



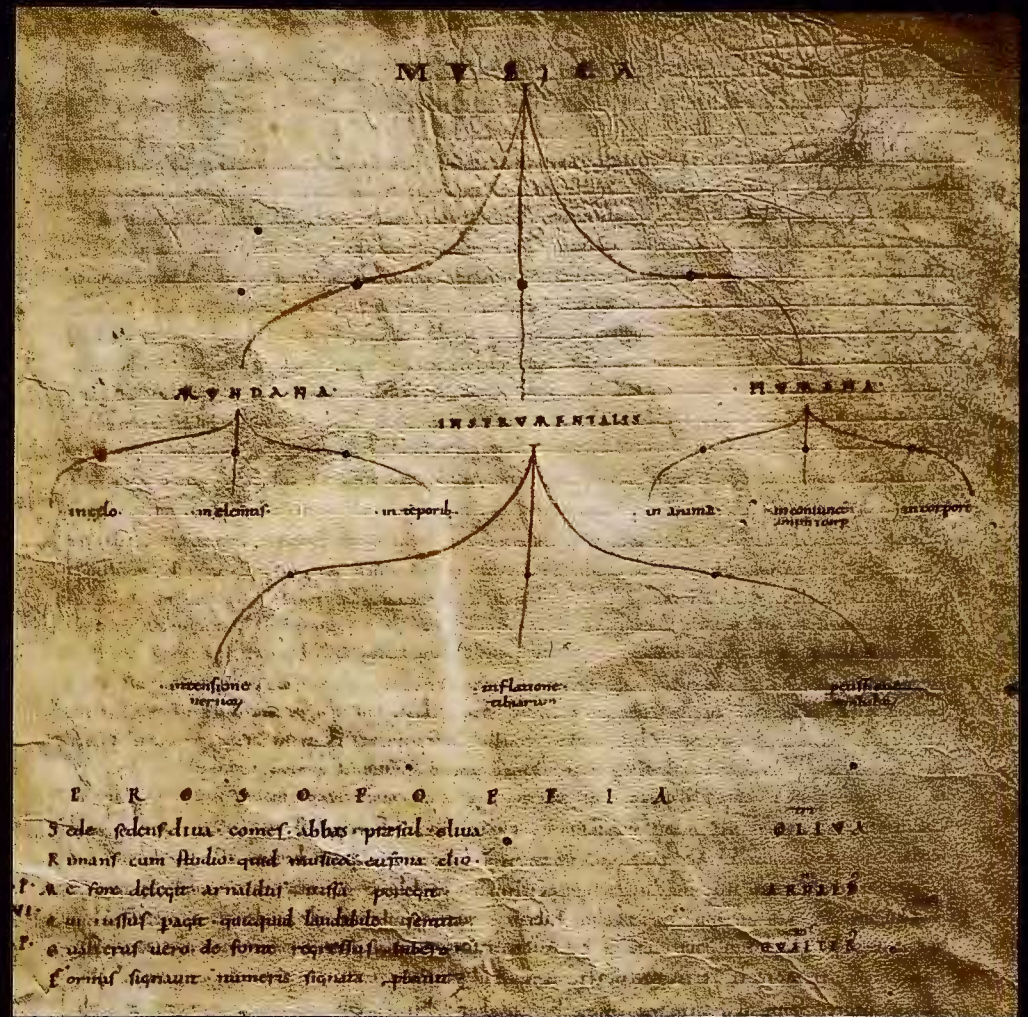
Virginit hanc aulā. faciant oliva beata.  
 hec dom. e. itā. qua fecit domn. oliva.  
 ¶ Celeris accensus divinum numinis igne.

FJM-A-Rico  
 Signos e indicios en la portada  
 Rico, Francisco, 1942-  
 1031480



FRANCISCO RICO LA PORTADA DE RIPOLL

FJM  
 A  
 Ric



FRANCISCO RICO  
 SIGNOS E INDICIOS  
 EN LA PORTADA DE RIPOLL



FUNDACIÓN JUAN MARCH





FRANCISCO RICO

SIGNOS E INDICIOS  
EN LA PORTADA DE RIPOLL

OLIBAE ABBATIS  
CARMINA QUAE EXSTANT  
DE REBUS MONASTERII RIVIPULLENSIS  
EDIDIT A. M. MUNDÓ

ABAT OLIBA  
POEMES ENTORN DE RIPOLL  
TRADUCCIÓ DE JAUME MEDINA



Textos e imágenes  
publicados por la Fundación Juan March  
con motivo de los trabajos de conservación  
de la portada  
de Santa María de Ripoll



Barcelona  
1976

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

MEMORIA DE ACTIVIDADES  
DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID  
DEL AÑO 1964



Madrid, 1965





**P**ATROCINADOS POR LA FUNDACIÓN JUAN MARCH, se desarrollaron entre 1971 y 1973 los trabajos de Conservación de la Portada de Ripoll, en la esperanza de detener en la medida posible el «cáncer de la piedra» que ha venido afectando a esa obra maestra del románico catalán. En la oportuna ocasión, el Jefe del Programa, don José María Cabrera Garrido, dio noticia de las tareas que entonces se efectuaron, también con resultados muy valiosos para el conocimiento de los sistemas constructivos de la Portada y del conjunto artístico donde se sitúa. Piensa la Fundación que un programa de conservación no puede terminar con las realizaciones materiales: hay que conservar no sólo las piedras, sino también el espíritu que las anima; y hay que conservarlo a través del estudio y la propagación del monumento. Torras i Bages mostró una vía en tal sentido al explicar que «la restauració de Santa Maria de Ripoll» llevada a cabo por el obispo Morgades era por sí misma «com el monument estimulator d'una restauració nacional». En el volumen dedicado a Cataluña con que la Fundación ha iniciado su colección Tierras de España, Joan Reglá y Josep Gudiol han aducido abundantes datos sobre el papel del Monasterio en la formación de la personalidad catalana. Continuando por ese camino, hacia la plena conservación y restauración del significado de Ripoll, la Fundación publica hoy el texto de

*la conferencia en que don Francisco Rico ha adelantado diversos datos e interpretaciones de la monografía que prepara sobre la historia literaria de Ripoll hasta el siglo XII. El ensayo del profesor Rico, nutrido de aportaciones para la comprensión de la Portada, se complementa con una serie de imágenes de la escultura y los códices ripolleses; y, en particular, se acompaña de los poemas del abad Oliba referentes al Monasterio, en cuidadosa edición de Anscari M. Mundó (como anticipo de la versión crítica que sacará a luz el Institut d'Estudis Catalans, por cuya gentileza se incluyen aquí) y bellamente traducidos por Jaume Medina. La Fundación Juan March quiere expresar su gratitud a quienes con tanta competencia han colaborado a proseguir la tarea de una conservación permanente e íntegra de la Portada de Ripoll.*





FRANCISCO RICO

SIGNOS E INDICIOS  
EN LA PORTADA DE RIPOLL

*A Joan Bastardas*

I

Ni el contemplador de leve bagaje cultural dejará de hacer la mínima justicia a la portada de Ripoll. Por oscuro que pueda resultar el código de los cinceladores del siglo XII, la pieza pertenece al linaje de las obras donde la voluntad de arte es tan prominente, que se requiere singular distracción para no reconocerla y valorarla positivamente. La cualidad del trabajo, por otra parte, no permite descuidar ni un instante que el aprecio estético se funde con una aguda percepción de la dimensión histórica: el espectador tiene conciencia de habérselas con una belleza del pasado y de estimarla instalándola *en* el pasado (no *por* venir de él).

Demandaría una atención imposible ahora explicar por qué ocurre así regularmente: por qué nuestro conjunto se ofrece con tal nitidez como reliquia del ayer y, a la par, presencia viva; por qué consigue incluso del observador mal instruido esa mínima justicia de provocar una consciente experiencia estética e histórica. Pues el intento de aclararlo obligaría a esbozar una entera psicología del gusto moderno: a revolver constantes y variables de la creatividad y de la interpretación plásticas; a indagar las particularidades y la insólita difusión de los estilos venidos tras el cubismo, para carearlos con las maneras medie-

vales; a hurgar en la educación *parallèle* propuesta por la publicidad, el diseño industrial o la decoración de interiores (aún son populares, verbigracia, las chimeneas y las jardineras que copian en hormigón motivos de Ripoll); a descubrir, en suma, todos los filtros a través de los cuales se brinda la *portalada* a los sentidos y al entendimiento del mirón lego.

Pero, si nunca faltan los filtros —las mediaciones—, mejor evoquemos algunos bien familiares que afinan la comprensión del curioso discretamente leído. Quien, por caso, advierte pronto qua la exuberancia ornamental, sin más, sitúa ese cuerpo adosado a la fachada de la iglesia en un período de plenitud posterior a la austeridad escultórica del románico temprano, «lombardo». Los peritos, en efecto, fechan la portada en los tiempos de Ramón Berenguer IV (1131-1162) o en la primera década de Alfonso el Casto (1162-1196); y subrayan la peculiaridad local del monumento, de firme ejecutoria autóctona, si entreverada de rastros de los talleres roselloneses, vínculos con Gilaberto de Tolosa, contactos con Italia.

La estructura es de traza excelente (y harto significativa). El paramento frontal se divide en zonas horizontales y se corta con un hueco de arcos en degradación. «Un zócalo soporta la base de cada lado», dispuesta entre «ligeras columnas reunidas por una cornisa» (según compendia Eduard Junyent). El tramo central se flanquea en los extremos con sendas columnas, sustento de la cornisa donde descansa el gran friso superior, a modo de arquitrabe. «El ámbito de la puerta se reduce en arquivoltas apoyadas alternativamente sobre columnas y montantes achanflanados».

De siempre se ha distinguido ahí el alzado del arco de triunfo. Quien concibiera la portada lo había estudiado con tanta diligencia como para echar de ver que el modelo antiguo prescindía de las columnas en el nivel más alto. Pero Yves Christe señala analogías no desdeñables con el relicario donado por Eginhardo a la abadía de Saint-Servais de Maestrich: el clasicismo patente en el recurso a la morfología triunfal, pues, llega también por vía carolingia.

Ninguna duda cabe sobre la destreza y la inspiración de los canteros. Gudíol Ricart ha hablado de «un espíritu barroco dentro de lo románico», capaz de conciliar esquematismo y rica ela-











boración. En el ápice, la serena expresividad del Todopoderoso se orla con la simetría de ángeles en vuelo y de rodillas, y la anchura se anima con una jubilosa procesión, los mantos y túnicas de cuyos miembros se ondulan en la marcha. Los espacios narrativos del medio imponen un modo de lectura que marca el ritmo de todo el paramento frontal y buscan la impresión global de acaecer, del palpitar de la historia, multiplicando personas, cosas y situaciones. El relieve crece en puntos neurálgicos: se hace bulto casi exento en las fieras de la base, conjugadas, arriba, con el toro y el león alados, en vigorosa torsión, para rematar en la pulcritud estatuaría del Pantocrátor, definiendo un triángulo de intrigante perspectiva. Entrelaces, follajes y fantasías de bestiario, a menudo con primor de orfebrería, pueblan los elementos de ordenación e invaden la arquería. La suma es un espléndido inventario de modos de tallar y componer.

Por supuesto, hay diferencias de logro entre las varias manos que ejecutaron la tarea, mas sería injusto atenerse al aspecto actual del frontispicio. Antes del incendio de 1835, antes de abandonos y pillajes, antes de que se agravara el demoledor cáncer de la piedra (quiera Dios que atajado con la última terapia), la calidad debió alcanzar muy uniformemente la soberbia cota que hoy se descubre en los lugares mejor conservados, tales las arquivoltas. En cualquier caso, la fachada no era sino el retazo privilegiado de la vasta serie escultórica del monasterio (sagazmente analizada por Barral i Altet en los restos dispersos), junto al ciborio o baldaquino, los sarcófagos, el claustro, otros portales, productos todos de una escuela distintamente ripollesa que se dilata hasta Vic, Lluçà o Besalú. Una escuela abierta a las novedades de fuera, pero con poderosas raíces propias. Así, la tradición florece a menudo en la portada: a través de ensayos y desarrollos, por ejemplo, un capitel en que la palmeta se curva con especial donaire se deriva del tipo califal que ya adornaba el templo en el año mil.

Para entonces, Ripoll había rebasado el centenario. Fundado por Wifredo el Velloso «beatae virginis Mariae honore», en 879, el cenobio maduró velozmente: la primitiva basílica del 888 fue reemplazada por otra en 935 y por una tercera en 977. En días de apogeo, de 1020 a 1032, el abad Oliba rehizo la cabecera

con un crucero de siete ábsides, de una prestacia sólo manifiesta en las excavaciones recientes; y acopló el frente a guisa lombarda, con las torres de dos campanarios de planta cuadrada. Al caer el monasterio en la dependencia de la congregación de San Víctor de Marsella (desde 1070), Bernardo se apresuró a practicar retoques que se nos escapan:

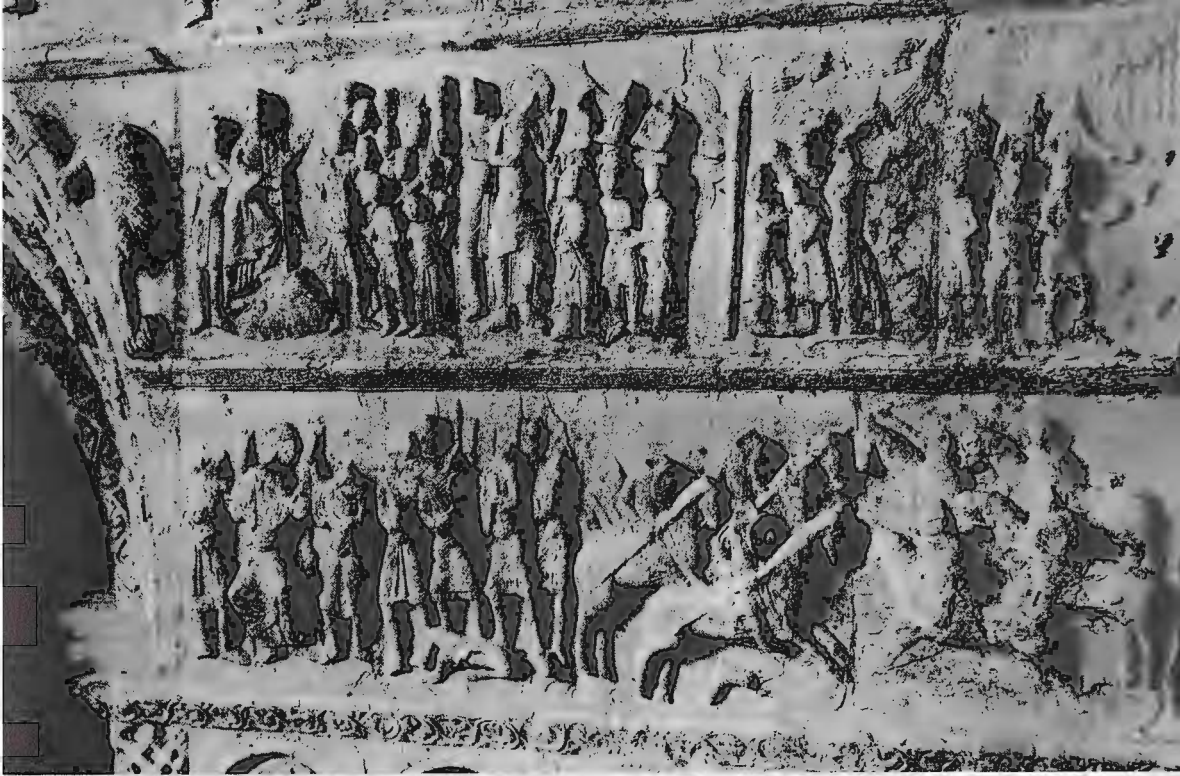
Hinc architectus doctus, bonus atque benignus  
Aedes restruxit quodque necesse fuit.

Después, en el siglo XII, la vieja cubierta de madera vino a sustituirse con bóvedas, al cabo desplomadas en el terremoto de 1428.

Quitemos el porche de hacia 1300, salvemos postizos tardíos, no fiemos en la bienintencionada reconstrucción de Elías Rogent (1893), y podremos restaurar mentalmente el marco arquitectónico en que se insertó la portada. Quitemos y añadamos. Pues la policromía, total o parcial, hubo de aumentar el atractivo de la escultura, y se diría verosímil que concordara de algún modo con los fragmentos de pintura exhumados hace poco en las arcuaciones de la pared delantera. Las decoraciones pictóricas del interior, en fin, quizá ligaban con el ingreso en dibujo y color: si más no, consta la relación de la entrada con el coetáneo pavimento de mosaico del coro, pergeñado por un tal Arnaldo con mármol y calcáreas de la región.

Comoquiera que fuese, el espectador necesitaba —y necesita todavía— una traducción *mot à mot* de la nutridísima portada: el deslinde de cada forma —según el lema ya clásico— en el universo de las imágenes, las historias, las alegorías. Las inscripciones proporcionaban antaño muchas guías imprescindibles; nosotros debemos suplir bastantes rótulos a costa de paciencia e investigación. Por fortuna, contamos con un buen número de pistas iconográficas, gracias a los esfuerzos convergentes de varias generaciones de estudiosos de los Países Catalanes: desde los vislumbres de Villanueva hasta el rigor crítico de Xavier Barral, tras pasar por la fascinación de Piferrer y de Parcerisa, el fecundo entusiasmo de Pellicer i Pagès, la memorable *expertise* de mossén Gudiol, la intuición de Pijoan, el tino de Puig i Cadafalch o





- 1 Escenas del Éxodo en la portada (derecha, fajas tercera y cuarta).
- 2 Escenas del Éxodo en la Biblia de Ripoll (Vat. Lat. 5729, fol. 1).





3 Escenas de los libros de los Reyes en la portada (izquierda, fajas tercera y cuarta).  
 4-8 Escenas de los libros de los Reyes en la Biblia de Ripoll (fol. 95; fragmentos dis-  
 puestos en el orden de la portada).



la inagotable rebusca de Eduard Junyent. Y los hallazgos de los especialistas, más ciertas sugerencias de los aficionados, han ido cuajando en un núcleo de identificaciones con suficiente garantía y no chica divulgación.

En los dos registros cimeros, así, sabemos leer un trasunto de las visiones de San Juan en Patmos. El punto focal es el Señor en majestad, entre ángeles y agrupando los símbolos de los cuatro Evangelistas. A Él se enderezan, por ambos lados, los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, mientras, en la franja contigua —siempre en la gloria—, a Él alzan los ojos apóstoles y santas (en los cantones, Isaías y el Bautista). Hacia la clave de la arquería, a los pies del trono, se realza el Cordero místico, con la Cruz, incensado por dos serafines.

En las fajas tercera y cuarta se engarzan las viñetas del Éxodo y de los libros de los Reyes (a la derecha y a la izquierda del admirador, respectivamente). Domina ahí un concierto fundamental: para el Éxodo, la mirada que siga el relato debe ir de derecha a izquierda, bajar y continuar de izquierda a derecha; donde los Reyes, ha de recorrer el camino en la dirección inversa. El Éxodo, pues, se inicia en la tercera faja: en el lateral, el paso del Mar Rojo; después, el maná y las codornices llueven sobre los israelitas conducidos por la columna de fuego, el pueblo rebelde es saciado cuando Moisés golpea la roca de Horeb; en la cuarta faja, mientras Aarón y Hur mantienen en alto los brazos de Moisés, Josué y sus soldados vencen a las gentes de Amaleq. Los episodios de los Reyes empiezan en la cuarta faja con el gozoso traslado del Arca de la Alianza, la peste de Jerusalén y el encuentro de David con el profeta Gad; en la tercera faja, tras la abdicación de David a instancias de Betsabee y por consejo de Natán, vienen la unción, el juicio y el sueño de Salomón (y luego, en el lateral, Elías es arrebatado al cielo).

El quinto friso alinea a diez figuras bajo arcos soportados por columnillas con capiteles. De una parte, David se rodea de cuatro músicos. De otra, el Señor, con nimbo crucífero, se vuelve hacia un personaje barbado, de larga túnica, quien se inclina con un lienzo en las manos; contiguos, un guerrero, un obispo y un caballero, ¿salidos del Viejo Testamento o de la Cataluña condal?

1

3

CUBIERTA

31

El centro de la sexta banda, en ambos costados, muestra la lucha de dos fieras de gran tamaño, acosadas (se diría) por un infante y un jinete, a la izquierda, y, a la derecha, por un centauro flechador y un felino. Por el momento, nada autoriza a entender la serie de esos motivos (corrientes en la época) como reflejo de las visiones de Daniel.

A un lado del zócalo, grifos y leones, fauna de quimera extendidísima en la fachada; al otro lado, también en medallones, se distinguen a duras penas los castigos del infierno (¿por los diversos pecados capitales?) y el combate de San Miguel con el diablo (de no ser que el arcángel se ocupe en pesar las almas).

Si una pauta septenaria organiza el zócalo y no pocas otras sargas, los siete niveles horizontales hallan correspondencia en los siete módulos verticales del ingreso. De tales módulos, hermosamente esculpidos, el tercero (de fuera adentro) se dedica a San Pedro y San Pablo, y, ahí, el arco está compuesto por doce re-  
14 cuadros: los seis de la izquierda exhiben escenas de la vida y  
11 leyenda del primer Papa, sobre cuya estatua —a manera de columna— se inicia la secuencia; los seis de la derecha cumplen un papel similar respecto al Apóstol de los gentiles y terminan en la imponente escultura de cuerpo entero que hoy sólo podemos contemplar íntegra en una vieja fotografía. El sexto semicírculo se lo reparten célebres anécdotas de Jonás y de Daniel. En el último plano, el intradós ostenta en la cúspide al Creador, entre ángeles turiferarios, junto a estampas de la historia de Caín y  
16,18 Abel; en las jambas se despliegan la caracterizaciones de los meses del año.

Inútil demorarse. A la postre, nadie discutirá que la portada, formal y semánticamente, nos impresiona e importa menos por los detalles que en tanto conjunto, por mucho que seduzca el labrado de tal grupo o pese el sentido de tal retazo. Por ahí, se comprenden las tentativas de reducir a un esquema, a una fórmula, la riqueza del paramento. Verdaguer adivinaba en él

la Bíblia al cor de Catalunya impressa,  
present, passat i esdevenir del món;

y, con igual densidad epigramática, proclamaba:



Té son arc de triomf lo Cristianisme;  
al rompre el jou feixuc del mahometisme,  
Catalunya l'aixeca a Jesucrist.

Qui passarà per sota aqueixa arcada  
bé podrà dir que, en síntesi sagrada,  
lo món, lo temps i eternitat ha vist.

No cito en balde las estrofas del *Canigó*. A sabiendas o ignorándolo, cuantas interpretaciones sustanciales se han ofrecido después no han hecho más que perfilar datos y datas en la de mosén Jacinto (procedente de Pellicer).

Cierto: Gudiol y Puig i Cadafalch coinciden esencialmente con Verdguer al descifrar, en el área superior, la perpetua bienaventuranza, el futuro prometido a la humanidad; en el medio, el pasado, con los ejemplos bíblicos para la Iglesia militante; y en la sección inferior, el presente (cual en los trabajos de los meses), amenazado de peligros (el zócalo —piensan— apunta algunos).

Yves Christe define el arquetipo más pujante de la portada románica, no como simple ilustración de episodios, sino como «image synthétique» de las Escrituras. La aparición del Señor tiende a superponer el Apocalipsis de Juan y la Parusía de Mateo: «un triomphe céleste, paradisiaque, acquis à l'occasion de l'«*épiphany victorieuse*» du Golgota (eschatologie présente)» se mezcla con «l'idée du Jugement, du Retour à la fin des temps (eschatologie future)», cuando el Pastor separe a los santos de los réprobos (y separados quedan en nuestro caso). Así se revelan todos los misterios y se subraya la coherencia de las divinas páginas, así se engarzan las varias figuraciones del Antiguo y del Nuevo Testamento. Escrutando concretamente el diseño y los modelos del «arc de triomf» de Ripoll, el mismo erudito discierne el alcance del monumento en asociar «une image du triomphe du Christ» y una galería de «personnages historiques qui ont annoncé, préparé ou qui poursuivent sur terre l'accomplissement du royaume de Dieu». Con la particularidad de que «s'ils sont associées à la gloire et au pouvoir du Christ, ce n'est plus directement, mais par l'intermédiaire de l'Église, Église céleste ou temporelle, représentée par les apôtres, des saints ou des évêques».

La exégesis de Christe podría servir de nota al pie a los versos de Verdaguer. Pero no sólo eso: Junyent y Roland Sanfaçon dan por bueno que la portada se erigió «al romper el jou feixuc del mahometisme» y buscan conexiones exactas con la coyuntura bélica y política del siglo XII. La cuestión, con otras afines, pide párrafo propio, y abajo habremos de concedérselo.

## II

Con la «síntesi sagrada» verdagueriana, con la «image synthétique» de Yves Christe, rozamos el terreno que Erwin Panofsky bautizaba «iconographical synthesis» o «iconology». Hallar el texto hecho visible en una pintura o escultura se juzga usualmente cometido de la *iconografía*, mientras por *iconología* suele entenderse el descubrimiento del 'programa' inspirador de una obra (y estoy aduciendo el óptimo testimonio de E. H. Gombrich). Una pizca de las dos cosas he incluido en la reseña anterior, a beneficio de inventario. Como sea, en la ortodoxia del método, la iconología ha de abordar el objeto artístico en tanto síntoma de «algo más» que las evidencias del estilo y la iconografía: «algo más», *something else*, «que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas», delatándonos la personalidad de un autor, la tendencia filosófica de una escuela, las actitudes de una clase, la civilización de una edad *et cetera*. Panofsky habla al respecto de «valores simbólicos», entidad de brumosa consistencia, entre nieblas de *Geistesgeschichte*. No cabe acompañarlo hasta el final. Pero retengámonos la invitación a inquirir en la obra de arte síntomas susceptibles de ligarse a las demás manifestaciones de un complejo unitario.

Pues no parece estéril señalar en Ripoll *otras* versiones de temas, ideas y realidades presentes en la portada: atisbar cómo unos impulsos se difunden en varias direcciones o como diversos afluentes desembocan en una sola trayectoria. No se trata de hacer iconología —aunque se nos deparen conclusiones pertinentes—, sino de apostillar unos cuantos motivos del umbral con pequeñas notas que nos asomen a otros rincones de la gran casa benedictina. En un paseo de amor y pedagogía, valga rastrear



en la portada algunos signos (relaciones necesarias) y algunos indicios (analogías sugestivas) de la rica aventura de Ripoll, entre los orígenes y el siglo XII.

Por respeto a la singularidad del monasterio (que no puramente por deformación de *scholar*), me interesa en especial avanzar desde el pórtico a la biblioteca y a la escribanía. Es una senda bastante llana, a propósitos fundamentales. Pijoan, en efecto, mostró que los relieves correspondientes al Éxodo y a los libros de los Reyes, en la tercera y cuarta fajas, copian con fidelidad las miniaturas de una Biblia aligrafiada y ornamentada en Ripoll. No acaban ahí las coincidencias con el códice (Vaticano Latino 5729), mas el punto revelador tampoco estriba ahora en el mero calco de ilustraciones. Concretamente, esa Biblia fue ejecutada a comienzos del siglo XI, y en ella culminan las empresas escriturísticas acometidas en el cenobio desde tiempo atrás: tareas —por mencionar una— como el vocabulario trilingüe compilado unos decenios antes y donde a través de apógrafos 'isidorianos' comparecen vestigios de la pronunciación hebrea previa a la reforma masorética tiberiense, junto a una familiaridad nada despreciable con el alfabeto griego. Pues bien, el rasgo que sí pretendo subrayar está en que un producto de entre 1002 y 1008 (según Mundó) fuera modelo decisivo para la portada de hacia 1150. 2,4-8  
9

Notarlo, obviamente, confirma la autonomía y la coherencia de la tradición ripollesa; pero, con otro enfoque, también sugiere un estancamiento. El esplendor intelectual de la abadía se documenta en la centuria centrada en el año mil. En la época de Arnulfo (948-970), Guidiscló (970-979), Seniofredo (979-1008), Oliba (1008-1046), Ripoll ocupa un lugar eminente «ob reverentiam totius religionis et scientie». De entonces datan los quehaceres que le otorgan distinción dentro de la cultura coetánea: las traducciones y *remaniements* del árabe, el desarrollo de las disciplinas del cuadrivio, el acopio de libros insólitos, la latinidad refinada hasta la pedantería, los glosarios para la lectura de clásicos y cristianos... La celebradísima ida de Gerberto (futuro Papa Silvestre II) a imponerse «in artibus» cerca del Obispo de Vic es harto locuaz sobre los logros del período de Arnulfo; la correspondencia con Fleury, por caso, sobre los presididos por

Oliba. Logros que en el 1070, en días de «abbates pene absque religione et sine regula Sancti Benedicti», se recuerdan como de un lejano pasado: «Hoc nobile cenobium... *olim* caput et specimen universe esse meruit Esperie», lamenta el Conde de Besalú, confiándoselo a San Víctor de Marsella. Y al labrarse la portada, si bien no falta actividad, se ha perdido el puesto relevante, pionero: nada de trascendencia puede ya aportar Ripoll al mapa literario y científico de Europa. Con esa óptica, los relieves modelados según las miniaturas de allá por el año mil son todo un símbolo: la máxima obra escultórica de Ripoll se gesta aplicando a otro campo, un siglo después, las rentas acumuladas en la etapa de máximo florecimiento en letras humanas y divinas.

25 Puig i Cadafalch observó un aspecto excepcional del templo concebido por Oliba: la planta se ajusta a la basílica vaticana de San Pedro. No se trata (añadamos) de una simple imitación arquitectónica, sino de un tributo al Apóstol y al Papado, concordante con otras realizaciones de Oliba. Nuestra portada viene a continuar tal tributo. Volvamos a mirarla. En medio del ingreso, una experiencia avanzada en el arte del momento: las estatuas de San Pedro y San Pablo se funden con las respectivas  
11 columnas. Fijémonos más. San Pedro, a la derecha del Pantocrátor (para el espectador, a la izquierda), empuña una llave y  
12 ostenta un volumen con una inscripción.

Captemos el sentido de todo ello. El empleo de las estatuas—columnas, aún novedad en curso de ensayo, es una consciente traducción gráfica del «tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia», cumple literalmente las palabras de Cristo a Simón:

Atque libens tibi nunc refero:  
denique tu Petrus es merito  
hancque petram super ipse meam  
construo funditus ecclesiam,  
quam sine fine tenendo regam.

Por la situación en el conjunto, además, Pedro se nos ofrece de hecho como portero del cielo,

claviger inclitus in superis.



er.	Βεακαριωσ.	l	beatus.
dama.	ΓΗ.		Terra.
ram.	ΥΡΗΛΟσ		Excelsus.
rbep.	ΘΗΣΗΡΑ.		Quatuor.
fer.	αχινωσ		Nilus.
Λ fenech	καθαπιωσ		Ruina.
Λ ach.	αληφωσ		Frater
Λ d	καρθηρωσ		Testimoniū
Λ bbas.	παθηρ		Genitor.
Λ oth	δοξασηνωσ		toris
Λ fir	τηπηδνημνωσ		vinee
Λ nan.	νηβλη.		Nubes.
Λ math	αληθνια.		Veritas
Λ gag	δοξα.		Tectū.
Λ r	ληων.		Leo.
Λ chun.	τητη.		Fons
Λ tharoch.	σηφανωσ		Charona
Λ d	αωζα		Gloria.
Λ f	βηλα		Sagitta.
Λ cal	πανθα.		omnia.
Λ mas.	οξειωσ.		uroz.
Λ in.	οφθαλμωσ		oculū
Λ thar.	ληρε		Deprecatio.
Λ felechi.	θαρωσ		oculū
Λ donai.	τηρωσ		dn̄s
Λ mona	τηρε		ides.
Λ sama	ακαρηα.		Delictū.
Λ ul	αηωσ		talus.
Λ ua.	αηαρηα.		Iniquitas.
Λ ran.	ωρη.		Ira

deuotio. eandē fieri domicilium  
 spūscī. Inter quos n̄ ignote memo  
 rie talis p̄iceb̄is atq. ut uorū fa  
 tear subditoꝝ bar. ruz patriciū.  
 uer nobilitatis tūcū pollens  
 uir tūcū uigore Inmarcessibi  
 liter uer nans. q̄ In̄ cōtra ecclē  
 siar̄ edifiā expulsi agaronis  
 ut alijs barbaricis qui tunc  
 tēporē colonē exatēbant  
 moie p̄ p̄uisionis incolens totā.  
 cenobia. itā it̄ beatoꝝ illoꝝ  
 honore cōstruxit cenobitas un  
 diq. adgregauit. q̄ ymnipho  
 nis laudibus om̄ip̄e assiduo.  
 ibidē ē laudarent. largissimis  
 desuis p̄cedis. ibidē degenabis  
 delegauit uisibus. liberalibusq.  
 p̄uilegijs exornando. postremo  
 labentis curriculi cōamina. Cō  
 plētū ubi decorandi offitū gesserat  
 se tradidit tumultandum. De  
 hinc ueneranda succedens p̄pago.  
 ad p̄me diuinis dapib. facta. im  
 portabilib. cōmicis sublimata.  
 illi uidelicet atq. illis. aut secus aut  
 genitor augmētōres tuorūq.  
 possessionē. eadē cenobij exatērit  
 nec minus succedens. p̄edia eoz um  
 qua. p̄cina dilectione succedet

9 Principio de un glosario hebreo-greco-latino (ACA, Rip. 74, fol. 56 a; siglo x).  
 10 Fragmento del acta de la tercera consagración de Ripoll (977), convertida en formulario  
 (ms. 74, fol. 146 a; siglo x-xi).



11,12 Estatua-columna de San Pedro y detalle del libro que ostenta el Apóstol (izquierda, tercera arcada).



No debe quedar duda sobre el papel de Pedro, «quis via fit superis»:

Ianitor aeteris ipse manet,  
pastor et ipse gregis renitet,  
qui per amena virecta suos  
pascere doctus ovando greges  
scandere sidera donat oves.

Pues, para que conste quién abre el camino a lo alto, el rótulo grabado en el volumen dice:

PETRUS ITER PANDIT ET PLEBS AD SIDERA SCANDIT.

El comentario métrico nos lo brinda un *Versus in natale apostolorum Petri et Pauli* conservado únicamente en un códice de Ripoll, en compañía de otro *in honore Sancti Michaelis Archangeli*. Ambos van provistos de neumas de tipo catalán (de creer a Dom Beda M. Moragas), evolución específicamente ripollense (sostuvo Monseñor Anglès) de la notación musical visigótica. De fuerte sabor visigótico-mozárabe es desde luego el texto de los dos poemas, muy al arrimo de Prudencio, con base dactílica, generoso ejercicio de la asonancia y proclividad al léxico difícil, 'hispérico'. Las melodías, de un mismo autor, hubieron de componerse en Ripoll. En cuanto a las letras no cabe seguridad. La copia se hizo en el *scriptorium* de Oliba, y los matices legendarios llevan al siglo XI la pieza sobre San Pedro y San Pablo, a quienes nunca cantó la himnica mozárabe. Joseph Szövérfy se pregunta si no será el tal «versus» una muestra de sujeción a las directrices litúrgicas de Roma («as Peter and Paul always represented Rome's ecclesiastical power-position»). Es lícito entenderlo así, y también esa faceta nos distancia del occidente peninsular, todavía hostil al rito romano, mientras encaja perfectamente en Ripoll, donde la tradición visigótica se puso más de una vez al servicio del romanismo. La portada rinde un inequívoco homenaje al primado de Roma, en particular con el módulo que reserva a Pedro y Pablo: no se descuide que Roma se designaba habitualmente «limina apostolorum Petri et Pauli»

(hacia 1012, verbigracia, «Oliba abbas Rivipullensis invisit limina apostolorum Petri et Pauli»), y exactamente eso es dicho módulo, 'umbral de los apóstoles Pedro y Pablo'. Mas, en él, las escenas de la vida de los dos (a menudo con réplica en nuestro texto) se explican en el arco mediante epígrafes encabezados por un UBI formulario típicamente visigótico (según ha advertido el profesor Mundó).

14 Procada de donde proceda el himno en cuestión, resulta significativo que sólo en Ripoll encontrara el ambiente adecuado para pervivir. Llama la atención (entre otros) el contacto verbal de un pasaje ya citado y la inscripción en la estatua de San Pedro: «scandere sidera...», «ad sidera scandit». Es fraseología poco menos que convencional, aunque un «Hanc Petrus, a petra dictus, que scandit ad etra...» en el frontispicio de San Juan Bautista de Canet (Conflent) nos obligue a postular ahí la influencia ripollense. No pienso, pues, que el himno haya de considerarse estrictamente una 'fuente' de la portada. Es obvia, en cambio, la identidad de espíritu y esquema, desde el modo de definir a Pedro hasta las viñetas narrativas (con Simón el Mago, la presencia de Nerón o los detalles del martirio). Los conceptos e imágenes que configuran el himno configuran igualmente la portada: *una misma actitud, unos mismos supuestos asoman hechos ya poesía y música, ya escultura.*

El par de «versus» mencionados acoge otros temas con sugestivo equivalente en la portada. En efecto, tanto el poema a Pedro y Pablo como el enderezado a San Miguel son una suerte de bendición de la mesa y ruegan a Dios que santifique los alimentos y las almas (todo lo cual remeda el *Hymnus ante cibum* de Prudencio):

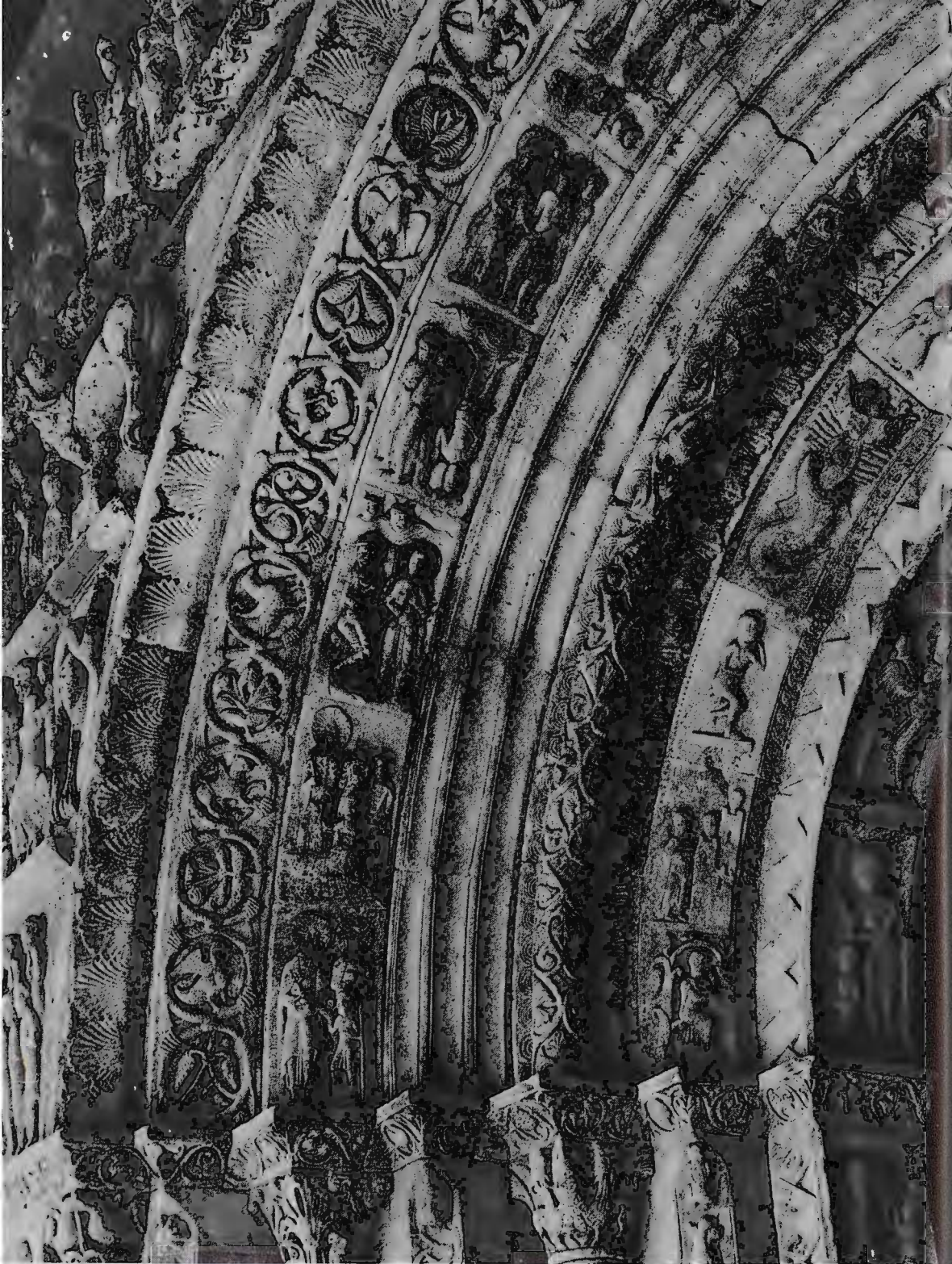
Hec quoque pocula necne cibos  
sanctifica recreando tuos...

Has epulas pie sanctifica,  
mentis et intima purifica...

Pero recordemos la jambas y el intradós del último arco. Las jambas pintan en doce casillas las faenas de la vida rural en cada



**T**empesta fulgida iunc rutilant. Annua commoda iam remeant. Arca frugibus aucta bonis. Sic noua gaudia rutilant. Vondit?  
**E**ta dies hodie tenent. Petrus in hacce cum radice. Saulus in altera regna meos. Quo deus arbiter adspicere. Latus hac die collegium funditq; opit  
**A**gmine primis apostolico. Petrus morbe dicit merito. Clauget undens in super. Luna referre pia apicalis. Solus a' alligat in populis.  
**F**orte uniuersa quem meruunt. Ne laquei retinere queunt. Latens cuncta sponda peccati. Demons agmina cuncta pauent. Hicq; sui retinere uale.  
**J**anua accessit ipse mense. Saluat ipse greges renant. Cui pascera uisita suos. Sagore docuit auando greges. Scandere fides donat oues.  
**S**imonis omnia protulit. Voce sugorant apostolica. Inferus hanc cadere uale. Quem sensus inde redde' tiber. Tenta celica quique rens.  
**P**aulus morbededit nomina. Dogmata prelicie saluifica. Membris unde salus redit. Quomoda cuncta poterit tribuit. Mare quoq; ualentis reperit.  
**D**iscipulis deus aucta ait. Iuueni sine me referunt homines. Votiq; mea pietate greges. Dicit quid sup hoc placeat. Cuius de hoc pie quid sapiat.  
**P**etrus ab hinc cum pura fides. Demons aucta sup proceres. Simus ad hoc uenerat dicit ait. Silius et patris in gentes. Ad huc uniuersa ipse dei.  
**M**are pascit aucta ad hoc fudo. Munera conuilec tibi suo. Vix beatus et ipse manet. Sero quod iudice ueris refer. Qui dominas sup adha sedes.  
**A**rgi libas tibi nunc refero. Deniq; tu petrus et merito. Ano que petra sup ipse mai. Cestruo funditus aedat. Cui sine fine tenendo regnan.  
**H**uibus insup ipse tuus. Dedit resoluit queq; uelis. In tribus aut religare tuus. To queque claudis. Adueris. Munero quia uia fit super S.  
**D**eniq; saulus morbe fugat. Atq; pios lauare uolens. Cui seru belua cruose madet. Libunc oritur accipio. Sternunt orbus ipse solo.  
**S**ternunt impus atq; nocens. Surgit ab hinc pius atq; ualens. Eximus in apostolicos. Qui fuerat uenion do coros. Fron' me instruit se p.  
**D**eo gregib; docuente suo. Atq; dei monentia pia. Aegra que corpora saluificat. Sancta q; somatu uiuificat. Atq; amas pie purifica.  
**J**uuenis conuertu petri. Petrus ouile regens dicit. Sollero cuncta cuncta poteris. Celsaque gaudia rutilans. Ut uelut omnia sep agens.  
**R**ecia liquant et pelagi. Caelman ad gratia apostolicum. Conspiciens sine fine dm. Cuius oritur ad imperium. Et fragit omne genus hominum.  
**H**ic simul ergo duo peccat. Sal uisicos nectando greges. Martio subire poli. Quos nero nate aduertit. Demons esca pat' scelerum.  
**P**etrus enim sub cundo cruce. Saulus et erse ferendo nece. Sic simul altera regna petunt. Celica pima sep habet. Atq; dm sine fine cuncta.  
**O**btine pastor ad huc tuus. Petrebat fauens famulis. Vero uiuamina plena bonis. Da uerua sceleris miseris. A vari is libare male S.  
**S**atrape carmina tria libens. Respice nos pius atq; potens. Ut paradisiu matra uisens. Hoc capiat sibi sep habens. Q' manet aucta S.  
**H**ic q; peccata nec ha cubat. Si hinc recando tuos. Corpora q; hinc foueat. Surtificesq; potens amas. Hoc q; peccat possideas comi parent  
**D**octo et dme mite tuos. Saule beate fouens famulos. Da q; mte subire poli. Quo uideo sine fine dm. Teq; sui tenent socum.  
**F**uge beate ualensq; petro. Saule popane sep aue. Celica quos tenet aula dei. Angelici simul ac cuncti. A ceteriq; fouent ppi.  
**V**irtus honosq; sit ingenio. Lausq; decus genitio dno. Spiri q; paraclato. Et a p'p' et imperii. Sic sine tpe perpetui. A.



14 En la tercera arquivolta, escenas de la vida y leyenda de San Pedro.



uno de los meses del año: en enero, el campesino se provee de leña; en mayo, recolecta frutas; en noviembre, hace la matanza... El intradós retrata a Caín y Abel en el momento de la oblación, vueltos al Señor, plasmado en la clave en actitud de bendecir: la ofrenda de Abel (una oveja) es aceptada (no en balde se pone a la diestra de Dios), y la de Caín (una gavilla), rechazada (de donde el crimen contado en dos dovelas más). El alcance del conjunto, grato al arte románico, está clarísimo: el Creador preside los trabajos, santifica los bienes obtenidos (como en los «versus» santifica los alimentos) y recibe gustoso la oblación del limpio de ánimo. Por supuesto, en el mismo umbral del templo, eso implica una exhortación a contribuir a la hacienda de la abadía. No descuidemos que Ripoll poseía un patrimonio inmenso en Cataluña entera, desde tierras y viñedos en el Conflent norteño hasta casas y huertas en la ciudad de Barcelona. En fecha próxima a la portada —de por sí exponente de unas ricas finanzas—, el monje que catalogó los privilegios y dignidades del cenobio, en la llamada *Brevis historia monasterii Rivipullensis* (1147, prefacio al cartulario o *Llibre verd*), se demoraba en registrar las iglesias sufragáneas «cum decimis et primitiis». En las jambas, las figuraciones de agricultura y pastoreo dejan imaginar a los censatarios de cuyo esfuerzo se beneficiaba Ripoll. Estudiando el gran papel de la viticultura en el desarrollo económico de la Cataluña condal (sin olvidar que la regla de San Benito «considère le vin comme la boisson naturelle des moines...»), Pierre Bonnassie ha estimado lógica proporción que tres de los doce meses se representen en nuestro arco con tareas de la viña.

Tornemos a los himnos. Principian con sendas descripciones de la naturaleza en la fiesta del santo, con receta afín a la aplicada en la lírica goliárdica y trovadoresca, cuando busca expresar el talante del protagonista a través del paisaje (así en el cancionero de amores transcrito en Ripoll en la segunda mitad del siglo XII: transcrito, digo, no compuesto, ni correctamente entendido). El poema para el día de San Pedro y San Pablo (29 de junio), pues, evoca los soles de estío y el gozo del payés ante la cosecha: 15

Tempora fulgida nunc rutilant,  
annua commoda iam remeant,  
area frugibus aucta bonis  
fert nova gaudia ruricolis,  
frondibus undique compta suis.

- 16 Es, ceñidamente, la estampa de junio en la portada: la siega de las mieses, junto a los árboles frondosos. El himno a San Miguel (29 de septiembre) enuncia las bondades del otoño, deleitándose en el pormenor de los desbrozos, las manzanas doradas, los regalos de Baco en la vendimia:

... fruge pu[t]ando solum renovat,  
aurea mala ferendo micat,  
munera Bachicha iam reparat;  
mellea vinitor austa parat,  
palmes ut hinc sua dona ferat.

- 18 No otra escena traen las jambas para septiembre: los viñadores y las parras.

Ahí, por cierto, la llegada de septiembre se marca con una cruz; simétricamente, otra señala la entrada de mayo. Conviene inquirir por qué el crismón aparece, precisamente, en esos sitios.

- 17 Nada es gratuito, y la solución se halla ya en el calendario rivi-pulense del siglo décimo: el 3 de mayo y el 14 de septiembre se celebraban las dos conmemoraciones de la Cruz, la «Inventio Sancte Crucis» y la «Exaltatio Sancte Crucis». El despliegue litúrgico de tales solemnidades, en Ripoll, puede contemplarse en el Sacramentario de tiempos de Olíba (y, a trozos, de pluma suya), «de tipo fundamentalmente gregoriano» (resume dom Alexandre Olivar), con influencias galo-hispánicas, «grandioso testimonio de un movimiento en favor de la liturgia romana» en Cataluña, «sin perder la propia inspiración creadora». Puede y debe contemplarse además en el Breviario de coro, donde entre 1110 y 1140 sobreviven elementos visigóticos, locales, en el macizo marco impuesto desde San Víctor de Marsella. Pero, tratando del calendario de la portada, he querido identificar las cruces en cuestión por referencia al calendario preparado en el







S xxx folem xxviii July. lon. Susan. B. Mensis unius habet dies xxviii. xxiij.

xviii		O	E	L	iiii	iiii	iiii
xvii	S	P	E	F	iiii	iiii	iiii
xvi	E	B	V	G	iiii	iiii	iiii
xv		T	R	K	ii	iiii	iiii
xiiii	S	B	H	N	iiii	iiii	iiii
xiii	I	C	V	E	L	iiii	iiii
xii	V	D	VII	di	iiii	iiii	iiii
xi	A	A	M	E	vi	iiii	iiii
x	O	B	R	F	v	iiii	iiii
ix	B	C	N	G	iiii	iiii	iiii
viii	D	S	A	iiii	iiii	iiii	iiii
vii	V	E	C	E	o	B	iiii
vi		F	I	C	iiii	iiii	iiii
v	S	G	N	D	xviii	iiii	iiii
iiii	A	I	H	E	xvii	iiii	iiii
iii		C	B	F	xvi	iiii	iiii
ii	H	E	L	A	xv	iiii	iiii
i	E	G	F	L	E	iiii	iiii
		M	B	iiii	iiii	iiii	iiii
		G	N	B	C	iiii	iiii
		I	H	D	iiii	iiii	iiii
		H	P	E	iiii	iiii	iiii
		A	F	iiii	iiii	iiii	iiii
		O	I	F	E	iiii	iiii
		S	A	iiii	iiii	iiii	iiii
		A	T	G	iiii	iiii	iiii
		V	E	A	C	iiii	iiii
		B	D	iiii	iiii	iiii	iiii
		C	E	iiii	iiii	iiii	iiii
		A	A	C	D	E	iiii

I n hoc mēse unius habet dies xxviii. Mensis unius habet dies xxviii. Mensis unius habet dies xxviii.



S xxx folem xxviii July. lon. Susan. B. Mensis unius habet dies xxviii. xxiij.

xviii	C	B	H	E	iiii	iiii	iiii
xvii		P	O	G	iiii	iiii	iiii
xvi		H	A	iiii	iiii	iiii	iiii
xv	I	C	L	N	ii	iiii	iiii
xiiii		A	C	iiii	iiii	iiii	iiii
xiii		G	N	B	D	iiii	iiii
xii		O	D	E	iiii	iiii	iiii
xi		H	P	E	F	iiii	iiii
x		O	B	iiii	iiii	iiii	iiii
ix		F	R	B	iiii	iiii	iiii
viii		S	B	iiii	iiii	iiii	iiii
vii		H	P	C	iiii	iiii	iiii
vi		A	E	V	D	iiii	iiii
v		L	A	E	E	iiii	iiii
iiii		B	F	iiii	iiii	iiii	iiii
iii		E	G	M	G	G	iiii
ii		O	A	iiii	iiii	iiii	iiii
i		N	E	B	iiii	iiii	iiii
		I	H	E	C	iiii	iiii
		O	G	iiii	iiii	iiii	iiii
		M	C	iiii	iiii	iiii	iiii
		O	P	I	B	iiii	iiii
		H	E	V	iiii	iiii	iiii
		V	L	A	iiii	iiii	iiii
		R	H	A	iiii	iiii	iiii
		O	D	iiii	iiii	iiii	iiii
		A	S	P	H	iiii	iiii
		G	E	iiii	iiii	iiii	iiii
		T	R	E	iiii	iiii	iiii

I n hoc mēse unius habet dies xxviii. Mensis unius habet dies xxviii. Mensis unius habet dies xxviii.

16,18 Los meses de junio y septiembre, esculpidos en las jambas.  
 17,19 Los meses de junio y septiembre, según un calendario de Ripoll (ms. 59, fols. 196 vo. y 198; siglo x).



*scriptorium*. Los nexos no faltan. En los doce recuadros del códice, verbigracia, se distribuyen doce hexámetros sobre el zodiaco y los meses; y, cual en la jamba, septiembre («quasi septimus imber») se individualiza con las medras de Baco vendimiador:

Sidere, Virgo, tuo Bacum septimber oppimat.

El calendario manuscrito es pródigo en informaciones. Junto a los ítem litúrgicos trae datos sobre las estaciones, lunas, horas del día y de la noche... Da con frecuencia los nombres hebreos de los meses (e incluso los egipcios: no nos sorprende, pues también atiende a registrar los «dies egipciaci», aciagos) y para cada uno prescribe los adecuados regímenes de sanidad («in hoc mense nullo modo sanguinem minuare», «in hoc mense omnia quecumque vis commede, quia omnes esce et fructus confecte sunt», etcétera). En sustancia, todo ello deriva de Beda, magníficamente representado en la biblioteca y en las aulas de la abadía (un caso al pelo: el hexámetro aducido, como los restantes, procede del *De temporum ratione*, y las sílabas llevan anotada la cantidad; pero los escolares de Ripoll aprendían a escandir justamente en otro libro de Beda, el *De metrica arte*, coleccionando, con indicación de los pies, los *Versus bedani de exemplis*). Y las noticias reunidas no tienen la diversidad arbitraria de un almanaque decimonónico. Por un lado, la combinación de liturgia, cronología, astronomía, medicina (y más que se pusiera), responde en nuestro calendario a una imagen unitaria del saber, a una exacta concepción del *universo*, cuyo máximo emblema es la analogía de hombre y mundo (oportunamente proclamada en el códice 225 de Ripoll, al hilo de un axioma capital, hasta para comprender la misma existencia de la portada: «visibillum perceptio invisibillum fit argumentum»). Por otro lado, semejante combinación arroja un común denominador paladino: el cómputo eclesiástico, núcleo de la ciencia mejor boyante en los dos siglos posteriores a la muerte de Carlomagno. De hecho, en esos doscientos años, el desarrollo del cuadrivio es exiguo, casi nulo. El verdadero progreso, el «real advance» (dice el profesor Laistner), no viene sino con la geometría y la astronomía de Gerberto

y Hermann de Reichenau: mas Gerberto y Hermann —completaré— son ininteligibles sin la contribución de Ripoll, encrucijada de los aportes árabe, visigótico y carolingio, al par que nudo de más de un cabo suelto de Italia.

Reconocer el rango fundamental y la función cohesiva del cómputo eclesiástico es sólo un recordatorio de que la 'ciencia' con que nos las habemos consiste mayormente en 'ciencia aplicada', a lo divino y a lo humano. Así, al hablar del «real advance» de la geometría, conviene no preterir las necesidades prácticas de un monasterio con las gigantescas heredades de Ripoll. Un manuscrito rivipulense (en coincidencia con la *Geometría* atribuida a Gerberto) cuenta que tal disciplina fue inventada en Egipto para restituir las lindes de los predios borradas tras las inundaciones del Nilo: «undante Nilo et omnium possessionibus limmo abductis incium terre dividende per lineas et mensuras nomen arti dedit». En el 1027 (y otras cien veces) la historia se repitió para Ripoll. Oliba pleitaba entonces con la villa de Pallerols por unos prados cuyos términos, definidos por un río, habían sido alterados años atrás por un aluvi6n. Los jueces (documenta don Ramón de Abadal) «preguntaren al demanant [l'apoderat de Ripoll] si podria provar els antics termes... 'No sols els termes, sin6 tamb6 el curs del riu m6s de trenta anys enrera', els fou respost. Un quant temps m6s tard es reuní de nou tot el tribunal; hi assistí el bisbe Oliba, i el mandatari de Ripoll presentà els testimonis que donaren la certificaci6 oferta i marcaren a passes els termes i el curs demanats».

23 A uno le gusta la idea de que para resolver el litigio, para se-  
ñalar los límites y el curso viejo del agua, Oliba pudo ayudarse  
de los materiales (con instrucciones muy específicas al respecto)  
contenidos en la misma compilación en que se lee la advertencia  
sobre el descubrimiento de la geometría por los egipcios. Como  
fuera, dadas las circunstancias, no es de extrañar que esa  
compilación, dispuesta por un Gisemundo a quien el profesor  
Díaz y Díaz conjetura monje de Ripoll, conserve precisamente  
rarísimos extractos y refundiciones de los *gromatici*, los agrimen-  
sadores romanos, que a la calidad de técnicos sumaban la de árbi-  
tros en las controversias sobre la parcelación de terrenos.

La obra de Gisemundo es la porción central de un códice



**M**ensura. brofatu. mator. v. obs. curato nobris.  
 Vir humi. lismos. toce. lu. conf. cendit abumo  
 Regnaber. azapo. lise. raq. scander. pefe.  
 Cuiusa. mormano. adcu. hufin. cordo. poriu  
 Gie. oiuue. nifibi. fitfapi. entio. ardor.  
 Sophia. notatu. omen. tal. mens. nota. sophie.  
 Est decus. hoc. anu. moir. uhaed. indit. ordo.  
 Codo. gaxapo. losat. oofuacu. ato. gaxaz.  
 Aulato. nol. crif. ncrif. rufu. pectoris. aula.  
 Emichi. laude. ofub. i. rufap. hura. rufis.  
 Condit. fanadi. utem. pliquoq. nobilis. edem.  
 Armanu. ritabu. loq. d. roia. gaxap. un. das.  
 Mens. tenebris. obscura. fuf. hunc. ardua. repli.  
 Porcu. nū. tenu. ere. gre. geniger. hufid. gres.  
 Virhumi. lismos. toce. lectus. lumine. tra.  
 Moyffera. poms. nēmuse. nifibi. fubdidit. orbem.  
 Omnia. uinet. a. mord. nō. de. damusa. mori.  
 Ordini. uaruf. aba. fmaragdus. in. est.

h. i. cur. huc. ra. biquo. pro. mitta. sepius. dufis.  
 D. onec. adspi. nant. edoc. nant. ogyr.  
 u. tmor. bob. foffif. p. ftrundat. autame. dendi.  
 D. onec. inagoto. eorpo. utram. and.  
 D. ificilo. tris. affizot. duita. gaxa.  
 E. gora. diftabat. re. nū. pof. foffio. fulgoni.  
 Lop. tabuf. miftra. rufcon. dux. lictora. xerter.  
 M. eotamen. hof. toto. de. palle. fedem. ginaruf.  
 ra. atura. errancu. diuidere. auuf.  
 S. curtant. nocura. pro. oax. abftrufa. labont.  
 F. tuun. die. bre. uif. fic. noxia. ormina. finto.  
 P. fine. fine. habeat. debita. pona. reof.  
 T. unecru. entefe. roxau. dax. inf. fano. rebollis.  
 E. otant. quopus. a. gmina. fca. choruf.  
 C. ante. prudom. nof. ceuf. rcan. tem. honore.  
 D. uley. amor. xpi. p. fonel. bore. pio.  
 S. oluf. pec. eator. fer. uer. male. q. lic. & ampro.  
 E. umens. carnali. nimi. amdom. na. omnia.

comprehendere ratione. supra indisputa  
 tione difficile prebebat aditu. Laruum  
 am distributione argumntarum in id  
 pposita rationabilui appbatione luce  
 arius redderent. atq; inceteris eadem  
 atio bene librata plurimu ueridici p  
 eret fructu dogmatuf simili modo ha  
 ta ratione ut toti. mundi cophonden  
 la diuifitate. du totu ut e. pulla co  
 benderent ratiocinatione nutantem  
 imu tando reuclabant parcu distri  
 utione ficq; indagabile integru. pla  
 ru & aptu reddebant distributu. Ergo  
 totius mundi diuifitate mota reddere  
 sapientes inquatnas partes hanc diuifet

ad imitatione salice minoris mundi. u  
 hominis. q; nascendo orientis solis pagn  
 tenentudine. atq; luuentutis calore m  
 ridici feruore senectutis etia frigiditat  
 aqlonaris partuf rigore. Occidua mortuf  
 forte occasu. Veru q; in his diuifitas ma  
 na estabat. & similitudo atq; ideo dif  
 ficilior ab inuice discernendi cognitio  
 totius pdicti partacione rpotentes ab  
 exordio omē illa similitudine in septe  
 narij pumeri estatuebant multiplica  
 tione. Que qdē luce dictoy copia ad  
 modu monstraret diuerfa. tam q; mun  
 hestaret mult arcula mechanicē dis  
 positionuf astucia septe estruerēt clima

20 Versos tomados de Beda, con indicación de los pies métricos (ms. 74, fol. 15 vo., parte superior; siglo x).  
 21, 22 Del prólogo al tratado De mensura astrolabii (ms. 225, fol. 2 r. y vo.; siglo x).





que colecciona para uso escolar (explica Rudolf Beer) una serie de «manuales seguros en asuntos de fe y moral, astronomía, matemáticas, métrica, recetas de medicina», etc.: desde Próspero, Sedulio, Beda o los *Disticha Catonis* hasta San Agustín, tratados teológicos de Boecio o un *De passione Domini, contra Iudaeos*. ¿Un revoltijo caprichoso? La respuesta ha de ser negativa (aun haciéndose cargo de cuánto presionaban el precio del pergamino y los azares de transmisión). Porque el códice transparenta en múltiples lugares esa imagen unitaria del saber que antes mentaba. Unidad nacida de la convicción de que existe una homología constitutiva entre todos los elementos de la realidad (y así se escudriñan, por ejemplo, las concomitancias del cuerpo y el intelecto, «quod est imago Dei»); cimentada en la creencia de que el cosmos entero se descifra con unas mismas claves (en particular, la aritmología, omnipresente en nuestra miscelánea), obedece a unas mismas leyes y tiende a unas mismas metas (el motor divino lo pone en marcha hacia la divinidad). Unidad expresada en el poema inserto en unos capítulos *De numeris* y donde confluyen las doctrinas extendidas por el manuscrito. Con lenguaje hermético, reminiscencias del Salmo CXLVIII y ecos de Platón oídos en el *De consolatione Philosophiae*, el autor ensalza a Cristo —y en Él a la Trinidad—, que concierta las cosas y los tiempos, a través de ligámenes que le devuelven las alabanzas de la creación. El concepto se hace gráfico, visible: tres hexámetros se entrecruzan para acumular las loas del Redentor (en perpendicular: «Spiritus, ignis, aqua, vates, substantia, Cristus») y delinear el ✠ monograma de Jesús. 24

No nos alejamos demasiado de la portada, al referirnos a la geometría o aludir a un paradigma del saber que expresa en números y diseños simbólicos los principios y las correspondencias que rigen el mundo. Oliba construyó un crucero de siete ábsides, enlazando con los siete intercolumnios de la nave: en obtensible continuidad, la portada —advertí— se organiza en siete estratos horizontales y siete planos verticales. ¿Es patrón similar al de Cuixà, donde «iuxta septem dona Spiritus Sancti septem... erexerunt altaria»? Imposible averiguarlo: y si no parece prudente especular sobre el valor de otras pautas numé- 25

ricas patentes en la basílica, más peligroso aun sería hacerlo a propósito del siete, tan abundante en implicaciones, que daba cuenta de la 'plenitud' y la 'totalidad' («septenario... numero summa universitatis exprimitur», sentencian los *Morales* de San Gregorio, el libro —nada menos— que seguía a las Escrituras en el inventario de la biblioteca rivipulense a la muerte de Oliba). Pero es seguro que la insistencia en el modelo septenario poseía un sentido bien inteligible para los responsables de la portada.

Como lo tenían otros factores aritméticos que hoy fácilmente desatendemos. La portada, así, mide 7,25 metros de alto por 11,60 de ancho (las cifras son de Emília Tarracó y corrigen un difundido error de mosén Gudiol). A pesar de las posibles deficiencias de los canteros, de la degradación del monumento y de las variaciones en el nivel del suelo (manifiestas recientemente), no es dudoso que el cuerpo de la obra se inscribe en un rectángulo, la mitad de cuya altura, sustancialmente, consiste en un tercio de la anchura. Nos hallamos, pues, en el ámbito de los rectángulos que la psicología moderna comprueba preferidos por la inmensa mayoría de espectadores (por causa, explica, de la separación de los ojos y el alcance del campo visual): los rectángulos donde alto y ancho están en las relaciones de 1,3 a 2,3, de 2,1 a 3,4 o, en fin, de 2 a 3. Los monjes de Ripoll, felizmente ajenos a la psicología experimental y a las lucubraciones sobre la 'sección aurea', sabían, sin embargo, reducir la portada a lenguaje matemático: para ellos, los lados debían estar en la proporción de 2 a 3. La basílica de Oliba, con planta de cruz latina (y reliquias de la Cruz en el altar mayor), medía 40 por 60 metros: y también ahora la portada mantiene la continuidad, respetando esencialmente la relación de 2 a 3.

III

Tal relación (llamada «sesquialtera») tenía un valor teológico y cosmológico: era uno de los principios eternamente ínsitos en la inteligencia divina y por ende configuradores del universo. Tenía un valor geométrico: era «figurarum semen», concretamente germen del rectángulo de la portada, «pars altera longior». Tenía un valor musical: era la fórmula del diapente, la consonancia de quinta. Todo lo cual, rigurosamente, no es sino  
27 la doctrina de Boecio que se estudiaba en el cenobio y que  
28 compendia en un *Breviarium de musica* el monje Oliba, con-



SANTE PUEROLA RA QUI SIGNAS LUMINE OLIMPUM...  
 S IN MEUS INNOEN S QUAM P R I M U M IN MAROU DE POM...  
 QU E O P R A C T I U I D E R E P O L I Q U E O S A C T E R U N...  
 W O N S P E S C E R E D E U M Q U E O R E G N I I N S E D E B E N I...  
 A D I . D I T A N T E D I E O G E N T O A E E T O N D I D I T E U R I S...  
 A D S E R E A N T A N T E M T A N T U M S U P E R A A R E P E R I C I U M...  
 E F F I C E C O S T E T A M I O U S S U M O D O L A M E N P E R I C I U M...  
 D I C E R E T N S C O P E R P O T I S S T U B A C A R O N I N E U A T O...  
 E X A M E T R I S A N C T A M Q U I P I N G E T U E R S I B U S A R M...  
 T U D E U S O A M J P A R E N S T U C I E U S S O L I S E T A U S T R A S...  
 L E G E A G I S I N M O D I C I S I N U O L U E N S A E T E R N A...  
 D U L C I A M A S T I P L U A T T O J O A N N A N T P O C U L A F R U C T U...  
 G O M M A D A D U M C A E S I S I E S P I N A T S U O P L A G E L L I S...  
 T O T A M E T H Y M N I S L I C E R A N T U R F I S C A T R A N C I S...  
 R O S C I O A S U L F O R E I T O R I E N S A G E S I D E R A C A E I...  
 C O E K O L E I M A G N O T A N S S U B L I M I S A B I S S I S...  
 M I S T I C A P I N G E D E U M I N I S T U D I C T E C O R R I S...  
 E A R M E N H I C I N S O L I T U M D O P E D E C A S T E R E C U R R E...  
 Q U I S I G N I S I U B E S I Z E R A T E S T U S I S T E R E C A U T E A...  
 T E R R E P A R A T E I N C H I S I T I S P R E T A E S O L U S A B E S T I...  
 N E P L E C T R O T U A F A C T A P R E R E N S Q U A S S A C I O R A E R E...  
 I N U E N I A R C A L A M I S P E R S E S S A P I T E T C A R A O M A N T A...  
 O M N I A C O M P L E U I T G E N S S A N C T I O R E T O N A G E S S U S...  
 I P S E T E N E T C A E L I M P A T V L U C I A R E N U B I L A L U N A M...  
 A E Q U O R I S E T B I B U L O S U B T E C T A S L I T O R E A R E N A S...  
 E T T E N E S K A S F A L E T I Q U E S I T U S E S T G E R O I N A M U N D I...  
 T U F A C I S U T R A D E A T A U S T R A L I S P U G O R I S I N G E R...  
 T S A U R O T V A D O M B O L A N T I B I G L I A S E M P E R...  
 N A S C I T U R A T E R E L I S C O N F O R T A G M U N E R E T R A D O U S...  
 A R A M I N A F E R N A L E S P E S T I B A N T P I O S C A U A L U C...  
 M T T I S I L U X S U B I T A P I N T E T U L G O R A P L I T U S...  
 S A X A L A C U S S T I M N A I U G A C O L L E S S I C I N A V A L L E S...  
 S U R A A L E S A R H O M I S U L G I S A T A G R A M I N A L E T I B...  
 U I C A L O R E P R I G U S T A R A G A R I S U N D A S U S U A U S...  
 I N I N D I A L I P H A M I S A N I N U A I T E G E N O M I N E M A T E M...  
 D U I N E T U R O U A N G I N E T O M P O R E C R I S T I A N...  
 T U M P E T A T R I N A S Q U I S P I R I T U S

24 Composición acróstica, «Sante puer, clara qui signas lumine olimpum...» (ms. 106, fol. 89 vo.; siglo x).





temporáneo del abad homónimo y, como autor igualmente de trabajos de cómputo, un *De ponderibus et mensuris* o unas *Regulae abaci*, arquetipo encarnado de la imagen unitaria del saber que vengo esbozando.

Del *Breviarium*, hechura de Boecio, cumple retener la conversión a 'música' de cualquier especie de armonía y concordancia. El poema anejo a la compilación de Gisemundo plasmaba la idea con emoción lírica y estilo oscuro, a vueltas de las laudes a Cristo, a la Trinidad, uno y otra evocados visualmente en los tres hexámetros entrecruzados que sirven de plantilla a la composición. El *Breviarium* la expone con sencillez didáctica, alude a ella en los versos finales, dedicados a los cuatro modos mayores y los cuatro menores («Maires tropos veteres dixere quaternos...»), y la sintetiza en un estema triple, rematado por una «Prosopopeía». En ésta, habla el códice —un vasto arsenal de escritos de música, retórica y gramática— para declarar que ha sido inspirado por el «comes, abbas, praesul», y copiado por Arnaldo y Gualtero: «trinitas» destacada en un margen, mientras en el otro se leen las iniciales de la Santísima Trinidad, según los nombres griegos, *Pater*, *Vios* (= *Υἱός*), *Pneuma*. El dechado ternario, así, aparece conformando la realidad entera: desde los misterios de la religión hasta las faenas del *scriptorium*.

26

CUBIERTA

Pero la armonía y concordancia de cuanto existe —he apuntado— estriba en un gigantesco abrazo musical. Miremos el estema del *Breviarum*. De una sola fuente, la música divina, surgen tres linajes afines entre sí, por referencia al origen. La música «mundana» la producen el girar de los astros en el cielo, el atemperarse de los elementos, la rítmica alternancia de los tiempos (como se celebra en el poema mencionado:

Tu, Deus omniparens, Tu girum solis et austros  
lege agis, inmodicis involvens aetera curis...  
Tu facis ut redeat australis fulgoris imber...).

La música «humana» es el buen concierto del alma, del cuerpo y la avenencia de ambos. La música «instrumentalis» se oye «in tensione nervorum», «in flatone tibiaram» e «in percussione cimbalorum».

En la portada hay reflejos de esas tres músicas, pero la instrumental, desde luego, sobresale con mucho. E importa advertir que los relieves al respecto se aprietan en el costado izquierdo. El núcleo son los personajes del quinto friso: en el centro, David, actuando de capistol o chantre («choraules» —observa Joan Bastardas— se decía en Ripoll, cuando privaba la afectación del latín), preside un cuarteto de viento, cuerda y percusión. Parece claro ahí el trasunto del Salmo CL, de la invitación a alabar a Dios «in sono tubae», «in psalterio et cithara», «in tympano et choro», «in chordis et organo», «in cymbalis bene sonantibus». Verosímilmente, además, los instrumentistas son cuatro para apuntar a la vez la correspondencia con la música «mundana» (cuatro elementos, cuatro estaciones *et cetera*) y la música «humana» (verbigracia: un texto rivipulense equipara las cuatro edades del hombre a las cuatro fases del sol en torno a la tierra, y la biblioteca de los frailes suministraba otros incontables paralelismos).

Pues bien, la música, el canto de las creaturas, se eleva al Creador precisamente por el lado izquierdo, a partir de tal friso. Nótese que se trata de una 'elevación' en el sentido más propio. No en vano he observado que las ilustraciones de los Reyes se leen de izquierda a derecha en el cuarto registro, para seguir, en el tercero, de derecha a izquierda (con deliberada discrepancia de las miniaturas que sirven de modelo). El grupo que corresponde al Salmo CL, entonces, se prolonga naturalmente en el lateral de la cuarta banda, donde un «choraules» dirige un terceto de arpa y violas, fundido ya con los bailes y los sones que rodean el traslado del Arca de la alianza. El relato culmina en el lateral de la tercera banda: Elías, arrebatado a los cielos en un carro de fuego, va a unirse a los santos del registro inmediatamente superior, con la mirada fija en el Pantocrátor, y a los ancianos del arquitrabe, en marcha hacia el Señor, portadores de cítaras. Así sube la música hasta el solio divino, a mezclarse con el júbilo de la gloria; y así se realza el impulso de ascensión, «ad sidera», por la izquierda de la portada.

Sin embargo, ¿por qué semejante impulso se plasma en imágenes de los libros de los Reyes? La escultura del siglo XII prácticamente ignora el ciclo en cuestión. El coetáneo breviario de



Ripoll, en cambio, abunda en antífonas de los Reyes «qui ne figurent que rarement dans les livres liturgiques» (hace constar Lemarié) y en varios casos coinciden con la portada. Probablemente no es puro azar, mas tampoco nos da la respuesta adecuada.

Repasemos la serie. ARCHAM CANTANTES DEDUCUNT ET IUBILANTES reza el verso leonino inscrito al principio: David conduce el Arca (y Ozá muere por tocarla sin ser levita), entre el entusiasmo del pueblo. La peste cae sobre Jerusalén, en castigo por el pecado de David, quien, arrepentido, obedece al profeta Gad y erige un altar a Yahvéh en la era donde se proponía edificar el Templo. Como luego oye el aviso del profeta Natán y cede el trono a Salomón, al punto ungido por el sacerdote Sadoc y aclamado por trompetas y flautas. Dios le promete, en sueños, sabiduría y riqueza, que Salomón agradecerá construyendo el Templo, proyecto acariciado ya por David.

Intentemos traducir la lección a términos generales: los príncipes velan por el culto, por la religión, aconsejados por el estamento eclesiástico; la ira divina se abate contra quienes vulneran los privilegios del clero y pena la faltas de los soberanos. En nuestra portada —opino—, tales generalidades buscan una concreción elocuente: quieren pregonar el significado histórico de Ripoll.

En efecto, «Ripoll... era la casa comtal per excellència; fundada per Guifré mateix, el comte venerat com a cap de la família, aquell qui ja hi volgué dedicar amorosament un dels seus fills, havia esdevingut objecte de protecció especial de tots els successors i, sobretot, havia estat escollida com a guardiana de les despulles mortuòries de gairebé tots els comtes cerdans a partir d'ell. L'oncle Miró, el comte-bisbe, en redactar amb el seu estil inconfusible l'acta de la consagració del 977» (acta juzgada literariamente tan preciosa, que se convirtió en modelo del género), «dedica ampulloses i torturades frases a exaltar aquesta dilecció especial de la família per la seva casa ripollesa; remarca com successivament va rebent els dons i l'homenatge de cada nova generació, de les rames de Barcelona i de Cerdanya, a partir del fundador i tronc comú, Guifré». La dilección que Abadal subraya para ese período se acrecentó aún y brillaba espléndida

en la época de la portada. Y Ripoll pagaba la deuda con oraciones, con enseñanzas (sólo allí, por ejemplo, pudo adquirir Miró el barroco «estil inconfusible» del acta de 977), con panegíricos y crónicas que, afianzando el prestigio de los condes, pretendían también servirles de rumbo. Con razón advierte Bonnassie, al comentar el elogio fúnebre de Ramón Borrell, que los autores de piezas similares «se voulaient et étaient, dans une large mesure, la conscience des comtes et c'est leur foi dans le pouvoir comtal que traduisent leurs écrits: dans un pouvoir dont ils subissaient les premiers la contrainte mais qu'ils entendaient éclairer et guider».

No descuidemos tampoco que en el siglo XII Ripoll sostuvo largas batallas por la autonomía y por la integridad. En 1132, incluso caía en entredicho por querer desasirse de la sede de Vic (el incidente ha sido bien estudiado por Pladevall i Font). Hacia 1150, incurría en excomuni6n como rebelde a San Víctor de Marsella: y aunque con la elecci6n de Ramón de Berga, en 1172, vuelven los abades del país, todavía en 1195 Celestino III ordena al cenobio respetar la obediencia marsellesa (Joan Ainaud ha valorado certeramente esos sucesos). La *Brevis historia monasterii Rivipullensis* insiste incansablemente en que la independencia jurisdiccional de Ripoll no cede sino ante el Papa: «nisi tantum Romano Pontifici». Porque, si Roma quizá imponía lazos de disciplina demasiado estrechos para las aspiraciones de los monjes, el vínculo con Roma era también el gran amparo frente a daños y usurpaciones. En 1134, Inocencio II publicaba: «Rivipullense monasterium iuris proprii beati Petri et ad defensionem Romanae spectat Ecclesiae»; y, por lo mismo, mandaba a los preladados catalanes protegerlo «a pravorum hominum incur-sibus» y sancionar can6nicamente cualquier atentado contra las pertenencias de Ripoll. Unos decenios después, Alejandro III confirmaba esas y otras disposiciones parejas, de tanto mejor grado —decía a los frailes— «quanto maiorem devotionem circa Nos et Romanam Ecclesiam exhibetis».

Pienso, pues, que los relieves de los Reyes acarrear un amplio mensaje. Por una parte, sugieren la tutela condal, la contribuci6n de los condes al nacimiento y al desarrollo de Ripoll, a trav6s de los tiempos, a lo largo de un linaje (como el de David



y Salomón): hasta el «dux..., rex..., marchio», Ramón Berenguer IV, que llevaba a la cima la estirpe de Wifredo. Por otro lado, apuntan al papel de consejero y custodio espiritual que se arrogaba el monasterio (arca, altar, templo, con Gad, Natán, Sadoc) y reivindican las prerrogativas rivipulenses, divinamente defendidas (repárese en el episodio de Ozá). Común denominador, en fin, es la alusión a una alianza de Dios y el pueblo, consumada por medio de la Iglesia y la dinastía condal.

En el costado derecho, las ilustraciones del Éxodo corroboran esa interpretación y permiten dar un paso decisivo en el entendimiento global de la portada. La complementariedad es tangible: la narración impone una secuencia (del Éxodo a los Reyes), la disposición marca una fuerte simetría (en ambos casos se lee primero desde el extremo hacia el centro y luego en la dirección inversa: a la derecha, para abajo; a la izquierda, para arriba). Los temas son claros, y el sentido, inequívoco: los registros tercero y cuarto cuentan cómo se libró Israel del yugo de Egipto, con el auxilio de Yahvéh y conducido por Moisés, caudillo y profeta, hasta sellarse (en el quinto friso) el pacto del Sinaí.

Pocas cavilaciones requiere descubrir el alcance de la serie. El Sacramentario rivipulense contiene una Misa «contra paganos», en cuyo prefacio —exclusivo de la liturgia de nuestra abadía— se suplica: «et sicut liberasti filios Israel de manibus Egipciorum, ita populum christianum liberare digneris de oppressione paganorum...» Por si cupiera duda, otra Misa vecina, «pro exercitu ad bellum contra paganos», ruega que Dios sea propicio en el combate a los príncipes cristianos, «ut quorum tibi subiecta est humilitas, eorum ubique excellencior sit potestas». No hay vacilación posible: en la portada, el ciclo del Éxodo refiere a los avances de la lucha contra el moro y al creciente dominio de los príncipes catalanes.

Los motivos eran aquí acusadamente locuaces. En la cuarta banda, verbigracia, Aarón y Hur mantienen alzados los brazos de Moisés, impetrante, mientras los ejércitos, con Josué al frente, vencen a los amalequitas en Refidim. O en palabras de la inscripción aneja (harto reveladora de que la poesía no estaba lozana en el Ripoll del siglo XII):

UR ET AARON RELEVANT  
MANUUM MOYSE GRAVITATEM,  
DUM IOSUE ET POPULUS CERTANT  
LEVANTES AMALECH FERITATEM.

Mas la propia *Glossa ordinaria* informaba: «Amalecitrae, qui et Ismaelitae sunt, ipsi sunt Saraceni». En cuanto al triunfo de Josué merced a la oración de Moisés, fue nada menos que Carlomagno quien le dio la exégesis memorable. En carta a León III, cierto, el Emperador, con la pluma de Alcuino, fijaba de una vez para todas las responsabilidades convergentes del Estado y la Iglesia: «Nostrum est: secundum auxilium divinae pietatis sanctam undique Christi ecclesiam ab incursu paganorum et ab infidelium devastatione armis defendere foris, et intus catholicae fidei agnitione munire. Vestrum est, sanctissime pater: elevatis ad Deum cum Moyse manibus nostram adjuvare militiam, quatenus vobis intercedentibus Deo ductore et datore populus christianus super inimicos sui sancti nominis ubique semper habeat victoriam, et nomen domini nostri Iesu Christi toto clarificetur in orbe». Pues las imágenes del Éxodo, en Ripoll, definen esa concordia teórica de las dos potestades en la reconquista y en el gobierno de Cataluña.

37 Con tal perspectiva debe contemplarse el quinto friso de la parte derecha. En él —describía antes—, el Señor, con nimbo crucífero, se vuelve hacia un personaje barbado, de larga túnica, quien se inclina con un lienzo en las manos; contiguos, un guerrero, un obispo y un caballero.

Los cinco paneles han sido largamente discutidos. Sin embargo, no es lícito debatir ya la escena del Señor y el personaje barbado: se trata del momento en que Moisés recibe las Tablas de la Ley en el Sinaí. El orden del relato en la serie del Éxodo (hacia abajo) y el enlace con el ciclo de los Reyes (las Tablas van en el Arca), unas desatendidas miniaturas de la Biblia de Ripoll y la claridad de tipo iconográfico exigen esa conclusión (y salvan alguna incongruencia, como la falta del halo que luce Moisés en las franjas superiores). Pero igualmente ha de recalcarse que la entrega de las Tablas se consideraba unánimemente «figura» de la *traditio Legis*, cuando Jesús transmite a San Pedro el volumen









30 La entrega de las Tablas de la Ley y la batalla contra los amalequitas, en la Biblia de Ripoll (fol. 82).

31 La batalla contra los amalequitas y la *traditio Legis*, en la portada (derecha; cuarto y quinto registros).



o el rollo de la Ley Nueva, según imaginaron los artistas paleocristianos; e importa advertir que la entrega de las Tablas suele hallarse junto a representaciones de San Pedro (así lo muestra dom Gabriel M. Brasó, estudiando el uso de la velación de manos). No otra cosa sucede en nuestra portada, y la proximidad destaca a Moisés en tanto figura de Pedro, y, por ende, la continuidad de la Ley desde el Viejo hasta el Nuevo Testamento, a través de las edades.

O mucho me engaño o, en semejante contexto, el guerrero, el obispo y el caballero inmediatos a Moisés anuncian cómo se extiende tal continuidad a la Cataluña del siglo XII. Yves Christe ha señalado en Ripoll el programa del arco de Eginhardo y varios ábsides de Ravenna (y yo creo necesario ponderar las concomitancias con Sant' Apollinare in Classe): bajo el triunfo de Cristo, patriarcas bíblicos y magnates contemporáneos propagadores del reino divino. Conviene añadir que es un programa afín en alcance a los esquemas que muestran más explícitamente una transmisión o comunicación de potestades: si en Sant' Apollinare in Classe Constantino IV, en compañía de los príncipes, concede unos «privilegia» al arzobispo Reparato (en línea con otros cuatro prelados de Ravenna, en pie, entre columnas enarcadas), en un mosaico de Letrán San Pedro otorga el palio a León III y el estandarte a Carlomagno, o bien un relicario de 1165, en cinco arquillos, trae a Jesús, rodeado de San Pedro y Conrado de Hohenstaufen, a la izquierda, y de San Pablo y Federico Barbarroja, a la derecha. A la luz de esos precedentes, el misterioso tríptico de Ripoll gana inteligibilidad como conjunto, aunque al borrarse los rótulos correspondientes se hayan perdido las claves del detalle.

Nos las tenemos, sí, con un guerrero (por tal se le toma usualmente), un obispo (con báculo y mitra) y un caballero (provisto de yelmo). Pero ¿quiénes son, en concreto? Bastantes hipótesis pueden descartarse a poca costa. Emile Mâle y Xavier Barral han propuesto una atractiva para el curioso de los vínculos ripolleses de arte y literatura: el friso retrata a los profetas de un drama litúrgico. Es verdad que el monasterio no fue extraño al género. Por no salir de manuscritos ya aducidos, Anglès vio en uno el rastro de una pieza de Epifanía (pese a que el interés del frag-

32 mento se reduce a ser un antiguo testimonio hispánico del nombre de los Reyes Magos) y en otro la representación de la Sibila  
33 (mas el códice sólo trae los *Versus iudicii*, sin el menor signo de ejecución dramática). Por desgracia, el *Ordo prophetarum* no encaja en absoluto en el plan de nuestro frontispicio, ninguno de cuyos diversos profetas, por lo demás, aparece con atuendos de obispo. Y me limito a esgrimir este argumento, porque impugna también otras teorías (es corriente buscar la identidad de los tres personajes entre el cortejo de Moisés en la subida al Sinaí), pero en particular porque nos ofrece una evidencia: la disparidad de indumentaria (nadie lleva hábitos pontificales en los relieves del Éxodo y de los Reyes) asegura que el friso no peca de anacronismo, no viste a la moderna a un protagonista del Antiguo Testamento, sino que reserva los ropajes de la época para un hombre asimismo de la época.

Mosén Gudiol se preguntaba «si aquí hi hauria representats personatges relacionats ab nostre monestir: el comte de Cerdanya Oliva 'Cabreta' y els seus fills que en més gran manera's distingiren per sa protecció a Ripoll, o sien Bernat 'Tallaferro', comte de Besalú, Wifret, comte de Cerdanya, y el bisbe-abad Oliva». La idea resulta inaceptable (basta caer en la cuenta que el supuesto Oliba Cabreta es sin duda Moisés), pero el principio se diría perfectamente válido: mirar hacia los grandes protectores de la abadía, hacia Oliba y los suyos.

Pues, si a mediados del siglo XII Ripoll andaba lejos del período de florecimiento literario, en un aspecto, no obstante, había ido a más. Los varios cronicones, la *Brevis historia*, los plantos por Ramón Berenguer IV, la redacción primitiva de los *Gesta Comitum Barcinonensium*, en efecto, son exponentes de una actividad historiográfica nada despreciable. Dos fuerzas motrices la orientan: hacer inventario «de dignitatibus et libertatibus Ripullensis cenobii» (como se lee en el título exacto de la *Brevis historia*) y trenzar la genealogía y las glorias de los descendientes de Wifredo el Velloso (los *Gesta Comitum* son la mejor demostración). Esa doble vía (*in nuce* en el acta del 977) se insinuaba  
I en los dísticos de Oliba sobre los condes sepultados en Ripoll y  
II en alabanza de sus abades. Mas el impulso se perdió, la recuperación fue morosa y el trabajo únicamente logró «assolir el seu



punt més alt —corroborada Coll i Alentorn— al conjur i sota la suggestió de la poderosa personalitat del *bon comte* de Barcelona, Ramon Berenguer IV».

Las sartas del Éxodo y los Reyes son el equivalente en piedra de tal actividad: al modo propio del ámbito sacro de la portada, con la polisemia de las «figurae», manifiestan el mismo espíritu que la producción historiográfica. Y, al igual que en ésta tienen preeminencia ciertas individualidades, creo probable que el frontispicio singularice a tres personajes susceptibles de ejemplificar el mensaje más general de los relieves en cuestión (la tutela condal y la correspondencia del monasterio, la triunfante alianza de las dos potestades, la continuidad de la Ley). Como juzgo evidente que una singularización de ese estilo encajaba de maravilla en el umbral de un recinto que se enorgullecía de ser panteón de restos egregios.

Precisamente por ello, porque todo (empezando por fuentes y análogos) apunta a una concreción, me resisto a admitir íntegra la propuesta de Junyent. Para él, el guerrero no es sino Aarón, y los dos personajes contiguos quedan voluntariamente indeterminados: son *un* obispo y *un* caballero, sin más, que traducen «la prefiguración mosaica en la ley cristiana del poble que per les seves conquestes del país al poder enemic de Crist reconeix els seus dirigents en l'església representada pel bisbe i en el poder civil pel príncep». La explicación parece excelente: tanto, que, en vez de a plantear objeciones (respecto a los atributos del pretendido Aarón, la necesaria homogeneidad del tríptico, etc.), invita a destacar las razones que la completan; pues tales razones apoyan la concreción mejor que la indeterminación de los tres polémicos sujetos.

Opina Junyent, así, que con las imágenes del Éxodo «pogué intentar-se fixar el reflex de la reconquesta empresa pel comte de Barcelona Ramon Berenguer III, acabada a les fronteres del Cinca pel seu fill Ramon Berenguer IV». Entonces, en el lado de los Reyes, ambos condes hallarían paralelo en David y Salomón, mientras la entera portada, auténtico «arc de triomf» del cristianismo, celebraría quizá la toma de Lérida y de Tortosa, en 1149, etapa final en la anexión de la Cataluña Nueva.

Pero esa exégesis ¿no da pie justamente a una identificación





taxativa de los tres personajes? Roland Sanfaçon recoge el hilo en tal sentido: dentro de una iconografía «moins centrée autour du problème de la reconquête des terres musulmanes que sur les structures à donner à la chrétienté, sur son encadrement par les princes et les prélats», el caballero podría ser Ramón Berenguer IV, tal vez junto al arzobispo de Tarragona (la sede metropolitana restituida, cuyas fronteras, en 1154, fijó el Papa en coincidencia con los dominios del «comes Barchinonensis et princeps Aragonum»).

No cabe ahora desmenuzar cada faceta del asunto, mas pienso que la perspectiva ganada sí consiente afirmar un punto de referencia: Ramón Berenguer IV debe ser uno de nuestros escurridizos personajes.

Entre 1131 y 1170, fechas extremas en la datación de la portada, ¿a quién sino a él iban a tener presente los diseñadores? Porque Ramón Berenguer IV fue contemplado en Ripoll con todos los rasgos del príncipe que esbozan los relieves del Éxodo y los Reyes. Al sepultarlo magníficamente «in sepulcro argenteo», en la basílica, como había querido («iusu ipsius adhuc viventis»), los monjes compusieron un encomio fúnebre donde confluyen otros escritos en honra suya y donde se le pinta en términos inconfundibles. Conquistador de Almería, Tortosa, Siurana, Lérida, Fraga, erigió o acreció «usque ad trescentas ecclesias in finibus Sarracenorum». En muerte, el traslado del cadáver, desde Italia hasta Ripoll, se jalonó de milagros. «Rex pacis, princeps iustitiae, dux veritatis et aequitatis, armiger intemerate fidei christianae, contra Sarracenos et infidelis debelator fortis», la Iglesia, ya viuda, llora en él al «auxiliator», al «protector solitus». (Entre paréntesis. En ese pasaje, los elogios continúan: «cuius *sagita* numquam abiit retrorsum, nec declinavit *clipeus* in bello et eius numquam est aversa *hasta*»; los enemigos de la Iglesia son llamados «multi *canes*». La sexta banda del frontispicio ¿no se inspira en motivos similares?) Sin embargo, Ripoll ha de alegrarse de darle última morada: «Gaude ergo, Rivipulle, et letare quod tanto domino meruisti sublimari». Cual los israelitas en el destierro, que Cataluña cuelgue «in salicibus organa». Pero nadie olvide que el «serenissimus et victoriosissimus princeps» vive en el regazo de Dios. Es también, pues, ocasión de

júbilo, en especial para Ripoll: «Exulta precipue, sacra mater ecclesia gloriosissimae Virginis Mariae monasterii Rivipullensis, cuius hodie gloriosus filius et cultor, amator et fundator precipuus, omnibus extirpatis Sarracenis et infidelibus de agro fidei catholicae, ut sol relucet inter agmina beatorum».

El príncipe así caracterizado difícilmente se distingue de esa síntesis de Moisés y Josué, David y Salomón, que proponen las escenas del Éxodo y los Reyes, con innegables miras contemporáneas. Cuesta, por ende, no reconocer a Ramón Berenguer IV en el controvertido registro de la portada. Ceñidamente se le aplican múltiples factores del plan. La *traditio Legis*, por caso, se aducía con cabal pertinencia para nuestro «princeps iustitiae», tan afanado en institucionalizar sus logros, y la superposición de Moisés y San Pedro, con las obvias connotaciones de romanismo, resultaba bien oportuna: deseoso siempre de legitimación pontificia, Ramón Berenguer se declaraba vasallo y soldado del Papa, «Sanctitatis eius homo, miles et servus»; y accedía Adriano IV: «cuius personam et totam terram sub beati Petri ac nostra protectione suscepimus». Imposible insistir aquí. Pero si los personajes contiguos a Moisés quieren retratar en concreto a individuos de la Cataluña de la época, según todo indica, Ramón Berenguer IV ha de contarse entre ellos.

Ramón Berenguer IV, entonces, tendrá que identificarse con el caballero más a la derecha del friso: de porte majestuoso, nervudo y corpulento (de acuerdo con los *Gesta comitum*), con el mismo yelmo cónico que exhibe en las representaciones sigilográficas. Y el guerrero vecino a Moisés no será otro que Ramón Berenguer III. «Posat humil», «trajo sense fresadures» y «cap descobert» (bien apreciados por mosén Gudiol) convienen puntualmente a quien murió haciendo penitencia, en el hospital de los pobres, profeso en el Temple: «se ipsum Deo et Hierosolymitanae militiae offerens, apud Barchinonam in domo pauperum fine proprio religiosissime vitam finivit..., corpusque suum ad Rivipullense fuit monasterium transportatum», narra la crónica.

(Valga todavía una apostilla. Quien acabo de identificar con Ramón Berenguer III se describe habitualmente como un «guerrero», y me he atenido a la forma más corriente de nombrarlo,



en última instancia no errónea. Pero los deteriorados atributos del personaje son problemáticos: Sanoner ve una espada, la espada de Josué; Junyent cree que la mano izquierda —según él, de Aarón— se apoya en las cintas de un broche. Un rasgo juzgo evidente: el vestido es modestísimo, harto más sencillo que cualquiera del registro superior —donde están Josué y Aarón— y en ostensible contraste con el obispo y el caballero. Semejante humildad, reitero, se aviene con el Conde muerto «in domo pauperum». Más para distinguir a Ramón Berenguer III, ponderando la ejemplaridad de su gesto final, hacía falta asignarle una insignia de soberanía. Opino que no otra cosa empuña el personaje: un cetro. No en balde Oliba encomiaba ya al linaje condal como «sceptrigerum», portador de cetro.)

I

Tal hipótesis se deja insertar en una reveladora cadena de hechos. Porter y Cook llamaron la atención sobre los importantes contactos formales entre la portada y el sepulcro ripollés de Ramón Berenguer III, salidos ambos del mismo taller. Ahora los contactos deben ampliarse a otros aspectos esenciales. En julio de 1131, «propter enormitatem meorum peccatorum valde pavescens», Ramón Berenguer III hace testamento y dispone ser enterrado en Ripoll, al que lega ricas posesiones. En seguida, entra en la orden del Temple: «offerō me ipsum Omnipotenti Deo redemptori meo et sanctae militiae Hierosolimitanae Templi Salomonis». Ignoramos cuánto tiempo transcurrió desde su muerte —unos días después— hasta el sepelio en Ripoll y la terminación del sarcófago. Como fuera, habida cuenta del forzoso intervalo, nos acercamos a abril de 1141, cuando Ramón Berenguer IV elige también sepultura en el monasterio, colmándolo de donaciones, en primer lugar «propter remedium animae bonae memoriae patris mei». Luego, en noviembre de 1143, en Geroña, ante el legado pontificio y las jerarquías religiosas del país, declara la intención de defender la Iglesia occidental, «quae est in Hispaniis», y expulsar a la «gens Maurorum», por medio de una milicia «ad exemplum militiae Templi Salomonis in Hierusalem, quae orientalem defendit Ecclesiam»: y actúa así, notablemente, «ad salutem animae patris mei, qui fuit miles ac frater sanctae iam dictae militiae, in cuius regula et habitu gloriose vitam finivit».

Justamente en esa coyuntura se abre la era radiante de Ramón Berenguer IV y justamente consiste en la realización de los designios mayores de Ramón Berenguer III: en particular, si el padre había soñado con la sumisión de Tortosa y Lérida —empresa bendecida por la Sede Apostólica, bajo cuya protección solemne quedó el soberano—, el hijo cumplió la hazaña, con marcadísimo amparo de Roma y en presencia del futuro Adriano IV.

La seguridad de que Ramón Berenguer IV prolongaba y culminaba obras y actitudes paternas sin duda se sintió agudamente en la abadía, tanto en 1141, con motivo de la elección de sepulcro, cuanto en 1143, en la asamblea gerundense (donde Ripoll intervino por partida doble). La satisfacción de seguir disfrutando el favor principesco y la conciencia de haber alcanzado una etapa de plenitud en la historia de Cataluña —estimo— se hallan en el núcleo de la portada. Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV, sumos benefactores de Ripoll y con tumba en el cenobio, batalladores y devotos, cruzados al arrimo papal, artífices de unidad y esplendor nacionales, enlazaban óptimamente con Moisés (figura de Pedro —tan próximo— en la *traditio Legis*), con David y Salomón (no olvidemos tampoco la «milicia Templi Salomonis»), y merecían un retrato singular en el frontispicio, bien coherentemente con el plan global. Plan que parece concebido entre 1140 y 1150 (y tal vez en ciertos puntos hubiera de leerse en conjunción con el sarcófago de Ramón Berenguer III), en un clima de felices esperanzas para el monasterio y para el país. (Prescindamos, aquí, de en qué medida la frustración de las expectativas referentes a Ripoll convierte la portada en un canto de cisne de la gran casa benedictina.)

Desde luego, la presencia del obispo en medio de ambos condes se entiende fácilmente: en abstracto, incide en subrayar la alianza de potestad civil y potestad eclesiástica omnipresente en los ciclos del Éxodo y los Reyes; en concreto, responde a un patrón familiar desde antiguo (ya en Sant' Apollinare in Classe, por volver sobre un caso arriba aducido): padre, hijo y prelado se presentan juntos, normalmente a propósito de una concesión o privilegio. Mas, entonces, ¿quién es el obispo de nuestro friso?



Sanfaçon ha pensado en Gregorio, «le premier archevêque à résider de nouveau à Tarragone». Sin embargo, ni los atributos patentes en la escultura son arzobispales, ni en Ripoll entusiasmaría el primado tarraconense. En cuanto a Gregorio, el *Necrologium* del monasterio no le dedica sino una desnuda mención. En cambio, ese mismo texto, soberbio índice de las predilecciones de Ripoll, reserva la más extensa noticia obituarial correspondiente a un obispo (Oliba aparte) para alguien a quien no sorprendería encontrar entre Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV: «Berengarius, episcopus Gerundensis, monachus istius cenobii; hic dedit nobis ecclesiam Molionis».

Berenguer Dalmau, obispo de Gerona de 1114 a 1146, fue, en efecto, monje de Ripoll: y si en 1132 tuvo que corregir algún prurito autonomista de los frailes, a los dos años les levantó la pena y en 1144 les demostró peculiar afecto entregándoles Santa Cecilia de Molló, «ut mei memoria solemnis atque assidua in orationibus illic permanentium fratrum perenniter habeatur» (en 1167, Guillermo, sobrino de Berenguer e igualmente obispo de Gerona, se expresaba en términos idénticos al otorgarles un par de iglesias, señaladamente en tributo «bonae memoriae domini Berengarii Gerundensis episcopi avunculi mei»). Testamentario de Ramón Berenguer III, se diría muy probable que influyera en la decisión del Conde de ser inhumado en la abadía, así como en las copiosas mandas con que se inicia el codicilo. Largamente distinguido por Ramón Berenguer IV, sancionó con un *laudo* especial el documento en que éste designaba a Ripoll por sepultura y le adjudicaba abundantes mercedes. Pienso que tales datos no son desdeñables: los lazos comunes con los dos Condes y con el monasterio, la intervención en cosa tan importante para Ripoll como la elección de sepulcros, pueden explicar que sea Berenguer Dalmau el obispo al que Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV flanquean en la portada (y quién sabe si también comparece en el sarcófago del padre).

¿Aclararé cuán tentativa es la conjetura? Mientras la identificación del guerrero y el caballero se me antoja bastante sólida, la del obispo resulta más azarosa, por las muchas variables en juego. Baste un ejemplo. Hacia 1189, Clemente III autorizaba al abad de Ripoll a usar insignias episcopales en las solemnidades

del culto. Por supuesto, un honor de esa índole no era ocurrencia espontánea del Papa: obedecería a una petición nada ambigua y (según tantas veces ocurría) quizá vino incluso a legalizar una extralimitación bien conforme a las pretensiones de independencia de Ripoll (de donde salieron no pocos prelados, por lo demás). La *Brevis historia* de 1147 reivindica hasta la saciedad las exenciones ripollesas frente a cualquier obispo e «in quocunque episcopio». Ni siquiera cabe descartar por completo, pues, la posibilidad de que el 'obispo' de la portada sea el abad de Ripoll: sobre todo, el abad Pedro (¿1134?-1153), quien, llegado el momento de firmar entre prelados, tan cuidadoso se mostraba de hacerlo «salvo iure Sanctae Mariae».

Pero hay que concluir, y el examen de puntos cuestionables no debe ocultarnos que la polisemia de cada elemento se integra unitariamente en unas grandes líneas de fuerza: la anécdota sólo vale en un marco de categorías. Terminemos, pues, evocando un esquema esencial, de sabia simplicidad, donde se concuerdan los plurales sentidos de los factores preponderantes de la portada.

Un dato mayor señala el ritmo del paramento frontal: los relieves del Éxodo, a la derecha, se leen de arriba abajo; el ciclo de los Reyes, a la izquierda, se desarrolla de abajo arriba. Con tal referencia, el conjunto cobra un peculiar movimiento. Los dos registros más altos, todos cuyos componentes se orientan hacia el Pantocrátor (en convergencia con la arquería, en la dirección marcada por las garzas de las enjutas, «ad sidera»), ofrecen la revelación divina en la eternidad, al margen del tiempo. En los tres frisos inmediatamente inferiores, a la derecha, Dios se hace sentir en la historia, la ayuda del Señor desciende a los hombres, hasta el presente. A la izquierda, la música asciende a Dios, las generaciones van rindiendo culto al Señor, alzándose a la Jerusalén perenne. Así se establece una dinámica que anima el frontispicio entero y enseña una lección tan diáfana cuanto fundamental: Dios es alfa y omega, principio y fin de la acción humana. «Ego sum alpha et omega, principium et finis, dicit Dominus Deus: qui est, et qui erat, et qui venturus est, omnipotens». San Juan lo vocea en el prólogo a las visiones de Patmos, para reiterarlo hasta el epílogo. Por ahí, el Apocalipsis se plasma no sólo en la



zona superior, sino en toda la andadura de la portada, con profunda unidad plástica y semántica.

La admirable fusión de forma y significado nos remite de nuevo a la biblioteca y al *scriptorium*. Porque esa dinámica de la escultura refleja aún, también, una noción primaria del pensamiento medieval. ¿No es acaso un proceso de *descensus* y *reditus*, una versión de la teofanía para comprender el camino de la historia? A juzgar por la relevancia que la música tiene en la portada y en la cultura de Ripoll, sospecho que nuestros monjes gustarían tal concepto en la imagen leída en San Agustín: la historia (como la naturaleza) discurre al modo de un cántico, dirigido por Dios, entonado en honra de Dios, enderezado hacia Dios; la historia discurre del Creador al Creador, «velut magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulatoris».





A les pàgines anteriors, he alludit diverses vegades a persones i coses de Ripoll amb eco en els poemes d'Oliba; n'he esmentat un parell i he citat algun detall. Ara sembla oportú de recollir les composicions del gran bisbe-abat (encarregades als seus col·laboradors o bé escrites per ell mateix) relacionades particularment amb els assumptes tractats abans. Tret d'alguna excepció (IV; CONTRACOBERTA), no existeix cap còpia antiga digna d'alinear-se amb les reproduccions de manuscrits ripollencs incloses aquí. Però el meu admirat amic Anscari M. Mundó té en premsa l'edició crítica de l'obra literària d'Oliba, dins el *Diplomatari i escrits d'Oliba*, preparat per Eduard Junyent per a l'Institut d'Estudis Catalans. Així, els poemes pertinents són publicats a continuació segons el text del professor Mundó (sense aparat crític i amb la incorporació d'uns petits suggeriments meus), enfrontats vers a vers amb l'encertadíssima traducció especialment realitzada per Jaume Medina. Que consti el meu agraïment a l'un i a l'altre, així com també a l'Institut d'Estudis Catalans pel permís corresponent.

Advertiments sumaris sobre les peces en qüestió:

I. Els dístics referents als comtes sebollits a Ripoll deuen ser anteriors a 1018, quan encara Oliba vivia al monestir i no havia mort Bernat Tallaferró († 1020). Al meu entendre, formen un conjunt inseparable (cf., per exemple, v. 11), i no es trobarien distribuïts entre els respectius sepulcres, sinó junts en un rètol proper. Els personatges alludits, parents tots d'Oliba, són: Guifré el Pilós († 898); Miró II Bonfill, comte de Besalú i bisbe de Girona († 984); Miró I de Besalú i de Cerdanya († 927), i Ava, la seva esposa († 962); Ermengol († 942), comte d'Osona, fill de Sunyer de Barcelona; Guifré II de Besalú († 957) i el seu germà i successor Seniofred de Cerdanya († 968).

II. Els hexàmetres en lloança del monestir i dels abats de Ripoll foren compostos probablement en motiu de la quarta consagració de la basílica (1032), per a ésser inscrits a l'entrada. És possible que hi hagi una llacuna entre els versos 10 i 11 i que en aquest punt hi fossin esmentats els tres primers abats, Daguf († 902), Daniel († 919) i Ennegó († 948); però la conjectura tampoc és imprescindible (noteu «prima» i «primus» a propòsit d'Arnulf). Cf. supra, pàg. 17.

III. Els tres versos (descoberts per Joan Ainaud de Lasarte) es devien gravar a l'altar major segurament en la circumstància de la consagració de 1032.

IV. Versemblantment es tracta de fragments de les inscripcions que es llegien a la basílica o variacions entorn de motius d'aquelles.

F. R.



OLIBAE ABBATIS  
CARMINA QUAE EXSTANT  
DE REBUS MONASTERII RIVIPULLENSIS

EDIDIT A. M. MUNDÓ

I

[DISTICHA EPITAPHIA COMITUM RIVIPULLO QUIESCENTIUM]

Conditur hic primus GUIFREDUS marchio celsus,  
Qui comes atque potens fulsit in orbe manens,  
Hancque domum struxit et structam sumptibus auxit:  
Vivere dum valuit, semper ad alta tulit.  
Quem Deus aethereis nexum sine fine coreis,  
Annuat in solio vivere sydereo.

Hic dominus patriae recubans, presulque Ierunde,  
Abdita Felicis prodidit ossa pii.  
Dictus in hoc aevo patris de nomine MIRO:  
Evehat hunc regnum Christus ad etherum.

Huius et annexo genitor tumulatur in antro,  
MIRO sed ipse comes, clara patrum soboles.

Hinc comes egregia, princeps, hac conditur urna,  
Nomen AVE referens, prolis honore vicens.  
Stemmata sceptrigero potiatur munere divo:  
Eruta supplicii, polleat aucta bonis.



## ABAT OLIBA

### POEMES ENTORN DE RIPOLL

TRADUCCIÓ DE JAUME MEDINA

#### I

[DÍSTICS EPITAFIS DELS COMTES QUE DESCANSEN A RIPOLL]

El primer és enterrat aquí GUIFRÉ, marquès noble,  
Comte i senyor que brillà mentre va ésser en el món.  
Construí aquest casal, i després l'augmentà de riqueses:  
Mentre viure pogué, sempre el menà cap amunt.  
Tant de bo que, ajuntat als cors eteris per sempre,  
Déu li permeti de viure en un solí estelat.

El prelat de Girona i senyor d'aquesta encontrada  
Que aquí jau, descobrí l'ossa de Fèlix beat.  
Anomenat en vida MIRÓ, pel nom del seu pare:  
Que se l'endugui Crist regne de l'èter amunt.

En una tomba al costat d'aquesta, hi jau el seu pare,  
Comte MIRÓ també; noble brotó dels passats.

Fent-li costat, hi ha enterrada en egregi vas la princesa  
Que AVA porta per nom, ínclita pels descendents.  
Que ella, reial de nissaga, alliberada de càstigs,  
Guanyi el favor diví, sigui enriquida de béns.

Hic ERMENGAUDUS, Sunieri nobile pignus,  
Perditus, heu! gladio, hac requiescit humo;  
Hunc fera mors rapuit, quae nulli parcere novit:  
Parce, Deus, famulo, conditor alme, tuo.

Post quoque GUIFREDUS, crudeli morte peremptus,  
Nobilis atque comes, quem tulit atra dies,  
Hoc iacet in tumulo compressus cespite duro:  
Confer opem misero, Christe Deus, famulo.

Contegit hic tumulus SINFREDI nobile corpus,  
Qui comes egregius splenduit atque pius:  
Bellipotens, fortis, metuendus et acer in armis,  
Terribilis reprobis, et decus omne suis.  
Quisquis ades, lector, suplex dic: parce, Redemptor,  
Hunc, miserans, famulum fer super astra tuum.

## II

### [IN LAUDEM BASILICAE ET ABBATUM RIVIPULLENSIUM]

Hoc adiens templum genitricis Virginis alnum,  
Fac venias mundus, humili spiramine fultus.  
Hic Deus est rector templi, servator et auctor:  
Emicat egregius, radians ut sol, Benedictus,  
Cuius ad ethereum perducunt dogmata regnum.  
Poscimus hunc patrem nosmet dominumque potentem,  
Praestet opem miseris, prebens solatia cunctis.  
Presul OLIVA sacram struxit hic funditus aulam,  
Hanc quoque perpulcris ornavit maxime donis:  
Semper ad alta tulit, quam gaudens ipse dicavit.

. . . . .  
Est hic et ARNULPHUS harum qui prima domorum  
Menia construxit, primus fundamina iecit,  
Sedis et egregiae presul rectorque Ierundae.  
Quintus in hac aula GUIDISCLUS prefuit abbas;  
Claret post sextus SEN dictus nomine FREDUS;  
Septimus ipse sequor qui nunc sum carminis auctor.



ERMENGOL, el noble joiell de Sunyer, en aquesta  
Terra descansa, ai!, per una espasa colpit.  
L'arrabassà la mort cruel que ningú no estalvia:  
Déu que la vida has creat, dóna perdó al teu servent.

I després GUIFRÉ, destruït en mort violenta,  
Noble i comte, que un jorn entenebrat s'endugué,  
Sota aquest túmul cobert per espessa gespa descansa;  
Dóna ajut, Crist Déu, al teu servent dissortat.

Tapa aquest sepulcre de SENIOFRED el cos noble,  
Comte que en distinció i pietat resplendí.  
Brau en la guerra, fort, terrible i dur en les armes;  
Per als dolents paorós, honra total per als seus.  
Digues, pregant, qui que siguis, lector: perdona el teu fàmul,  
Redemptor; compadit, puja'l damunt els estels.

## II

[EN LLOANÇA DEL MONESTIR I DELS ABATS DE RIPOLL]

Tu, que a aquest temple fecund de la Verge mare t'acostes,  
Vine-hi net de cor, d'humil esperit proveint-te.  
Déu és el cap, l'autor d'aquest temple i ell en té cura:  
Radiant com el sol, Benet gloriós hi rutila;  
Encaminen les seves regles al regne de l'èter.  
Demanem a aquest pare i senyor poderós que a nosaltres,  
Dissortats, ens ajudi, a tots consol oferint-nos.  
De bell nou construí el bisbe OLIBA aquesta aula sagrada  
I l'ornà així mateix amb donacions precioses:  
Sempre l'enlairà des que amb joia va consagrar-la.

.....  
Hi ha, també, ARNULF, el qual d'aquest edifici  
Va aixecar els primers murs i, primer, fonaments va posar-hi,  
Bisbe i també cap de la il·lustre Seu de Girona.  
El cinquè, governà l'abat GUIDISCLE aquesta aula.  
Brilla després el sisè que SENIOFRED s'anomena.  
I en setè lloc vinc jo, que sóc l'autor del poema.

### III

Hoc altare sacrum Domini venerabile lignum  
continet atque sui fragmen de mole sepulcri,  
quod fide cum diva presul sacravit Oliva.

### IV

Virginis hanc aulam sacravit Oliva beatam.

• • • • •  
Hec domus est sancta quam fecit domnus Oliva.

• • • • •  
Caelitus accensus divini numinis igne.



### III

Fust sagrat de la Creu del Senyor aquest altar venerable  
Serve, i també un tros de la pedra del seu sepulcre.  
Va consagrar-lo amb fe divinal el bisbe Oliba.

### IV

Va consagrar Oliba aquest temple sant de la Verge.  
Heus aquí el casal sagrat que Oliba aixecava  
des del cel encès pel foc de divina volença.

La cubierta combina el fol. 6 del ms. 42 (siglo XI) con el quinto registro a la izquierda de la portada. Del mismo códice, fol. 4 vo., proviene la inicial de la pág. 3. La contracubierta se orna con la miniatura del ms. 214, fol. 6 vo. (s. XI), y con un fragmento del fol. 21 del ms. 46 (s. XI-XII), número IV del apéndice. \* Las fotografías de la portada de Ripoll proceden del Arxiu Mas, de Barcelona.

Valioso testimonio —de por sí digno de conservación— de una etapa en que el monumento había sufrido menos los estragos del cáncer de la piedra, las más antiguas datan de 1908 (11, 31), 1919 (pág. 7), 1929 (1, 3), 1931 (12, 16, 18) y 1933 (14). \* Aparte el códice bíblico de la Vaticana (2, 4-8), los manuscritos de que se reproducen muestras (reducidas) se hallan en el fondo *Ripoll* del Archivo de la Corona de Aragón, cuyo director, don Federico Udina Martorell, ha dado especiales facilidades para obtener los clichés.

Impreso en I. G. Seix Barral, Esplugues de Llobregat, Barcelona

ISBN: 84-7075-028-3

D. L.: B. 2788 - 1976

