muy popular en los contextos monumentales de las abadías románicas benedictinas. Su éxito radicaba en que dichas escenas encarnaban como pocas los ideales de la reforma gregoriana para estas abadías, al enfatizar la idea de comunidad de los apóstoles, los principios de la *vita apostolica*, la primacía de Pedro y la misión de la Iglesia.

Paradigmático, en este sentido, es el caso del ciclo de pinturas de la sala capitular de la abadía de la Trinité de Vendôme, pues estas incluyen tanto la pesca milagrosa del mar de Tiberíades (Jn. 21, 1-9) como la consiguiente entronización de Pedro in *cathedra* (Jn. 21, 15-17). Hélène Toubert propuso la realización de este conjunto pictórico en el año 1096, con motivo de la estancia en el monasterio del papa Urbano II, durante el gobierno del abad Geoffroy de Vendôme (1093-1132).<sup>17</sup> Según la autora, con esta selección de imágenes, el comitente o ideador del programa —el propio Geoffroy— habría buscado subrayar el primado de san Pedro y de su legítimo sucesor, Urbano II, en un momento delicado en el que este luchaba contra el antipapa Clemente III (1080-1100). No hay que olvidar que precisamente durante la estancia del papa en Vendôme, la abadía había obtenido finalmente el privilegio que la hacía depender directamente de la Santa Sede y no de la incómoda autoridad episcopal local.<sup>18</sup>

Del mismo modo, la presencia de escenas de pesca milagrosa en la decoración de los claustros —centro indiscutible de la vida en común— de algunos monasterios cluniacenses ingleses ha sido vista como una prueba fehaciente de la adhesión de estas instituciones a los ideales reformistas de la *vita apostolica*. En Lewes Priory (1125-1150), un capitel del claustro, actualmente conservado en el British Museum (n.º 1839,1029.43), presenta la escena de la vocación de Pedro y Andrés (Mt. 4. 18-20), en la que estos dejan sus redes para seguir a Cristo, mientras que en Wenlock Priory se trata de un relieve perteneciente al lavabo del claustro, en el que se figuran dos barcas igualmente pertenecientes al episodio de la vocación de los Apóstoles (Mt, 18-22).<sup>19</sup>

Por ello, la inclusión de al menos dos escenas de navegación apostólica en la portada de Sant Pere de Rodes deberían ligarse con esa tradición propia de las comunidades benedictinas reformadas en su intento de presentarse como sucesoras del ideal de vida de los apóstoles y manifestar con ello su adhesión al ideario reformista de la Iglesia de Roma en el siglo XII.<sup>20</sup> Es cierto, sin embargo, que su uso no es exclusivo de las abadías benedictinas, y que en Cataluña se encuentra también en iglesias parroquiales rurales pertenecientes a la diócesis de Urgell, dentro de importantes ciclos pictóricos de mediados del siglo XII. Tales son los casos de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà) (MNAC 113144) y Sant Andreu de Baltarga (Museu Diocesà de la Seu d’Urgell 14), en los que se hace patente el contenido alegórico de la representación como «nave de la Iglesia», pues en ambas la barca está presidida por un estandarte. En Sorpe, este está decorado con el monograma del crismón —símbolo de la victoria del cristianismo y del primado de Pedro—, por lo que cabe deducir que en Baltarga, donde se ha perdido parte de la bandera, comparecería igualmente del mismo signo. En cuanto al episodio representado, en Baltarga parece tratarse de la vocación de Pedro y Andrés, siguiendo a Mt. 4, 18-19, pues los hermanos aparecen

perfectamente identificados —«S. ANDREAS»; «PETRVS»— mientras Cristo los llama desde la ribera del mar de Galilea.<sup>21</sup> Más problemática resulta, sin embargo, la correcta identificación de la escena de Sorpe, en la que se ha eliminado cualquier contexto narrativo —Cristo no aparece— y ha quedado simplemente la imagen de la barca de la pesca milagrosa, con Andrés (ANDREA), Pedro (PETRV[S]), y un tercer personaje identificado como Juan.<sup>22</sup>

Volviendo al caso ampurdanés, me inclino a pensar que más allá de la titulación, el ideal de *vita apostolica* y la alusión a la «Nave o barca de la Iglesia», con la elección de esta y otras escenas petrinas en su fachada monumental —como la vocación, el lavatorio de Pies o el relieve monumental de san Pedro—, se trataba de hacer explícito el estatus especial que la abadía gozaba desde el año 979. Me refiero a la bula concedida al abad Hildesind por el papa Benedicto VII, por la cual este confirmaba la protección papal al monasterio y a todas sus propiedades, así como el privilegio que tenían todos los devotos que visitasen el monasterio —y que no pudiesen llegar a Roma—, de disfrutar de las mismas indulgencias que si hubiesen ido hasta la Ciudad Eterna.<sup>23</sup> De esta manera, siguiendo una costumbre muy benedictina, Sant Pere de Rodes reclamaba a través de su nueva fachada monumental el prestigio de su pasado en tanto los relieves de su fachada subrayaban esa adhesión a Pedro y su privilegiada condición de «subsede» de la peregrinación *ad limina apostolorum*.

Por esta razón, este documento del año 979 —y no la bula falsificada de Urbano II en el siglo XIV—,<sup>24</sup> es uno de los pilares en los que se basaba entonces la reputación del monasterio. Es muy posible que esa fama se haya acrecentado con los siglos con la adquisición o invención de nuevas reliquias. Así, en una lista del siglo XV, copiada por Jaime Villanueva en la abadía, se mencionaban, entre otras, la cabeza y el brazo derecho de san Pedro, la cadena con la que san Pedro apóstol fue atado por Herodes en Jerusalén, así como su cuchillo de pescador.<sup>25</sup> Aunque ignoramos cuando el monasterio se hizo con estas reliquias petrinas, la mayoría de los autores han optado por proponer una fecha tardía en relación con la invención de la leyenda fundacional, en la que se cuenta que el papa Bonifacio IV ordenó —a inicios del siglo VII— a tres clérigos trasladar en una barca de Roma a la Galia una serie de reliquias, que, por intervención divina, terminaron en las costas de Rodes.<sup>26</sup> Se trata de un relato basado en las leyendas jacobeanas de la *translatio*, elaboradas en Compostela desde el siglo X al XII, por lo que, tanto Sònia Masmartí como Clara Poch, apuestan por una redacción tardía, entre los siglos XII y XV, en el que el interés por incrementar la peregrinación al monasterio —que llevó a la invención de la bula del año santo en el siglo XIV— habría igualmente propiciado la «creación» de nuevas reliquias.<sup>27</sup> No obstante, resulta difícil imaginar, a mi entender, que dada la titulación del monasterio, la existencia de un privilegio de Benedicto VII y el protagonismo de Pedro en portal del Maestro de Cabestany, la abadía no poseyese desde época altomedieval alguna reliquia petrina que justificase la peregrinación al lugar y su prestigio. Ello podría explicar la exagerada mano alzada de Pedro en el relieve de la aparición, un recurso habitual en la iconografía medieval para aludir a la existencia en el lugar del brazo-relicario del santo representado; en este caso, bien podría haber sido el «brazo» de dicho apóstol que se menciona en el inventario del siglo XV.

<sup>21</sup> Montserrat Pagès afirma, sin embargo, que se trata de la aparición de Cristo en el Mar de Tiberíades (Jn. 21, 1-14), véase Pagès, 2015-2018: 744-746, si bien en la representación de Baltarga Pedro no se figura en el momento de saltar de la barca, un motivo característico de este episodio que se encuentra tanto en la Trinité de Vendôme como en Sant Pere de Rodes.

<sup>22</sup> Para Carles Mancho, en la figuración se combinan elementos de la vocación de Pedro y Andrés con otros de la aparición —presencia de Juan (Jn. 21, 7)—, por lo que prefiere hablar más bien de una imagen simbólica de la Iglesia pilotada por Pedro véase Mancho, 2000: 550-552, fig. 1.

<sup>23</sup> «Et si quis causa orationis ad nostram sedem apostolicam pervenire non poterit, summo studio illum locum venerare concedimus ei». Marca, 1688: col. 922. Bartolomé, 2012: 301. Véase también: Masmartí, 2009a: 29-30.

<sup>24</sup> Como ha demostrado Sònia Masmartí, el año santo de Sant Pere de Rodes es una invención promovida por los monjes de la abadía ampurdanesa entre 1350 y 1370 para mantener este lugar dentro de los santuarios de peregrinación de la época y lograr, con ello, visitas y donaciones, véase Masmartí, 2009b: 216-217. Muy probablemente su instauración en Rodes es una copia del año santo romano, el cual fue celebrado, por primera vez, en 1300. Cabe recordar que, aunque muchos santuarios de peregrinación gozaban de indulgencias para los que los visitasen, la institución del año santo, con indulgencia plenaria, es tardía y se hace a partir del modelo del jubileo romano. Tal es el caso de Santiago de Compostela, cuyo primer año santo oficial no se instauró hasta 1428/1434 y cuya celebración se rige por la norma de que la fiesta del apóstol Santiago —25 de julio— debe caer en domingo. Cfr. Véase: López, 1999: 235.

<sup>25</sup> Masmartí, 2009a: 86-87.

<sup>26</sup> Se trataba de la cabeza y el brazo derecho de san Pedro, los cuerpos de los mártires Concordio, Lucio y Moderando, así como un frasco con la sangre de la santa imagen de Cristo, Masmartí, 2009a: 52-55. Sobre esta cuestión, véase también: Ramonet, 1987: 50-58.

<sup>27</sup> Masmartí, 2009a: 55-56. Poch, 2014: 337-344.

<sup>15</sup> De hecho, Jaime Barrachina insiste en su «artículo fundacional» en la ambivalencia de lecturas generadas por la iconografía del relieve véase Barrachina, 1998-1999: 24-25.

<sup>16</sup> Andalaro, 2009: 17-35.

<sup>17</sup> Toubert, 1983: 301-305.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, 1983: 313-314.

<sup>19</sup> McNeill, 2015: 40-42, figs. 5 y 7.

<sup>20</sup> Castiñeiras, 2018: 73-74.



FIGURA 3. Bulla de plomo de Guillaume I de Bures, príncipe de Galilea (1120-1153). Recto: Caballero al galope (+W[ILL]ELMVS · PRINCEPS · GALILEAE). Verso: Pesca Milagrosa (+PETRVS · ET · ANDREAS). Fuente: De Sandoli 1974: 294, fig. 125.

FIGURA 4. Bulla de plomo del obispo Giraldo de Nazaret (1174-1178). Recto: Obispo con gesto de bendición (+GIRAV[DVS]: TYBERIA[DIS]: EP[ISCOPVS]). Verso: Pesca Milagrosa (+NAVICE[LL]A PETRI ET: ANDREE") Fuente: De Sandoli 1974: 296, fig. 126.

### Per loca sancta: de la Galilea terrenal a la Galilea espiritual

Aunque no cabe duda de la reiterada presencia de Pedro en la portada, es cierto, tal y como señaló Jaime Barrachina, que esta se presentaba en el contexto de la narración de la vida pública de Cristo, de su pasión y sus apariciones tras la resurrección.<sup>28</sup> No obstante, en algunas de las escenas podemos encontrar un *leitmotiv* o bajo continuo que no podía pasar desapercibido para el público culto del momento: los monjes benedictinos y los magnates locales, condes de Empúries y vizcondes de Peralada. Ello me permite entrar en la *mise en abyme* que mencionaba al principio del texto, en la que las imágenes del portal nos permiten evocar otros espacios o narraciones espejo.

Los episodios más originales de la fachada —por lo inusitado de su temática en la escultura monumental— son las bodas de Caná (Jn. 2, 1-12), la vocación de Pedro y la aparición de Cristo en mar de Tiberíades. Todos ellos presentan la particularidad de haber sucedido en la región de Galilea, tierra en la que Cristo hizo sus primeros milagros, recolectó a los apóstoles y se les apareció después de su resurrección. La tradición cristiana posterior de relatos periegéticos

<sup>28</sup> Barrachina, 2008: 346.

perpetuó la memoria de estos *loca sancta*, ya que estos aludían, de manera muy especial, a la vida de Cristo en relación con la futura misión de Pedro. Me refiero a la casa de Pedro en Cafarnaún —donde Jesús había vivido—, el sitio de la vocación del apóstol, así como el célebre santuario de la aparición de Cristo resucitado o del primado de Pedro en la localidad de Tabgha, antigua *Επτάπηγον*. Allí se elevaron desde el siglo iv importantes iglesias, que fueron a su vez renovadas durante el período cruzado. Tanto Egeria (381-384) como el Anónimo de Piacenza (s. VI) describen estos lugares sagrados que se convirtieron desde entonces en metas de peregrinación y productores de *souvenirs* de viaje o *εὐλογία*, los cuales se decoran con las escenas de la pesca milagrosa, la vocación de Pedro y la aparición en el Mar de Galilea.<sup>29</sup>

Durante el período cruzado se produjo la renovación y reactivación de estos *loca sancta*, ya que el Reino Latino de Jerusalén estableció allí, en 1099, el Principado de Galilea. Su capital estaba en Tiberíades, y su primer señor, Tancredo, ejercía ampliamente su dominio sobre el área del lago, Beirut y Nazaret. En Tiberíades se estableció, además, una sede episcopal, que era sufragánea de la de Nazaret. El territorio aunaba importantes lugares de peregrinación, muy visitados en el siglo XII, tal y como se puede comprobar en las narraciones de Saewulf (1102), Juan de Würzburg (1160-1170) y Teodorico (1169-1172),<sup>30</sup> así como en la *Descriptio de locis sanctis*, XXXIV-XXXV (1137-1138), compuesta por Rorgo Fretellus de Nazaret, un sacerdote galo que fue canciller del Príncipe de Galilea, Jocelin I de Courtenay (1113-1119), canónigo de la archidiócesis de Nazaret y finalmente archidiácono de la misma desde 1137.<sup>31</sup>

En este contexto, la imagen de la pesca milagrosa se convirtió en un signo emblemático de la cancellería del príncipe de Galilea y del obispo de Tiberíades. Así aparece, por ejemplo, en el verso de los sellos de plomo en las bulas del príncipe Guillaume I de Bures (1120-1153), en el que se acompaña de la leyenda «PETRVS ET ANDREAS» (figura 3), o del prelado Giraldo (1174-1178), quien no dudó en incluir, junto a la imagen de Pedro y Andrés recogiendo las redes en un mar repleto de peces, la simbólica leyenda eclesiológica: «NAVICE[LL]A PETRI ET ANDREE» (figura 4).<sup>32</sup> Por esta razón, el tema de la pesca milagrosa —en sus distintos episodios— llegó a adquirir también en la región un formato monumental. Así ocurre en un capitel de la iglesia-catedral de la Anunciación de Nazaret dedicado a la vida de san Pedro, en el que se incluye una hermosa aparición de Cristo en el mar de Tiberíades (Jn 21, 1-17). En ella se representa la barca de los apóstoles y Pedro caminando sobre las aguas al encuentro de Jesús, quien lo espera en la orilla para concederle el primado apostólico (figura 5). Según Jaroslav Folda, dicho capitel, junto a otros dedicados a episodios de la vida de los apóstoles Santiago el Mayor, Mateo y Tomás, formaban parte de la estructura de un baldaquino realizado bajo el gobierno del arzobispo Lethard II de Nazaret (1158-1190) —probablemente después de 1170—, el cual se situaba sobre la gruta de la encarnación en la iglesia cruzada.<sup>33</sup> Cabe señalar que, además del capitel, en la fachada oeste del edificio se incluía una espléndida estatua-columna de san Pedro llevando en sus manos las llaves y un modelo de la iglesia. Según Gil Fishhof, el protagonismo de dicho apóstol en el monumento se justifica por la tradición que le atribuía la fundación de la primera iglesia de Nazaret, por lo que a través de estas imágenes petrinas se buscaba legitimar y consolidar el estatus jurídico de la sede latina de Nazaret, una creación de los cruzados que se había convertido en metropolitana de Galilea solo a partir de 1129 y de la cual dependía la también recién creada sede latina de Tiberíades.<sup>34</sup>

En muy probable que también en Rodes la gestación y recepción de una serie de imágenes relacionadas con los *loca sancta* —petrinos y cristológicos— pudiese haberse realizado a partir de la experiencia de los Santos Lugares y su evocación litúrgica. Aunque se ha querido ver en ellas una inspiración en la ilustración bíblica catalana, tanto para las escenas de navegación (Biblia de Ripoll, ca. 1027-138) como para el episodio de las bodas de Caná (Evangelionario de Perpinyà, ca. 1120),<sup>35</sup> resulta obvio que el Maestro

<sup>29</sup> A partir del Itinerarium de locis sanctis, 2 (Tiberíades) de Pablo Diácono, escrito en 1137, sabemos que en el Itinerario de Egeria —actualmente incompleto— se incluía la descripción de la Casa del Príncipe de los Apóstoles y de la sinagoga de Cafarnaún, así como cerca de allí, a la orilla del mar de Tiberíades, el lugar de la aparición de Jesús después de su resurrección (Jn. 21, 1, 4, 13-17), al que se subía por unos escalones excavados en la roca, que actualmente están junto al muro sur de la iglesia actual ver: Arce, 1980: 155-157. Piccirillo, 2002: 94-99. Murphy-O'Connor, 2008: 252, 314, 318-319. Cascianelli, 2019: 12, 51, 56-62, 116, 189, fig. 34 (Aquileya, Museo Archeologico Nazionale, ámpula con Pesca Milagrosa), fig. 36 (Tabgha, Iglesia del Primado), fig. 38 (Londres, British Museum, eulogion con Pesca Milagrosa), fig. 101 (Bobbio, Museo dell'Abbazia di San Colombano, ámpula con la salvación de Pedro de las olas).

<sup>30</sup> Huygens y Pryor, 1994: 74, 106 y 191.

<sup>31</sup> Boeren, 1980: VIII-XII, 23-24.

<sup>32</sup> De Sandoli, 1974: 292-296, núm. 396 y 399, figs. 125-126.

<sup>33</sup> Folda, 1986: 31-51.

<sup>34</sup> Fishhof, 2015: 35-55.

<sup>35</sup> Barrachina, 1998-1999: 25-26. Castiñeiras y Lorés, 2008: 254-255, figs. 25-26.

de Cabestany accedió también —al menos para las representaciones de la pesca milagrosa— al repertorio de los sarcófagos paleocristianos y quizás a *eulogia* de Tierra Santa. De esta manera, su arte podía, como veremos a continuación, satisfacer mejor las expectativas de su audiencia.

En primer lugar, es conocida la arraigada tradición de la peregrinación a Tierra Santa por parte de los magnates laicos y eclesiásticos de los condados catalanes desde el siglo XI,<sup>36</sup> e incluso la participación de alguno de ellos —como Guillem Ramon de Cerdanya, Girard de Rosselló (1099-1109) y Guillem Jordà de Cerdanya (1102-1109)— en las empresas cruzadas del siglo XII.<sup>37</sup> Los condes de Empúries en cuyo territorio se encuentra el monasterio, no fueron ajenos a la llamada de la cruz y dos de sus miembros más destacados, Hug II (1035-1116) y Hug IV (1170-1230), estuvieron en Tierra Santa. El primero, temeroso de las penas del Infierno y deseando obtener la felicidad del Paraíso, anunció en 1101 su voluntad de visitar el Santo Sepulcro.<sup>38</sup> El segundo, célebre por su espíritu cruzado, participó activamente en la Tercera Cruzada (1187-1191), visitó Acre en 1219, y ese mismo año obtuvo de la ciudad de Marsella el privilegio de fletar cada año un barco con peregrinos a Levante.<sup>39</sup>

No hay que olvidar que el espacio litúrgico-funerario que antecede a la portada occidental, conocido como «galilea», es anterior a la intervención del Maestro de Cabestany y fue concebido, en origen, como lugar de enterramiento privilegiado de la casa de Empúries. Su construcción coincide con la realización de la segunda fachada, es decir, entre 1100 y 1120,<sup>40</sup> y por lo tanto, pudo albergar, desde su inicio la tumba del conde-peregrino Hug II († 1116), conocido por sus donaciones al monasterio de Rodes. De hecho, sabemos, a través de la descripción de Jeroni Pujades y Francisco Zamora, de la existencia allí de diversos enterramientos condales que no han llegado hasta nosotros, con la excepción del fragmento de un epitafio con el escudo de la casa de Empúries, que, Jaime Barrachina identificó como perteneciente a Ponç III († 1200), el padre del conde-cruzado Hug IV.<sup>41</sup> Por ello, aunque los vizcondes de Peralada obtuviesen en 1163 el patronazgo del monasterio,<sup>42</sup> parece ser que los condes de Empúries siguieron enterrándose allí. Esa continuidad de uso explicaría, a mi entender, la evocación de Tierra Santa que se desprende en la selección temática de los relieves de la fachada, cuyas imágenes relacionadas con Galilea y Jerusalén literalmente «miraban» a las tumbas condales. Cabe recordar que en esta época asistimos a una verdadera explosión de descripciones de los Santos Lugares, muchas veces destinadas a colmar la piedad los caballeros cruzados. Tal es el caso, por ejemplo, de la mencionada *Descriptio* de Rorgo Fretellus de Nazaret, cuya segunda versión, redactada en 1148, fue dedicada por el autor al conde castellano, Rodrigo González de Lara.<sup>43</sup> Además, cabe la posibilidad de que a la vuelta de sus peregrinaciones los condes de Empúries hubiesen traído consigo *souvenirs* y *eulogia* que no se hayan conservado, o que algunas de las reliquias que conocemos por inventarios tardíos del monasterio, como «la piedra blanca que Nuestro Señor utilizó para subirse a la burra y la tierra roja del lugar donde estaba cuando pronunció *Pax Vobis*,<sup>44</sup> hubiesen sido también recuerdos de viaje.

En segundo lugar, la agregación de una galilea a la iglesia debió también responder a nuevas necesidades litúrgicas de la comunidad benedictina relacionadas con la introducción progresiva de usos derivados de Cluny en los monasterios catalanes. El período de reforma que tuvo lugar en el último tercio del siglo X, bajo la tutela de los legados papales Amat de Olorón y Frotard, abad de Saint-Pons de Thomières (1061-1099), debió de ser un momento propicio. De hecho, la abadía ampurdanesa pasó entonces a estar afiliada temporalmente a la de Thomières.<sup>45</sup> Con la elevación de una galilea, los monjes podían celebrar, siguiendo los ritos cluniacenses, la procesión estacional de la Pascua y del domingo, en la que en este espacio o

*statio* se conmemoraba el encuentro entre Cristo resucitado y los apóstoles en la región de Galilea.<sup>46</sup> Tal y como narra el cluniacense *Liber tramitis* (1027-1048), los monjes, dispuestos como si estuviesen en el coro, cantaban en la galilea la antifona *Crucifixum in carne*, para después entrar en la iglesia entonando la triunfante antifona *Christus resurgens*.<sup>47</sup>

No cabe duda que a la hora de seleccionar los temas, el ideador del programa de la fachada de Sant Pere de Rodes supo elegir episodios bíblicos que respondiesen al uso litúrgico y funerario de dicho espacio, como la pérdida crucifixión y la aparición de Cristo, cuyo significado se reactivaría al son de las antífonas pascuales y dominicales. De esta manera, el espectador, como en un efecto de bilocación, podía pasar de la galilea litúrgica a la Galilea de los Santos Lugares, del frío mundo terrenal del cementerio a la promesa celeste del Paraíso. Allí, en el umbral, la resplandeciente estatua marmórea de Pedro, portero del cielo, podía hacer suyas las promesas que el Códice Calixtino (I, 7) atribuye a Santiago el Mayor:

«Y a cuantos con justo deseo se dirigen peregrinando hacia él (...) a tantos se lleva al paraíso desde el mar de Galilea de este mundo».<sup>48</sup>

36 Jaspert, 2015: 1-47.

37 Gudiol i Cunill, 1927: 98. Jaspert, 2015: 6.

38 «Ugo gratia Dei comes et timeo penas inferni et cupio pervenire ad gaudium paradisi et pergere ad sanctum sepulcrum domini nostri Ihesu Christi» (1101-III-5), d'Empúries. Arxiu Municipal de Castello d'Empuries. Fons Comtat d'Empúries, citado por Jaspert, 2015: 45, nota 99.

39 Gudiol i Cunill 1927: 101. Jacoby, 2007: 63.

40 Lorés, 2002: 97.

41 Barrachina, 1998-1999: 27.

42 *Op. cit.*: 20-23.

43 El conde Rodrigo González de Lara fue un antiguo gobernador de Toledo, que, caído en desgracia ante Alfonso VII, se marchó a Tierra Santa para luchar contra los sarracenos y erigió allí un castillo llamado Torón de los Caballeros, el cual ha sido identificado en Latrún, en la vía que sube de la costa a Jerusalén, véase Hiestand, 1994. Kedar, 2017: 50-53, figs. 2a-2b.

44 Marmartí, 2009a: 87. Poch, 2014: 339

45 Mundó, 1963: 567. Marquès, 2014: 602.

46 Dicho simbolismo está tomado de la lectura que da Rupert de Deutz de la procesión en su *Liber de Divinis Officiis*, véase Senra, 1997: 124. Krüger, 2005: 195-196. Sobre la difusión y uso de las galileas en Cataluña desde el siglo XI, ver: Español, 1996.

47 Krüger, 2005: 195.

48 Moralejo et al., 1992: 111.

## Referencias bibliográficas

ANDALORO, Maria (2009). «Giotto tradotto. A proposito del mosaico della Navicella». En: Andaloro, Maria; Maddalo, Silvia; Miglio, Massimo. *Frammenti di memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*. Roma: Istituto storico italiano per il medio evo, pág. 17-35, Bonifaciana; 5.

ARCE, Agustín (ed. y trad.) (1980). *Itinerario de la Virgen Egeria (381-384): Constantinopla, Asia Menor, Palestina, Sinaí, Egipto, Arabia, Siria*. Madrid: Editorial Católica, pág. 155-157, Biblioteca de autores cristianos; 416.

BARRACHINA, Jaime (1998-1999). «Las portadas de la iglesia de San Pedro de Rodas». *Locus Amoenus*, núm. 4, pág. 7-35 [en línea]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://raco.cat/index.php/Locus/article/view/23466> [consulta: 25 enero 2022].

\_\_\_ (2006). «L'expoli de Sant Pere de Rodas. De la col·lecció al museu». En: Vélez, Pilar (ed.). *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodas, del monestir al museu. Museu Frederic Marès* (catálogo de exposición). Barcelona: Museu Frederic Marès, págs. 113-142.

\_\_\_ (2008). «Elementos de la portada de Sant Pere de Rodas». En: Castiñeiras, Manuel; Camps, Jordi (eds.). *El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrero-18 mayo 2008* (catálogo de exposición). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pág. 344-355.

BARTOLOMÉ, Laura (2010) *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la 'traditio classica' d'un taller d'escultura meridional* (ca. 1160–1200) (tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2 vols [en línea]. Tesis Doctorals en Xarxa (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/2028> [consulta: 25 enero 2022].

\_\_\_ (2012). «Un 'retablo de piedra' cristológico para la instrucción del peregrino: la portada de la Galilea del Monasterio de Sant Pere de Rodas». En: Caucci von Saucken, Paolo (dir.); Vázquez, Rosa (coord.). *Peregrino, ruta y meta en las 'peregrinationes maiores'*. [Santiago de Compostela]: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pág. 299-323.

\_\_\_ (2017). «The Master of the Tympanum of Cabestany. Continuous Sculptural Metamorphosis». En: Bredekamp, Horst; Trinks, Stefan (eds.). *Transformatio and Continuatio. Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500–1500*. Berlin- New York: De Gruyter, pág. 185-211.

BOEREN, Petrus Cornelis (ed.) (1980). *Rorgo Fretellus de Nazareth et sa description de la Terre Sainte: histoire et édition du texte*. Amsterdam-Oxford-New York: North-Holland Publishing Company.

CASCIANELLI, Dimitri (2019). *Il Cristo e il mare di Galilea: variazioni iconografiche sulle storie cristologiche attorno il lago di Tiberiade*. Todi: Tau Editrice.

CASTIÑEIRAS, Manuel; CAMPS, Jordi (eds.) (2008). *El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrero-18 mayo 2008* (catálogo de exposición). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pág. 340-257.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2018). «Weaving Stories, Images and Devotions: The Medieval Mediterranean as a Stage». En: Jaspert, Nicolas; Neumann, Alexander; Branco, Marco di (eds.). *Ein Meer und seine Heiligen: Hagiographie in mittelalterliche Mediterraneum*. Paderborn: Wilhelm Fink; Ferdinand Schöningh, pág. 69–107.

\_\_\_ (2020). «Inventing a New Antiquity: the Reliquary-altar depicting the Martyrdom of Saint Saturninus at Saint-Hilaire d'Aude». En: McNeill, John; Plant, Richard (eds.). *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimage*. London; New York Routledge, Taylor et Francis Group, pág. 187-201.

CASTIÑEIRAS, Manuel; LORÉS, Immaculada (2008). «Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico». En: Guardia, Milagros; Mancho, Carles (eds.). *Les fonts de la pintura romànica*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pág. 219-260, Ars Picta. Temes; 1.

CLAVERIA, Montserrat (1997). «La reutilización de sarcófagos romanos en Cataluña». *Annales de Prehistoria y Arqueología*, diciembre de 1997, vol. 13-14, págs. 243-244 [en línea]. <https://revistas.um.es/apa/article/view/63061> [consulta: 25 enero 2022].

\_\_\_ (2001). *Los sarcófagos romanos de Cataluña*. Murcia: Tabularium.

MARCA, Pierre de (1688). *Marca Hispanica sive Limes Hispanicus*. Paris: Franciscus Muguet (edición facsímil, Barcelona: editorial Base, 1972).

DE SANDOLI, Sabino (1974). *Corpus Inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae* (1099-1291). Testo, traduzione e annotazioni. Jerusalén: Franciscan Printing Press.

DURLIAT, Marcel (1952). «L'oeuvre du maître de Cabestany». *Actes du Congrès régional des Fédérations historiques du Languedoc*. Carcassone: Impr. Gabelle, pág. 185-193.

ESPAÑOL, Francesca (1996). «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane». *Les cahiers de Saint Michel de Cuxa*, núm. 27, pág. 57-77.

FISHHOF, Gil (2015). «The Role and Meanings of the Image of Saint Peter in the Crusader Sculpture of Nazareth: A New Reading». En: Lapina, Elizabeth; Morris, April Jehan et al. (eds.). *The Crusades and Visual Culture*. Farnham: Ashgate Publishing, pág. 35-55.

FOLDA, Jaroslav (1986). *The Nazareth Capitals and the Crusader Shrine of the Annunciation*. University Park: Published for the College Art Association of America by the Pennsylvania State University Press, Monographs on the fine arts; 42.

GANDOLFO, F. (2006). «Il sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, il Maestro de Cabestany e la Toscana». En: Quintavalle, Arturo Carlo (ed.). *Medioevo: il tempo degli antichi: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 24-28 settembre 2003*. [Milano]: Electa: Università di Parma, págs., 425-437, I Convegni di Parma; 6.

GUDIOL I CUNILL, Josep (1927). «De peregrins i peregrinatges religiosos catalans». *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. 3, pág. 93-109.

GUDIOL I RICART, Josep (1944). «Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany». *Príncipe de Viana*, vol. 14, págs. 9-14.

HIESTAND, Rudolf (1994). «Un centre intellectual en Syrie du Nord ?Notes sur la personnalité d'aimery d'Antioche, Albert de Tarse et Rorgo Fretellus». *Le Moyen Age*, vol. 100, núm. 1, pág. 7 -36.

HUYGENS, R.B.C; PRYOR, J.H. (1994). *Peregrinationes tres. Saewulf, John of Würzburg, Theodoricus*. Turnholt: Brepols, pág. 74, 106 y 191.

JACOBY, David (2007). «Hospitalier ships and transportation across the Mediterranean». En: Luttrell, Anthony; Borchardt, Karl et al. (eds.). *The Hospitallers, the Mediterranean and Europe. Festschrift for Anthony Luttrell*. Aldershot: Ashgate; Burlington: Ashgate, pág. 57-72.

JASPERT, Nikolas (2015). «Eleventh-century pilgrimage from Catalonia to Jerusalem: new sources on the foundations of the First Crusade». *Crusades*, vol. 14, pág.1-47.

KEDAR, Benjamin Z. (2017). «Iberia y el reino franco de Jerusalén». *Ad Limina*, núm. 8, pág. 39-61.

KRÜGER, Kristina (2005). «Monastic Customs and Liturgy in the Light of the Architectural Evidence: A Case Study on Processions (Eleventh-Twelfth Centuries)». En: Boynton, Susan; Cochelin, Isabelle (eds.). *From Dead of Night to End of Day. The Medieval Customs of Cluny*. Turnhout, Belgium: Brepols, pág. 191-220.

LÓPEZ ALSINA, Fernando (1999). «Años Santos Romanos y Años Santos Compostelanos». En: Caucci von Saucken, Paolo G. (ed.). *Santiago, Roma y Jerusalén: actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pág. 213-242.

LORÉS OTZET, Immaculada (2002). *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Memoria Artium; 1.

MANCHO, Carles (2000). «Les peintures de Sant pere de Sorpe: prémices d'un ensemble presque ignoré». *Revue de Comminges, Pyrénées centrales*, vol. 116, pág. 545-572.

MASMARTÍ i RECANSENS, Sònia (2009a.). *Sant Pere de Rodes, un lugar de peregrinación*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Museu d'Història de Catalunya.

\_\_\_\_ (2009b). «El misterio de la butlla robada de Sant Pere de Rodes». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 40, pág. 202-219. [en línea]. <https://doi.org/10.2436/20.8010.01.13> [consulta: 25 enero 2022].

MARQUÈS PLANAGUMÀ, Josep Maria (2014). «La reforma gregoriana a Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 55, pág. 585-602 [en línea]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)*. <https://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/294020> [consulta: 26 enero 2022].

MCNEILL, J. (2015). «The Romanesque Cloister in England». *Journal of the British Archeological Association*, vol. 168, pág. 34-76.

MORALEJO, Abelardo et al. (1992). *Liber sancti Iacobi. 'Codex Calixtinus'*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Turismo de Galicia.

MORALEJO, Serafin (1984). «La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval». En: Andrae, Bernard; Settis, Salvatore (eds.). *Atti del Colloquio sul reimpiego dei sarcophagi romani nel Medioevo, Pisa, 1982*. Marburg: Philipps Universität, pág. 187-203.

MUNDÓ, Anscari (1963). «Moissac, Cluny et les mouvements monastiques de l'Est des Pyrénées du Xe au XIIe siècle». *Annales du Midi*, tome 75, núm. 64, 1963, pág. 551-573 (Actes du colloque international de Moissac (3-5 mai 1963)).

PAGÈS PARETAS, Montserrat (2015-2018). «La decoració pictòrica de l'església romànica de Baltarga». *Urgellia*, núm. 19, pág. 735-761.

PICCIRILLO, Michelle (2002) (ed.). *El viaje del Jubileo a las raíces de la fe y de la Iglesia*. Gorle (Bérgamo): Editorial Custodia de Tierra Santa.

POCH GARDELLA, Clara (2014). «La cripta de Sant Pere de Rodes: culte, filiacions formals i datació». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 45, pág. 327-354 [en línea]. <https://doi.org/10.2436/20.8010.01.159> [consulta: 26 enero 2022].

RAMONET RIU, Ramon (1987). *Reliquias de San Pedro Apóstol encontradas en Cataluña. (San Pedro de Roda - Gerona)*. Sant Adrià de Besòs: Romero Industrias Gráfica.

RIU-BARRERA, Eduard (2006). «La fortuna d'unes obres. San Pere de Rodes, del monestir al museu». En: Vélez, Pilar (ed.). *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu*. Museu Frederic Marès (catálogo de exposición). Barcelona, Museu Frederic Marès: pág. 21-68.

SENRA, José Luis (1997). «Aproximación a los espacios liturgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas». *Gesta*, vol. 36/2, pág. 122-144.

TENA MORILLO, Lucía (2019). «Sobre la mise en abyme y su relación con la écfrasis y la intertextualidad. Aproximación a una tipología». *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 3, págs. 481-505 [en línea]. <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.020> [consulta: 26 enero 2022].

TOUBERT, Hélène (1983). «Les fresques de la Trinité de la Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 26, núm. 104, pág. 297-326. [en línea]. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1983.2240> [consulta: 26 enero 2022].