

ALGUNOS COMENTARIOS ESTILÍSTICOS SOBRE «LA CIUDAD DE DIOS» DE SAN AGUSTÍN, CÓDICE 20 DEL ARCHIVO CAPITULAR DE TORTOSA

M^a EUGENIA IBARBURU ASURMENDI

A manera de continuación de otro artículo, previamente publicado¹ dedicado exclusivamente a analizar algunos aspectos iconográficos de «La Ciudad de Dios» de San Agustín, Códice 20 del Archivo Capitular de Tortosa, parece oportuno complementar aquel con unos comentarios, en esta ocasión referidos a cuestiones estilísticas aplicadas a los cinco folios ilustrados del manuscrito, así como a las numerosas capitales ornamentadas que se incluyen en el mismo. También el problemático origen de la obra requerirá finalmente algunos breves comentarios.

PROBLEMAS ESTILÍSTICOS

No parece ofrecer dudas la procedencia catalana del presente códice, tanto por la personalidad del escriba y posible miniaturista, Nicolau Bergadà o Bergadanus, como por distintas razones que afectan a peculiaridades iconográficas que comparte con otros manuscritos catalanes contemporáneos,² así como a características técnicas, estilísticas y paleográficas.³

Técnicamente, el dibujo a tinta, realizado directamente sobre el pergamino y en ocasiones realzado con ligeros toques de color amarillo, que obliga a la obtención de un cierto modelado, no mediante variaciones tonales, sino por medio de una técnica caligráfica ágil, de líneas nerviosas y rápidas, es una característica presente en esta obra tortosina, pero que también comparten otros códices ilustrados catalanes, como el Evangelionario de Cuixá,⁴ obra de principios del siglo XII, conservada en

1. IBARBURU, M.^a E.: «Estudio iconográfico de la «Ciudad de Dios» de San Agustín, Códice 20 del Archivo Capitular de Tortosa» en *D'art*, Barcelona, N.º 10, maig 1984, pg. 93-124. Se acompañan ilustraciones de los cinco folios miniados de la obra.

2. A este respecto ver el artículo citado anteriormente pgs. 93 y 117 y s.

3. No conocemos ningún estudio paleográfico concreto sobre el manuscrito, pero ni BAYERRI, E.: *Los códices medievales de la catedral de Tortosa*, Tortosa, 1962, pg. 157, ni los demás estudiosos del mismo parecen hallar ningún rasgo específico que desdiga de su catalanismo. A este respecto ver las notas de la página 94 de mi artículo, previamente citado.

4. BOHIGAS, P.: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Periodo románico*. Barcelona, 1960, pg. 81 ofrece amplia bibliografía sobre la obra. Ver también GUDIOL I CUNILL, J.: *Els Primitius. Els llibres illuminats*, Barcelona 1955, figs. 111 a 113 y pg. 122.

la Biblioteca Municipal de Perpinyà, uno de cuyos miniaturistas, el autor de la escena de la Trinidad, la Adoración del Agnus Dei y la Virgen con el Niño, parece ser el más relacionado con el artista tortosino por su tendencia a las grandes composiciones sintéticas, lo correcto del dibujo y algunos detalles iconográficos, como el báculo que portan varios personajes, similar al de San Agustín (fol. 2v.) de «La Ciudad de Dios».

También las Homilías sobre los Evangelios, atribuidas a Beda y procedentes de San Félix de Gerona (s. XI)⁵ obedecen a una técnica similar. En general, el esquematismo y rigidez de la mayor parte de los artistas que intervienen en la iluminación de este manuscrito se aleja bastante del estilo del nuestro, sin embargo, la ilustración del fol. 68, con Cristo triunfante entronizado y situado entre dos grupos de personajes, los de la derecha con traje talar y descalzos y los de la izquierda, con vestiduras de época, corresponde a un artista más hábil y correcto y al mismo tiempo más cercano al iluminador de Tortosa.

No deja de señalar Bohigas el parentesco existente entre el llamado estilo III de la Biblia de Roda, es decir, el correspondiente al Vol. IV de la misma, donde se encuentra el Nuevo Testamento, el Evangeliario de Cuixà ya citado y la Ciudad de Dios de Tortosa.⁶ Opina que el último volumen de dicha Biblia es más moderno que los otros, aunque no posterior a los últimos decenios del siglo XI y que su dibujo «menos ágil pero más minucioso y de composición más sabia» mantiene analogías con los otros dos manuscritos catalanes citados.

Aunque el número de ilustraciones del Vol. IV de la Biblia de Roda es demasiado escaso para apoyar o rechazar tal relación, es posible apreciar en ellas un gusto por las composiciones más complejas, aunque simétricas y un tanto convencionales, una tendencia a una mayor flexibilidad en los plegados, que escapa un tanto al esquematismo anterior, una transformación en el canon de proporciones humanas, al mismo tiempo que una disminución del sentido narrativo y anecdótico, presente en los volúmenes anteriores de la Biblia, que, en cierto modo podrían emparentarse con la Ciudad de Dios dertusense, sin que parezca conveniente hacer excesivo hincapié en ello.

Sí que nos parece, por el contrario, más evidente la relación estilística apuntada también por Bohigas⁷ entre el Beato de Turín, la Ciudad de Dios de Tortosa, las Homilías de Gerona y el Evangeliario de Cuixà por lo que a «la agrupación de figuras y su escasa expresividad y falta de movimiento que contrasta vivamente con las dinámicas composiciones de los dos primeros tomos de la Biblia de Roda y las del Antiguo Testamento de Ripoll».

Profundizando en este sentido parece posible afirmar que, tanto el Beato de Turín⁸ como La Ciudad de Dios son obras dadas a las grandes composiciones, ten-

5. GUDIOL I CUNILL, J. o. c. pg. 105 y figs. 52 a 56; SANPERE I MIQUEL, S.: *L'art Barbre. La pintura migeval catalana*. Barcelona, s.a. Vol. I, fas. 2, pg. 82 y s.; SACS, J.: «El llibre de les Homèlies del Venerable Beda de Girona» en *Vell i Nou*, n.º 16, 1919, pg. 287 y s.; BOHIGAS, P. o. c. pg. 77, figs. 27 y 28 y lam. IX.

6. BOHIGAS, P., o. c. pg. 69 y 74.

7. BOHIGAS, P., o. c. pg. 85.

8. NEUSS, W. «Eine Katalanische Bilderhandschrift in Turin» (Span. F. Forsch. d. Görres Gesellschaft, 1.º serie. *Gesammelte Aufsätze sur Kulturgeschichte Spaniens*, 2. Band, 36-46); BOHIGAS, P. o. c. pg. 83; CID. C. y VIGIL, I.: «El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozarabe leonés de la Catedral de Gerona» en *Anales del Instituto de Estudios Gerudenses*, Vol. XVII, años 1964 y 1965.

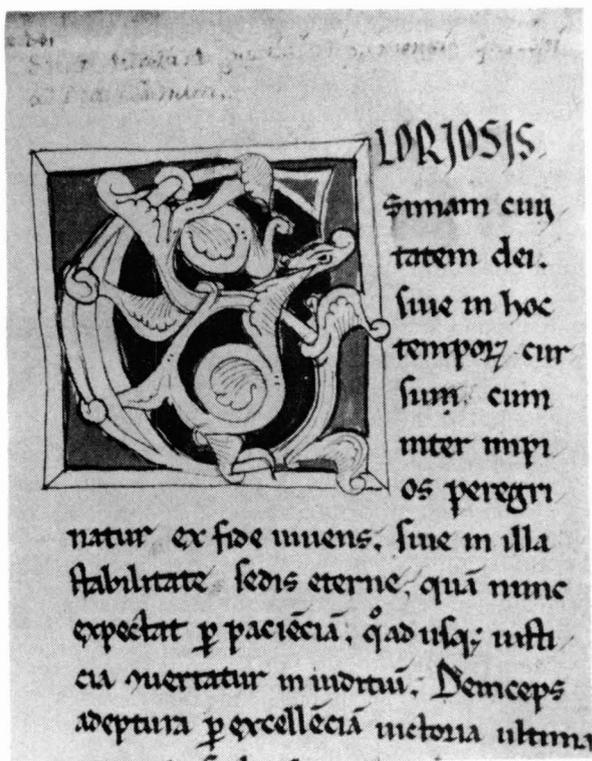


Figura 1. Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 5v. Foto Arxiu Más.

dentes a la monumentalidad, en las que los personajes de escasa movilidad, se reúnen en grupos cuidadosamente ordenados en registros, o inscritos en grandes formas circulares en el Beato de Turín, o enmarcados por elementos arquitectónicos, formando composiciones simétricas, en el códice de Tortosa.

Otros detalles estilísticos emparentan ambas obras, como el tipo de capiteles, con gruesos elementos foliares y basas que se ensanchan bajo un delgado toro y los leves trazos de color que evidencian la musculatura, incluso en las piernas, del cuerpo de Adán de la Ciudad de Dios (fol. 5) y que son similares a los de las figuras desnudas del Beato turinés. Las indumentarias masculinas y femeninas, las armas, como espadas y escudos ovalados, los símbolos de los evangelistas y elementos zoomórficos, como peces y aves, el tipo de alas de los ángeles, asimétricas, convertida una de ellas en un ornamento curvilíneo, son nuevos elementos que añadir a los anteriormente citados como comunes a ambos manuscritos.

Los marcos arquitectónicos en los que se desarrollan las escenas constituyen otro punto de contacto del códice de Tortosa con lo catalán. Las torres construidas en sillería, cuidadosamente labradas y coronadas por almenas, por cupulillas o por cubiertas cónicas que nacen de un perfil festoneado y sobre las que campean pequeños elementos ornamentales similares a palmetas, o simples formas esféricas,

son esencialmente frecuentes en la Biblia de Ripoll, en la de Roda,⁹ en especial en el Vol. III y en las Homilías de Beda de Gerona.¹⁰ En la misma línea catalana se encuentra la costumbre de presentar pequeñas cabezas humanas asomando por las ventanas de las torres (B. de Roda, Vol. II, fol. 129 y Vol. III, fols. 45 y 82 y B. de Ripoll, fol. 208v.).

Neuss¹¹ señala que el minucioso dibujo de las piedras y los distintos colores con que a veces se iluminan, son de tradición hispánica. El recubrimiento de azulejos árabes parece haber inspirado a los artistas de obras como el Códex Vigilanus o el Beato de Gerona, que agrupan cromáticamente los sillares en formas geométricas. Donde no se iba tan lejos por no haber llegado hasta allí el estilo de construcción árabe, se mantenía al menos el cuidadoso dibujo cuadrículado, tal como se ve en frontales de altar catalanes y en manuscritos, como el Beda de San Félix de Gerona y las Biblias de Roda y Ripoll; en estas obras llama la atención la preferencia por una arquitectura rica y compuesta por diversos elementos. Continúa diciendo Neuss que en la miniatura bizantina no se conoce este tipo de arquitectura. La carolingia, aunque se aproxima más, sigue también una tradición diferente.

También señala Neuss¹² el estilo, de tradición hispánica, de las figuras de Adán y Eva en ambas Biblias catalanas; el canon alargado, la fuerte barba bipartida de Adán, los senos largos y colgantes de Eva, especialmente en la Biblia de Roda y la cabellera de ambos, dibujada en forma de largos mechones lisos, son de tradición hispánica, como lo demuestra entre otras obras el Apocalipsis de St. Sever (fol. 5v) y la Biblia de San Isidoro (fol. 5v). También en la pequeña representación del paraíso, con Adán y Eva, contenida en los mapas de los Beatos, por ej. el de Gerona (fol. 54v y 55), este tipo es fácilmente reconocible.

Como puede comprobarse las imágenes de Adán y Eva del fol. 5 de «La Ciudad de Dios» participan de estas mismas características e incluso la actitud frontal del torso y lateral de las piernas en forzada torsión, se emparentan más con la rama catalana de la familia iconográfica citada que con el resto de ejemplos anteriores, por lo que a la representación de desnudos humanos se refiere. Compárense las imágenes de la estatua de Nabucodonosor del Libro de Daniel (B. de Roda, Vol. III, fol. 64v)¹³ y la del Bautismo de Cristo (B. de Ripoll, fol. 366v) con las de Adán y Eva del códice de Tortosa.

Junto a estas similitudes y parentescos, brevementos apuntados, que parecen atestiguar el catalanismo del manuscrito tortosino, se dan además en él otras características que no encontramos en los códices anteriores y que creemos más bien relacionadas con la oleada bizantinizante que se hace evidente en Cataluña en los últimos años del siglo XII y que aún continúa en las primeras décadas del siglo XIII. Salvando las distancias que separan a las obras en las que el color juega un papel fundamental como elemento creador de volumen, de las que carecen de él y centrándonos en el estudio del estilo del dibujo, es posible descubrir en la mano del

9. NEUSS, W.: *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausend und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, ofrece abundante información gráfica sobre las Biblias.

10. Ver nota 5.

11. NEUSS, W.: o.c., pg. 40.

12. NEUSS, W.: o.c., pg. 38.

13. GUDIOL I CUNILL, J., o.c. fig. 23.

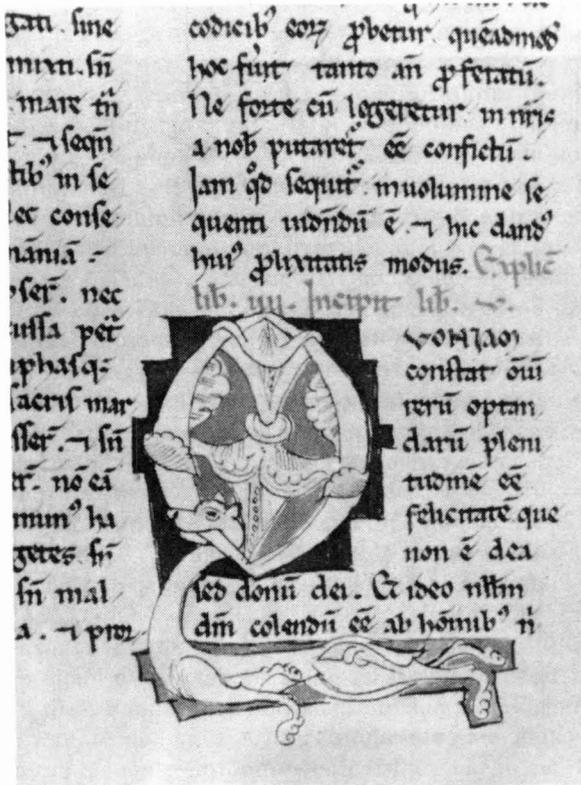


Figura 2. Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 67. Foto Arxiu Más.

iluminador de «La Ciudad de Dios» algunos rasgos bizantinizantes que pueden observarse en los rostros de nariz aguileña y pequeño mechón en la frente, en el naturalismo y ampulosidad con que se distribuyen los drapeados en su caída sobre el antebrazo o en torno a las rodillas, en los profundos pliegues resueltos en líneas zigzagueantes, en el leve trazo en forma de cruz que señala el ombligo, en la actitud y monumentalidad de algunos personajes, en especial los ángeles que acompañan a la Maiestas Mariae, la manera en que éstos últimos en dicha escena y en la de la Ciudad de Dios se ciñen la túnica con el «loros» o estola que desciende del cuello y se ata a la cintura, disposición ésta, representada de manera un tanto confusa por un miniaturista que tal vez no entendió bien el modelo que seguía.

A estos datos hay que añadir que la caída de los pliegues de las vestiduras recoge con notable fidelidad los modelos propios del arte post-iconoclasta bizantino; los bordes inferiores presentan una sucesión de entrantes y salientes que introducen un elemento geometrizable y esquemático, cercano a la forma de una flecha que puede observarse también en los mosaicos de Dafni (s. XI), en la Capilla Palatina y la Martorana de Palermo (s. XII). En segundo lugar, los límites de los pliegues, resueltos mediante una simple línea zigzagueante, constituyen una tipología aún más frecuente que la anterior en la estética post-iconoclasta; ambos modelos,

de origen inequívocamente bizantino, aparecen sin apenas alteración en el manuscrito catalán.¹⁴

Esta corriente bizantinizante que, como veremos, se hace más patente en Cataluña en el campo de la pintura mural y sobre tabla, que en el de la miniatura, nos llegó probablemente por mediación de Italia,¹⁵ ya que un estudio comparativo con modelos bizantinos nos muestra que éstos han sido transformados por un claro sustrato italiano y al igual que ocurre en muchos manuscritos italianos, la distribución de pliegues, fácil y natural, a menudo irregular, de los esquemas bizantinos se ve atemperada en el códice catalán por una ordenación más rítmica, regular y rígida, propia de un estilo románico occidental, más esquemático y abstracto.

En el campo de la miniatura italiana, bien por contacto directo con obras bizantinizantes, o bajo la influencia de obras italo-bizantinizantes, lo cierto es que los prototipos orientales fueron fácilmente adoptados a mediados del siglo XII; el influjo bizantino es fácilmente apreciable en el tratamiento de los drapeados, en el movimiento y disposición rítmica de las figuras, en la inclinación de las cabezas, en los rasgos fisonómicos del rostro y en el típico rizo de la frente; el grupo de manuscritos situados entorno al miniaturista de la Biblia Carbolinus, realizados hacia mediados del siglo XII, entre ellos el Pasionario Cod. P.T. de la Biblioteca Capitular de Luca y la Biblia Pistoyana de la Biblioteca Casanatense de Roma, cod. 721, reflejan esta oleada bizantinizante.¹⁶

Cook y Gudiol¹⁷ señalan la circunstancia de que la revitalización neobizantina de los últimos años del siglo XII y primeros del XIII, se inició en Cataluña en los talleres de pintura mueble y un grupo nutrido de frontales de altar así lo acusan; esta corriente fue «especialmente vigorosa en el Rosellón y en la región central. No afecta a los talleres de la Seo de Urgel y Andorra, ni a los pintores pirenaicos de la zona limítrofe entre Lérida y Huesca».

La mayor parte de los investigadores coinciden en señalar un grupo de frontales como los más representativos de esta corriente; éstos son los de Valtarga y

14. Estas tipologías son recogidas por CAMES, G. en su obra *Byzance et la Peinture Romane de Germanie* París 1966, pgs. 223 a 234; ofrece ejemplos de manuscritos alemanes contemporáneos al catalán, con claras influencias bizantinas e interesantes similitudes con éste.

15. GUDIOL I CUNILL, J., o.c. pg. 171 cree que tal influencia llegó directamente de oriente, sin la mediación de Italia, merced al incalculable número de peregrinos que visitaban Tierra Santa y a las relaciones políticas y comerciales establecidas con la corte constantinopolitana. Es más probable, por el contrario, la tesis sobre la vía italiana, tal como opinan COOK y GUDIOL en *La pintura románica Ars Hispaniae*, Madrid 1980, Vol. VI, pg. 141 y SUREDA, J.: *La pintura románica en Cataluña*, Madrid 1981, pg. 249. Sobre el problema de las oleadas bizantinizantes y su contribución a la formación del arte medieval occidental ver KITZINGER, E.: *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Indiana Univ. Press. 1976, pg. 358 a 378: «The byzantine contribution to Western art of the twelfth and thirteenth centuries» ofrece una magnífica síntesis de la cuestión.

16. BERG, K.: *Studies in Twelfth Century Tuscan Illumination*, Oslo. Bergen. Tromsø, 1968, pg 108 y BERG, K.: *Atti del I Convegno «Civiltà delle arte minori in Toscana»*, Arezzo, Maggio 1971, publicadas en Firenze en 1973, pg. 48. Este grupo de manuscritos italianos, muy compacto, evoluciona en la segunda mitad del siglo hacia unas formas en las que el marcado bizantinismo empieza a verse contaminado por un estilo más ligero, más linealista y menos plástico, más cercano al de la obra tortosina y con mayor tendencia al decorativismo románico en la disposición de los pliegues; el Salterio de San Michele a Marturi, de la Biblioteca Laurenziana, Plut 17,3 y el Sacramentario di Camaldoli, Conv. Soppr. 292, de la misma biblioteca son ejemplo de ello.

17. COOK, W. y GUDIOL RICART, J., o.c. pg. 141.

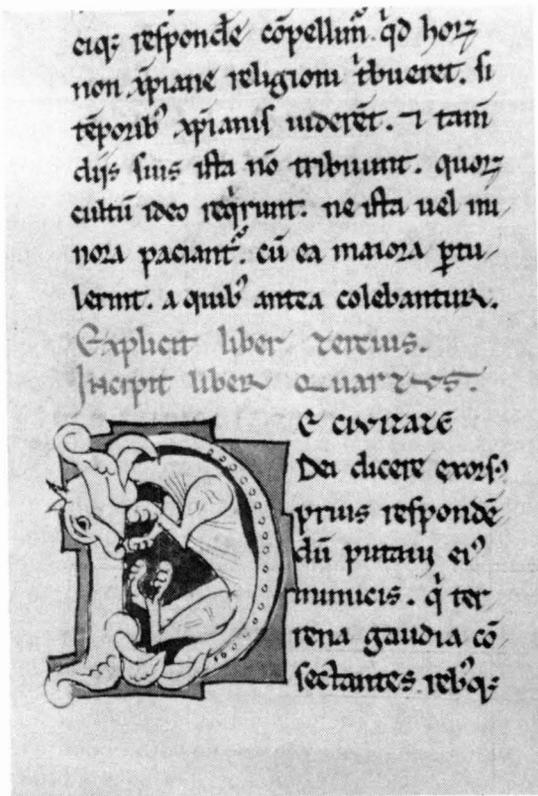


Figura 3. Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 51 v. Foto Arxiu Más.

Orellá y «como derivación local de estas muestras que, aún dentro del mismo círculo, hacen dudosa su filiación a un mismo autor, se puede citar al maestro de Lluçanés, o de Lluçá y al maestro de Aviá y, en un amplio espectro, las tablas de Angostrina, el baldaquino de Benavent de la Conca, Ribesaltes, Sontang, Cruilles, La Llagona, Les Bons, así como los murales de Fontclara, Vilanova de la Muga, S. Feliu de Boada, Barberá y Rabós del Terri».¹⁸

Contrariamente a lo afirmado por Gudiol i Cunill¹⁹ no resulta fácil encontrar huellas de esta corriente italo-bizantinizante en la miniatura catalana de esta época. La conocida imagen del querubín, perteneciente el tratado «De septem querubim» (Ms. 26 del Archivo de la Corona de Aragón)²⁰ procedente de Ripoll y realizado ya en el siglo XIII, al que hay que añadir la inicial «N» con la imagen de San Agustín, del

18. SUREDA, J., o.c. pg. 249. Sobre este tema ver también: AINAUD de LASARTE, J.: *Museo de Arte de Cataluña: Arte románico. Guía*, Barcelona 1973, pg. 154; SUREDA, J. y ALCOLEA, S.: *El romànic català: Pintura*, Barcelona 1975, pg. 208 y s. POST, C. R. trata también el tema del neobizantinismo en la pintura catalana en su *A History of Spanish Painting*, Vol. I, Cambridge 1930, pg. 261 y s.

19. GUDIOL I CUNILL, J., o.c. pg. 172.

20. GUDIOL I CUNILL, J., o.c. fig. 219; BOHIGAS, P., o.c. fig. 31.

21. GUDIOL I CUNILL, J., o.c. fig. 154.

fol. 49 del cod. 196 del Archivo Capitular de Tortosa,²¹ y algunas iniciales decoradas, poco más podemos encontrar en este sentido.²²

Insistiendo en el tema del grupo de frontales citados anteriormente, observamos que la pieza más representativa de todos ellos, el de San Andrés de Valtarga, en la Cerdaña gerundense (M.A.C.) ofrece similitudes estilísticas con el manuscrito de la Ciudad de Dios de Tortosa, que nos permiten relacionar la pintura sobre tabla con la ilustración de textos, entorno al mismo tronco común italiano-bizantinizante.²³

Las concomitancias entre el frontal y el manuscrito se refieren sobre todo a la disposición de pliegues y drapeados, pero también a la actitud y a los rasgos faciales de la figura de Cristo en la *Maiestas*: rostros alargados, barbados, en los que las cejas y la nariz, estrecha y larga, se resuelven mediante un solo trazo, con las comisuras dirigidas hacia abajo y con el labio inferior ligeramente insinuado; cabellos divididos en grandes mechones, enmarcando el rostro, apoyándose ligeramente sobre los hombros y con el típico rizo central.

También algunos pequeños detalles ornamentales como la cenefa reticulada que ciñe la muñeca izquierda de la Virgen en la escena de su *Maiestas* y que aparece repetida en los retablos de Valtarga y Lluçá, así como en la imagen del querubín del ms. 26 de A.C.A.,²⁴ procede, sin duda, de mosaicos bizantinos, como el del ábside de Torcello (s. XII).

La imagen de María en la misma escena del cod. 20 de Tortosa citada anteriormente, derivación del tipo de Virgen Blaquernitisa, a la manera de la que aparece en el ábside de la catedral de Cefalú, ofrece una sorprendente torpeza en la realización de los brazos, en actitud de adoración, que parecen nacer de la cintura; podría tratarse de la copia ingenua, por parte del autor tortosino, de una posición muy bizantina que puede encontrarse también en la imagen de María del mismo frontal de Valtarga.

Otro punto de contacto entre la Ciudad de Dios y el frontal es el trono de albañilería sobre el que aparece sentado el Señor, en el códice y el que sirve de apoyo a Egeas en el frontal. Según Cook²⁵ este modelo se usó repetidas veces en el sur de Francia y en España durante el siglo XII: «Aparece, por ejemplo, en el relieve de la

22. SUREDA, J. y ALCOLEA, S., o.c. pg. 208, incluyen dentro de este grupo bizantinizante catalán las miniaturas del «*Epistolae Beati Agustini*» de la catedral de Vich; creo que se refieren al códice 59 de Vich, obra de finales del siglo XII y en ese caso cabe decir que la capital «D» del fol. 5, en la que un obispo, revestido de pontifical y con báculo, se halla conversando con un clérigo (ver GUDIOL I CUNILL, J., o.c. fig. 150), la escena del fol. 77v. del caballero con lanza, yelmo y escudo (GUDIOL I CUNILL, J., o.c. fig. 152), o la representación de tres ancianos del Apocalipsis, con copas y cítaras, del fol. 84v. (GUDIOL I CUNILL, J., o.c. fig. 151) nos parecen más bien afectadas por un incipiente goticismo de origen francés, que por la corriente neobizantinizante catalana. En cualquier caso el propio GUDIOL en «*Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich*» *But. Bibl. Cat.*, tomo VII, pg. 88 y s. cree en su carácter no catalán y opina que tal vez se trate de un libro comprado en Francia por el obispo Ornós (1425-1445), de camino o de vuelta del Concilio de Basilea.

23. COOK, W. y GUDIOL RICART, J., o.c. pg. 146; atribuyen al maestro de Valtarga afinidades estilísticas con ciertas obras del neobizantinismo italiano, como el Crucifijo de la catedral de Espoleto, fechado en 1187, afinidades sobre las que apoyan un posible origen extranjero del pintor, por lo menos en cuanto a su formación artística.

24. Ver nota 20.

25. COOK, W., «The earliest painted panels of Catalonia» (IV), *The Art Bulletin*, Vol. VIII, 4, pg. 207.

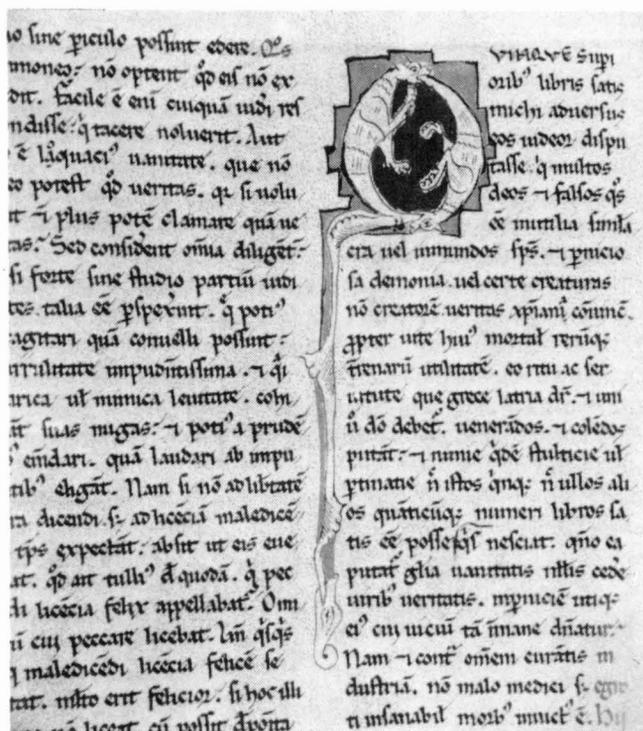


Figura 4. Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 85. Foto Arxiu Más.

Maiestas Domini en el deambulatorio de la iglesia de St. Sernin de Toulouse... esta tipología debió originarse en Italia ya que una disposición similar se encuentra en una placa de marfil de la catedral de Salerno y el mismo trazado aparece en un fresco en Sant'Angelo in Formis». Podemos encontrarlo también en los frontales de estuco de Esterra (M.A.C.) y Ginestarra de Cardós (Museo The Cloisters, N. York), ambos catalogados en los primeros años del siglo XIII y en el Liber Feudorum Ceritaniae del A.C.A.

No terminan aquí los motivos de parentesco entre el códice y el frontal; también la franja ornamental que enmarca este último y las cenefas decorativas de la escena de la Maiestas Mariae siguen un modelo común compuesto por una línea ondulada, inscrita entre dos líneas paralelas, de la que alternativamente nacen, en un sentido y otro, tallos espirales que terminan en un elemento trifoliado.²⁶

Por otro lado, las investigaciones de Durliat²⁷ le han conducido a relacionar el frontal de Valtarga con el desaparecido antependio rosellonés de San Genis les

26. Corresponde al tema n.º 189 del Catálogo de Carbonell, que lo sitúa cronológicamente en el último cuarto del siglo XII: CARBONELL, E.: *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona 1981, pg. 160.

27. DURLIAT, M.: «La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne», *Cah. Civ. Med.* Vol. IV, 1961, pg. 14.

Fonts, del que afortunadamente se han conservado los calcos, realizados por el erudito Bonnefoy en 1868, en los que puede verse la inscripción con el nombre del autor Maestro Alexandre: «MAGISTER ALEXANDER ISTA OPERA FECIT». La similitud estilística existente entre estas obras y la figura del Señor en una miniatura de San Martí del Canigó, que adorna la Carta de Fundación de una Cofradía establecida en dicho monasterio el 2 de abril de 1195, permite señalar una cronología bastante precisa para este grupo de obras, entre las que no sería erróneo incluir tal vez el manuscrito de «La Ciudad de Dios de Tortosa», de modo que pudiéramos situarlo en una fecha entorno a 1200.

En la página ilustrada de San Martí del Canigó, conservada en la Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de París y publicada por Dominguez Bordona²⁸ podemos observar la relación directa con las miniaturas del códice de Tortosa, en los plegados de la figura de la Maestas, en las indumentarias de las mujeres, el hombre alado del Tetramorfos y la actitud postrada de una mujer que recuerda la del personaje desnudo junto a los seres demoníacos en la escena de la Defensa de la Jerusalén Celeste del códice dertusense.

Por otra parte, como Valtarga figura en la lista de iglesias profanadas por las tropas del conde de Foix, Raymon Roger, probablemente hacia 1198, se puede pensar que el frontal es forzosamente posterior,²⁹ aunque no creemos necesario llegar a la afirmación de Post³⁰ que lo retrasa hasta 1250.

En conclusión, por todo lo expuesto hasta el momento y mientras no aparezcan otras pruebas más concluyentes que aconsejen cambiar dicha cronología, parece bastante acertado situar en las fechas cercanas al año 1200 el momento de la iluminación del manuscrito de «La Ciudad de Dios» de Tortosa y calificarla como una obra que, perfectamente anclada en la producción miniaturística del románico catalán en virtud de una serie de razones formales e iconográficas, participa, al mismo tiempo, aunque de forma muy desgastada y alterada, como corresponde a un artista que probablemente no tenía acceso directo a las grandes vías de penetración de nuevas formas artísticas, participa, pues, del general espíritu bizantinizante que, entorno a esa fecha, interviene en la formación de la plástica occidental y que concretamente afecta a un amplio grupo de obras catalanas, especialmente del campo de la pintura sobre tabla.

No quisiéramos terminar estos párrafos sobre cuestiones de estilo sin mencionar que Dominguez Bordona³¹ comenta las coincidencias entre las miniaturas del códice dertusense y las de un Evangelario de la Biblioteca de la Universidad de Innsbruck, obra del siglo XII, ejecutada probablemente en la Cartuja de Schnals, en el Tirol. Creemos que este investigador se refiere al cod. 301 de dicha Biblioteca³² y a ese respecto opinamos que el parecido afecta sobre todo a aspectos compositivos, como en el caso de la escena de la Epifanía (fol 8) que se desarrolla bajo un arco de medio punto apoyado sobre capiteles y columnas, mientras en la parte

28. DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Miniatura*, Ars Hispaniae Vol. XVIII, Madrid 1962, fig. 114.

29. DURLIAT, M., o.c. pg. 9.

30. POST, C. R., o.c. Vol. I, pg. 261 y s.

31. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *La miniatura española I*, pg. 48.

32. HERMANN, H. J., *Beschreibendes verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich I*, Band. Tirol, Leipzig, Verlag, 1905, pg. 190 y figs. 86 y 87.

superior se desarrolla un programa de arquitecturas con torrecillas angulares, cúpula central y murallas almenadas; también el hecho de tratarse de un dibujo a tinta, sin color, reafirma el parecido, pero no es menos cierto, que ambas circunstancias se encuentran de forma generalizada en muchas miniaturas románicas que no guardan entre sí más relación directa que la de respirar todas ellas un común espíritu de la época por lo que no creemos que el parecido entre la obra austriaca y la catalana vaya más lejos de lo comentado.

INICIALES ORNAMENTADAS

El código contiene además 21 iniciales que encabezan cada uno de los libros en que se divide el texto, excepto en el caso del 18. Todas ellas están realizadas en tinta negra, reservando el color natural del pergamino para el diseño de la letra y los elementos ornamentales y utilizando los colores rojo y azul, muy pastosos, casi exclusivamente para los fondos. Las dimensiones de las mismas oscilan entre los 9 cm. de altura, por 9 cm. de anchura máxima de la letra «Q» del fol. 67 y los 3,5 cm. de altura por 3,5 cm. de anchura de la «C» del fol. 359.

Todas las capitales pueden encuadrarse en dos tipologías básicas: — la primera de ellas (fig. 1) corresponde a las iniciales de los folios 5v. (G), 20v. (S), 35 (I), 51v (D), 67 (Q), 95v (D), 111v (N), 127v (E), 137v (O), 156 (C), 170v. (A), 183v. (E), 214 (D), 234v. (P), 313v. (Q), 333 (D), 359v. (C), 382(S). En todas ellas el contorno de la letra actúa como un esqueleto o armazón para la adición de los elementos decorativos que se sitúan en el interior del diseño de la misma. La ornamentación está compuesta por gruesos tallos curvilíneos, en ocasiones espirales, terminados en motivos foliares, de perfil festoneado, muy carnoso y realzados por suaves trazos paralelos que originan un cierto modelado y un considerable naturalismo; algunas terminaciones foliares, de perfil más alargado presentan en su interior un trazo, también festoneado, con el mismo tipo de sombreado a tinta; todos estos elementos vegetales se entremezclan entre sí y se entrelazan con el contorno básico de la inicial.

Otro rasgo característico lo constituye la manera en que los tallos nacen a partir de troncos nudosos; en los puntos de intersección entre unos y otros se producen gruesos ensanchamientos, frecuentemente realzados por rebordes curvos, o por formas foliares. Pequeños zarcillos enroscados en forma de tirabuzón cónico (fols. 95v., 127v., 183v., y 234v) y frutos de forma acorazonada (fols. 137v., 156 y 214) complementan la decoración vegetal.

Los elementos animalísticos están presentes en forma de pequeñas cabezas de mamíferos de cuyas bocas surgen tallos y hojas (fols. 5v., y 95v.) o en forma de canes trazados con bastante naturalismo, a pesar de lo estilizado de su cuerpo (fol. 67) (fig. 2) o de lo forzado de su posición adaptada al espacio interno de la letra (fol. 51v) (fig. 3).

Toda esta decoración realizada aprovechando el color natural del pergamino destaca intensamente sobre el fondo iluminado, generalmente azul. Al mismo tiempo, las iniciales están inscritas en un plano de perfil exterior geométrico, coloreado habitualmente en rojo; es de destacar la casi total ausencia de entrelazos, presentes únicamente en las iniciales de los fols. 234v. y 313v.

Todas estas formas aparecen desarrolladas con mayor habilidad y gracia en las

primeras capitales del códice; las correspondientes a los fols. 5v(C), 51v. (D) y 67 (Q) son las que reflejan mayor calidad, cuidado e imaginación en su realización; la mayor parte de las restantes son más torpes y descuidadas en su trazado, así como en la manera de extender el color.

— el segundo tipo de iniciales es similar al anterior en lo que a color, enmarcamiento y motivos vegetales se refiere, pero difiere con respecto a aquel en que el propio contorno de la letra está constituido por formas zoomórficas. A este tipo corresponden las iniciales de los folios:

- 85: (Q): 18 cm. de altura máxima por 5 cm. de ancho; dos mamíferos con cabeza de perro y cuerpo compartimentado por pequeñas líneas zigzagueantes se devoran mutuamente la cola, formando el perfil de la «Q» (fig. 4).
- 257: (P): 12,5 X 4 cm.; la figura de un dragón con cabeza de mamífero, cuerpo de ave y cola de reptil, que se descompone en un motivo vegetal, se contorsiona mordiendo el mástil de la letra (fig. 5).
- 275: (D): 6 X 5 cm.; el diseño de la letra está constituido por dos mamíferos, cuyos cuerpos están modelados por leves trazos a pluma, paralelos, mediante los que se obtienen unos ciertos efectos plásticos; el mayor de ellos está decorado con una línea longitudinal ondulada.

Casi todos los elementos constitutivos de las iniciales del manuscrito tortosino aparecen ya en la miniatura catalana, en el siglo XI. Así por ejemplo, las terminaciones foliares de los tallos, muy redondeadas, con bordes festoneados y suavemente modeladas por varios trazos paralelos, realizados en tinta, están ya presentes en manuscritos ripolleses, catalogados en el siglo XI, como el Breviario de Música (A.C.A. Ms. Ripoll 42)³³, así como la manera en que las terminaciones de los tallos se enroscan formando un tirabuzón cónico visible en los fols. 95v., 127v., 156, 183v. y 234v. del manuscrito dertusense, se pueden observar también en el Ms. del A.C.A. Ripoll 116 (s. XI).

Lo mismo ocurre con las figuras de mamíferos fantásticos que arquean sus cuerpos adaptándose a los perfiles de las letras y de cuyas bocas nacen otras formas animalísticas o vegetales, o las pequeñas cabezas zoomórficas de similar función. Así la «Q» del fol. 85 (fig. 4) y demás formas zoomórficas de la obra tienen sus antecedentes en los códices procedentes de Ripoll: Homilías de San Gregorio (A.C.A. Ms. 52)³⁴ y Miscelánea Patrística (A.C.A. Ms. 151),³⁵ ambos del siglo XI.

Sin embargo, ni la utilización de dichos ornamentos vegetales, ni tampoco el enmarcamiento geométrico en que se inscriben las letras, parecen generalizarse, ni usarse sistemáticamente con anterioridad al siglo XII.

En efecto, a lo largo del siglo XII y hasta los inicios del siglo XIII las iniciales que decoran los manuscritos catalanes parecen evolucionar hacia una tipología de modelos de mayor tamaño y riqueza, ornamentados con una muy rica profusión de

33. GUDIOL I CUNILL, J., *Els Primitius...*, pg. 111-113 y fig. 89; BOHIGAS, P., o.c. pg. 45 y fig. 8.

34. GUDIOL I CUNILL, J., *Els Primitius...*, pg. 113 y figs. 90 a 99; BOHIGAS, P., o.c. pg. 46 a 48 y figs. 9 y 10.

35. GUDIOL I CUNILL, J., *Els Primitius...*, pg. 115 y fig. 103; BOHIGAS, P., pg. 86 y fig. 30.



Figura 5. Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 257.

temas vegetales, gruesos tallos curvilíneos y hojas muy carnosas, a los que se une la presencia de grandes animales fantásticos y representaciones figuradas, todos ellos incritos en fondos coloreados; los colores predominantes son rojo y azul, sin olvidar el uso de oro y plata líquidos en las obras más ricas.

Bohigas cita varias obras representativas de esta época, como el Misal del Museo Episcopal de Vich (Ms. 68),³⁶ procedente de San Juan de las Abadesas, el Salterio Litúrgico de la Biblioteca Capitular de Lérida,³⁷ del año 1121, las Homilías de San Agustín sobre el Evangelio de San Juan (A.C.A. Ms San Cugat 21),³⁸ de influjo oriental y el Salterio Litúrgico del Museo Episcopal de Vich (Ms. 9),³⁹ entre

36. GUDIOL I CUNILL, J., *Els Primitius...*, pg. 148 y figs. 209 a 212; GUDIOL I CUNILL, J., «Catàleg...», *But. Bibl. Cat.*, tomo VII, pg. 100 y figs. 15 y 16; BOHIGAS, P., o.c. pg. 64 y fig. 24.

37. BOHIGAS, P., o.c. pg. 54 y fig. 17.

38. GUDIOL I CUNILL, J., *Els Primitius...*, pg. 135 y figs. 155 a 161; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Manuscritos con Pinturas I*, Madrid 1933, fig. 37; MIQUEL I ROSELL, F., «Catàleg dels llibres manuscrits de la Biblioteca del Monestir de San Cugat del Vallès existents a l'Arxiu de la Corona d'Aragó», *But. Bibl. Cat.* Vol. VIII, pg. 176; BOHIGAS, P., o.c. pg. 60.

39. GUDIOL I CUNILL, J., o.c., *Els Primitius...*, pg. 128 y figs. 130 y 132; BOHIGAS, P., o.c. pg. 63 y fig. 21.

otros. No citamos la Biblia de Lérida, cuya excepcional calidad excede de la producción media de manuscritos iluminados, por su probable procedencia no catalana.⁴⁰

Bohigas confirma⁴¹ la ausencia de rasgos específicamente catalanes en la mayor parte de códices ornamentados de este periodo, ante la presencia de un estilo general europeo, de influjo predominantemente francés en el que se hace difícil señalar particularidades locales. No cabe duda de que de este espíritu general participan las iniciales que decoran nuestro códice, pero cabe llamar la atención sobre la especial relación que guardan con las de algunos libros iluminados procedentes de la Biblioteca de Santes Creus, conservados hoy en la Biblioteca Pública de Tarragona,⁴² relación que nos obliga a pensar en un posible influjo de la iluminación de capitales cistercienses sobre nuestro artista, o tal vez sobre el problemático escritorio tortosino en general.

Así, las iniciales que decoran los códices procedentes de Santes Creus «Expositio in Epistolas Pauli» de Pedro Lombardo (Ms. 146) (s. XII)⁴³ y Epístolas de San Pablo (Ms. 158) (s. XII),⁴⁴ son las que por su disposición general y predominio de los elementos fito y zoomórficos, mayor relación guardan con el manuscrito de Tortosa, salvando las distancias de su mayor riqueza ornamental y calidad de ejecución. Véase también alguna coincidencia notable, como la extraña contorsión del cuello del dragón perteneciente a la capital «P» del fol. 217 del ms. 146 de Santes Creus y la del fol. 257 del códice de Tortosa. Pero es en especial el libro correspondiente a las «Sentencias» de Pedro Lombardo (ms. 123),⁴⁵ (fig. 6) realizado a principios del siglo XIII, el que por su mayor sencillez y austeridad ornamental ofrece mayores similitudes con el de la Ciudad de Dios.

Dominguez Bordona⁴⁶ afirma el carácter no español de éstos tres códices de Santes Creus; el mismo autor cree reconocer los dos primeros, aunque con dudas, en el inventario descubierto por él, intercalado entre las páginas del Ms. 139 de la Biblioteca Pública de Tarragona⁴⁷ y realizado aproximadamente en el último cuarto del siglo XII; parece lógico suponer que tales códices, que con bastante certeza se encontraban ya en esa fecha en Santes Creus, fueron traídos por los monjes cistercienses en los años de fundación del monasterio. Este hecho se produce en 1150, fecha en la que aparece una donación, hecha al abad del monasterio de la

40. GUDIOL I CUNILL, J., *Els Primitius...*, pg. 145 y figs. 187 a 192; AYUSO, T., «La Biblia de Lérida, otro importante códice casi desconocido», en *Universidad*, Zaragoza 1944, XXI, pg. 25 y s.; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Exposición de códices miniados españoles*, Madrid 1929, fig. 26; BOHIGAS, P., o.c. pgs. 55-58 y fig. 19.

41. BOHIGAS, P., o.c. pg. 54.

42. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Manuscritos de la Biblioteca Pública de Tarragona*; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., «Manuscritos de San Bernardo de la Biblioteca de Tarragona»; comunicación enviada al «XXV Congrès de l'Association Bourguignone des Sociétés Savantes» Tournus, Junio 1954.

43. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *El escritorio y la primitiva biblioteca de Santes Creus*, Tarragona 1952.

44. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *El escritorio...*, pg. 116; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Manuscritos con pinturas*, Vol. II, pg. 179 y fig. 574; BOHIGAS, P., o.c. pg. 63 y fig. 22.

45. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *El escritorio...*, pg. 98; OLIVA, V., *Introducción al estudio del arte del alfabeto en Cataluña*; BOHIGAS, P., pg. 65 y 116.

46. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *El escritorio...*, pg. 23.

47. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *El escritorio...*, pg. 15 y s.

Gran Selva (Toulouse), citándose al ex-prior del mismo, Guillermo, como primer abad de Santes Creus; probablemente este abad fundador contribuyera con una aportación de libros a la creación de la biblioteca monasterial.

De este modo, al igual que ocurrió con la contribución de códices franceses traídos por el abad de San Rufo de Avignon a Tortosa, al ser nombrado primer obispo de la ciudad, los textos de San Bernardo y la ornamentación característicamente cisterciense llegaron a Santes Creus por medio de libros elaborados presumiblemente en el sur de Francia.⁴⁸

También el monasterio de Poblet debió ejercer un papel similar, pero las sucesivas devastaciones sufridas por sus fondos bibliográficos durante la guerra de la Independencia, la de 1835 y en ocasiones posteriores, nos han privado prácticamente de la posibilidad de estudiar códices iluminados procedentes de Poblet, contemporáneos a los que estamos analizando.

Esta impronta cisterciense, apreciable en la ornamentación de la Ciudad de Dios, se extiende también a otras obras tortosinas, por lo que, junto al influjo ripollés que, en el aspecto textual, encontramos en manuscritos elaborados con toda probabilidad en Tortosa, habría que añadir el cisterciense, que, procedente de los centros de Santes Creus y seguramente Poblet, muy ligados a su vez a la figura de Ramón Berenguer IV, pudo incidir sobre el escritorio de Tortosa, por medio de la arribada de libros cuya ornamentación fuera allí imitada.⁴⁹

Naturalmente, para demostrar tal hipótesis deberíamos disponer de estudios más completos sobre todos los códices de la Biblioteca Capitular, a partir del siglo XII, su procedencia y las posibles aportaciones exteriores en la creación de su escritorio, en el que junto a copistas, cuya existencia parece ser más fácilmente demostrable hubiera también iluminadores. Por el momento sólo nos es factible reconocer la huella cisterciense en otros manuscritos conservados en Tortosa, como el Salterio Ms. 51 (s. XII),⁵⁰ cuya procedencia está aún por determinar.

En cualquier caso no conviene exagerar el papel jugado por los focos del Cister en Cataluña como vía de penetración de unas determinadas formas de ornamentación de capitales, porque la uniformidad de estilo y la carencia de peculiaridades locales y de escuelas, propia de la miniatura de los últimos tiempos del románico, nos conduce a encontrar motivos vegetales, temas foliares, así como formas de enmarcamiento de capitales, similares a los cistercienses en otros textos conservados en Tortosa, de segura procedencia provenzal, como es el caso del

48. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *El escritorio...*, pg. 13.

49. BAYERRI, E., o.c. pg. 45; señala su creencia de que los focos culturales cistercienses de Poblet y Benifazar, este último muy cercano a Tortosa, pudieron desde fines del siglo XIII suministrar a Tortosa copias de códices, sobre todo litúrgicos. A falta de pruebas definitivas que nos permitan demostrar la relación con Poblet y Benifazar, es Santes Creus, de cuya Biblioteca poseemos gran cantidad de textos, la que nos debería aportar las pruebas sobre las que apoyar la influencia cisterciense, en cuanto a textos y ornamentación, sobre el escritorio tortosino.

50. O'CALLAGHAN, R., *Los códices de la catedral de Tortosa*, Tortosa, 1897, pg. 60; BOHIGAS, P., o.c. pgs. 95 y 97; BAYERRI, E. o.c. pg. 48 y 209.

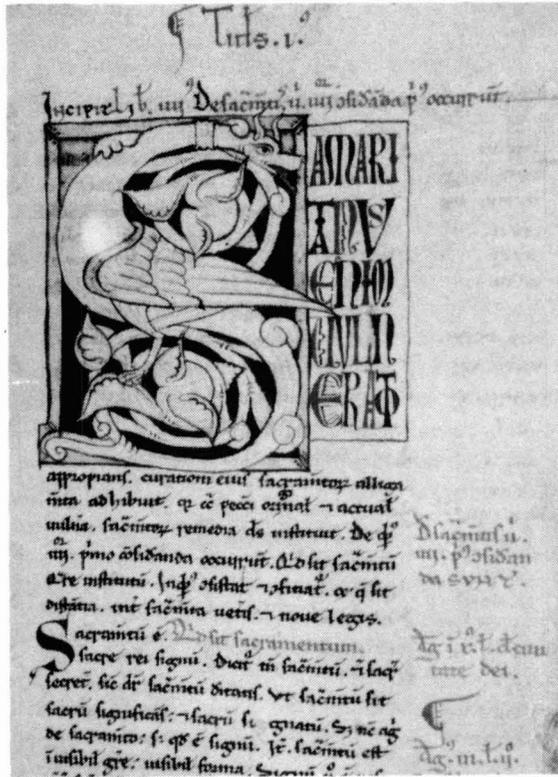


Figura 6. Bibl. Prov. Tarragona, Ms. 123, fol. 106v. Foto Arxiu Más.

llamado «Misal de San Rufo» (Ms. 11)⁵¹ y el Misal (Ms. 41),⁵² ambos del siglo XII, que seguramente formaron parte del grupo de códices aportados por el abad de San Rufo de Avignon, en el momento de la fundación de la Sede episcopal de Tortosa, aunque es de destacar en estas obras su mayor riqueza cromática, así como el empleo de oros, ausente en las procedentes de Santes Creus y en «La Ciudad de Dios».

ORIGEN DEL MANUSCRITO

Problema más dificultoso plantea la fijación de la procedencia y origen del códice. Conocido es el hecho de que en 1151, Gaufrédo, que hasta entonces había ocupado el abaciado de San Rufo de Avignon, pasó a dirigir la sede episcopal de

51. VILLANUEVA, J. *Viaje literario a las iglesias de España*. Tomo V: *Tortosa*, pg. 121; O'CALLAGHAN, R. o.c. pg. 31 y 32; GUDIOL I CUNILL, J. *Els primitius...*, pg. 131 y 132 y figs. 140 a 144; BOHIGAS, P. o.c. pg. 95-96; BAYERRI, B. o.c. pg. 145 y s.

52. O'CALLAGHAN, R. o.c. pg. 50; GUDIOL I CUNILL, J. *Els primitius...*, pg. 113 y figs. 145 y 146; BOHIGAS, P. o.c. pg. 95.

Tortosa, creada poco después de la reconquista de la ciudad por Ramón Berenguer IV, acaecida en 1148. Cabe suponer que, junto a los habituales objetos litúrgicos, trajera el nuevo obispo algunos libros imprescindibles en una biblioteca recién creada. Tal suposición se apoya en la existencia en Tortosa de varios manuscritos sobre cuya condición de franceses, relacionados con lo aviñonés no hay duda: cod. 11, llamado vulgarmente «Misal de San Rufo», citado con anterioridad, cod. 10, cod. 41 etc. todos ellos conservados en el Archivo Capitular. Sin embargo no debió ser sólo Avignon el único suministrador de códices de la Biblioteca tertusense, sino que también otros «scriptoria» monacales de Cataluña pudieron colaborar en tal tarea, sobre todo Ripoll, el más importante de todos ellos.⁵³

En esta línea de pensamiento Bayerri llega a relacionar, aunque de forma un tanto ambigua, el códice 20 tortosino, es decir, «La Ciudad de Dios», con el scriptorium rivipullense.⁵⁴ Creemos que los argumentos que pudieran apoyar esta teoría serían meramente circunstanciales. Hemos visto como la decoración del manuscrito parece estar relacionada con modelos italiano-bizantinizantes; pues bien, poseemos varias noticias sobre el número importante de textos literarios y científicos que llegan a copiarse en Ripoll, gran parte de ellos de origen italiano, a partir del siglo X. Ya a mediados de este siglo el Códex Eugipius, realizado en Ripoll por Sunarius, presbítero, y Sendredus, levita, es una probable copia de un original italiano del siglo IX;⁵⁵ el ejemplar de la obra de Johannes Diaconus, monje de San Jenaro de Nápoles, sobre la Vida de San Nicolás, fue tal vez una obra encargada por Arnulfo, abad de Ripoll y obispo de Gerona, durante su estancia en Roma en el año 951.⁵⁶

Las relaciones literarias con Italia continuaron durante el siglo XI; posiblemente el abad Oliba realizó algún viaje a Roma y su padre Oliba Cabreta, durante su estancia en Italia encargó, tal vez, copias de algunos textos; la presencia en el cod. 151 de Ripoll (A.C.A.) de una copia del tratado de Brachiarus «De Fide», obedecería a la adquisición de un ejemplar, realizada en Italia por uno de los dos personajes, padre o hijo, continuando la costumbre iniciada en el siglo anterior de adquirir obras italianas para la Biblioteca de Ripoll.⁵⁷

Sobre la continuidad del influjo italiano a lo largo del siglo XII, Beer afirma:⁵⁸ «No conozco un solo manuscrito ripollés del siglo XII, ni siquiera de la mitad del XIII que haya sido transportado de Italia...»⁵⁹ Se tiene que tener en cuenta este detalle

53. Además de Bayerri, también RUBIO, J. y D'ALOS, R. en «La Biblioteca del Capitol de la Catedral de Tortosa» *Annuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Tomo V, 1913 y 1914, pg. 747, indican el indudable origen rivipullense de algún códice conservado en Tortosa; concretamente el tipo de letra utilizada en el ms. 217 (fines del siglo XII) está sin lugar a dudas relacionado con modelos caligráficos ripolleses. KINGSLEY PORTER, A. *La escultura románica en España*, Vol. I, pg. 119, señala este mismo origen para el escritorio tortosino, junto a la aportación aviñonesa.

54. BAYERRI, E. o.c. pg. 45.

55. BEER, R. «Los manuscritos del monestir de Santa María de Ripoll» *Bol. de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Vol. V, 1909, pg. 164.

56. BEER, R. o.c. pg. 168 y 267.

57. BEER, R. o.c. pg. 267.

58. BEER, R. o.c. pg. 340 y 341.

59. SACKUR, E. afirma, sin embargo, en la introducción a la edición realizada del códice Rangerius de Ripoll (s. XII), hoy desaparecido, que dicho manuscrito era de origen italiano (Mon. Germ. Libelli de lite II, 505 y s.; ver también BEER, R. o.c. pg. 340-341).

precisamente porque en los manuscritos relativamente antiguos, de indudable procedencia ripollésa, se encuentran trabajos cuyos arquetipos fueron decididamente escritos en Italia... La transcripción de textos traídos de fuera, efectuada por los monjes de Ripoll, en manuscritos ripolléses, continuó también en el siglo XII.»

Por lo que al siglo XIII se refiere «no es menos característica en el dominio de la medicina la entrada triunfal de escritos de escuelas italianas, sobre todo los de la de Salerno... Los códices de Ripoll, conservados aún, procedentes del tiempo que hemos dicho (S. XIII) también prueban en este dominio el nacimiento de una nueva época, la influencia extranjera italiana y el conocimiento de autores modernos...» Incluso cita Beer la existencia en Ripoll del Manual de Farmacia de Magister Salernus, floreciente entre 1130-1160, que debe ser anterior a 1160, pues en esa fecha fue explicado por Bernat de Provenza, obra que atestigua claramente la relación entre Italia y Cataluña.⁶⁰

Vemos, pues, que el scriptorium de Ripoll había constituido a lo largo de los siglos X, XI y XII el más importante centro de afluencia de códices italianizantes, algunos de los cuales pudieron estar decorados; este influjo, tal vez algo eclipsado durante el siglo XII, parece revitalizarse en los últimos años de esta centuria y a lo largo del siglo XIII, por lo cual el mundo de los manuscritos iluminados vendría a unirse al común resurgimiento de la influencia italianizante y a través de ella de lo bizantino, señalada ya en el campo de la pintura mural y sobre tabla.

En segundo lugar, la relación estilística del manuscrito de «La ciudad de Dios» con algunas obras señaladas anteriormente y procedentes de la zona de la Cerdaña, el Rosellón y el Bergadá, puede hacer suponer que su iluminador, en el caso de que Nicolau Bergadanus fuese sólo el escriba, hubiese llevado a cabo su formación en un «scriptorium» suficientemente relacionado con Italia y no muy alejado de las zonas del Norte de Cataluña, ya citadas, regiones de las que proceden la mayor parte de las obras afectadas por caracteres italobizantinizantes. Quizá se trate de Ripoll, monasterio que, por otra parte, desde muy antiguo había tenido intereses en el Bergadá y la Cerdaña.⁶¹

Sin embargo, de estas circunstancias no debe deducirse necesariamente que el códice fuera realizado en el propio Ripoll, pues tampoco hay que descartar la posibilidad de que un copista o iluminador ripollés se trasladara al hipotético y recién creado «scriptorium» de Tortosa para trabajar en él, hecho éste frecuente en las relaciones entre escritorios monacales o catedralicios de la época, en cuyo caso sería el propio taller tortosino el lugar de creación de la obra.

Por otra parte el espíritu cisterciense que, como hemos visto, parecen respirar las iniciales de «La Ciudad de Dios» podría ser un tanto a favor del origen tortosino de la obra, ya que el influjo de monasterios como Santes Creus y Poblet debió ejercerse con más facilidad sobre el cercano escritorio dertusense que sobre el ripollés, aunque, por otra parte, la pobreza ornamental de los manuscritos

60. BEER, R. o.c. pg. 360 y 361.

61. En el año 888 Guifré en su «Acta dotis Ecclesia Rivipullensi factae» (Marca App. XLVI, Col. 818) concedió al monasterio no solo dominios extensos en los alrededores de Ripoll, sino también localidades en el condado de la Cerdaña y en el distrito de Berga, las iglesias del lugar Brositano, con sus alodios y también las de San Vicente y San Juan (BEER, R. o.c. pg. 149).

ripolleses de la segunda mitad del siglo XII no permite confirmar las teorías en este sentido.

La existencia de un «scriptorium» adscrito a la catedral de Tortosa, tan controvertido en ocasiones, no parece ofrecer dudas a investigadores como J. Rubió, R. d'Alós⁶² y E. Bayerri⁶³ quienes señalaron algunos códices como de origen inequívocamente tortosino: el ms. 217 del Archivo Capitular, de fines del siglo XII, es fruto indudable del escritorio de Tortosa, a juzgar por la inscripción: «Librum Sancte Marie Dertose...» que aquí aparece escrita de la misma mano del copista y no sobrepuesta. Bayerri añade una lista de once códices que «probablemente, por lo menos, hubieron de salir del scriptorium canoical dertosano o de algún otro subalterno monasterial, a juzgar por su contenido religioso o litúrgico, relativo precisamente a nuestra iglesia de Tortosa.

Al carecer estos códices de decoración, únicamente quedaría demostrada la permanencia en Tortosa de copistas de textos, pero restaría aún pendiente de demostración la existencia de iluminadores ya que la presencia en su Biblioteca de códices como «La Ciudad de Dios» de San Agustín, por sí sola y a la vista de la información que suministra, no es suficiente para testimoniar un indudable origen tortosino.

M.ª Eugenia Ibarburu

*Professora del Departament
d'Història de l'Art (U. B.)*

62. RUBIO, J. y D'ALOS, R. o.c. pg. 747.

63. BAYERRI, B. o.c. pg. 47 y s. y 53.