

## LA ESCULTURA DE SANT PERE DE BESALÚ: UNA LECTURA EN CONTEXTO DE UN CAPITEL ENIGMÁTICO.

TÉRENCE LE DESCHAULT DE MONREDON

Doctor en Lletres per la Universitat de Ginebra

La escultura de la iglesia de Sant Pere de Besalú ha sido bien estudiada por distintos autores. Pese a ello, uno de los capiteles de la girola del deambulatorio ha quedado sin interpretación convincente<sup>1</sup>. El presente artículo pretende proponer un nuevo análisis del conjunto escultórico de esta iglesia de primera importancia en la Garrotxa. Después de plantear el contexto histórico y describir rápidamente la arquitectura del edificio, analizaremos en detalle la escultura, tanto interior como exterior, de éste. Dentro de este análisis, haremos hincapié en la interpretación de un capitel muy desgastado de la capilla mayor, y que, por consiguiente, no había recibido hasta hoy una interpretación satisfactoria. Su nueva lectura nos permitirá entender mejor el programa iconográfico esculpido en los capiteles colocados detrás del altar mayor, así como su importancia en el ambiente político contemporáneo de su creación.

23

### 1. Los datos históricos

No tenemos ninguna documentación procedente del edificio actual de Sant Pere de Besalú<sup>2</sup>. Sin embargo, disponemos de tres noticias documentales anteriores a la construcción de la iglesia románica en el siglo XII. Se trata de: un acta de fundación del año 977, una importante dotación a cargo del conde Miró Bonfill al año siguiente; y una consagración del año 1003.

En el 977 se fundó una iglesia abacial dedicada a los santos Pedro, Pablo y Andrés. La fundación de este monasterio benedictino tenía como propósito dotar la capital del condado de Besalú de un centro eclesiástico de primer orden. El conde Miró dotó el nuevo monasterio con muchas tierras y riquezas de todo tipo. Inmediatamente después de su creación, el monasterio fue puesto bajo la tutela de la Santa Sede de Roma, de tal modo que era independiente de los poderes locales y su abad administraba justicia en sus tierras. En 1111 se extinguió la dinastía de los condes de Besalú y sus territorios pasaron a formar parte del patrimonio de los condes de Barcelona. El monasterio de Sant Pere, con la autoridad que le conferían sus posesiones y su independencia, se convirtió en el principal centro de poder de la ciudad.

---

1 L. BARTOLOMÉ, “Ex provintia in Bisuldunum”, en L. BARTOLOMÉ, M. Àngel FUMANAL y L. DE SANJOSÉ, *Sant Pere de Besalú. 1003-2003 Una historia de l’Art*, Besalú, 2003, p. 36.

2 Las siguientes informaciones históricas provienen de : L. BARTOLOMÉ *et alii*, *Sant Pere de Besalú...*, *op. cit.*, p. 16-27.

Dos documentos – un privilegio del rey Alfonso el Casto del año 1171 que concedía permiso a los monjes para que pudiesen construir en el cementerio, y otro del 1172 en el que se hacía donación a las obras de Sant Pere de Besalú – sugieren que una nueva iglesia ya se estaba construyendo. El monasterio aumentó su patrimonio durante todo el siglo XII, de tal modo que el momento en el que los monjes de Besalú parecen tener más poder y riquezas se corresponde con los primeros años del siglo XIII. Por ello se puede suponer que las obras de construcción del edificio se sitúan entre finales del siglo XII y principios del siglo siguiente.

## 2. La arquitectura del edificio

No queda nada del edificio del siglo X. En el año 1992, unas excavaciones llevadas a cabo al sur y al este del templo actual permitieron suponer que éste fue construido encima del primero. Fue entonces cuando se descubrió un capitel que supuestamente formaba parte de la ornamentación del conjunto inicial<sup>3</sup>.

La iglesia de Sant Pere, que se puede admirar hoy en día en la actual plaza del Prat de Sant Pere de Besalú, se caracteriza por la alta calidad de su construcción, en concreto de sus paramentos de sillares colocados a hueso (sin mortero). Se nota una gran destreza en la talla de la piedra, algo que caracteriza también los monumentos roselloneses o provenzales de la segunda mitad del siglo XII, como se puede ver en las iglesias de Cornellà de Conflent o de Saint-Paul-Trois-Châteaux en el valle del Ródano.

La iglesia de Sant Pere se divide en una nave principal, cubierta con una bóveda de cañón, y dos colaterales cubiertas mediante bóvedas de cuarto. El espacio de la nave es separado de la cabecera por un transepto sobresaliente con dos pequeñas capillas orientadas.

La originalidad de la planta reside en la cabecera compuesta por un gran ábside central con deambulatorio, en cuyo muro se encuentran embebidas tres pequeñas absidiolas radiales.

Cuatro parejas de columnas con capiteles esculpidos con motivos vegetales, animales o historiados, separan la capilla mayor del deambulatorio (fig. 1).

El deambulatorio se halla generalmente en iglesias que eran centros de peregrinación, ya que permite una mejor circulación de los fieles hasta las reliquias, sin perturbar las celebraciones en la capilla mayor. Por todo ello, hay que considerar la posibilidad de que hubiese un conjunto de reliquias en el ábside<sup>4</sup>. Aunque no hay evidencias documentales en el siglo XII, sabemos que varias reliquias pertenecían a la iglesia de Sant Pere por descripciones de principios del siglo XVII que, lamentablemente,

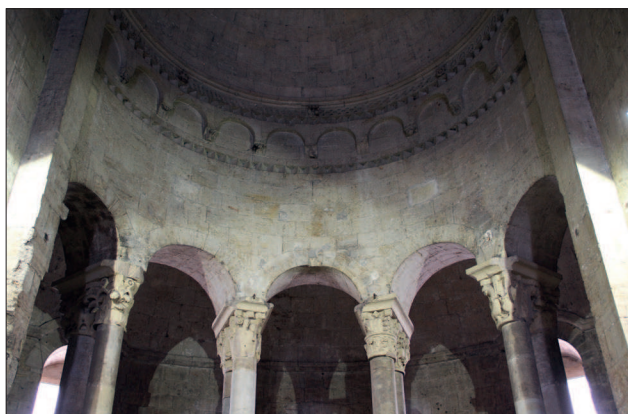


Fig. 1. Vista general de los capiteles y canecillos del deambulatorio de San Pere de Besalú.

3 G. BOTO, « El temple abacial de Sant Pere. Facultats representatives i caracterització funcional », en G. BOTO (coord.), *Relíquies i arquitectura monàstica a Besalú. Perfils històrics de la vila comtal*, Girona, 2006, p. 35-69.

4 M. CASTIÑEIRAS y J. CAMPS (coord.), *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, cat. exp. MNAC, Barcelona, 29.02-18.05 2008, p. 125.

no ubican a las mismas<sup>5</sup>. Hay que notar que la planta con deambulatorio existe en Cataluña desde la primera mitad del siglo XI, concretamente en Sant Pere de Rodes<sup>6</sup>, pero no con la fórmula del muro bajo que sirve de basamento a una serie de columnas con capiteles figurativos. Esta opción constituye una excepción en Cataluña, aunque es una fórmula bien conocida desde el siglo XI y durante el siglo XII en varias regiones de Francia, como en Auvernia. La consecuencia de ello es que la iglesia cuenta con una capilla mayor adornada con capiteles esculpidos y que un programa iconográfico se desarrolla detrás del altar. Veremos que éste fue concebido en relación a su especial colocación.

### 3. La escultura

La escultura de la iglesia se concentra principalmente en la fachada y en la cabecera, los dos lugares más importantes del templo. Una serie de canecillos ornan tanto el exterior como el interior del ábside. Consta de una diversidad estilística que permite relacionarla con distintas regiones artísticas, como lo veremos más adelante. En primer lugar, cabe recordar que el estado deteriorado de la escultura de los capiteles del deambulatorio es consecuencia de los desperfectos sufridos durante la Guerra Civil. Afortunadamente, una serie de fotografías tomadas en el año 1922 y conservadas en el Archivo Mas de Barcelona, permite una mejor lectura de la iconografía, la cual vamos a descifrar ahora<sup>7</sup>.

#### 3.1 Los canecillos del ábside

La serie de canecillos que se colocan en el arranque de las arcuaciones constan de motivos sencillos. Algunos son vegetales o geométricos, otros animales, y pocos representan humanos. Los dos más significativos de ellos, se hallan en el interior del edificio. El primero representa a un hombre desnudo, con las manos en alto y que parece retenido por una cinta trenzada que le esconde el sexo. En segundo, se trata de un hombre entre dos fieras puestas sobre sus patas traseras. El repertorio figurativo de estos pequeños relieves es sobre todo decorativo. Es decir, que no tiene un sentido profundo ni tampoco un programa de conjunto. Incluso los personajes desnudos, sólo o entre fieras, pueden aludir al pecado o, más bien, a los instintos animales, pero son tan frecuentes en el arte románico, que no se puede interpretar más allá de un sentido muy general y bastante impreciso.

25

#### 3.2 Los capiteles del deambulatorio

Son ocho los capiteles que ornan el ábside de la capilla mayor. Tres son capiteles vegetales derivados del modelo corintio antiguo, dos se componen de figuras animales y tres son historiados.

##### 3.2.1 Los capiteles corintios

De los capiteles que no son historiados trataremos rápidamente. De los tres capiteles corintios, cada uno se acerca más o menos al arquetipo romano, el cual tiene una estructura muy codificada. Uno de ellos repite casi todas las partes del arquetipo: ábaco, florón, volutas, cálices, caulículos, y las

5 G. BOTO, « El temple abacial... », *op. cit.*, p. 58-59.

6 I. LORÉS, *El Monestir de Sant Pere de Rodes*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2002, p. 37 et s.

7 Para los capiteles, los números de fotografías conservadas en el Archivo Mas de Barcelona son : C-13568, C-13569, C-13570, C-55912, C-55913, C-55917, GA-10467.



Fig. 2. Capitel corintio y capitel con leones.



Fig. 3. Capitel de tipo corintio y capitel con leones alados.

dos filas de hojas de acanto (fig. 2). Otro ejemplo copia muy bien la parte superior del ábaco con su florón y las volutas, así como la parte inferior de las dos filas de acantos, pero pierde un poco de detalle a la hora de conseguir la parte mediana de los caulículos y los cálices. El último transforma la fórmula original. Mantiene las dos filas de acantos, las volutas y el ábaco, pero el florón se transforma en una hoja, y los cálices se confunden con la segunda fila de acantos. Además, aparece un motivo de pequeñas hojas entre las grandes de la primera fila, que traiciona la copia de un modelo ya transformado (fig. 3). Este modelo existe desde finales del siglo XI, en Saint-Sernin de Toulouse, por ejemplo.

26

Con toda probabilidad los escultores de Besalú copiaron capiteles corintios ya interpretados, es decir más o menos contemporáneos de su época. De manera muy general, se podría decir que el primero adopta un estilo que parece aludir al de Sant Pere de Rodes, el segundo al de Provenza y el tercero al de Languedoc.

### 3.2.2 Los capiteles con figuras de animales

Aparece un capitel con ocho leones (dos por cara) junto a figuras humanas. Los leones están afrontados sus cabezas ocupan el espacio destinado a las volutas en el capitel corintio, mientras que la cabeza humana ocupa la posición del florón (fig. 2). El tema es muy frecuente en el arte románico y se puede prestar a distintas interpretaciones que, generalmente, se resumen en la lucha del ser humano contra el mal, es decir: la bestialidad de los instintos que conducen al pecado. Esto último constituye un peligro para la salvación eterna, peligro significado por las fieras. Pero al repetirse tanto el motivo, este pierde poco a poco su sentido primitivo para convertirse en un elemento de valor decorativo.

El segundo capitel representa a leones alados, o bestias parecidas a estos animales fantásticos (fig. 3). Presenta un paralelismo formal con el primero, dado que los dos forman una pareja con un capitel corintio. Se nota en los dos casos el uso de la Split representation que consiste en representar a dos cuerpos con una sola cabeza<sup>8</sup>. Se trata de una práctica común en el arte románico desde el siglo XI, que permite adaptar figuras tridimensionales, en este caso animales, a las superficies del cubo del capitel. De este modo se crean monstruos decorativos, los cuales fueron criticados por san Bernardo en un famoso texto en el que habla de “varios cuerpos con una sola cabeza y de varias cabezas con un solo cuerpo”<sup>9</sup>. La colocación simétrica de ambos capiteles aumenta aún más su valor decorativo.

<sup>8</sup> J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, París, Cerf, 1999, p.

<sup>9</sup> Bernardo de Claraval, *Apologia ad Guillelmum*, C. 12, dans *Opera*, t. 3, p. 106.

### 3.2.3 Los capiteles figurativos

Un primer capitel historiado se divide en dos registros con escenas dedicadas a la Infancia de Cristo. En la parte superior se ve sucesivamente a Herodes aconsejado por el diablo dando la orden de la Matanza de los Inocentes, el Sueño de los reyes magos y la Huida a Egipto. En cuanto a la parte inferior, está toda dedicada a la Matanza de los Inocentes. El capitel que forma pareja representa un solo tema: el viaje de los reyes magos. La escena se desarrolla en un solo registro, más ancho (fig. 4).



Fig. 4. Capitel con las escenas de la infancia de Cristo (huida a Egipto y matanza de los inocentes) y capitel con el viaje de los Reyes Magos.

En este ciclo de la Infancia de Cristo, notamos que falta la parte más importante: la Natividad. Por contra, se da mucha importancia a la Matanza de los Inocentes. Eso recuerda lo que ocurre, a principios del siglo XII, en la iglesia Saint-Aignan de Brinay-sur-Cher (Francia, Centre-Val-de-Loire), donde la capilla mayor está decorada con pinturas murales que representan, entre otros, a los episodios de la infancia de Cristo. En este caso, sí que se representó la Natividad, pero las escenas más desarrolladas son: en la pared

27

norte, el viaje de los reyes magos, que ocupa dos registros; detrás del altar, la Matanza de los Inocentes, que ocupa todo el registro superior; y en el registro inferior, la Presentación en el Templo, por una parte, y la Huida a Egipto por la otra.

En ambos casos, las escenas elegidas para colocarse detrás o cerca del altar son muy sugerentes. El asesinato de los niños por orden de Herodes tiene un doble sentido simbólico: el de prefigurar el sacrificio de Cristo – el cual se conmemora sobre el altar durante la misa; y el de enseñar el ejemplo edificante de los mártires (aquí son los primeros mártires, aunque involuntarios), los cuales siguen el modelo idealizado de Cristo, renunciando a su vida terrestre para conseguir la salvación del alma y la vida eterna. La escena de la presentación en el templo, que se halla inmediatamente a la izquierda del altar en la iglesia de Saint-Aignan, subraya considerablemente el papel de Cristo como víctima del sacrificio, dado que el altar pintado constituye como un eco del altar real de la iglesia (fig. 5).

En cuanto a la insistente presencia de los reyes magos, es un tema que también tiene un doble sentido. Por una parte recuerda a los primeros hombres que vinieron a adorar a Cristo, y por otra recuerda la conversión de los Gentiles (paganos) al cristianismo<sup>10</sup>. En este sentido, también constituyen modelos para los fieles, de la misma manera que los Santos Inocentes: los dos encarnan el origen de un modo cristiano de actuar ejemplar.

Por otra parte, la escena de sumisión de los reyes al Niño Cristo simboliza la superioridad del reinado espiritual de la Iglesia sobre el reinado temporal de los soberanos. Colocando la escena en el

<sup>10</sup> R. TREXLER, *Le voyage des mages dans l'histoire*, París, 2009 (1<sup>ère</sup> éd. Princeton, 1997).



Fig. 5. Vista general de la capilla mayor de la iglesia de Saint-Aignan de Brinay-sur-Cher. © Arnaud Frich.

punto de convergencia de la mirada en la iglesia, los prelados recordaron a la élite laica la obediencia que les deben. Cabe recordar que el abad de Sant Pere de Besalú se encontraba bajo la única autoridad de Roma y no la del conde. Además, la presencia de los reyes, que suelen llevar los regalos, evoca la actitud generosa de los condes de Besalú, la cual se manifestó, por ejemplo, en 977-978, a través de la dotación del conde Miró. Se puede también ver un paralelismo con el hecho de que, en 1077, el conde Bernat II se proclamó

“*miles sancti Petri*”, es decir: caballero de san Pedro. De esta manera, el conde, como un vasallo, se ponía al servicio de la abadía dedicada a san Pedro, heredero de Cristo, de la misma manera que los reyes magos lo hicieron con el nuevo Señor del mundo.

En Brinay-sur-Cher los reyes se dirigen hacia el altar, como si allí estuviese el pesebre. En Besalú la idea es muy parecida, pero la asimilación del altar por el pesebre se hace aún más fuerte porque, de las escenas de la Infancia, sólo falta el de la Natividad. De esta manera el altar de la iglesia se convierte en el lugar de la encarnación de dios, lo cual se repite durante la misa en el momento de la transubstanciación, es decir cuando las sagradas Especies se transforman en carne y sangre de Cristo. Es preciso subrayar que, al colocar el capitel con los reyes a caballo, del lado del deambulatorio, su viaje se dirige tanto al altar de la capilla mayor (en la cara norte), como al altar de la capilla orientada del deambulatorio.

28

### 3.2.4 Un capitel de interpretación inédita

El último capitel figurado quedó muy deteriorado durante la Guerra Civil. No obstante, las fotos del 1922 permiten reconstituir la composición del conjunto. Desafortunadamente, de las tres caras, sólo se fotografiaron dos.

Una primera escena representa a tres personajes, de los cuales dos llevan una corona. El personaje de la izquierda lleva también un griñón que le enmarca el rostro, de modo que no hay ninguna duda de que se trata de una mujer. El personaje del centro lleva el pelo corto, sin velo, y está arrodillado delante de un tercer personaje, barbudo, sentado en un trono. Entonces, la escena representa a una mujer presentando un hombre a un personaje importante (fig. 6). Este hombre arrodillado – que ocupa el sitio el más céntrico y por consiguiente el más importante – es inferior



Fig. 6. Bendición de Jacob por Isaac. Foto del capitel de Sant Pere de Besalú tomada antes de la Guerra Civil. © Archivo Mas.

y más joven que el hombre barbudo (la barba denota normalmente una mayor edad en la iconografía medieval). Las dos coronas indican muy probablemente que la mujer y el hombre barbudo forman una pareja.

Todos estos elementos permiten relacionar esta escena con un relato muy concreto de la Biblia. Se trata de la bendición de Jacob, narrada en el Génesis (Gén. 27, 1-46). Isaac y Rebeca tenían dos hijos gemelos, Jacob y Esaú. Esaú salió el primero del vientre de su madre, así que se consideraba el hijo mayor. Esaú se distinguía físicamente de Jacob por ser velloso. Isaac, el padre, prefería a Esaú porque era un cazador diestro y al patriarca le gustaba además comer caza. En cambio Rebeca prefería a Jacob. Cuando Isaac envejeció y no podía ver más, llamó a Esaú y le dijo que se fuera a cazar con su arco para cogerle algo bueno para preparar una rica comida. Le dijo también que después de esa comida le bendeciría.

Pero Rebeca había escuchado sus palabras y llamó a Jacob para que sustituyese a Esaú. Hizo un guisado de cabrito, puso la piel del animal sobre las manos y el cuello de Jacob y este presentó la comida a su padre, el cual le tocó los brazos (cubiertos de la piel del cabrito) para comprobar que era Esaú, el velloso, y le dio su bendición. Así Jacob usurpó a Esaú la bendición de su padre.

La escena se encuentra dos veces en la catedral de Vézelay (en el nártex y en la nave), en la primera mitad del siglo XII, pero también en el claustro de Girona a finales del mismo siglo (fig. 7). En ambos casos se ve a los tres personajes: Isaac, sentado en un trono, tocando las manos de Jacob, el cual está arrodillado o a punto de arrodillarse; y detrás aparece Rebeca, cuya presencia ayuda a identificar la escena. En Besalú el escultor decidió ceñir las cabezas del patriarca y de su esposa con coronas, para asimilarles a una pareja real. Además, este detalle permite insistir en el tema de la herencia patriarcal, ya que, como veremos, Esaú, que tenía que heredar por ser el primogénito, también lleva corona.

En el claustro de Girona, la historia de Jacob se desarrolla sobre varios relieves y, al lado de la bendición de Jacob, se puede ver el episodio que relata como Esaú regresó de caza demasiado tarde



Fig. 7. Historia de Jacob (Gén. 27, 1-46), Claustro de Girona



Fig. 8. Esaú regresa de casa. Capitel de Sant Pere de Besalú



Fig. 9. Jacob y Labán. Foto del capitel de Sant Pere de Besalú tomada antes de la Guerra Civil. © Archivo Mas.



Fig. 10. Historia de Jacob (Gén. 27, 1-46), Claustro de Girona.

30

como para impedir el engaño llevado a cabo por su madre y su hermano. Cuando encontró a su padre, éste no quiso darle su bendición. Notamos el arco apoyado en el hombro, del cual cuelga un conejo, al igual que vemos en el capitel sobre el mismo tema que orna el nártex de Vézelay. Si miramos la cara del capitel de Besalú que se encuentra detrás del trono de Isaac (de la cual no tenemos fotografías antiguas), podemos distinguir un personaje que lleva también un arco apoyado en el hombro, del cual cuelga algo (fig. 8). Este detalle muy particular permite comprobar que, efectivamente, se trata de Esaú regresando con su caza colgada de su arco y, por consiguiente, de otro episodio de la misma historia. Como dicho antes, Esaú lleva corona, lo que puede sorprender. Pero la iconografía de este episodio bíblico es tan escasa que se puede entender que el artista tomó la libertad de añadir coronas para distinguir el primogénito del hermano menor. Además, Esaú lleva barba y bigote, detalle que le asimila aún más a su padre y recuerda su vellosidad. Detrás de él aparece una cara parecida a la de Jacob. Aunque el capitel está muy deteriorado, el cuerpo del personaje parece escondido: se puede suponer que el escultor quiso representar la huida de Jacob frente a la ira de su hermano.

Una vez confirmada la identificación de la escena y tras ver el paralelismo entre la iconografía de las escenas en Girona y de las de Besalú, no resulta muy difícil entender la escena de la tercera cara del capitel. Se trata de dos hombres, reconocibles por su pelo corto, rizado, y sus barbas, que se abrazan dos veces (fig. 9). Entre las dos figuras, en simetría, se halla un hombre de frente. La escena se parece muchísimo a la que relata, en Girona, como Jacob fue reconocido por su tío Labán y cómo éste le condujo hasta su casa (fig. 10). El Génesis cuenta, cómo después de darse cuenta de la traición de su hermano, Esaú expresó el deseo de matarle. Rebecca se enteró y envió a Jacob a casa de su hermano Labán el tiempo suficiente como para que la rabia de Esaú se calmase.

La historia de Jacob es un tema muy excepcional en la escultura del siglo XII o anterior, así que, con toda probabilidad, el escultor del capitel de Besalú vio el relieve de Girona y lo copió. Pero representó a un personaje más: lo cual da simetría y equilibrio a la escena. Este personaje lleva un objeto en su mano derecha que parece ser un *flabellum* – es decir, un abánico litúrgico – y apunta con el dedo la escena colocada a su derecha. El *flabellum* y su traje largo le designan como un clérigo. Representar a



un clérigo con un *flabellum* al lado del altar mayor tiene sentido, ya que se utilizaba para apartar los insectos del altar durante la misa. El movimiento de la mano con el dedo apuntando sugiere que está hablando, como si contase al espectador la historia de Jacob. Además, su posición frontal – el único en tenerla en este capitel – le permite entrar en contacto, silenciosamente, con los fieles. Se trata, entonces, de un personaje muy interesante que podría evocar al clérigo capaz de entender las escenas más complejas de la decoración esculpida y de explicarlas a los fieles.

Para entender el papel de este capitel en el programa del conjunto esculpido del deambulatorio, es necesario hacer referencia al comentario del episodio bíblico realizado por san Agustín, el cual dice que, en el contexto del episodio del patriarca Isaac que bendice a Jacob, Isaac representa a la Ley y los profetas, aunque Jacob simboliza a Cristo<sup>11</sup>. La Ley y los profetas bendicen a Cristo sin conocerle, así como lo hace Isaac con Jacob. De tal forma que la Antigua Ley prefigura a la Nueva Ley y prepara la llegada de Cristo, quien la trae.

Constatamos que las dos escenas representadas detrás del altar funcionan perfectamente juntas: una como prefiguración de Cristo en el Antiguo Testamento; otra como reconocimiento de Cristo por los primeros fieles en el momento de su encarnación. Se trata de un programa tipológico. Isaac, ciego, reconoce a Jacob – simbolizando a los profetas que anuncian a Cristo –, tal y como los reyes magos, paganos, reconocen a Cristo como nuevo soberano del mundo. Aparece aquí el tema de la antítesis entre los ojos del cuerpo que no saben distinguir la luz de Dios, y los ojos del alma que miran más allá de las apariencias para ver la verdad que conduce al reinado celestial<sup>12</sup>. La presencia del rey Herodes en el doble capitel dedicado a los reyes magos y a las escenas del ciclo de la infancia de Cristo (Huida en Egipto, Matanza de los Inocentes) nos recuerda que los reyes magos no fueron a rendir homenaje al rey terrestre, sino al celestial. Tal como Isaac, no se equivocaron en la elección del verdadero soberano, y lo encontraron aunque no lo veían y no podían reconocerle antes de llegar a Belén. Además, en ambos casos, la persona que ve su poder usurpado por otro – es decir Esaú y Herodes – quiere matar a su rival.

31

El paralelismo entre Antigua y Nueva Ley tenía mucho sentido en una ciudad como Besalú, donde la comunidad judía era importante, ya que Dios nombra a Jacob Israel, con lo cual para los judíos éste último representa al pueblo judío (aunque Esaú representa a Roma). Ya san Agustín hacía una distinción en su comentario del encuentro entre Jacob y el ángel, episodio que abarca la lucha, la bendición y el momento en el que el ángel llama a Jacob Israel: que Jacob fue a la vez bendito y cojo (por la herida infligida por el ángel). El hecho de que Jacob/Israel fue bendito simboliza a los judíos que creyeron en Jesucristo, y el hecho de que salió cojo de la lucha representa a los judíos que no creyeron en el Mesías<sup>13</sup>. Desde ahí, los benedictinos invirtieron el sentido dado por los judíos al tema, queriendo probar así que Jacob representa a Cristo y Esaú a los Judíos. De esta manera, los profetas del Antiguo Testamento, representados por Isaac, anuncian y legitiman a Cristo y a los cristianos.

Entonces, juntar el tema de Jacob con el tema de la Epifanía es una manera muy directa de recordar que, según la Iglesia cristiana, la historia del Antiguo Testamento tiene un sentido simbólico

11 Agustín, *La Ciudad de Dios*, 16, 37.

12 *Ep. 1*, 18.

13 Agustín, *La Ciudad de Dios*, 16, 39.

respecto a los acontecimientos del Nuevo Testamento, y que los Cristianos superan a los judíos porque han reconocido el Mesías que traía la Nueva Ley a la humanidad.

Además, Agustín añade, hablando de Jacob como alusión a Cristo: “las naciones le obedecen, y los príncipes le adoran”, lo que se puede aplicar directamente a la escena de la Epifanía. De modo que las dos escenas se complementan perfectamente, subrayando cómo los reyes gentiles abrieron los ojos del alma para reconocer y someterse al Señor, lo que les confiere derecho para reinar sobre los infieles, mientras que los judíos no supieron ver sino con los ojos del cuerpo. Podemos ver allí una manera de justificar la situación política de sumisión de los judíos a los cristianos. Esta justificación valía evidentemente para el condado de Barcelona a finales del siglo XII.

### 3.3 La escultura de la fachada

Podemos también vincular el tema desarrollado en el ábside, con la presencia de leones en la fachada de la misma iglesia. De hecho, la fachada de Sant Pere de Besalú revela la estructura basilical del edificio y la escultura más desarrollada de la fachada se concentra en la ventana superior, donde dos leones enmarcan la abertura, como guardándola (fig. 11).

32

La referencia más próxima de Besalú en la que se puede pensar, geográficamente hablando, es Saint Andreu de Sureda (o Saint-André-de-Sorede, en el Vallespir), donde encontramos, a principios del siglo XI, la misma superposición de una puerta y una ventana especialmente bien decorada, también enmarcada por dos leones pisando a sus presas.

Aparecen también temprano en Jaca, en el tímpano de la portada oeste, así como en una escultura con más bulto, en Navarra, en la fachada de la iglesia de Artaiç. No obstante, la presencia de leones guardianes de una entrada es mucho más frecuente en Italia. Soportan generalmente las columnas del cuerpo arquitectónico a modo de baldaquino que alberga la entrada de la iglesia.

El tema de los leones guardianes tiene su origen en la antigüedad griega y después romana. Fueron utilizados como guardias en contexto funerario, y después cristianizados y colocados en las entradas de las iglesias. A veces pisan serpientes o animales fantásticos para recordar las palabras del Salmo 91: *super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*: “Andarás sobre el áspide y el basilisco y aplastarás el león y el dragón”. La frase se aplica a Cristo y en concreto se representa, interpretándose, en el tímpano de la catedral San Pedro de Jaca. Las inscripciones precisan: *Parcere sternerenti leo scit xtusque petenti*: “El león sabe perdonar al caído y Cristo a quien le implora” y *Imperium mortis conculcans leo fortis*: “el poderoso aplasta al imperio de la muerte”.

En Besalú, los dos leones apoyan sus patas traseras sobre un pequeño león. El de la derecha tiene otro leoncito entre sus patas e implanta sus garras en la cabeza de un hombre desnudo con las piernas cruzadas, en una postura que repite la del famoso *spinario* (escultura antigua de un adolescente



Fig. 11. Ventana adornada de la fachada de Sant Pere de Besalú.

desnudo que se saca una espina del pie): símbolo de lujuria en la iconografía románica y evocador del paganismo. Cruza sus manos como para esconder su sexo, lo que acentúa la referencia al pecado de lujuria. Cuando Maestro Gregorio, autor de las *Mirabilia Urbis Romae* – que son una especie de guía de Roma de la primera mitad del siglo XII – habla del *spinario*, le designa como *ridiculus simulachro Priapi*. Además, Príapo era asimilado con Belfegor, un ídolo fálico hebraico, que los exegetas medievales, desde san Jerónimo y san Isidoro, asimilaban con el dios romano de la fecundidad<sup>14</sup>.

El león colocado a la izquierda de la ventana domina también a un personaje desnudo, aunque este tiene las piernas largamente abiertas. El gesto recuerda a las mujeres impúdicas que se hallan en los canecillos de diversas iglesias románicas y, más concretamente, por su postura, al hermafrodita del Duomo de Módena u otros personajes que aparecen en capiteles procedentes de la antigua abadía de Saint-Pons-de-Thomières<sup>15</sup>. Estas figuras suelen aparecer por parejas, y esta manera de exponer el sexo, exagerando el movimiento de apertura de las piernas con un gesto de las manos que se apoyan sobre las rodillas, como para mantenerlas abiertas, constituye una respuesta evidente al *spinario* de enfrente. No obstante, aquí es más el gesto que sugiere que se trata de una mujer, que los detalles anatómicos que no existen o que, con mayor probabilidad, fueron destruidos. No creo que la cosa redonda y desgastada en la que se sienta el personaje fuese un sexo masculino destruido por dos razones: la primera es que no se coloca de manera adecuada desde un punto de vista anatómico; y la segunda es que no falta bastante piedra ya que el conjunto esculpido se enmarca perfectamente en los límites de la piedra. Se trataba seguramente de un motivo vegetal estilizado, hecho confirmado por dos trozos parecidos que se hallan debajo de los pies de la misma figura. Los dos detalles de la ausencia de sexo visible y del motivo vegetal, añadidos a la postura de la figura, recuerdan a los simios que suelen adornar los capiteles de las iglesias de Auvernia. Allí aparecen atados por una cuerda que un hombre agarra. Su postura impúdica conduce a pensar que evocan también las pulsiones sexuales bestiales.

Entre las patas delanteras del mismo león surge la cabeza de un cordero o, más bien, teniendo en cuenta sus cuernos, de un carnero. Éste también era símbolo de fecundidad y de lujuria. La asociación de un león por un lado y de un carnero del otro, remite necesariamente al relieve tolosano de los signos del León y del Aries, procedente de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Toulouse, Musée des Augustins). Pero, según el estudio de Manuel Castiñeiras sobre el tema, a partir de la cruz de Bagergue conservada en el MNAC, los dos animales podrían representar a las dos naturalezas, humana y divina, de Cristo<sup>16</sup>. Interpretación que no tiene sentido en el contexto de Besalú, porque los dos animales juntan el hombre impúdico y están dominados por el león grande. Los dos leones vencen a personajes desnudos. Entonces, representan a las fuerzas destructoras dirigidas hacia los pecadores, y posiblemente también hacia los judíos. De este modo protegen el acceso de la iglesia.

#### 4. Paralelos estilísticos

Desde un punto de vista estilístico, Sant Pere de Besalú merecería un estudio más profundo de que lo que se puede presentar en el presente artículo, pero se prefirió insistir en el análisis iconográfi-

14 J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 267-268.

15 J. SAHUC, *L'art roman à Saint-Pons-de-Thomières*, Nîmes, 1995 (primera edición: 1908), pl. C, nº 3.

16 M. CASTIÑEIRAS, «La cruz « pintada » de Bagergue : Cristo, serpiente, cordero u león », en L. CARLETTI y C. GIOMETTI (dir.), *Progettare le arti. Studi in onore di Clara Baracchini*, Pisa, 2013, p. 21-29.

co. No obstante podemos subrayar la existencia de distintos estilos de escultura en esta iglesia. Ya hemos visto que los tres capiteles que copian el modelo del capitel corintio adoptan estilos que recuerdan a Sant Pere de Rodes, Provenza y Languedoc.

#### 4.1) Sant Pere de Rodes

Aunque el tema sea muy frecuente, un capitel procedente de Sant Pere de Rodes y conservado en el museo de Cluny, en París<sup>17</sup>, representa el tema de los leones enfrentados y que tienen, en el ángulo del capitel, una misma cabeza para dos leones, así como unas garras dirigidas hacia una cabeza humana que, en el caso de Besalú, se coloca en lugar de un florón.

#### 4.2) Rosellón

Los vínculos entre la escultura de la ventana en la fachada y la escultura de conjuntos del Rosellón, como se muestran en Cornellà de Conflent, Sant Miquel de Cuixà o Serrabona, son evidentes. Los arcos tóricos de la ventana se ornamentan con motivos decorativos parecidos a los de la citada iglesia de Cornellà. En cuanto a los leones, se usó el trépano para conferir a la escultura un mayor relieve, algo que caracteriza a la escultura de Cuixà y Serrabona. Los leones tienen estas mismas cabezas con pómulos prominentes, pequeñas orejas redondas y ojos circundados por un borde, con un pequeño agujero en el centro.

34

#### 4.3) Provenza

Uno de los escultores de Besalú tiene también relaciones con Provenza. La base de una columna de Sant Pere presenta una ornamentación vegetal de alta calidad (fig. 12) que se parece mucho a la que se encuentra en un capitel de la catedral de Saint-Trophime d'Arles, pero también a otro capitel que se halla en el ábside de la capilla San Olegario, en el crucero de la catedral Santa Tecla de Tarragona (fig. 13). Además de la manera ligera e incisiva de esculpir, el movimiento circular de la hojas se revela muy similar.

Otros detalles de los capiteles pueden relacionarse con la escultura de Provenza, concretamente con Arles, pero también con Saint-Gilles-du-Gard. En un capitel de este claustro se encuentra un jinete



Fig. 12. Base de una columna del deambulatorio de Sant Pere de Besalú.



Fig. 13. Capitel del crucero de la catedral Santa Tecla de Tarragona.

17 París, Musée national du Moyen Âge et des Thermes de Cluny, CL 19004.

que tiene varios puntos en común con uno de los reyes magos, como lo puede ser su peinado rizado.

#### 4.4) Ródano

Pero a mi entender, hay que remontar un poco el valle del Ródano para encontrar comparaciones estilísticas más pertinentes. En la catedral de Saint-Maurice de Vienne, uno de los escultores suele representar personajes con cabezas más o menos cuadradas, a veces distorsionadas, y con ojos sobresalientes. El escultor de la escena del capitel de la infancia de Cristo en Besalú parece conocer este tipo de escultura. Por cierto: el sustrato antiguo que se trasluce a través tanto de la estructura como de los motivos decorativos (acanto, volutas, óvolos) de los capiteles, recuerda la escultura de Provenza y del Ródano, donde se halla el mismo tipo de referencias<sup>18</sup>.

### Conclusión

Las obras con las cuales se pueden comparar los distintos estilos de las esculturas de Sant Pere de Besalú, se sitúan cronológicamente alrededor de: mediados del siglo XII para la fachada; y a finales del mismo siglo para los capiteles del ábside. El claustro de Girona, que pudo servir de fuente de inspiración iconográfica, se fecha hacia 1180-1190, y la escultura del ábside y del crucero de la catedral de Tarragona poco antes de 1200<sup>19</sup>.

Así que parece probable que, en una fecha posterior a mediados del siglo XII, el edificio se iniciara por la fachada – al revés de lo que se hace normalmente – y que se acabara con la cabecera, en una fecha posterior a la del claustro de Girona, dado que el capitel de la historia de Jacob parece dependiente de esta obra. Aunque no se trata de una copia servil, algunos detalles como los pliegues en forma de acanaladuras de la túnica de Esaú denotan una filiación entre ambas obras.

Además, algunos detalles como el peinado rizado de los reyes magos, nos conducen hacia una fecha que podría situarse incluso ya en el siglo XIII.

Finalmente, podemos afirmar que los escultores de Sant Pere de Besalú tenían una cultura amplia, no solamente con un conocimiento de la escultura local, sino también del sur de Francia. Además, los comitentes fueron bastante cultos como para presentar un programa iconográfico complejo y sugerente, concentrado en sólo dos grupos y vinculado con la situación de su iglesia dentro de un ámbito político, religioso y social determinado por las circunstancias.

---

<sup>18</sup> Véase, entre muchas otras referencias, *Congrès archéologique de France. Moyenne vallée du Rhône*, 150<sup>e</sup> session, 1992, Paris, 1995.

<sup>19</sup> *Enciclopedia del Románico, Tarragona*, Aguilar de Campoo, 2015, p. 476.

