

LOS ORDINES DE RODA: DEL SACRAMENTARIO-PONTIFICAL
A LA COLLECTIO TARRACONENSIS.
CREACIÓN ARTÍSTICA Y PERFORMANCE LITÚRGICA*

Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

La minúscula sede de Roda de Isábena, localizada en medio de los Pirineos centrales, en pleno condado de Ribagorza, fue durante dos siglos centro privilegiado del obispado de Roda-Barbastro (957-1149), hasta que éste se trasladó a la recién conquistada ciudad de Lleida. Todos los estudiosos que se han acercado a su historia coinciden en señalar la riqueza y el interés que poseen dos de los manuscritos litúrgicos conservados de la misma: el denominado *Sacramentario, Ritual y Pontifical de Roda* (= SRPR), conservado en el Cabildo Catedral de Lleida (RC_0036, antiguo Roda 16), y la *Collectio Tarraconensis* (= CT), actualmente custodiada en al Biblioteca Pública de Tarragona (ms. 26). Ambos testimonian, sin duda alguna, dos momentos importantes de la vida eclesiástica de la diócesis: el primero, realizado probablemente en el *scriptorium* de la Seu d'Urgell en torno al año 1000-1018, es un precioso documento de la liturgia catalano-narbonense;¹ mientras que el segundo, fue elaborado en la propia sede de Roda de Isábena, bajo el gobierno del célebre obispo san Ramón (1104-1126), dentro de su programa de imposición y difusión de la liturgia romana,²

* La presente contribución es una reedición de la publicada en 2014, en la que se han corregido algunos errores tipográficos y añadido nueva bibliografía relacionada con los temas tratados en dicho estudio.

¹ Josep Romà BARRIGA PLANAS, *El sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda*, I, Barcelona, Fundació Vives Casajuana, 1975, pp. 81-90; Francesc FITÉ I LLEVOT, «Sacramentario, Ritual y Pontifical de Roda», en Isidro G. BANGO TORVISO (ed.), *Sancho Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, I, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 50-54.

² Joseph GOERING, «Bishops, Law and Reform in Aragon, 1076-1126 and the *Liber Tarraconensis*», *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Kanonische Abteilung*, 95 (2009), pp. 1-28.

el cual era continuador de las reformas de la canónica emprendida de uno de sus antecesores, Ramon Dalmau, en 1092.

De ambos manuscritos se puede obtener información de cómo se organizaba la vida canonical en la sede de Roda, así como de ciertos usos o prácticas litúrgicas que tuvieron especial incidencia en el desarrollo artístico y cultural de la sede y su área de influencia. Gracias a un magnífico estudio de Josep Romà Barriga Planas se conoce a la perfección el contenido y la problemática del denominado Pontifical de Roda (SRPR), prueba fehaciente del eclecticismo que caracterizaba desde el siglo x a la provincia narbonense, con una mezcla de textos propios de la tradición gregoriana, galicana e hispánica. El manuscrito en pergamino (34,5 × 25,2 cm), escrito en letra minúscula carolina a dos columnas, contiene 221 folios, si bien los doce primeros no pertenecen a la numeración del códice original, pues fueron añadidos a posteriori, posiblemente a mediados del siglo xii. Su contenido no deja de intrigarnos, si bien no es objeto del presente estudio: escrito por una mano de finales del siglo xi, hay un fragmento en los folios 1 y 12 de la leyenda de la curación del emperador Tiberio enfermo de lepra; mientras que en los folios centrales (2-11) se encuentra el *Ordinarius S. Raymundis Episcopi*, así como unas lecciones sobre la Invención y Exaltación de la Santa Cruz, de una mano más tardía, posiblemente coincidente con el añadido de este *libellus* a mediados del siglo xii.

En lo que se refiere a la recopilación de los *ordines* (ff. 13-215), ésta aún, como es habitual en los libros litúrgicos de la diócesis de Urgell —y su directa área de influencia—, el ritual y el pontifical, las celebraciones extraordinarias de la Semana Santa y las misas votivas. Así tenemos el ceremonial para las ordenaciones menores y mayores (II-XI), incluyendo la de los obispos (XII), el ritual de la misa y el canon (XXI), exorcismos varios (XXVI-XXX), bendiciones matrimoniales (XXXI-XXXIV), así como rituales penitenciales (XXXVI), de Semana Santa y Pascua (XXVII-XLVIII) —con especial mención a las ceremonias propias del Bautismo durante el Sábado Santo (XLIII-IV)—, de Ascensión y Pentecostés (L-LV). A ello hay que añadir los *ordines* de la celebración de los sínodos (LVI), la consagración de las iglesias y sus aniversarios (LVII-LXI), la tonsura clerical, así como la despedida de los peregrinos y la misa por ellos (LVII-LVIII).³ El manuscrito se completa con un extenso y variado bendicional, que incluye fórmulas para la dedicación de iglesias (LXXXII), para embarcarse (LXXXIX), para bendecir las hoces (XCI), para la extrema unción (XCIII), para bendecir un sepulcro (XCIX) o para el rey (CI).⁴

³ Archivo Capitular de Lleida, RC_0036, ff. 147v-155v: *Ordo de his qui peregre profiscuntur* (ff. 147v-151v); *Missa pro iter agentibus* (ff. 151v-155v).

⁴ Para la numeración sigo la del *elenchus ordinum* de BARRIGA, *El sacramentari*, I, pp. 165-167.

La mayoría de los autores han señalado siempre el carácter catalano-narbonense de la compilación y su sincretismo litúrgico, así mientras el ritual de la ordenación episcopal⁵ o del matrimonio conserva muchas fórmulas de la antigua liturgia hispánica, el de la consagración de la iglesia —con la peculiar mención a la unción de las piedras angulares—⁶ o bendición de los enfermos tiene unos rasgos típicamente catalano-narbonenses. No hay que olvidar que hasta la definitiva restauración de la sede de Tarragona en el siglo XII, las diócesis catalanas y aragonesas eran sufragáneas del arzobispado de Narbona. Desde mi punto de vista, lo que resulta más sugerente de la lectura de todos esos textos es la posibilidad que ofrecen para reconstruir la *performance* litúrgica en ese ámbito y su evidente proyección en la creación de los espacios y objetos sagrados. Así, en una rápida observación del manuscrito destacan las numerosas cruces que llenan sus páginas, con las que se señalaba que al pronunciar una palabra se daba la bendición. Ese mismo uso de las cruces se encuentra en otro medio, pero en un contexto igualmente litúrgico, en los primeros frontales de altar pintados de Cataluña, en el que los textos epigráficos que acompañan a las imágenes se hacen eco todavía del ritual de la palabra retóricamente recitada. Así sucede, por ejemplo, en los versos leoninos que enmarcan la mandorla central de la Majestad de Dios en la denominada tabla de «Esquiús», posiblemente realizada en la abadía de Ripoll entre 1120 y 1140 (Fig. 1).⁷

El texto, perfectamente punteado por unas cruces que evocarían el ritual de la bendición, eleva un tono invocatorio de remisión de los pecados que parece además inspirarse en las fórmulas de las oraciones *post offerenda* o *ante altarem* del ritual del ofertorio y del prefacio del SRPR:

+ HIC DEVS ALFA ET O(mega) CLEMENS MISERATOR ADESTO / + AC
PIETATE TVA MISERORVM VINCLA RELAXA AMEN

(Éste es el Dios del Alfa y de la Omega. Clemente y misericordioso, ven, con tu piedad, y afloja las cadenas de los miserables. Amen.)

(Frontal de «Esquiús», MNAC 65502)

Deus, qui te praecipis a peccatoris exorare, tibi que sacrificium contriti cordis offerre, hoc sacrificium quod ego, indignus famulus tuus, *confisus de tua misericordia, in mense*

⁵ Barriga PLANAS, *El sacramentari*, I, p. 108

⁶ Miquel dels Sants GROS I PUJOL, «El Ordo Romano-Hispánico de Narbona para la consagración de iglesias», *Hispania Sacra*, XIX, 37 (1966), pp. 321-401.

⁷ Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «En torno a los orígenes de la pintura románica sobre tabla en Cataluña: los frontales de Urgell, Ix, Esquiús y Planès», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), pp. 15-41, esp. pp. 32-33; ID., «Tabla llamada de 'Esquiús'», en Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ y Jordi CAMPS I SÒRIA (coords.), *Enciclopedia del Románico en Cataluña*. Barcelona, III, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, pp. 1175-1178.

tue pietati offerre praesumo, acceptare dignare, ut ipse tibi hara et sacrificum et sacerdos esse merear, ac tempus propiciatus concede, pro per ministerii huius exhibicionem, peccatorum omnium percipiam remissionem, michique et omnibus pro quibus tibi offertur tuam misericordissimam propiciacionem qui uiuis.

(SRPR, Arxiu Capitular de Lleida, RC_0036, ff. 23v-24r).

(Barriga Planas, 1975, I, p. 216: XVII *Oraciones ad offertorium*. 6. *Oracio post offerenda*).

Domine deus pater omnipotens, qui non mortem sed penitentiam desideras peccatorum, *me miserum fragilemque peccatorem a tua non repellas pietate; neque auspicias ad peccata et scelera mea et immundicias turpesque cogitaciones meas, quibus flebiter a tua disiungor uoluntate, sed ad misericordias tuas et ad fidem deuotionemque eorum, qui per me peccatorem, tuam expetunt misericordiam.* Et quia me indignum medium inter te et populum tuum fieri uoluisti, fac me talem ut digne possim tuam *exorare misericordiam pro me te pro eodem poululo tuo (...).*

(SRPR, Arxiu Capitular de Lleida, RC_0036, f. 24v).

(Barriga Planas, 1975, I, p. 218: XIX *Oraciones ante altare*, 1)



Fig. 1. Tabla de «Esquius», 1120-1140. MNAC 65502.

No obstante, en este campo de las resonancias e interacción de las *performances* litúrgicas en la creación artística, me gustaría destacar la única miniatura figurada del manuscrito: la «T» del del *Te Igitur* del Canon de la Misa (Arxiu Capitular de Lleida, RC_0036, f. 38r), en la que se representa una crucifixión

ampliamente comentada en los estudios al uso sobre el manuscrito. De ella, todos han coincidido en destacar la inquietante serpiente que emerge a los pies de la cruz (Fig. 2).

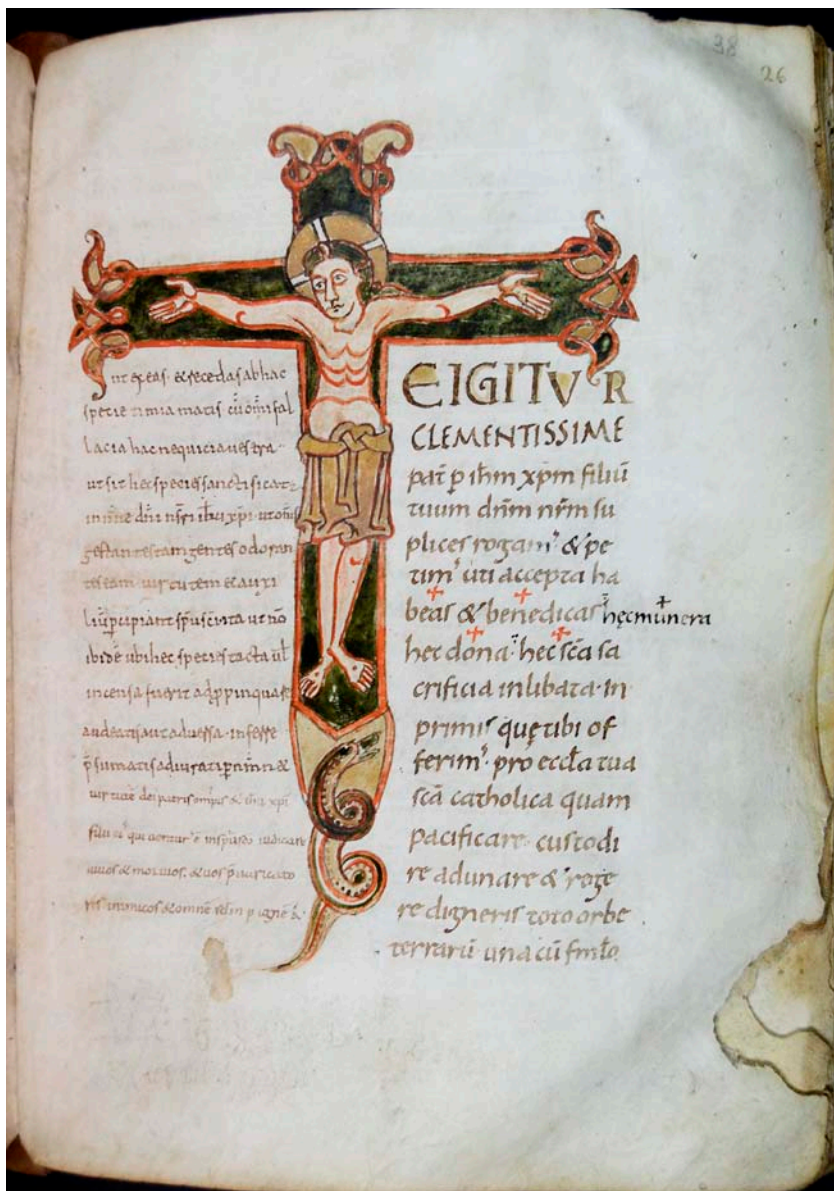


Fig. 2. *Te Igitur*, *Sacramentario, Ritual y Pontifical* de Roda d'Isàvena. Arxiu de la Catedral de Lleida, RC_0036 (antiguo Ms. Roda 16) f. 38r, Seu d'Urgell (?), 1000-1018.

Aunque en *lectio facillior*, todos los autores ha visto en ella una alusión a la pérfida Eva, al Pecado Original y al Gólgota, como lugar de la tumba de Adán⁸, su figuración está llena de matices que convendría explorar para averiguar la complejo proceso de la creación de esta imagen sagrada. Así, desde la época carolingia se había hecho habitual la representación Cristo victorioso pisoteando la serpiente y otras bestias como metáfora de la cruz. Según Herbert L. Kessler, dicha asociación se basaba en la tipología bíblica, pues en Juan 3, 14-15, Jesús exclamaba: «Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así tiene que ser elevado el Hijo del hombre, para que todo el que crea tenga por él vida eterna. De esta manera, el episodio veterotestamentario en el que Moisés, por orden de Yaveh, hacía una serpiente de bronce sobre un mástil para curar a todo el que fuese mordido por las serpientes abrasadoras (Núm 21, 6-9), era interpretado como una imagen tipológica de la Crucifixión, en la que Cristo aparecía en la carne de pecado pero venciendo a la muerte⁹ (Kessler, 2009).

Una cruz litúrgica catalana, realizada muchos años después, con toda probabilidad en el taller de la Seu d'Urgell hacia 1200, parece reflejar todavía alguno de estos presupuestos. Me refiero a la Cruz potenziada de Sant Feliu de Bagergue (Alt Aran, Val d'Aran) (Figs. 3-4), conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3937), donde ingresó en 1932 procedente de la colección Plandiura.¹⁰ El anverso se decora con una ornamentada cenefa de relieve de yeso con restos de placas de estaño corladas, animada en los brazos de la cruz con roleos vegetales, mientras que en el disco central y los octógonos de los extremos se busca una imitación de pedrería. En la potencia superior figura la inscripción «IH(e)S(us)», pues en esta cara de la pieza se disponía, como era habitual en la Cataluña Occidental, un talla de Cristo crucificado que no se ha conservado. Los laterales de la cruz se ornamentan con el motivo de cuadrados dibujados en blanco, como si fuese un ajedrezado, en el que se alternan fondos rojos y negros. Por su parte, en el reverso, nos encontramos, en el medallón central, sobre un fondo azul, presidiendo la composición, la imagen del Cordero de Dios, con nimbo crucífero, que porta la cruz y el estandarte propios de la Resurrección

⁸ FITÉ I LLEVOT, «Sacramentario, Ritual y Pontifical»; Rebecca SWANSON, *Tradicions i transmissions iconogràfiques dels manuscrits de la Ribaborça entre el segle XI i XII*, Tesis Doctoral, 2 vols., Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016, I, p. 222: <http://hdl.handle.net/10803/401465>.

⁹ Herbert L. KESSLER, «Christ the Magic Dragon», *Gesta*, 48/2 (2009), pp. 119-134.

¹⁰ Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «La cruz “pintada” de Bagergue: Cristo, Serpiente, León y Cordero», en Lorenzo CARLETTI y Cristiano GIOMETTI (eds.), *Progettare le arti. Studi in onore di Clara Baracchini*, Pisa, Edizioni Mnemosyne, 2013, pp. 21-30; Id., «Peinture romane dans le Val d'Aran», *Revue de Comminges et des Pyrénées Centrales*, CXXXV/2 (2019), pp. 337-349, esp. 344-346.

y la Victoria sobre la Muerte.¹¹ El significado de la figura del *Agnus Dei* se amplifica a los cuatro brazos de la pieza con el solemne epígrafe «OH AGNU(S) / D(E)I Q(U)I TOLLI (S) / [PECCATA M]U(N)/DI MISERERE / NOBIS» («Oh, Cordero de Dios, que quitas los pecados de l mundo, ten piedad de nosotros»), y se acompaña en tres des su extremos con las evocadoras palabras: «[SER]PE(N)S» (abajo) / «ARIES» (izquierda) / «LEO» (derecha).



Fig. 3.
Cruz de Bagergue, anverso, ca. 1200.
MNAC 3937.



Fig. 4.
Cruz de Bagergue, reverso, ca. 1200.
MNAC 3937.

¹¹ Caber recordar que el Cordero, con el estandarte de la victoria rodeado de los cuatro Vivientes, es, por antonomasia, una imagen apocalíptica (4, 6) del Juicio y de la Segunda Parusía, que ha de entenderse como una *amplificatio* o «visión de futuro» con respecto a la representación, en la cara frontal de las cruces, del crucificado. Esa doble «faz» de las cruces hace explícito el uso litúrgico de las mismas en las ceremonias de la Pascua. Éstas se colocaban en los altares —verdadera metáfora del sepulcro de Cristo—, en los cuales muchas veces se insertaban. De hecho, la mayoría de ellas constan de un largo pie con el objeto de poder ser también usadas en las solemnes procesiones del canto del *Vexilla Regis* —de las Vísperas del Domingo de Ramos al Jueves Santo— y así como del *Pange Lingua* durante la liturgia de tarde del Viernes Santo. Cf. Richard VILADESAU, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 37-39.

Este peculiar ciclo iconográfico y epigráfico no deja duda alguna sobre el uso y significado litúrgico de la pieza y su relación con la tradición manuscrita. Se trata, sin duda, de una cruz de uso pascual, cuya función era la de celebrar la victoria de Cristo sobre la muerte, acompañada de la habitual invocación al Cordero de Dios que se recitaba en la misa en el momento anterior a la comunión, tal y como se constata en el SRPR, XXII, 4 (*Ante Communionem*) (cf. Barriga Planas, 1975, I, p. 226) o en los sacramentarios de Vic y Ripoll. Como en la mencionada miniatura de Roda, el carácter triunfal de la cruz se hace explícito a través de la incorporación de un peculiar bestiario simbólico, consistente en la serpiente («SERPENS») a los pies de la cruz —literalmente «pisada» por Cristo siguiendo el versículo del Salmo 90, 13 («Super aspidem et viperam gradieris»)—, así como en la exaltación de la doble naturaleza humana y divina del Señor a través del carnero («ARIES») y el león («LEO»). Resulta obvio que esta mención epigráfica al león, en el brazo derecho, alude, una vez más, a carácter triunfante y divino de Cristo. Éste, como león de la casa de Judá, vendrá a juzgarnos al final de los tiempos: «No llores, porque el León de la tribu de Judá, la raíz de David ha vencido para abrir el libro y desatar sus siete sellos» (Ap, 5, 5). El Mesías, de hecho, era el cachorro de león de la profecía de Jacob, metáfora de la muerte y resurrección de Cristo: «Cachorro de león es Judá; de la presa, hijo mío, he vuelto; se recuesta, se echa cual león, o cual leona, ¿quién le hará alzar?» (Gén. 49, 9). Por último, la asociación del león con el carnero o cordero de Dios («ARIES»), en el brazo izquierdo de la cruz, alude a la doble naturaleza de Cristo, pues éste fue cordero en su Pasión y león en su resurrección, tal y como nos recordaba el famoso relieve de *Signum Arietis, Signum Leonis* de Saint-Sernin de Toulouse (ca. 1100-1105) (Toulouse, Musée des Augustins, inv. Me 206)¹² o, de forma más explicita, la ins-

¹² Como en su día demostré (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «La cruz “pintada” de Bagergue»), esta peculiar lectura epigráfica y simbólica de la Cruz de Bagergue permite visitar un viejo *hapax* iconográfico: el constituido por el célebre relieve tolosano del *Signum Arietis, Signum Leonis*, procedente de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Toulouse, Musée des Augustins, inv. Me 206); la pareja de las mujeres compostelanas del León —reutilizada Puerta de las Platerías— y del Racimo de Uvas (Museo de la Catedral de Santiago) —ambas realizadas para la primitiva *porta francigena* de la basílica compostelana—; y el relieve del *Signum Leonis* encontrado en 1954 en Nogaro (Gers), que formaba parte de la decoración de la iglesia románica de San Nicolás. En todos estos casos, se trata de piezas realizadas en el primer decenio del siglo XII —quizás la de Nogaro más tardía, hacia 1120—, elaboradas en el seno de la llamada «escuela hispano-tolosana», que representaban a través de la iconografía de mujeres oferentes una alegoría de la doble naturaleza humana (Aries, Uvas) y divina (León) de Cristo, en una especie de bestiario u «horóscopo» simbólico del Mesías. La presencia de estas imágenes en estos programas escultóricos monumentales era, además, una contundente afirmación en el contexto de la Reforma Gregoriana del dogma de la doble naturaleza de Cristo así como de la entonces espinosa cuestión de la presencia «real»

cripción del tímpano del cordero en la basílica de San Prudencio de Armentia (Álava) (ca. 1180-1190): «MORS EGO SUM MORTIS. VOCOR AGNUS, LEO SUM FORTIS» («Yo soy la muerte de la muerte; me llamo cordero y soy león fuerte»).13

Cabe recordar, volviendo al manuscrito de Roda, que este posiblemente fue realizado en el *scriptorium* de la Seu d'Urgell en torno al año 1000-1018.¹⁴ De hecho, en el ordinario de la misa, en el texto del ofertorio, se habla de «nos famulos tuos, cunctum clerum et congregationem sancte marie tibi hostiam et sacrificium esse concede» (XVII, 5), que sin duda alude a Santa María de la Seu d'Urgell.¹⁵ Aunque Josep Romà Barriga Planas quiso relacionar su adquisición con el obispo Eimeric de Roda (977-1017), el códice pudo ser realizado con motivo de la elección y consagración de su sucesor Borrell (1017-1027), en la propia Seu d'Urgell, hacia 1017.¹⁶ Esta fecha concordaría mejor con el estilo de sus miniaturas. Además, no hay que olvidar que en 1010, el obispo Ermengol había reorganizado en la Seu d'Urgell la canónica siguiendo el estilo aquisgranense, y que este modelo fue posiblemente copiado en Roda. No obstante, tras la invasión y devastación musulmana de la sede en 1006, los obispos rotenses no volverán a residir de forma única en Roda hasta 1017,¹⁷ por lo que esta fecha nos resulta más plausible para el encargo y la recepción del manuscrito, o bien pudo llegar en 1018, cuando la catedral fue de nuevo consagrada con una

de Cristo en la eucaristía, en relación con las disputas entre Lanfranco de Bec y Berengario de Tours. Sobre estos relieves, véanse Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, «La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago», *Compostellanum*, 14-4 (1969), pp. 623-668; Marcel DURLIAT, «Église de Nogaró», *I Congrès Archéologique de France. Gascogne 1970*, París, Société Française d'Archéologie – Musée des Monuments français, 1970, pp. 91-100; Bernadette MORA, «Signum Leonis, Signum Arietis: Signes zodiacaux? À propos du bas-relief toulousain des deux vierges», *Annales du Midi*, 196 (1991), pp. 483-489; y Daniel CAZES y Quiterie CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef d'oeuvre de l'art roman*, Grailhet, Editions Odyssée, 2008, pp. 286-289. Para un estado de la cuestión, véase Victoriano NODAR FERNÁNDEZ, «Mujer con racimos de uvas de la Porta Francigena», «Relieves de Saint-Sernin de Toulouse», en Maneul Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (ed.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán – Santiago, Skira – Xunta de Galicia, 2010, pp. 312-319.

¹³ Ramiro de PINEDO, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, pp. 19-20; y Agustín GÓMEZ GÓMEZ, *Rutas románicas en el País Vasco*, Madrid, Encuentro, 1998, pp. 39-40.

¹⁴ BARRIGA PLANAS, *El sacramentari*, I pp. 81-90, 313; *Canon Missae*; y FITÉ, «Sacramentario, ritual y pontifical».

¹⁵ BARRIGA PLANAS, *El sacramentari*, I, pp. 84 y 116.

¹⁶ Sobre los particulares de esta circunstancia histórica, véase Manuel IGLESIAS COSTA, *Roda de Isábena*, Jaca, CSIC – Instituto de Estudios Pirenaicos, 1980, p. 51.

¹⁷ IGLESIAS COSTA, *Roda de Isábena*, p. 17.

dotación de «III ornamenta ecclesia, libros, vestimentis».¹⁸ En este sentido, es igualmente significativo de la fecha y de su adecuación al lugar, el hecho de que en las letanías se incluya a san Vicente, titular de la catedral de Roda, pero no a san Valerio, que figura en la dedicación de 1035.¹⁹

Por otra parte, el ordo catalano-narbonés, que se aplicó a la consagración de iglesias y altares a ambos lados de los Pirineos en las diócesis dependientes del arzobispado de Narbona entre el año 1000 y 1125, asimilaba, con especial énfasis, el altar al Tabernáculo, se recreaba en las visiones teofánicas de Isaías y Ezequiel y representaba a Cristo como el nuevo Moisés y a los Evangelios como la Nueva Ley.²⁰ El SRPR ofrece el testimonio más antiguo de esta tradición, al comparar el recorrido del sacerdote a través del templo mientras realiza la aspersion con el itinerario del pueblo hebreo a través del desierto (LIX, 16),²¹ el ara con el Tabernáculo de Moisés (LIX, 40),²² así como la indumentaria litúrgica con la que Yavé enseñó a Moisés y los paños de altar con las telas tejidas por la virgen María para el *sancta sanctorum* del Templo de Jerusalén:

Domine deus omnipotens, qui ab inicio hominibus utilia et necessaria creasti, et qui vestimenta pontificalia sacerdotibus et leuitibus ornamentaque ac lintemina fieri famulum tuum moisen per dies quadragint docuisti, sive etiam que maria texuit et fecit in usum ministerii tabernaculi federis, tu, domine, sancti + ficare, bene + dicere consecra + reque digneris hec linteamina in usum altaris tui ad tegendum uolendumque corpus et sanguinem filii tui domini ihesu christi, qui tecum uiuit.²³

Como he insistido en ocasiones precedentes, resulta obvia la implicación que este tipo de textos ejerció en la *hierotopia* o creación de lo sagrado de los altares y ábsides catalanes del siglo XI, bien en la elaboración del mobiliario litúrgico (Cuixà, Ripoll), bien en la elección de temas en la pintura mural (Àneu).²⁴

¹⁸ BARRIGA PLANAS, *El sacramentari*, I, p. 78.

¹⁹ BARRIGA PLANAS, *El sacramentari*, I, p. 144.

²⁰ Miquel dels Sants GROS, «Simbolismes bibliques des autels romans en Narbonnaise», en Francesc GUARDANS I CAMBÓ y Denise BOYER (eds.), *Autour de l'autel roman catalan*, París, Indigo et Côté-Femmes, 2008, pp. 65-74.

²¹ BARRIGA PLANAS, *El sacramentari*, II, p. 490.

²² BARRIGA PLANAS, *El sacramentari*, II, p. 501.

²³ SRPR, LIX, 48; BARRIGA PLANAS, *El sacramentari*, II, p. 505.

²⁴ Sobre este tema, remito a mis trabajos precedentes: Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «Ripoll et Géronne: deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX (2008), pp. 161-180; Id., «Il «Maestro di Pedret» e la pintura lombarda: mito o realtà», *Arte Lombarda*, 156/2 (2009), pp. 48-66; y Id., «Il-luminant l'altar: artistes i tallers de pintura sobre taula a Catalunya (1119-1150)», en Manuel CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ y Judit VERDAGUER SERRA (eds.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 17-51, esp. pp. 26-27.

De la misma manera, se ha insistido suficientemente en la vinculación simbólica entre la elaboración o donación de los tejidos para vestir a las iglesias, con el modelo del Tabernáculo o la figura de la Virgen María como bordadora del Templo de Jerusalén. Estos temas parecen estar muy presentes en el estatus de las artes del románico catalán en los siglos XI y XII, como demuestran la muy probable comitencia y participación femenina en la realización de la estola de Sant Narcís y del Bordado de la Creación, o del Estandarte de Sant Ot en la Seu d'Urgell²⁵.

Por su parte, el manuscrito de la *Collectio Tarraconensis* (Tarragona, Biblioteca Pública, ms. 26), realizada en Roda de Isábena bajo el gobierno del obispo san Ramón hacia 1120, supone un testimonio fehaciente de la instauración definitiva de la reforma gregoriana en la diócesis de Roda-Barbastro. Dicho proceso se debe a tres obispos, Raimundo Dalmacio (1076-1094) —quien había instaurado una canónica regular en Roda en 1092, siguiendo el modelo de san Ruf de Aviñón—, Pons (1097-1104), antiguo monje de Santa Fe de Conques, y, por último, san Ramon (1104-1126), que anteriormente había sido prior de Saint-Sernin de Toulouse. En ella se recoge nada menos que la Colección de 74 títulos (*Diversorum patrum sententiae*), la copia completa del *Dictatus Papae* (*Decreta Gregorii Septimi papae*) (f. 22r-v) y el *Constitutum Constantini* o Donación de Constantino. Más allá del evidente valor ideológico de adhesión a la Iglesia Romana que suponía la transmisión de estos tres textos, en los folios 203 al 225, se incluyen *ordines* litúrgicos, muy cercanos al nuevo pontifical romano, sobre la consagración de las iglesias (ff. 203-214v), la consagración de óleos y crismas el Jueves Santo (f. 214v-217r), la ordenación del clero (217r-222v), o la reconciliación de apóstatas. (222v-223r).²⁶ Tal y como ha señalado Joseph Goering, este último —*Ordo ad reconciliandum apostatam*—, ha de entenderse en el contexto particular de la sede de Roda-Barbastro, en plena expansión de la reconquista en la continuamente se incorporaban nuevos territorios que estaban previamente en manos musulmanas, como había sucedido en Barbastro cuyas mezquitas fueron convertidas inmediatamente en iglesias, con la voluntad explícita de conversión de la población islámica.

²⁵ Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El Tapiz de la Creación*, Girona, Catedral de Girona, 2011, pp. 36-40; y Verónica Carla ABENZA SORIA, «En torno a donantes y *me fecit* en los bordados medievales: la Estola de San Narciso y el Estandarte de San Ot», *Archivo Español de Arte*, 94-375 (2021), pp. 315-334.

²⁶ GOERING, «Bishops, Law and Reform»; y SWANSON, *Traditions i transmissions iconogràfiques*, I, p. 62; y II, pp. 323-349.

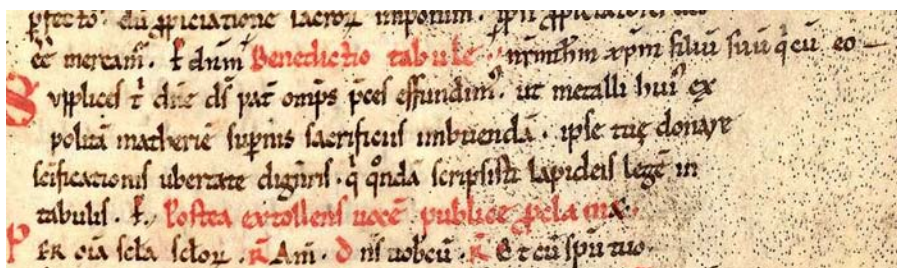


Fig. 5. Rito de la *benedictio tabulae*, ca. 1120-1123. *Collectio Tarraconensis*.
Tarragona, Biblioteca Pública, ms. 26, f. 209r.

Posiblemente, no por casualidad, en la *Collectio Tarraconensis* se encuentra una bendición de tablas (f. 209r) (Fig. 5) contemporánea a la eclosión de este nuevo medio pictórico en las diócesis de Urgell, Vic y Roda de Isábena. Bajo la ambivalente rúbrica *benedictio tabulae*, que pudiera aludir a los altares portátiles, pero también a las *tabulae*, que es como en la documentación catalana se denomina a los frontales de altar, se recoge una fórmula ritual en la que el obispo ungía la *tabula* y recitaba una oración que la transformaba definitivamente en un objeto sagrado y la parangonaba a la imprimación divina de las nuevas tablas de la ley que Yahvé había dado a Moisés:

Supplices tibi domine deus pater omnipotens preces effundimus ut metalli huius ex politam matheriam supernis sacrificiis imbuendam ipse tue donare sanctificationis uberate digneris qui quonda scripsisti lapideis legem in tabulis
(Tarragona, Biblioteca Pública, ms. 26, f. 209r).

(Humildemente te rogamos, Señor Dios, Padre Todopoderoso, que te dignes conceder abundantemente la santificación a este metal, hecho de material pulido, para ser imbuido de sacrificios celestiales, a quien una vez escribió la ley en tablas de piedra).²⁷

Del mismo modo, no deja de ser sorprendente el hecho de que unos folios antes, en el f. 203v, en el *ordo* de la consagración de la iglesia, aparezca la fórmula que se siguió en la consagración de las iglesias de las diócesis de Roda en la década de 1120.²⁸ En particular, vale la pena llamar la atención sobre las dedica-

²⁷ Traducción del autor: en esta ocasión corrijo levemente la traducción dada la edición de este texto en 2014.

²⁸ Sobre la personalidad del obispo Ramón, su credo gregoriano y su actividad edilicia, tras su tercer viaje a Roma, en las iglesias de Santa María de Merlí (1122), Santa María de Alaón, Taüll (1123) y en la cripta central dedicada a santa María en la Catedral de Roda (1125), véase: IGLESIAS

ciones de los templos de San Clemente y Santa María de Taüll, respectivamente celebradas el 10 y 11 de diciembre de 1123 (Fig. 6):

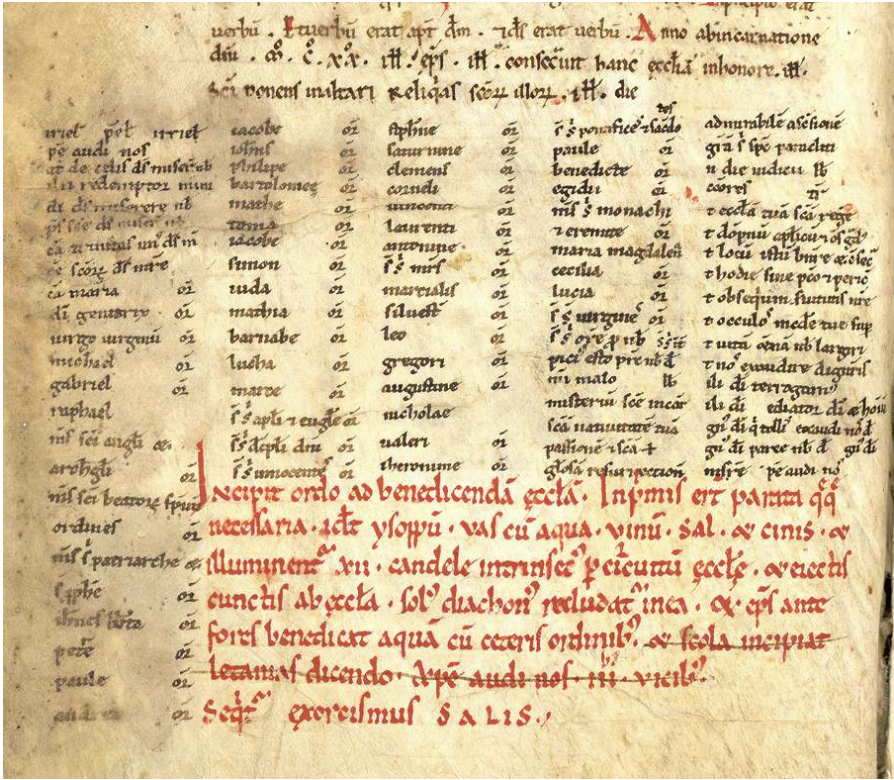


Fig. 6. Rito de la consagración de la iglesia, ca. 1120-1123. *Collectio Tarraconensis*. Tarragona, Biblioteca Pública, ms. 26, f. 203v.

Anno ab incarnatione domini MC XX III episcopus ille consecravit hanc ecclesiam in honore illius sancti ponens in altari reliquias sanctorum illorum ille die. (...) audi nos Pater de celis, miserere nobis filii redemptor mundi Deus, miserere nobis Spiritus Sancte Deus, miserere nobis Sancta Trinitas unus Deus, miserere sanctorum deus nostre, Sancta Maria Dei Genetris Virgo (ora pro nobis) Virginum, Michael, Gabriel, Raphael omnes sancti angeli et archangeli, omnes sancti beatorum Spiritum ordines, omnes sancti, patriarche et prophete, Iohanes Baptista, Petre, Paule audi nos, Iacobe (maior), Iohannes, Philipe, Bartolomee, Mathe, Toma, Iacobe (minor) (...) Clemens, Corneli (...) Nicholae (...)

(Tarragona, Biblioteca Pública, ms. 26, f. 203v).

COSTA, *Roda de Isábena*, pp. 130-131; y Milagros GUARDIA PONS, *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Barcelona, Memoria Artium, 2011, pp. 170-174.

Por una parte, es evidente que el texto de la inscripción pintada de Sant Climent de Taüll, que figura en el primer pilar norte de la nave central y que dice que la iglesia fue consagrada el 10 de diciembre de 1123, por el obispo Ramon de Roda de Isábena, que se intitula como obispo de Barbastro, resume la forma del ritual de la CT, pero especificando la titulación del edificio y el protagonista de la ceremonia

ANNO AB INCARNACIONE / D(omi)NI M:C:XX:III:IIII:ID(us): DE(cem)-
BR(is) / VENIT RAIMUND(us) EP(is)C(opus) BARBASTRE/NSIS ET C(on)-
SECRAVIT HA(n)C. ECCL(es)IA(m). IN HONORE / S(an)C(t)I CLEMENTIS
M(a)R(tiris) ET PON(en)S. RELIQ(u)IAS / IN ALTARE. S(anc)TI CORNELII.
EP(iscop)I ET M(a)R(tiris).²⁹ (Fig. 7)



Fig. 7.
Pinturas murales de
Sant Climent de Taüll,
epígrafe con la consa-
gración de la iglesia,
1123.

²⁹ Eduard CARBONELL I ESTELLER *et alii*, *Guia Art Romànic*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, pp. 76-77. Este epígrafe pintado tiene una agitada historia. Durante la primera fase de los trabajos de arranque en 1920, por parte de Franco Steffanoni, de la decoración pictórica de Sant Climent de Taüll por la técnica del *strappo*, se produjo un incidente con los vecinos, que destruyeron la tela ya arrancada con la inscripción conmemorativa del pilar, cf. Milagros GUARDIA PONS e Immaculada LORÉS OTZET, *Sant Climent de Taüll i la vall de Boí*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona, Memoria Artium, 2020, p. 151). No obstante, en 1923, Arturo Cividini pudo rehacerla en el Museu d'Art i Arqueologia de la Ciudatela de Barcelona a partir de los trozos recuperados y el calco que se había hecho durante la misión arqueológica organizada en 1907 por el Institut d'Estudis Catalans al Valle de Aran y a la alta Ribagorça. De hecho, en el cuaderno de notas de mosén Josep Gudiol i Cunill, que participó activamente en la expedición, se transcribe, de forma minuciosa la inscripción conmemorativa del pilar de Sant Climent de Taüll (cap. XVII, pp. 22b-23a), cf. Santiago ALCOLEA BLANCH, *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona, Caixa d'Estalvis Laietana, 2008, p. 97. En la actualidad, se puede admirar el epígrafe pintado por Cividini en la instalación de las pinturas de Sant Climent de Taüll en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Por otra parte, la retahíla de nombre de santos de la CT —Santa María, los Arcángeles, los Apóstoles Santiago, Juan, Felipe y Bartolomé, san Clemente o san Nicolás—, parecen darnos la clave de los temas pictóricos que decoran los ábsides San Climent y Santa Maria de Taüll así como las columnas de estas mismas. De hecho, la importancia dada a los arcángeles y ángeles, a la Virgen María, o incluso la agrupación de los apóstoles en la letanía que, a diferencia de otras, se centra en Santiago el Mayor, Juan, Felipe, Bartolomé y Tomás, sugieren que el ordo de la consagración sirvió, en cierta medida, de referente en la distribución de temas en la cabecera, tanto en San Climent como en Santa Maria. Ello es extensible a la lista de mártires, pues se nombra a Clemente y Cornelio, cuyas reliquias se utilizaron en la consagración de Santa Maria de Merli y Sant Climent de Taüll, o la mención a san Nicolás, que está presente en primer pilar sur de Santa Maria de Taüll.³⁰

Recientemente, Milagros Guardia e Inmaculada Lorés han defendido que la inscripción de sant Climent de Taüll fue copiada años más tarde, en tiempos del obispo Gaufred, hacia 1140 —coincidiendo con la redacción de la *Vita* de san Ramón (1138) y el inicio de su culto como santo—, dentro con una campaña pictórica realizada supuestamente entonces por el Maestro del Juicio Final de Santa Maria de Taüll que abarcaría la capilla norte y su hastial, así como la capilla meridional de Sant Climent.³¹ No obstante, cabe señalar que en ambas iglesias el programa general de decoración y los repertorios iconográficos utilizados son coherentes con la existencia de una gran campaña llevada a cabo en torno a 1123. La repartición de espacios en función de la habilidad, calidad y técnica de los pintores es un hecho habitual en el arte románico, que explicaría que el genial Maestro de Sant Climent se ocupase de la capilla mayor y el resto fuese dado a un maestro menor que trabajaba contemporáneamente en las naves y contrafachada de Santa Maria de Taüll. De la misma manera, que Ramón hubiese sido desposeído desde 1113-1116 de la sede de Barbastro, refugiándose en Roda, no es tampoco un argumento para la datación tardía de la inscripción de Sant Climent de Taüll. De hecho, esta circunstancia no impidió que Ramón reclamase hasta su muerte esa titulación barbastrense, como lo había hecho años antes el obispo compostelano Diego Peláez que, a pesar de su deposición en 1088, siguió titulándose de «de la sede compostelana» hasta 1104. Cabe recordar que el título «Ramimundus, Bar-

³⁰ Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «Artiste-clericus ou artiste-laïque? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII (2012), pp. 15-30, esp. pp. 26-27.

³¹ GUARDIA Y LORÉS, *Sant Climent de Taüll*, pp. 59-66 y 89-92.

bastrensis Episcopus» se recoge en de la década de 1120: tanto en documentos —San Román de Castro (1120), Santa María de Merli (1122)—, como en las inscripciones monumentales de la cripta de Santa María d'Alaó y Sant Climent de Taüll (1123).

La estrecha relación entre las fórmulas litúrgicas y los procesos de creación artística plantea una serie de interrogantes cuya respuesta en parte se puede intuir. En primer lugar, lleva a pensar en un protagonismo del clero eclesiástico en la concepción de los programas figurativos que sirvieron para decorar los nuevos templos consagrados por el obispo san Ramón, en los que, como hemos visto, se seguían la retórica de los textos litúrgicos. De hecho, el estamento eclesiástico rotense estaba bien preparado desde finales del siglo xi, ya que la sede poseía una floreciente escuela catedralicia, fomentada por la reforma de la canónica en 1092, enriquecida por las generosas donaciones de la ofrenda de los *pueri oblati*, y bien articulada gracias al establecimiento de toda una serie de dependencias comunes y la existencia de una buena biblioteca. Entre las personalidades de esta comunidad de canónigos a destacar estaría, entre otros, la de Bernat Llorenç, sacristán y responsable, por lo tanto, de la liturgia, el cual poseía también los títulos de *caput scholae* (1080) y *magister*. Asimismo, cabe citar también otros nombres, como el escolástico Bernat Llorenç (1090), Bradila (1100) y el gramático Roger (1102).³² Con la reforma, el patio claustral se convirtió en eje de la vida comunitaria, con una diversidad de dependencias —refectorio, sala capitular— que explica, entre otros la temprana consagración, en 1107, de una capilla de la enfermería dedicada, no por casualidad, bajo los auspicios del prior, Miró Roger,³³ a san Agustín y san Ambrosio, santos protectores de los canónigos. No obstante, lo más probable es que entre 1123 y 1126 —y no en el momento de su consagración en 1107— se hubiesen realizado estas pinturas murales (Fig. 8) que entroncan, en mi opinión, con el primer y segundo maestro de Santa María de Taüll, y no con el tantas veces invocado de Sant Climent.³⁴

³² Jordi BOIX I POCIELLO, «Sant Vicenç de Roda», *Catalunya Romànica. XVI. La Ribagorça*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996, pp. 387-403, esp. p. 396.

³³ IGLESIAS COSTA, *Roda de Isábena*, p. 217.

³⁴ Para el debate sobre la cronología alta o baja de la capilla, véanse las opiniones distintas de Borrás y García Guatas, que pretendían, fecharlas hacia 1107 en el entorno del Maestro de Pedret, cf. Gonzalo BORRÁS GUALÍS y Manuel GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, Octavio y Felez, 1978, pp. 113-122, y de Anke Wunderwald, quien, por el contrario, buscaba entroncarlo con el Maestro del Juicio Final de Santa María de Taüll, cf. Anke WUNDERWALD, *Die Katalanische Wandmalerei in der Kiözese Urgell*, Stuttgart, Didymos-Verlag, 2010, pp. 195-203.



Fig. 8. Catedral de Roda de Isábena (Huesca),
Capilla de San Agustín, pinturas murales, ca. 1123-1126.

En los últimos años del obispo Ramón de Roda se intentó llevar a buen puerto las reformas y ampliaciones iniciadas años atrás con la reforma de la canónica para así colmar las expectativas de su comunidad. Por ello, decorar con pinturas la capilla de San Agustín y San Ambrosio o adecuar definitivamente un antecoro bien definido para el uso del clero,³⁵ pudieron ser los últimos empeños llevados a cabo por el prelado entre 1123 y 1125, año en el que dedica a santa María la cripta central y que puede ser indicativo de esta remodelación. Por último, y siempre en esa misma línea de promoción de una arte susceptible de fomentar la *performance* litúrgica, la existencia de frontales de altar como el de Vió (Fanlo, Huesca)³⁶ (Fig. 9) o el de San Quirce y Santa Julita de Durro (Vall de Boí, Alta Ribargorça) (MNAC 15809),³⁷ tan estrechamente relacionado con el estilo del Maestro del Juicio Final de Santa Maria de Taüll, permiten, en mi opinión,

³⁵ Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: las estructuras corales», *Hortus Artium Medievalium*, 14 (2008), pp. 159-170, esp. p. 161.

³⁶ BORRÁS y GARCÍA GUATAS, *La pintura románica*, pp. 123-126.

³⁷ Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ y Jordi CAMPS I SÒRIA, *El arte románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, MNAC – Lunewerg, 2008, p. 126.

intuir la existencia de un taller de pintura sobre tabla ligado a la Catedral de Roda, como se constata en otros centros eclesiásticos contemporáneos como la Seu d'Urgell o la abadía de Ripoll. Como en estos ejemplos, la identidad de sus artistas permanece en el anonimato, si bien resulta obvio que su obra estaba henchida, tal y como hemos visto en el ritual de la bendición de las tablas de la CT, de cierta transcendencia veterotestamentaria. Posiblemente estos maestros de pinturas sobre tabla estaban también vinculados al espacio de la canónica, bien como hermanos menores o conversos, y bien porque su actividad manual estaba perfectamente supervisada por las dignidades canónicas, como el prior, el sacristán o el *caput scholae*.



Fig. 9. Frontal de Vio (Fanlo, Huesca), *ca.* 1123-1130.
Museo Diocesano de Barbastro-Monzón.
Foto: Manuel Antonio Castiñeiras González.