

El tímpano de la iglesia de sant pol de Sant Joan de les Abadesses y la "traditio legis"

Marisa Melero Moneo

Universidad Autónoma de Barcelona

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(UAM), Vol. V, 1993.

RESUMEN

Dado que el tema representado en el tímpano es la "Traditio Legis", se hace una referencia a la evolución del mismo y a las diferencias compositivo-iconográficas y de significación que se dieron en la "Traditio Legis" desde su uso en el Primer Arte Cristiano hasta los ejemplos románicos. Desde el punto de vista del significado, nos parece que la Traditio del tímpano tratado tiene que ver con la intromisión del poder laico en los asuntos eclesiásticos del monasterio de Sant Joan de les Abadesses. Finalmente, respecto a los aspectos formales de esta escultura, el taller que trabaja en ella está relacionado con el taller del tímpano Sudoeste de la iglesia del monasterio de Sant Joan de les Abadesses y con el taller que trabaja en algunas figuras de la portada de Santa María de Ripoll.

SUMMARY

In this paper the authoress makes an iconographical and stylistic approach to the tympanum of the west doorway of Sant Pol church at Sant Joan de les Abadesses (Girona). As the subject of this tympanum is the "Traditio Legis", reference is made to the evolution of this iconographic subject, and to the iconographical and iconological differences that we can see between the "Traditio Legis" of Early Christian and Romanesque art. As refers to the meaning of this tympanum, the authoress thinks that this Traditio is connected with the interference of the secular power into the clerical matters belonging to the abbey of Sant Joan de les Abadesses. Finally, concerning the stylistic approach to this tympanum, it could be said that the workshop that was at work in it is related to those who worked in the Southwest tympanum of Sant Joan de les Abadesses Abbey and with those who worked in some sculptures of the west doorway of Santa María de Ripoll.

No lejos de la iglesia del monasterio de Sant Joan de les Abadesses (Girona), en el municipio de este nombre, quedan algunos restos de la antigua iglesia de Sant Pol. Ésta era la parroquia destinada a los habitantes del núcleo urbano surgido en torno al monasterio citado y, de ella, restaurada y reutilizada como lugar público de la ciudad,

tan sólo han quedado la cabecera y la fachada de los pies, con un interesante tímpano y otros elementos escultóricos pertenecientes a la puerta primitiva¹.

Según M. Oliva Prat², pudo haber un pequeño edificio eclesial antes de realizarse la iglesia románica conservada. Este autor indica que dicho edificio ya funcionaba

¹ Serán justamente los restos escultóricos de esta iglesia lo que estudiaremos en el presente trabajo, fijándonos especialmente en la iconografía pero atendiendo también a los aspectos formales y cronológicos.

Parece que la destrucción del edificio fue propiciada por una serie de terremotos que se sucedieron en los años 1427-1428 y por el saqueo de los franceses en las guerras de 1484 y 1690, momento en que la iglesia fue derruida por el Duque de Noalles en el asedio que realizó sobre la ciudad. Posteriormente, el edificio fue reformado en el siglo XVIII y en distintos momentos después de esta fecha. Respecto a ello puede consultarse la obra de M. OLIVA PRAT "La iglesia de San Pol en San Juan de las Abadesses y su obra de restauración" en *Revista de Gerona* 10, nº 29 (1964), pp. 25-33, especialmente 27-28.

² M. OLIVA PRAT "La iglesia de San Pol ...", *op. cit.*, p. 26.

en el año 937, como iglesia dependiente del monasterio de San Juan, y que estaba dedicado a los santos mártires Juan y Pablo. Sin embargo, es difícil afirmar con seguridad datos cronológicos de este tipo porque no se ha conservado documentación al respecto. En este sentido, hay que tener en cuenta que el Archivo de la Iglesia de Sant Pol fue llevado a Perpignan por los franceses en la guerra de 1484 y, posteriormente, tras una serie de vicisitudes, esta documentación fue destruida³. Por otro lado, la cronología que da M. Oliva Prat para el edificio conservado nos parece excesivamente temprana, ya que piensa que existía en el momento en que se consagra la iglesia del monasterio de San Juan de les Abadesses, es decir, en 1150. Realmente en el Acta de Consagración de la iglesia del monasterio se cita la iglesia de Sant Pol, la cual es confirmada como propiedad del monasterio de Sant Joan, junto con sus décimos, primicias, oblaciones y todas sus pertenencias. Sin embargo, ello no quiere decir que los restos conservados existiesen ya en esa fecha, sino tan sólo que en ese momento existía la iglesia, seguramente, como el propio M. Oliva suponía para tiempos más tempranos, un edificio anterior al actual⁴.

La iglesia de Sant Pol fue originalmente un edificio de una sola nave que acababa en una cabecera de tres ábsides y que pudo tener un pórtico en el lado Sur⁵. La puerta se abría en el muro Oeste y estaba determinada por un arco

de medio punto en el que se encajó un tímpano semicircular, rodeado por dos arquivoltas que apeaban en sendas columnas a cada lado. La parte más destacada de esta portada es sin duda el tímpano, mientras que los capiteles que lo flanquean no forman parte del tema representado en él, sino que poseen un carácter exclusivamente decorativo. Dicho tímpano muestra a Cristo entronizado en el centro; a su izquierda está San Pedro, de pie, con una gran llave y un libro; a su derecha está San Pablo, también de pie y con otro libro; y en los extremos hay sendos ángeles arrodillados, que parecen adorar la majestad divina. Es decir, se trata de un tema iconográfico que tuvo larga vida en el arte cristiano: la "Traditio Legis"⁶.

El tema de la "Traditio Legis" fue bastante frecuente en época paleocristiana y se siguió utilizando a lo largo de la Edad Media, pero con contenidos simbólicos y esquema formal distintos. Estas variaciones explican que desde el punto de vista historiográfico se trate de un tema bastante discutido, especialmente en lo que al significado se refiere. En relación con ello, pensamos que hay que establecer una clara diferencia entre los ejemplos de "Traditio Legis" del Primer Arte Cristiano y los medievales. Aquí no se estudiarán los primeros, suficientemente debatidos en numerosas obras de prestigiosos especialistas, pero creemos conveniente referirnos a ellos brevemente para contraponerlos o relacionarlos con los medievales⁷.

³ P. PARASSOLS I PI, (*San Juan de las Abadesas y su mayor gloria: el Santísimo Misterio*, Barcelona, 1894, pp. 143-144) indica que el Archivo de Sant Pol fue llevado de Perpignan a la Biblioteca del Real Monasterio de Sant Denis, donde se destruyó o desapareció en la Revolución francesa. Este mismo autor nos dice que la iglesia de Sant Pol aparece citada como filial del monasterio de Sant Joan de les Abadeses en la Concordia que los canónigos equisgranenses de San Juan realizaron con el obispo de Vich en 1055.

⁴ El Acta de Consagración del Monasterio de Sant Joan de les Abadeses ha sido publicada en *825e Aniversari de la Consagració de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadeses (1150-1975)*, Sant Joan de les Abadeses, 1975.

⁵ Además del estudio histórico que le dedicó M. Oliva Prat ("La iglesia..." *op. cit.*), esta iglesia ha sido incluida de forma más o menos tangencial en algunas obras de carácter general sobre el románico catalán o en obras que estudian el Monasterio de Sant Joan de les Abadeses. Pueden citarse: F. CARRERAS CANDI, *Geografía general de Catalunya*, Barcelona s.d., vol. Gerona, pp. 906-907; P. PARASSOLS I PI, *San Juan de las Abadesas ... Op. cit.*, pp. 143-144; J. PUIG I CADAFALCH, A. DE FALGUERE y J. GODAY *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1918, vol. 3^a pp. 113-115; J. PUIG I CADAFALCH "La escultura romànica a Catalunya" II, en *Monumenta Cataloniae VI*, Barcelona, 1952, p. 61; *La Vanguardia Española*, diario del 21 de Julio de 1974, p. 43; E. CARBONELL, *L'Art romanica a Catalunya. Segle XII*, Barcelona, 1974, p. 47; E. JUNYENT, *Catalunya romànica. I L'arquitectura del segle XI. II L'arquitectura del segle XII*, Montserrat, 1976, p. 222; E. JUNYENT, *El monestir de Sant Joan de les Abadeses*, Barcelona, 1976, pp. 134-138; X. BARRAL I ÀLTET, "Un fragment de tympan roman, un chapiteau et quelques sculptures provenant du monastère de Sant Joan de les Abadeses (Catalogne)" en *Gesta* 18,2 (1979), pp. 15-25, concretamente sobre Sant Pol p. 16; y J. VIGUÉ "Sant Joan y Sant Pau de Sant Joan de les Abadeses" en *Catalunya Romànica. X El Ripollès*, pp. 404-407, siendo este último estudio el más específico (junto con el de M. Oliva), pero sin dejar por ello de poseer un enfoque general y descriptivo.

⁶ La identificación de los personajes del tímpano con este tema no presenta demasiados problemas. De hecho, la presencia de Cristo entre San Pedro y San Pablo ha sido reconocida por la mayoría de los autores que se han referido a él. Así, pueden citarse P. PARASSOLS I PI, *op. cit.*, p. 144; M. OLIVA PRAT, *La iglesia ... op. cit.*, p. 31; E. CARBONELL, *L'Art romanica ... op. cit.*, p. 47; J. VIGUÉ, *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*, Barcelona, 1974, p. 115; E. JUNYENT, *Catalunya romànica ... op. cit.*, p. 222; D. OCÓN ALONSO, *Tímpanos románicos españoles: reinos de Navarra y Aragón*, Madrid, 1987, Universidad Complutense, vol. I, pp. 341-347 y vol. 2, pp. 249-250; y J. VIGUÉ, ("Sant Joan y Sant Pau...", *op. cit.*, p. 406).

⁷ Sobre el significado y origen de la "Traditio Legis" en época Paleocristiana citaremos algunas de las obras esenciales, en las cuales, a su vez, se pueden encontrar otras referencias bibliográficas relacionadas con el mismo tema: W. N. SCHUMACHER, "Dominus Legem Dat" en *Römische Quartalschrift* 54 (1959), pp. 1-39 y "Eine Römische Apsiskomposition" en *Römische Quartalschrift* 54 (1959), pp. 137-202; C. DAVIS-MEYER, "Das Traditio-Legis Bild und seine Nachfolge" en *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, (1961), pp. 7-45; M. SOTOMAYOR, "Über die Herkunft der Traditio-Legis" en *Römische Quartalschrift* 56 (1961), pp. 215-230 y *San Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada, 1962; Y. M. CONGAR, "Le thème du don de la Loi dans l'art paléochrétien" en *Nouvelle Revue Théologique* 84 (1962), pp. 915-933; "Pietro Apostolo" en *Bibliotheca Sanctorum X*, Roma, 1968, pp. 588-650; F. NIKOLASCH, "Zur Deutung der Dominus Legem Dat Szene" en *Römische Quartalschrift* 64 (1969), pp. 35-76; P. TESTINI, "L'Iconografia degli apostoli Pietro e Paolo nelle cosiddette <<Arti Minori>>" en *Saecularia Petri et Pauli. Studi di antichità cristiana XXVIII*, Citta Vaticana 1969; P. FRANKE, "Traditio-Legis und Petrusprimat" en *Vigiliae Christianae* 26 (1972), pp. 263-271; W. N. SCHUMACHER, "Traditio Legis" en *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Viena, 1972, vol. IV, cols. 347-351, donde igual que en las otras obras, el autor da la bibliografía existente en su momento sobre el tema; K. BERGER, "Der Traditions-geschichtliche Ursprung der <<Traditio Legis>>" en *Vigiliae Christianae* 27 (1973), pp. 104-122; M. L. THÉREL, *Les symboles de l'<<Ecclesia>> dans la création iconographique de l'art chrétien du IIIème au VIème siècle*, Rome, 1973, pp. 72-101; P. TESTINI, "La lapide di Agnani con la Traditio-Legis" en *Archeologia Classica* 25-26 (1973-1974), pp. 718-740; y L. ELEEN, *The Illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the Twelfth and thirteenth centuries*, Oxford, 1982, pp. 1-2, que, no obstante, trata breve y tangencialmente el tema.

En época paleocristiana la "Traditio Legis" presentó, desde el punto de vista de los elementos integrantes, una cierta evolución o, al menos, diversas posibilidades. En los mosaicos o pinturas Cristo solía aparecer de pie sobre un monte o sobre la esfera terráquea, como nuevo señor del universo. A su derecha estaba San Pablo, con gesto de aclamación, y a su izquierda San Pedro, que podía compartir un rollo desplegado con Cristo y llevar la cruz de la victoria al hombro. Además, detrás de cada uno de los apóstoles Pedro y Pablo podemos encontrar una palmera y un edificio, identificados estos últimos con las ciudades de Belén y Jerusalén⁸. Finalmente, del monte en el que se situaba Cristo podían salir cuatro flujos de agua, en referencia a los cuatro ríos del Paraíso y, según algunos autores, a los cuatro Evangelios como fuente de vida. También se pueden encontrar, en distintas zonas de la composición, unos corderos que simbolizaban a los cristianos bebiendo de la predicación evangélica⁹. En el caso de las obras escultóricas podemos encontrar una composición algo más simplificada, apareciendo como elementos básicos las figuras de Cristo, normalmente de pie; San Pablo, con gesto de aclamación; y San Pedro, compartiendo el rollo desplegado con Cristo¹⁰. El modelo formal de estas escenas, como en tantos otros casos, parece tomado de composiciones profanas relacionadas con la liturgia imperial, concretamente de algunas composiciones en las que el emperador es representado en aclamación, entregando la ley a los funcionarios que envía a gobernar a las provincias, o haciendo alguna donación¹¹.



Fig. 1.—Puerta de la Iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses (Girona). Cliché Archivo Mas de Barcelona.

El significado de este grupo de obras ha sido muy discutido por varios autores, pudiendo establecerse dos tendencias distintas y numerosas matizaciones. Por un lado,

⁸ M. SOTOMAYOR, (*San Pedro... op. cit.*, p. 132) indica que la identificación de estas dos ciudades con Jerusalén y Belén subraya el sentido simbólico que él ve en las figuras de Pedro y Pablo, que identifica con la Iglesia "ex circumcissione" y la iglesia "ex gentibus". El mismo autor nos cita el mosaico de Santa Sabina de Roma como ratificación de esta teoría porque, como dice, San Pedro y San Pablo están sobre dos figuras femeninas que son, según la inscripción que les acompaña, las personificaciones de estas dos iglesias.

⁹ Sobre el simbolismo indicado de los ríos del Paraíso y de los corderos ver S. H. BESSON, *Saint Pierre et les origines de la Primauté romaine*, Genève, 1929, p. 149 y M. L. THÉREL, *Les symboles... op. cit.*, pp. 75 y ss. Todos estos elementos, salvo la cruz de San Pedro, están presentes en el mosaico de Santa Costanza de Roma, fechado hacia mitades del siglo IV, y en esta misma línea, aunque sin poseer todos los elementos integrantes citados, están los vidrios dorados del Museo Cristiano del Vaticano y del Museum of Art de Toledo (Ohio), fechados en el siglo IV, el fresco de la Catacumba de Grottaferrata, también del siglo IV, o el Baptisterio de S. Giovanni de Nápoles, fechado hacia el 500 d.c.

¹⁰ Sin querer ser exhaustivos, citaremos dentro de este grupo: un relicario de Ravena fechado en el siglo V y reproducido por SCHILLER, (*Ikono-graphie der Christlichen Kunst*, 1971, vol. III, fig. 576); los sarcófagos de Ancona (siglo IV) y San Ambrogio de Milán (h. 380), en los que a la Traditio se une el Colegio Apostólico y unas pequeñas figurillas a los pies de Cristo, e incluso, en el caso del sarcófago de Milán, unos corderos en la zona inferior; un sarcófago procedente de Arles (siglo V); un sarcófago procedente de las grutas del Vaticano (siglo V); o el relieve en estuco del Baptisterio de Ravena (h. 450).

No obstante, en ocasiones encontramos también referencia a las palmeras, como es el caso del Sarcófago de S. Sebastiano, fechado hacia el 370. También hay palmeras, e incluso corderos y la cruz de la victoria, en un sarcófago de Arles fechado hacia el año 400 y en el sarcófago de S. Maximino (s. V). En otro sarcófago de Ravena (Mus. Naz.), fechado en el siglo V, hay tan sólo palmeras y San Pedro tiene las manos veladas.

Por supuesto hay excepciones en este esquema formal, siendo buena muestra de ello un sarcófago de San Apolinare in Classe de Ravena (siglos V/VI), que presenta a Cristo sentado en un trono elevado, con un libro abierto en las manos y, a su derecha e izquierda respectivamente, San Pablo y San Pedro con las manos veladas. La particularidad e interés de este sarcófago se evidencia en el gesto de Cristo, que entrega un rollo cerrado a San Pablo, mientras que San Pedro posee la Cruz de la victoria. A los lados de esta escena hay otros personajes que se dirigen con las manos cubiertas hacia Cristo para ofrecerle una corona. El mismo esquema compositivo es seguido en el sarcófago de Santa Marfa in Porto Fuori de Ravena (siglo V) y en el sarcófago de San Francisco de Ravena (siglo V), en el que Cristo sentado está en disposición de entregar un rollo cerrado a San Pablo, que presenta sus manos veladas, mientras que San Pedro, a la izquierda, parece poseer ya algo similar.

¹¹ S. H. BESSON (*Saint Pierre ... op. cit.*, pp. 147-149) piensa que las inscripciones que en ocasiones acompañan a este tema ("Dominus Legem Dat" o "Lex Domini") confirman la relación compositivo-formal indicada. También es partidario de este origen A. GRABAR (*L'Empereur dans l'art byzantin*, Variorum Reprints, London, 1971 (Ed. original París, 1936), pp. 200-202), quien indica que esta escena puede proceder de las ceremonias de investidura de los altos dignatarios del imperio o de sus representaciones en el arte imperial y ve una ratificación de dicho origen en un texto de San Juan Crisóstomo.

hay una corriente o grupo de investigadores que piensa que esta escena tuvo como objeto afirmar el primado de San Pedro en el seno de la Iglesia. Es decir, se trataría de la representación del momento en que Cristo Resucitado entrega la Nueva Ley a San Pedro, para que él la transmita a su Iglesia, convirtiéndolo por ello en representante de Cristo y cabeza de la misma¹². Por otro lado, hay otro grupo de autores que no admite el primado de Pedro, sino la alusión a la misión apostólica de la iglesia mediante una teofanía en la cual se testimonia la resurrección y triunfo de Cristo y en la que incluso se niega el acto mismo de la entrega de la Ley¹³.

Frente a lo visto, el esquema compositivo de la Traditio medieval se inclinará claramente por el sintetismo y la abstracción, eliminando todo elemento que no sea esencial al nuevo significado del tema. Y decimos nuevo, porque creemos que cambia substancialmente, aún teniendo en cuenta que siempre tuvo un carácter simbólico claro, derivado de su falta de conexión con la realidad histórica. El esquema habitual de la "Traditio Legis" en las obras realizadas entre los siglos XI y principios del XIII presenta a Cristo sentado en su trono¹⁴ y flanqueado por San Pablo a su derecha y San Pedro a su izquierda o, al revés, es decir, San Pedro a la derecha y San Pablo a la izquierda,

Como volveremos a ver en una nota posterior W. N. SCHUMACHER ("Dominus ..." *op. cit.*) cree que esta dependencia se da respecto de escenas imperiales de aclamación, no de donación. También Y. M. CONGAR (*Le thème ... op. cit.*, pp. 922-924) aduce que la acción de San Pablo con la mano levantada corresponde a la aclamación que hacían los senadores ante el emperador.

Aquí no nos plantearemos problemas tales como si el tema de la "Traditio Legis" se dio por primera vez en mosaicos-pinturas o en sarcófagos y por ello tampoco la cuestión sobre su existencia o no en el ábside de la primitiva basílica de San Pedro del Vaticano. Creemos que este problema no afecta a nuestro fin, es decir, el estudio de la "Traditio Legis" medieval. Ello, como ya han indicado eminentes arqueólogos, es un problema de difícil solución, dado que hemos perdido el ábside de San Pedro y que, incluso de haberse conservado, éste había sido restaurado y posiblemente rectificad, o completada en parte, su iconografía. Sobre este problema puede verse la opinión de W. N. SCHUMACHER, "Eine römische apsiskomposition" ... *op. cit.*, pp. 137-202; M. SOTOMAYOR, *San Pedro ... op. cit.*, pp. 132-135, quien recoge y comparte la opinión de Francovich sobre un posible origen en los sarcófagos, a partir de la escultura pública-profana del siglo IV; y M. L. THÉREL, *Les symboles... op. cit.*, pp. 80 y ss.

¹² Si se admite este significado, parece claro que el origen literario de esta escena está en el Evangelio de San Mateo (16, 13-20), donde Cristo anuncia a Pedro que sobre él se edificará su Iglesia, y en el Evangelio de San Juan (21, 15-17), donde, después de la Resurrección, Cristo confirma a Pedro en el liderazgo de aquella.

Son partidarios de esta significación del tema de la Traditio: J. VIELLARD, ("Notes sur l'Iconographie de Saint-Pierre" en *Le Moyen Age XXX* (1929), pp. 1-16) y S. H. BESSON, (*Saint Pierre ... op. cit.*, pp. 149-150). Este autor piensa también que las escenas en que Cristo entrega la ley a San Pablo son obras tardías en las que se ha perdido el sentido original del tema, pero no el significado de primacía de San Pedro, porque en ellas San Pedro ha recibido ya unas llaves que lo mantienen como jefe indiscutible.

¹³ Entre éstos está W. N. SCHUMACHER ("Dominus Legem Dat" ... *op. cit.*), que niega la donación de la Ley basándose en la comparación con escenas de donaciones imperiales en las que, dice, el emperador está siempre sentado. Cuando el emperador está de pie, Schumacher indica que se trata de escenas de aclamación, por ello sólo admite la "donación de la Ley" en las obras en las que Cristo está sentado.

Esta teoría de W. N. Schumacher es seguida también por M. SOTOMAYOR (*San Pedro ... op. cit.*, p. 148 y "Über die Herkunft ..." *op. cit.*), que ve la Traditio como una escena de revelación y no de entrega de la ley. Una idea similar muestran Y. M. CONGAR "Le thème ..." *op. cit.*, pp. 928-929, quien recoge también opiniones de otros autores; M. L. THÉREL, *Les symboles... op. cit.*, pp. 75-101; e I. CHRISTE, "Apocalypse et Traditio Legis" en *Römische Quartalschrift* 71 (1976), pp. 41-55. Este último autor ve el tema como una solemne teofanía de Cristo resucitado con la que se indica la instauración de un reino nuevo: el de Cristo y la Iglesia y que posee también resonancias apocalípticas.

¹⁴ En los ejemplos que indicamos de obras con Traditio Legis, tanto de época paleocristiana como posterior, no pretendemos de ningún modo ser exhaustivos, sino tan sólo significativos, ya que el interés de estas citas es ejemplificador. Por ello no nos referiremos de forma específica a las obras de los siglos VIII al X, aun cuando en algún momento pueda citarse alguna. No obstante, sí queremos indicar que este grupo de obras presenta similitud compositivo-formal y de significado general con las obras del período medieval.

Varias de estas obras son enumeradas por A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI Jahrhundert*, Berlín, 1914 y J. LACOSTE, *Sevignac-sur-Thèze. L'Église Saint-Pierre*, Jurançon, 1978, p. 7 y notas 17-18. Igualmente, una lista muy amplia de representaciones de la "Traditio Legis", tanto Paleocristiana como medieval y en una gran variedad de soportes artísticos (pinturas murales, miniatura, esmaltes... etc), puede encontrarse en el apartado correspondiente del Index of Christian Art de Princeton.

Evidentemente, respecto a la figura de Cristo, hay excepciones en las que aparece de pie, como es el caso del dintel de la puerta central-Oeste de la iglesia de San Pietro Somaldi de Lucca (Toscana), de fines del siglo XII o principios del XIII, donde Cristo, de pie, entrega las llaves a San Pedro, en presencia de San Pablo que está al otro lado. Este conjunto italiano es datado a fines del siglo XII por M. SALMI, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano-Roma, 1927, p. 43, n. 32 y fig. 143.

Entre otros ejemplos puede citarse también la interesante placa de marfil procedente de Trier, quizá de la iglesia de Santa María ad Martyres. En esta ocasión se trata de una tapa de libro fechada en la primera o segunda mitad del siglo XII, en la que Cristo está de pie sobre la cúpula de un edificio. Se supone, por casos similares, que la iglesia de Santa María ad Martyres vendió el marfil en una fecha indeterminada de fines del siglo XIX, reemplazándolo por una copia o imitación que finalmente también llegó al mercado del arte y fue comprada por la Ryland's Library. Antes de 1927 el marfil original había pertenecido a una colección privada renana; posteriormente, formó parte de la Colección Arthur Sachs lo adquirió de un comerciante; después pasó a la Colección Ernest Brummer y finalmente fue adquirido por el Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection. Sobre todo ello, puede verse H. SCHMITZLER, "A romanesque ivory carving in the Arthur Sachs Collection" en *Bulletin of the Fogg Art Museum* II,1 (1932-1933), pp. 13-18; *The Ernest Brummer Collection. Medieval and Renaissance Art*, Zurich, 1979, vol. I, n.º 77, pp. 90-93; *Notable Acquisitions, 1979-1980*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1980; y E. KLEINBAUER "Recent Major Acquisitions of Medieval Art by American Museums" en *Gesta* XIX,1 (1980), pp. 67-77.

Debemos la consulta del catálogo de la colección Brummer a la amabilidad de F. Español i Bertran, quien nos lo proporcionó, así como la indicación de la aparición de esta obra en la sección de nuevas adquisiciones del Metropolitan Museum of Art de New York de la revista *Gesta*.

disposición esta última que puede ser significativa en función del nuevo simbolismo de la escena¹⁵. Los apóstoles de esta escena reciben, o han recibido, un libro o rollo en el caso de San Pablo y unas llaves, en el de San Pedro¹⁶. El resto de los elementos que aparecían en esta escena en época paleocristiana han sido eliminados y puede apreciarse cómo incluso los elementos mínimos que se han mantenido presentan una clara diferencia respecto a su

utilización en el Primer Arte Cristiano¹⁷. Así, lo habitual en aquella primera época era precisamente que Cristo apareciera de pie, no sentado, ocurriendo esto último tan sólo en ciertos ejemplos tardíos que, según algunos autores, se alejan del esquema "ortodoxo" de la Traditio. Por otro lado, el papel de San Pablo es más activo en la Traditio medieval, ya que, mientras en época paleocristiana se limitaba a realizar el gesto de aclamación ante Cristo, en

¹⁵ La primera disposición se da en la Traditio que aparece en una tapa de libro en marfil de mitades del siglo IX, conservada en la Biblioteca Nacional de París y reproducida por J. BOUSQUET, "Encore un motif roman composé de lettres: les clefs de Saint Pierre. Ses origines ottoniennes et paléochrétiennes" en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, 12 (1981), pp. 29-48, concretamente fig. 11; en un marfil ottoniano, fechado por E. PALAZZO, ("L'Iconographie des Fresques de Berze-la-Ville dans le Contexte de la Réforme Gregorienne et de la Liturgie Clunisienne" en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 19 (1988), pp. 169-186) en el siglo XI y reproducido en su figura 4; en el fresco de la bóveda del ábside de Berzé-la-Ville, estudiado por E. Palazzo y sobre el que volveremos más adelante; en el ciborium de San Ambrogio de Milán (siglo XI) o en el dintel de la Puerta de San Miguel de Pavía (siglo XII), obras reproducidas por C. RICCI, *Romanische Baukunst in Italien*, Stuttgart, 1925, p. 6 para Milán y 17 para Pavía.

Entre los ejemplos que presentan la disposición invertida en relación al modelo paleocristiano, es decir, San Pedro a la derecha de Cristo y San Pablo a su izquierda, están: el altar portátil de marfil procedente de Melk, actualmente en la Dumbarton Oaks Collection, fechado en la segunda mitad del siglo XI y reproducido por D. GABORIT-CHOPIN, *Les Ivoires du Moyen Age*, Fribourg, 1978, fig. p. 196, n.º catálogo 129; el altar portátil en plata del Museo Cluny de París, del primer tercio del siglo XI, que puede localizarse en J. P. CAILLET, *L'antiquité classique, le haut Moyen Age et Byzantine au Musée de Cluny*, París, 1985, pp. 237-240, n.º catálogo 164 y fig. en p. 238; el marfil procedente de Trier que acabamos de citar en la nota anterior (siglo XII); los tímpanos de varias puertas de Alsacia fechadas a fines del siglo XII y principios del XIII, así el de Andlau, de Eguisheim, de Sigolsheim o el de Marlenheim, todos los cuales parecen depender temáticamente de la puerta de Saint Gall de la catedral de Basilea; el tímpano de la puerta de Sevnignac (h. 1150) y el de Saint Pierre de Tasque, ambos en Gascogne; el relieve adosado al tímpano de Sessa Aurunca (Campania), sobre el que puede verse M. D'ONOFRIO y V. PACE, *Campanie Romane*, Saint-Marie de la Pierre-qui-vire, 1981, p. 79 y fig. 22; el dintel del tímpano central de la fachada Oeste de la iglesia de San Pietro Somaldi de Lucca, de fines del siglo XII o principios del XIII; el fresco de la iglesia de Raasted (Dinamarca), fechado entre 1175 y 1200 por P. NORLUND y E. LIND (*Danmarks Romanske Kalkmalerier*) y reproducido por este autor en la fig. 126, p. 123; o ciertas pinturas inglesas de época románica, como el fresco del lado izquierdo (según el espectador) del arco triunfal de la iglesia de Coombes (Sussex) o el de la iglesia de Westmeston, descubierto en 1862 y actualmente destruido, la primera de las cuales es reproducida por H. TOUBERT, "Peinture murale romane. Les découvertes des dix dernières années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions" en *Arte Medievale* (1987), pp. 127-160, fig. 25. Respecto a estos dos últimos ejemplos es extraño el caso de la Traditio del fresco de Clayton (Sussex), ya que, a pesar de estar relacionado con ellos presenta un esquema ligeramente diferente en el que San Pedro recibe las llaves a la izquierda y San Pablo el libro a la derecha.

En relación a las obras citadas de Alsacia puede verse R. WILL, *Alsace Romane*, Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, 1965, pp. 27-28 para Eguisheim, 36-37 para Sigolsheim y 259-263 para Andlau. Es bastante discutible y poco probable la teoría de este autor, que supone que el modelo directo de la Traditio Legis del tímpano de Andlau fue el mosaico del ábside de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano. Según dicha teoría, este tímpano debía ser un homenaje a los santos pontífices por la protección especial que brindaron a esta abadía alsaciana. También sobre este grupo de obras véase M. BANCHEREAU, "Andlau" en *Congrès Archéologique de France. Metz, Strasbourg et Colmar* 83 (1920), pp. 294-310; M. RUMPLER *Sculptures romanes en Alsace*, Strasbourg, 1960 y *L'Art Roman en Alsace*, Strasbourg, 1965, pp. 47-50; y R. MONNET y G. MEYER, "L'Église Saint-Pierre et Saint-Paul de Sigolsheim" en *Congrès Archéologique de France* 136 (1978), pp. 104-115. Pensamos que habría que preguntarse la causa por la que el tema de la Traditio Legis fue tan abundante en Alsacia. Ello quizá estuvo relacionado con ciertos hechos históricos relativos a esta zona y su relación con el Imperio y el Papado, ya que la derivación de la puerta de Saint-Gall de la catedral de Basilea no parece suficiente justificación. Sin embargo, también creemos que no nos corresponde a nosotros esta cuestión sino a los historiadores que conocen mejor el arte de esta zona.

Sobre Sevnignac véase J. LACOSTE, *Sevnignac... Op. cit.*, para quien el significado de la Traditio de dicho tímpano es moralizador y triunfante, a diferencia del de Tasque, donde M. Durliat cree que se exalta la dignidad de la Iglesia y su papel de dirección, al margen de implicaciones moralizantes. Para el tímpano de Tasque puede consultarse M. DURLIAT, "Tasque" en *Congrès Archéologique de France. Gascogne* 128 (1970), pp. 55-66 y sobre ambos conjuntos gascones J. CABANOT, *Gascogne Romane*, Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, 1978, pp. 274 y ss. para Tasque y 286 y ss. para Sevnignac.

¹⁶ Es necesario resaltar la importancia de estos objetos, cuyo carácter es claramente simbólico, e indicar que serán elementos imprescindibles en la escena de la Traditio Legis de época medieval, especialmente las llaves de Pedro. Por otra parte, podemos indicar que dichos objetos sólo se daban en un grupo reducido y determinado de obras paleocristianas.

A pesar de ciertas excepciones, las figuras de San Pablo y San Pedro presentan habitualmente, y también en la escena de la Traditio una fisonomía característica y distintiva: la calva y barba para San Pablo y la abundante cabellera, tonsurada en algunos casos, y barba para San Pedro. Esta diferenciación se daba ya en los sarcófagos paleocristianos y según M. SOTOMAYOR (*San Pedro ... op. cit.*, p. 113) se debió precisamente a la necesidad de confrontación y distinción de las dos figuras de los apóstoles Pedro y Pablo. Este autor supone también que la forma de distinción adoptada sigue una tradición existente en el arte pagano, concretamente la relativa a la forma de representar dos filósofos colocados simétricamente respecto a un eje central. Éstos aparecían habitualmente como un personaje calvo y con barba puntiaguda (situado a la izquierda) y otro con cabellera y barba más cuadrada (a la derecha).

¹⁷ Aquí hay que indicar nuevamente algunas excepciones, en este caso italianas, ya que en obras como el ábside de San Anastasio de Castel Sant'Elia (siglo XI) o el ábside de San Silvestre de Tívoli (siglo XIII) se mantiene, de forma excepcional, el esquema y espíritu paleocristiano. En el caso de Tívoli, no sólo se ha mantenido la Cruz de San Pedro, sino también la disposición de éste a la izquierda de Cristo, el rollo desplegado que Jesús comparte con Pedro, el gesto de aclamación de San Pablo, las palmeras (algo deterioradas), y el friso de corderos debajo de la escena. En el ábside de San Anastasio de Castel Sant'Elia junto al cordero y las palmeras se conservaron los cuatro ríos del Paraíso.

Es evidente que en estos casos se trata de un mantenimiento voluntario de modelos paleocristianos tanto en forma como en contenido. Ello quizá no deba extrañarnos mucho en Italia donde los citados modelos fueron abundantes. Estas dos obras han sido reproducidas por G. SCHILLER, *Iconographie... op. cit.*, vol III, figs. 597 y 599, autor de quien hemos tomado también la cronología dada.

épocas posteriores él también recibe un don: el libro o rollo de la Nueva Ley que lo confirma como Apóstol de la Iglesia. Una Iglesia gobernada por Pedro, quien, en sustitución del rollo paleocristiano, que ha pasado a Pablo, recibirá las llaves, como símbolo de su poder. Por ello es probable que este esquema de la Traditio medieval hubiese surgido, no del esquema habitual en época paleocristiana, sino justamente de ciertas obras tardías, como es el caso del sarcófago de San Apolinare in Classe de Ravenna (siglos V-VI), en las cuales se había producido una desviación de la norma y presentan no sólo a Cristo sentado, sino que también introducen la entrega del volumen a San Pablo. En este sentido, la confirmación del nuevo esquema y significado de la Traditio Legis estuvo sin duda relacionada con el mosaico del *Triclinium* de Letrán, realizado por León III (795-816) y en el cual se representó esta escena¹⁸.

Por supuesto, sobre los elementos habituales citados pueden indicarse todas las variantes que se quiera, pero éstas no modifican en lo esencial el esquema base. Una de estas variantes sería la existencia o inexistencia de la mandorla mística de Cristo. En relación con ello, hay que indicar que es más habitual su inexistencia pero, evidentemente, también hay casos en los que Cristo aparece rodeado por dicha aureola. Entre éstos podemos citar la Traditio de una tapa de libro en marfil, conservada en la Biblioteca Nacional de París (siglo IX); la Traditio del altar portátil de Melk (siglo XI); la del altar portátil del Museo Cluny de París (siglo XI); la del fresco de la capi-

lla de Berzé-la-Ville; la del dintel del tímpano de San Miguel de Pavía (siglo XII), donde más que una mandorla mística parece un clipeo de tradición antigua; o la del tímpano de Saint-Pierre de Tasque (Gascogne), también del siglo XII.

La diferencia fundamental de la Traditio Legis medieval frente a la paleocristiana, en cuanto a significado se refiere, radica en la reafirmación del Primado de Pedro. Ello ha sido negado y muy discutido en el caso de los ejemplos del Primer Arte Cristiano, pero nos parece bastante evidente en las obras medievales. En este sentido, la tendencia de éstas a colocar a San Pedro a la derecha de Cristo, como lugar de honor, no creemos que sea fortuita, sino que pretende destacar el papel de Pedro en la formación y dirección de la iglesia de Cristo¹⁹. Desde el punto de vista literario, la primacía atribuida a San Pedro parece derivar de forma clara y directa de los Evangelios, concretamente de dos pasajes: uno anterior a la Pasión (Mateo 16, 13-20)²⁰, con el que se anuncia a Pedro su futuro primado, y otro posterior a la Resurrección de Cristo (Juan 21, 15-17), con el que se confirma a Pedro como jefe de la Iglesia. Por otro lado, el nuevo significado que la Traditio Medieval tiene —es decir, la primacía de San Pedro—, puede explicarse, para el período y grupo de obras al que nos hemos referido más arriba, gracias a determinados hechos históricos relacionados con el papel y posición de la iglesia en época medieval. Nos estamos refiriendo, como ya se ha indicado en algún momento en relación con obras concretas, a la Querrela de las Investi-

¹⁸ Según C. WALTER, "Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace" en *Cahiers Archéologiques* 20 (1970), pp. 170-176, los dos Triclinia construidos por León III en el laterano fueron instrumentos de propaganda y con ellos el Papa León proclamó la independencia del papado en relación tanto al emperador bizantino como a los reyes francos, y ello tanto en los aspectos temporales como en los espirituales. Para ésto se buscaron temas iconográficos que subrayasen la noción de poder implícita ya en la arquitectura de los triclinia, concretamente la entrega del "poder" que Cristo otorgó a su Iglesia mediante la Traditio Legis. Además, la iconografía de este conjunto se completó con otra escena de composición similar a la de la Traditio Legis en la que San Pedro inviste al propio León III y entrega a Carlomagno el vexillum, significando con este último episodio no la entrega del poder temporal sino la del derecho de protección de la Iglesia. Con ello el Papa deja claro que es la Iglesia, en la persona de su primer Pontífice, quien elige libremente su propio protector.

También para E. PALAZZO ("L'Iconographie..." *op. cit.*, pp. 171-172) la Traditio Legis de los mosaicos del Triclinium de Letrán tuvo un sentido político, completado por la representación de la propia investidura de León III, que aludía a la primacía de San Pedro y sus sucesores los papas en la Iglesia. Este autor indica la opinión de P. Klein, comunicada a E. Palazzo en conversación particular, sobre la mutación iconográfica del tema de la Traditio Legis justamente en el mosaico de Letrán. Sobre esta obra temprana pueden verse también los estudios de H. BELTING, "I mosaici dell'aula Leonina come testimonianza della prima «renovatio» nell'arte medievale di Roma", en *Rome e l'età carolingia*, Roma 1976, pp. 167-182 y "Die Beiden Palastaulen Leon III im Lateran und die Entstehung einer Päpstlichen Programmkunst" en *Frühmittelalterliche Studien* 12 (1978), pp. 55-83.

¹⁹ J. VIELLARD ("Notes sur..." *Op. cit.*, pp. 1-16) indica, al hablar de forma general sobre el valor de la figura de Pedro, que ésta encarna y simboliza a la Iglesia. Indica también que la evolución iconográfica de San Pedro estuvo determinada por el papado, que la convirtió en su propia imagen, puesto que fue a San Pedro a quien Cristo distinguió entregando su doctrina y poderes. Al contrario de lo que hemos visto más arriba, este autor relaciona también las imágenes paleocristianas de la Traditio Legis con la primacía de Pedro. Lo mismo ocurre con F. CABROL y H. LECLERCQ, "Clefs de Saint Pierre" en *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1913, vol. III, cols. 1860 y 1864, los cuales citan varias obras que pueden añadirse a las que ya hemos indicado más arriba. Sin embargo, hemos de aclarar que en esta última obra se habla de "Traditio Legis" tan sólo en relación a las obras que poseen la entrega de las llaves a Pedro y del libro o rollo a Pablo. Por tanto, parece dejarse fuera el grupo más discutido de obras paleocristianas: aquél que presenta a Pablo en actitud de aclamación y a Pedro compartiendo un rollo con Cristo, grupo que en ningún caso posee el motivo de las llaves de Pedro.

²⁰ Del Evangelio de Mateo deriva a su vez el simbolismo de uno de los elementos más característicos de esta escena en época medieval y, en general, de la iconografía de San Pedro: las llaves. Dicho simbolismo varía según los contextos y escenas en las que aparecen éstas y puede relacionarse tanto con el primado de Pedro o del papado como con el poder de absolución de la iglesia o el papel de San Pedro en el Juicio Final, puesto que es el guardián de las puertas del Paraíso, cuyas llaves posee, e introductor de los elegidos en la gloria. Sobre las llaves como atributo de San Pedro y del papado puede verse J. VIELLARD, "Notes sur..." *op. cit.*, p. 14; E. MÂLE, "Les apôtres Pierre et Paul" en *Revue des Deux Mondes* (1955), pp. 387-397 y *Les saints compagnons du Christ*, París, 1958, p. 91; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. III Iconographie des saints (III: P-Z)*, París, 1959, p. 1083; M. SOTOMAYOR, *San Pedro ... op. cit.*, pp. 70-80, que las relaciona con el poder de San Pedro y de la Iglesia para perdonar los pecados; y J. BOUSQUET, "Encore un motif roman composé de lettres: les clefs de Saint-Pierre. Ses origines ottoniennes et paléochrétiennes" en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà* 12 (1981), pp. 29-48.



Fig. 2.—Tímpano de la Iglesia de Sant Pol en Sant Joan de les Abadesses (Girona).

duras y a la Reforma Gregoriana²¹. En definitiva, el tema resalta a Pedro no tanto como apóstol sino como pontífice, es decir, no por lo que había sido en vida de Cristo, sino por lo que será cuando Éste, después de muerto y resucitado, ascienda al cielo y nombre un gobernante en la tierra, puesto que San Pedro además de ser apóstol fue el primer "Papa". Frente a ello, San Pablo fue uno de los apóstoles más importantes por distintas causas, esencialmente por su papel evangelizador y, por tanto, por su contribución a la creación de la Iglesia gobernada por San

Pedro. Fue tenido, igual que Pedro, como uno de los pilares de la iglesia y su imagen también aludía a ésta y subrayaba el contenido de primacía eclesiástica y papal antes expuesto. En fin, como hemos indicado, creemos que esta nueva significación del tema de la Traditio estaba perfectamente justificada dentro del marco de la Querrela de las Investiduras y de la Reforma Gregoriana. Esta iconografía supuso un intento, por parte del papado o de determinados sectores defensores de las ideas de éste, de evidenciar el papel y derechos de la Iglesia²². Podemos decir

²¹ Sintéticamente, y simplificando mucho el problema, se puede hablar de la Querrela de las Investiduras como la intromisión laica en los asuntos y propiedades eclesiásticos y de la Reforma Gregoriana como el intento de liberación de la iglesia frente al poder laico y la afirmación de la autoridad papal, especialmente frente a determinadas posturas de algunos obispos germánicos. Ésto produjo un fuerte enfrentamiento entre el poder temporal y el papado, en el que voluntaria o involuntariamente este último fue ayudado por el monacato cluniacense, dándose (según Th. SCHIEFFER, *op. cit.*, p. 67) la ruptura definitiva poder laico-papado en 1080. En relación a estos problemas pueden verse: A. FLICHE, "La Réforme grégorienne et la reconquête chrétienne (1057-1123)" en *Histoire de l'Eglise*, vol. VIII, París, 1940 y *La Querelle des Investitures*, París, 1946; y J. F. LEMARIGNIER, "L'Exemption monastique et les origines de la Réforme Grégorienne" en *Congrès Scientifique de Cluny*, 1949, pp. 288-334.

En cuanto al papel de Cluny en la Reforma Gregoriana, como se ha indicado en ocasiones y aún cuando no todos los autores están de acuerdo en ello, parece que fue un tanto involuntario y poco comprometido. Es decir, fue Gregorio VII quien presentó a Cluny como máximo exponente de la Reforma, gracias a los privilegios de exención de los cuales gozó este monasterio desde su fundación en el 910 y que le mantuvieron libre, tan sólo dependiente del papado. Por otro lado, los lazos entre Cluny y la Reforma Gregoriana se dieron esencialmente a través de dos personalidades concretas: Gregorio VII y Urbano II, que antes de acceder al papado había sido monje en Cluny. Sin embargo, según Th. Schieffer, Cluny, aunque siempre defendió el centralismo papal, nunca protestó contra el sistema que permitía a los laicos poseer iglesias privadas, ni se enfrentó a los señores feudales que poseían iglesias. No obstante, los ganó para su causa con medios espirituales y piadosos, provocando así numerosas donaciones y favoreciendo la clericalización de la iglesia, uno de los fines de la Reforma Gregoriana. Sobre todo ello puede verse: G. LETONNELIER, *L'Abbaye exempte de Cluny et le Saint-Siège*, París, 1923; T. SCHIEFFER, "Cluny et la querelle des Investitures" en *Revue Historique* 225 (1961), pp. 47-72; y H. E. J. COWDREY, *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, 1970. En estas obras puede encontrarse una bibliografía más abundante sobre el problema en cuestión.

²² M. RUMPLER, (*L'Art roman en Alsace, op. cit.*, p. 47) supone, siguiendo a E. Mâle, que las obras alsacianas con Traditio Legis pueden ser explicadas en relación al papel de Cluny y que implican una exaltación del papado, gracias a que la entrega de las llaves a Pedro, que lo convierten en primer Papa. Igualmente, H. TOUBERT ("Peinture ..." *op. cit.*, p. 158) relaciona algunos frescos románicos ingleses que ella estudia, así los del priorato cluniacense de Coombes, de Westmeston y de Clayton, con la ideología pontifical y romana que se dio pareja a la implantación de la Reforma Gregoriana. Además, la autora cree que los frescos ingleses derivan, tanto en significado como en emplazamiento, del mosaico con una Traditio del Triclinium de León III (795-816) en Letrán o, en todo caso, de algún otro mosaico romano hoy desaparecido que poseyese la repre-

pues que las primeras imágenes de la Traditio Legis cristiana no fueron una alusión al Primado de San Pedro, sino una Teofanía con posibles implicaciones escatológicas, o, lo que es lo mismo, una manifestación de Cristo resucitado, victorioso de la muerte. Pero, del mismo modo, hemos de afirmar que la Traditio Legis medieval no fue una manifestación del triunfo de Cristo, sino del poder que Él otorgó a San Pedro y, por ello, del poder y derechos del papado como heredero del apóstol y cabeza de la Iglesia. En consecuencia, esta escena poseyó un contenido claramente político y combativo en relación con los problemas de hegemonía que tuvo la Iglesia en distintos momentos de la Edad Media²³.

En Cataluña el tema de la Traditio Legis podemos verlo, además de en la obra que nos ocupa, en el tímpano de Sant Pau del Camp de Barcelona²⁴ y en un capitel del interior de la Catedral de Lleida²⁵. De estos tres ejemplos, el que parece seguir de forma más fiel el esquema de la Traditio Legis es el de Sant Pau del Camp. En él hay una inscripción, en el dintel del tímpano, que identifica la figura de la derecha de Cristo con San Pablo y la de la izquierda con San Pedro. Sin embargo, si examinamos bien estos dos personajes podemos indicar, aún a pesar de la inscripción, que la figura de la derecha representa a San Pedro y la de la izquierda a San Pablo, con su calva y barba puntiaguda características.

La Traditio del tímpano de Sant Pol no es, ciertamente, una de las representaciones más ortodoxas del tema. Por un lado, Cristo no está entregando las insignias a los apóstoles, sino que éstas ya han sido entregadas, lo cual, no obstante, ocurre también en otras representaciones de este tema. Aquí, Jesús bendice con su mano derecha y tiene un libro en la izquierda, en una actitud bastante similar a la que presentan numerosas Maiestas con sentido apocalíptico. En cuanto a las figuras de San Pedro y San Pablo, el primero está a la izquierda de Cristo y posee, además de la llave, un libro, que también puede apreciarse en manos de San Pablo²⁷. Finalmente, la escena está rodeada por dos ángeles en actitud de adoración, lo cual no es habitual en la representación de la Traditio Legis, a pesar de que se da en algunas obras como la placa de marfil de la Biblioteca Nacional de París o el altar portátil de Melk (Washington, Dumbarton Oaks Collection). Todo ello podría suponer, en el caso del tímpano de Sant Pol, un mal entendimiento de la iconografía del tema de la Traditio Legis o simplemente la dependencia de modelos relativamente poco ortodoxos, ya que, como hemos visto, aún no siendo lo más general, todos los elementos de esta Traditio tienen paralelos²⁷.

En cuanto a lo que podemos llamar iconología de la obra, creemos que el tímpano de Sant Pol sigue el significado que hemos indicado para la Traditio Legis de época

sentación del tema de la Traditio Legis. Por su parte E. PALAZZO ("L'Iconographie ..." *op. cit.*, pp. 169-186) sigue en la misma línea de significado al explicar la Traditio Legis del fresco realizado en el ábside de la denominada capilla de los monjes de Berze-la-Ville (frescos fechados por el autor entre 1105 y 1108) en función de la ideología cluniacense, defensora o partidaria de la citada Reforma del Papa Gregorio VII. En relación a ello es interesante destacar que esta capilla está situada a 12 km. del monasterio de Cluny y fue priorato de este monasterio.

En cuanto a aspectos más generales del tema de la Traditio Legis, E. Palazzo indica el significado escatológico que le atribuyeron algunos autores en el caso de los sarcófagos paleocristianos y —suposición con la que no estamos de acuerdo— que la Traditio Legis fue un tema poco frecuente en la iconografía románica. El autor cree que en las bras medievales los elementos apocalípticos están en segundo plano en relación a la afirmación del Primado Romano. Por otro lado, este autor parece reservar la relación con la Reforma Gregoriana a la Traditio de Berze-la-Ville, relación que creemos es bastante más general, al menos en el siglo XII y principios del XIII. Tampoco estamos de acuerdo con E. Palazzo cuando este autor no distingue entre la Traditio paleocristiana y medieval, entre las cuales, como hemos indicado más arriba, creemos que existen claras diferencias tanto formales como de significado. En este sentido, también J. LACOSTE (*Sevignac ... op. cit.*, p. 7) ve diferencias entre la concepción paleocristiana y del siglo XII de la Traditio.

²³ Antes de pasar a examinar el tímpano de la iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses nos gustaría también hacer una breve alusión a un tema que, en ocasiones, se ha relacionado con la Traditio. Nos referimos a la entrega de la Ley a Moisés. El paralelo entre la Traditio y el citado tema ha sido negado para las obras del primer arte cristiano, ya que, como se ha indicado más arriba, en tales casos no se realiza una entrega de la ley. Sin embargo, creemos que el paralelismo temático-compositivo se puede admitir para la Traditio medieval, donde sí se alude a la nueva ley que Cristo entregó a la Iglesia, presidida por Pedro y de la que formó parte Pablo. Sobre este paralelo tipológico véase la opinión de M. SOTOMAYOR, (*San Pedro...*, *op. cit.*, p. 147) y J. YARZA ("Notes introductories i aspectes generals sobre la portalada de Santa Maria de Ripoll" en *Catalunya Romànica. El Ripollès*, pp. 241 y ss.), quien trata este tema en relación a la portada de Santa María de Ripoll.

²⁴ Sobre este conjunto catalán puede verse la obra de J. VIGUÉ, *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*, Barcelona, 1974, donde se fecha este tímpano a principios del siglo XIII y se identifica el tema, aludiendo a la inscripción del dintel.

²⁵ Este capitel está situado en el segundo pilar de la nave Norte a partir del transepto y posee un esquema formal realmente poco corriente y conflictivo.

Sobre él véase F. ESPAÑOL I BERTRAN, "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma de distinto signo: «la Ascensión de Alejandro» y el «Señor de los Animales» en el Románico Español" en *Vº Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, Barcelona, 1986, vol. I, pp. 55-56 y notas 43-45. La autora indica que San Pablo está a la derecha de Cristo con una espada y San Pedro a su izquierda con un llave y señala la presencia de una figura femenina detrás de San Pablo, quizá identificada con una de las iglesias, así como la rareza de la colocación elevada del asiento de Cristo. Por todo ello supone para este capitel posibles fuentes cercanas a la concepción paleocristiana del tema. En cuanto al significado, se destaca su papel triunfante frente al carácter negativo y pecaminoso del capitel contiguo que presenta un Ascenso de Alejandro.

²⁶ En los tímpanos de Eguisheim y Saint-Morand, ambos en Alsacia, se da una postura similar de Cristo, bendiciendo con la derecha y con un libro en la izquierda, mientras que los dos apóstoles poseen también un libro en su mano izquierda.

²⁷ Si admitimos el mal entendimiento del tema, hemos de pensar que el escultor mezcló elementos del tema de la Traditio con otros procedentes de ciertas teofanías, lo cual podría explicar la presencia de los ángeles en la escena. Pero, como ya hemos indicado, éstos también aparecen en otras representaciones de la Traditio Legis, por lo cual, si se dio esta confusión, no debió ser en el taller que trabaja en Sant Pol, sino que ya se habría dado en obras anteriores que pudieron servirle como modelo y, por tanto, venía impuesta al escultor catalán.



Fig. 3.—Fragmento del tímpano de la antigua puerta del Monasterio de Sant Joan de les Abadesses (Girona).

medieval. Es decir, pensamos que intenta resaltar el papel de San Pedro y, a través de ello, el papel y supremacía del papado dentro de la Iglesia, así como la independencia de ésta frente al poder laico y su intromisión en las propiedades eclesiásticas. En este sentido, recordemos que en Cataluña, como en otros lugares de la Europa occidental, se había dado una fuerte intromisión de los laicos en las propiedades y cargos de la Iglesia y la simonía o compraventa de obispos, abadías, etc. era habitual, todo lo cual había ido en aumento desde la muerte del abad Oliva²⁸. El conde de Besalú había entregado diversos monasterios de su territorio a los cluniacenses, concretamente a Moissac o a San Víctor de Marsella. Justamente, entre los monasterios entregados estaba el de Sant Joan de les Abadesses, cedido a San Víctor de Marsella en 1083, después de haber expulsado a una comunidad de canónigos que, a su vez, había sustituido en 1017 a las monjas que ocupaban el monasterio desde su fundación²⁹. Así pues, los pobladores de este monasterio sufrieron durante el siglo XI

serios problemas, provocados por la intromisión del poder laico, de los cuales son fiel reflejo los diversos cambios de la comunidad encargada del monasterio. Fue a principios del siglo XII cuando se realizó la restauración de esta abadía, mediante la reinstauración de los canónigos agustinos, que fueron uno de los instrumentos de la Reforma Gregoriana³⁰. Ello se produjo gracias a que la comunidad se liberó de las pretensiones condales y recuperó el patrimonio disperso, con lo cual se contribuyó a uno de los fines de la citada reforma: la libertad de la Iglesia frente al poder civil³¹. Dentro de esta idea de restauración también se renovó el edificio de Sant Joan, renovación que J. Esteve atribuye al abad Ponç de Monells, quien, según este autor, renovó además la iglesia de Sant Pol, dependiente de Sant Joan y que atendía las necesidades del núcleo urbano surgido en torno al monasterio³².

En definitiva, la turbulenta situación del monasterio de Sant Joan de les Abadesses durante buena parte de los siglos XI y XII pudo determinar la elección del programa

28 Según A. MUNDÓ ("Moissac, Cluny et les mouvements monastiques de l'Est des Pyrénées du Xème au XIIème siècle" en *Annales du Midi* 75 (1963), pp. 551-573), la intromisión laica fue favorecida en su inicio por los contactos que los Condes de Barcelona y otros condes catalanes habían mantenido con los emperadores otomanes.

29 Sobre todo ello puede verse J. AINAUD DE LASARTE, "Moissac et les monastères catalans de la fin du Xème au début du XIIème siècle" en *Annales du Midi*, 75 (1963), pp. 545-549, especialmente p. 546; A. MUNDÓ, *op. cit.*; y E. JUNYENT, *El monestir... op. cit.*, pp. 38-48.

30 Los monjes de Marsella a los que acabamos de referirnos fueron expulsados en 1093, momento en que se volvieron a instalar los canónigos de San Agustín, que nuevamente fueron expulsados por el conde de Besalú en 1098 en favor de una comunidad de monjes y monjas de Marsella. Finalmente, el arrepentimiento del citado conde antes de su muerte permitió que inmediatamente después de ella, en 1114, los canónigos fuesen reinstaurados definitivamente en el antiguo monasterio. Sobre todo ello ver E. JUNYENT, *El monestir... op. cit.*, pp. 38-48.

31 J. ESTEVE, "El context històric" en *825 Aniversari de la Consagració de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadesses (1150-1975)*, Sant Joan de les Abadesses, 1975.

32 *Op. cit.*, p. 4. Sobre distintos aspectos del monasterio de Sant Joan de les Abadesses puede verse F. CARRERAS CANDI, *Geografia... op. cit.*, vol. Gerona, pp. 900 y ss.; F. PI MARGALL y P. PIFERRER, *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Cataluña*, Barcelona, 1884, vol. II, pp. 195-208; J. PUIG I CADAFALCH, "Un cas interessant d'influence française en Catalogne. Sant Joan de les Abadesses" en *Revue de l'art Chrétien* (1914), pp. 17-27; A. PLADEVALL, *Els monestirs catalans*, Barcelona, 1968, pp. 108 y ss.; C. BAILLE, *La sculpture romane du monastère de Sant Joan de les Abadesses*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1972 (inédita); M. GROS PUJOL, "L'arxiu del monestir del Sant Joan de les Abadesses. Notícies històriques i regesta dels documents dels anys 995-1115" en *II colloqui d'Història del monaquisme català*, editado en *Scriptorium Populeti* 9, Poblet, 1974, pp. 87-128; E. JUNYENT, *El monestir...*, *Op. cit.*; y R. VINYETA, *Sant Joan de les Abadesses. II El Monestir*, La Garriga, 1976. Para la bibliografía de este conjunto publicada hasta 1984 puede consultarse *Arte Catalán. Estado de la Cuestión*, Barcelona, 1984.

desarrollado en una iglesia que dependía de él y que además estaba destinada a los laicos. De hecho, el tema de la Traditio Legis incidía sobre el fenómeno que tantos problemas había causado a la comunidad eclesiástica de Sant Joan de les Abadesses y contribuía a corroborar y legitimar la supremacía del poder papal y de la iglesia, mediante las figuras de Pedro y Pablo.

Desde el punto de vista formal, la escultura de Sant Pol ha sido relacionada con el taller de Ripoll por Puig i Cadafalch y X. Barral³³ y con las esculturas del arco de triunfo de Santa María de Porqueres, de Sant Esteve d'En Bas y de Sant Joan les Fonts por J. Gudiol, quien ha sido seguido por M. Oliva y J. Viguè³⁴. En esta última hipótesis se indica que el tímpano de Sant Pol pudo ser realizado por uno de los escultores de San Esteban d'En Bas (Girona), que sería un seguidor secundario del maestro de los capiteles de Santa María de Porqueres (Girona). En realidad pensamos que, dentro del grupo citado, la escultura de Sant Esteve es la que se encuentra más alejada de la de Sant Pol, debido a su plegado abundante y arquitectónico, que tiene una estructura diferente a la utilizada en los pliegues de la obra que nos ocupa. Quizá la similitud parezca posible cuando se contempla la escultura de Sant Esteve a cierta distancia, pero si se analiza un detalle que nos permita ver la constitución de los plegados, las diferencias respecto a Sant Pol son claras. En todo caso, dichas diferencias son menos acusadas en la tipología de los rostros. Estos dos conjuntos pueden quizá derivar de un origen común pero creemos que no tienen ninguna relación específica entre sí. En cuanto a la relación de Sant Pol con la escultura de Santa María de Porqueres, concretamente la localizada en los capiteles del arco de triunfo que da acceso al presbiterio, hemos de admitir que las coincidencias son algo mayores en cuanto a la concepción de los plegados. Éstos son totalmente abstractos y decorativos, destacándose sobre el fondo liso de las telas mediante incisiones y resaltes que determinan líneas paralelas cuyo recorrido es totalmente irreal. A pesar de esta mayor proximidad estilística, pensamos que no hay una relación directa entre ambos conjuntos, sino tan sólo que, también en este caso, ambos pueden derivar de un modelo común.

La obra que creemos está más cercana estilísticamente a Sant Pol es el fragmento de tímpano hallado en 1974 y que X. Barral ha identificado como correspondiente a una puerta situada al Sudoeste de la iglesia del monasterio de Sant Joan de les Abadesses³⁶, directamente relacionado desde el punto de vista formal con los relieves de la portada de Ripoll³⁶. En este caso hay una gran semejanza entre los pliegues de los ropajes del tímpano de Sant Pol y los de la figura de ángel del tímpano del Bautismo, semejanza que no sólo atañe al tipo de plegados y su disposición paralela y ondulante, sino incluso a la utilización de trazos diminutos, con disposición diagonal, que salen de los pliegues y que aluden a pequeñas arrugas de la tela determinadas por los propios plegados. También otros fragmentos menores hallados en el monasterio de Sant Joan de les Abadesses tienen relación bastante próxima con el tímpano de Sant Pol, como ocurre con el que presenta una cabeza masculina³⁷, cuyas formas (ojos, pómulos, boca, bigote, etc.) y expresión están muy cercanas a la cabeza de Cristo de Sant Pol. Evidentemente, como indicaba X. Barral, el tímpano del Bautismo y creemos que también la cabeza a la que acabamos de aludir, se relacionan con algunos de los relieves de la portada de Ripoll 38. Nos parece que esta relación está clara respecto a la Maiestas Domini situada en la parte alta y central de Ripoll y también puede establecerse respecto a otros relieves de la portada. Así, pensamos que los plegados y la distribución del ropaje del Cristo de la Traditio de Sant Pol derivan de la Maiestas de Ripoll, respecto a la cual hay incluso cierta mimesis relativa a la disposición de los bordes del manto que caen sobre los hombros a modo de pliegues planchados. También hay una similitud evidente en los pliegues, realizados como resaltes lineales, paralelos y curvos que recorren las telas y que son especialmente abundantes y patentes en la mitad inferior de las figuras, tanto del tímpano de Sant Pol como de la Maiestas y otros personajes de Ripoll. El parecido se mantiene en el tipo de rostros, el trono de Cristo, y en la greca decorativa que rodea el cuello de la túnica en el caso de Sant Pol y que en la Maiestas de Ripoll se utiliza no sólo en el cuello, sino también en el bajo y otras zonas de la citada prenda. Por supuesto, el artífice de Sant Pol es menos

³³ J. PUIG I CADAVALCH, ("L'Escultura romànica..." *op. cit.*, p. 61) pensaba que la escultura de Sant Pol perteneció al taller de Ripoll, a pesar de un cierto arcaísmo motivado por un modelo más antiguo. X. BARRAL ("Un fragment..." *op. cit.*, p. 22) ve en la escultura de Sant Pol la influencia del taller de Ripoll, aunque, indica, que el artífice de Sant Pol era de menor calidad que el de Ripoll o el de Sant Joan de les Abadesses y, por tanto, distinto.

³⁴ M. OLIVA PRAT, (*op. cit.*, pp. 31-32) y J. VIGUÈ, (*Sant Joan i Sant Pau... op. cit.*, p. 406).

³⁵ X. BARRAL ("Un fragment..." *op. cit.*, pp. 15 y ss.) identifica el tema de este tímpano con el Bautismo de Cristo.

M. OLIVA PRAT (*op. cit.*, pp. 31-32) y J. VIGUÈ (*Sant Joan i Sant Pau... op. cit.*, p. 406), siguiendo a J. Gudiol, indican que el tímpano de Sant Pol podría relacionarse con la escultura de Sant Joan de les Abadesses, pero con la escultura del interior, no con los fragmentos a los que nos referimos.

³⁶ X. Barral indica además que desde el punto de vista estilístico este tímpano del Bautismo no puede relacionarse con el resto de la escultura de Sant Joan de les Abadesses, siendo lo más cercano el capitel de Sansón luchando con el león, que es lo más próximo a los relieves de la puerta de Ripoll.

³⁷ Esta cabeza no fue incluida en el estudio de BARRAL ("Un fragment..." *op. cit.*), ya que como el autor indica, no pretendía ser exhaustivo en el estudio de los diferentes fragmentos encontrados en distintos momentos en el monasterio de Sant Joan de les Abadesses.

³⁸ Respecto a la bibliografía de Ripoll tan sólo citaremos tres obras en las que, a su vez, se pueden encontrar más datos. Se trata de X. BARRAL, "La sculpture à Ripoll au XII^e siècle" en *Bulletin Monumental* 131 (1973), pp. 311-359; E. JUNYENT, *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975; y J. YARZA, "Notes introductories..." *op. cit.*

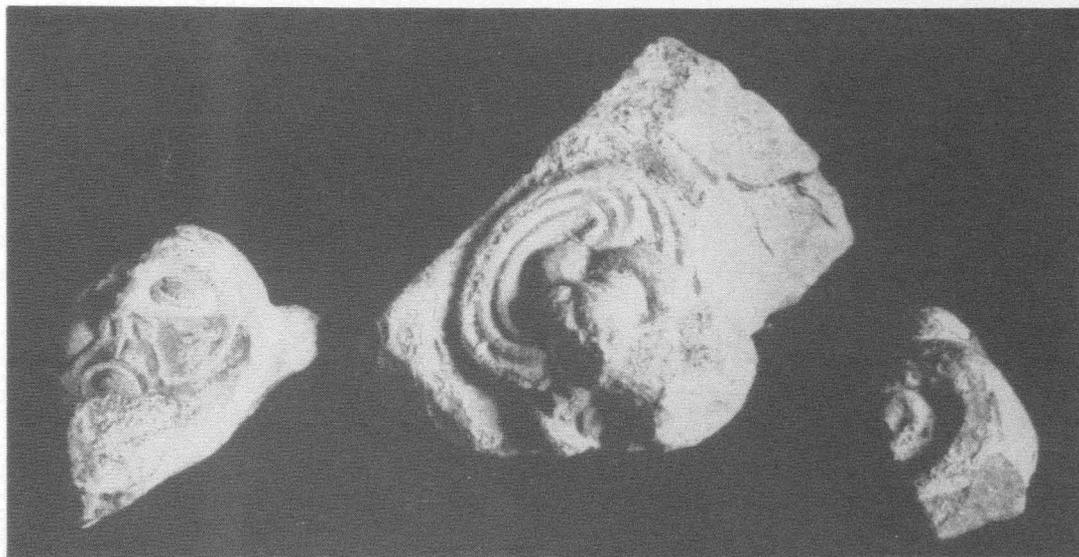


Fig. 4.—Fragmentos escultóricos del monasterio de Sant Joan de les Abadesses (Girona).

hábil que el de la Maiestas de Ripoll, resultando una escultura dependiente de ésta pero más tosca. No obstante, estas diferencias de calidad no son tan acusadas si se compara el tímpano de Sant Pol con algunas de las figuras más secundarias de Ripoll y, por supuesto, no estamos de acuerdo con la afirmación de X. Barral sobre la menor calidad del tímpano de Sant Pol respecto al tímpano del Bautismo de Sant Joan de les Abadesses³⁹. Igualmente, parece poder establecerse una conexión entre los dos capiteles que soportan la arquivolta interna de la puerta de Sant Pol, con decoración vegetal y animal, y la decoración del mismo tipo de Ripoll. En definitiva, creemos que el artífice de Sant Pol, cuya concepción de las telas recuerda en último término ciertas formas del Languedoc francés, pudo formar parte o, al menos, tomar como modelo la obra del taller de la portada de Ripoll, estando además muy cercano al artífice o taller que realizó el tímpano del Bautismo y otros restos escultóricos hallados en el monasterio de Sant Joan de les Abadesses. En este sentido, las cosas no se pueden precisar más dado el estado fragmentario de estos restos escultóricos, pero, en principio, no se ha de rechazar la posibilidad de que el

tímpano de Sant Pol fuese realizado por el mismo taller que trabajó en los restos citados del monasterio de Sant Joan de les Abadesses⁴⁰.

En cuanto a la cronología, como ya se ha dicho, M. Oliva Prat ha fechado la iglesia de Sant Pol en el siglo XII, indicando que la cabecera correspondería a principios y la portada a mediados de dicho siglo⁴¹. E. Carbonell ha situado la iglesia en la primera mitad del siglo XII y J. Viguè data el tímpano en la segunda mitad del siglo XII⁴². Parece más factible la opinión de X. Barral, quien indica que la cronología de Sant Pol no sería muy diferente a la de Sant Joan de les Abadesses, establecida por E. Junyent a finales del siglo XII, ya que en 1193 todavía había donaciones para las obras del monasterio⁴³. En definitiva, creemos que la iglesia de Sant Pol podría fecharse en el último período de las obras de la iglesia del monasterio de Sant Joan y, concretamente, el tímpano puede situarse en los últimos años del siglo XII o en los primeros del XIII. La relación con la escultura de la portada de Ripoll ratifica esta fecha tardía, ocurriendo lo mismo respecto al contacto sugerido con el tímpano del Bautismo del monasterio de Sant Joan de les Abadesses⁴⁴.

³⁹ X. BARRAL, "Un Fragment...", *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ Por otro lado, no creemos que exista una relación específica de estos restos escultóricos de Sant Joan de les Abadesses o, en todo caso, del tímpano de Sant Pol con la escultura de la primitiva catedral románica de Vich, a pesar de que X. Barral hable de la relación Vich-Ripoll. Sobre ello puede verse la opinión de X. BARRAL, "Un fragment...", *op. cit.*, p. 21 y *La catedral románica de Vic*, Barcelona, 1979.

⁴¹ M. OLIVA PRAT, *op. cit.*, p. 32.

⁴² E. CARBONELL, *L'Art romànic... op. cit.*, p. 47 y J. VIGUÈ, *op. cit.*, p. 406. Por su parte E. JUNYENT (*Catalunya romànica... op. cit.*, p. 222) sitúa la iglesia de forma imprecisa en el siglo XII.

⁴³ E. JUNYENT, *El monestir... op. cit.* y X. BARRAL, "Un fragment...", *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴ Éste ha sido datado por X. BARRAL ("Un fragment...", *op. cit.*, p. 20) en 1190, de acuerdo a la dilatada cronología supuesta por E. JUNYENT (*El monestir... op. cit.*) para el monasterio de Sant Joan de les Abadesses, que va de la consagración de 1150 hasta, al menos, 1190-93.