

anuario de estudios medievales

Volumen 48/2

julio-diciembre 2018

Barcelona (España)

ISSN: 0066-5061



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

DE FRUCTIBUS TUIS REFICE MATREM MEAM:
EL MILAGRO DE LA PALMERA COMO ALEGORÍA DEL COMITENTE
EN EL CLAUSTRO DE SANT BENET DE BAGES*

DE FRUCTIBUS TUIS REFICE MATREM MEAM:
THE MIRACLE OF THE PALM TREE AS AN ALLEGORY OF THE DONOR
IN THE CLOISTER OF SANT BENET DE BAGES

JUAN ANTONIO OLAÑETA MOLINA
Universitat de Barcelona / Universitat de Lleida
<http://orcid.org/0000-0001-7613-7538>

Resumen: En un capitel del claustro del monasterio de Sant Benet de Bages aparece representado, en modo de secuencia, el episodio apócrifo del milagro de la palmera. En otra cesta del claustro, una escena similar muestra al promotor laico de la obra, identificado por una inscripción. En esta escena se crea un interesante paralelismo simbólico entre la imagen del donante y la palmera, el cual tiene por objetivo poner de manifiesto el premio que espera a quienes contribuyen pecuniariamente con la Iglesia: la salvación del alma. Posiblemente, buena parte de los capiteles del claustro podrían tener alguna relación con los cortejos fúnebres de los laicos allí enterrados. El capitel con el milagro de la palmera fue reproducido en el siglo XX y alguna de sus copias ha sido considerada como pieza auténtica.

Palabras clave: palmera; apócrifos; donante; iconografía; Huida a Egipto; escatología.

Abstract: The apocryphal scene of the miracle of the palm tree can be observed on one of the capitals of the cloister of Sant Benet de Bages. Another capital in the same cloister depicts a similar scene, yet the character represented can be understood as the lay promoter of the artwork, identified by his inscription. The composition represented is highly interesting because it creates a symbolic parallelism between the image of the benefactor and the palm tree, stressing the idea of the “prize” that awaits those who contribute economically to the Church, that is the soul’s salvation. Many of the capitals in the aforementioned cloister may be related to the funeral processions of the lay people that are there buried. This capital was copied during 20th century, and some of its reproductions have been considered as authentic.

Keywords: palm tree; apocryphal; donor; iconography; Flight into Egypt; eschatology.

SUMARIO

1. Texto.– 2. Epílogo: las copias modernas del capitel de San Benet de Bages.–
3. Bibliografía citada.

* Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación de Ars Picta, Grupo de investigación consolidado de la Generalitat de Catalunya (2014SGR 986), y más concretamente del proyecto PRECA de la convocatoria de ayudas a Proyectos de I+D “EXCELENCIA” del Subprograma de Generación de Conocimiento 2013 del Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2013-42017-P).

Cómo citar este artículo: Olañeta Molina, Juan Antonio (2018), De fructibus tuis refice matrem meam: *el milagro de la palmera como alegoría del comitente en el claustro de Sant Benet de Bages*, “Anuario de Estudios Medievales” 48/2, pp. 821-844. <https://doi.org/10.3989/aem.2018.48.2.10>

Copyright: © 2018 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1. TEXTO¹

El claustro del monasterio de Sant Benet de Bages, que se sitúa al sur de su iglesia, cuenta con dieciséis parejas de capiteles en cada una de sus cuatro pandas, a los que hay que sumar los situados en algunos de los ángulos. La mayor parte de las cestas, casi dos terceras partes, muestran exclusivamente motivos fitomórficos. En el resto, se representan temas zoomórficos (rapaces cazando conejos, aves entre elementos vegetales, leones), o historias. Entre estos últimos, algunos reproducen ángeles con libros, clérigos en posición orante, luchas de hombres contra animales, jinetes con aves de cetrería, moneros tocando olifantes o composiciones que siguen algunos modelos muy habituales en la escultura románica catalana, como los personajes que arrancan tallos vegetales del suelo. No faltan las escenas de difícil interpretación, o las que, teniendo un significado aparentemente menos hermético, han sido objeto de múltiples lecturas².

Una de estas últimas se desarrolla en la cesta interior de la tercera pareja de capiteles, según se avanza desde la esquina noreste por la galería septentrional del claustro. En la misma hay representadas, en dos ángulos opuestos, sendas imágenes de la Virgen, vestida con toca, túnica y con un manto con el que protege al Niño, que está sentado en sus rodillas. Jesús alza su mano derecha en una de las figuras (fig. 1b), mientras que en la otra señala algo con dos de sus dedos (fig. 1d). En ambos casos María está sentada en un trono formado por un alargado y voluminoso cojín horizontal que se apoya en dos patas decoradas con dos trazos verticales incisos. La Virgen que acompaña al segundo Niño, el que señala, aparece descalza, al contrario que la otra, cuyos pies están calzados. En las otras dos esquinas figuran sendas imágenes barbadas de san José, en un caso sujetando con ambas manos un bastón en forma de tau (fig. 1a), y en el otro agarrando con la derecha un cayado de curvada empuñadura, mientras que con la mano izquierda coge un voluminoso fruto de un árbol tallado en una de las caras de la cesta, que posiblemente es una palmera (fig. 1c). En las otras tres caras se incluyen otras tantas palmeras, carentes de fruto, que separan las figuras situadas en las esquinas. Esta escena ha sido interpretada hasta la fecha como una representación repetida

¹ Agradezco a los doctores Milagros Guardia y Carles Mancho la gentileza de revisar la primera versión de este texto, así como sus enriquecedores comentarios. Asimismo, agradezco a la Fundación Santa María la Real del patrimonio histórico el haberme autorizado a publicar la planta del monasterio de Sant Benet de Bages, al Glencairn Museum, especialmente a Bret Bostock, y al Musée départemental Arles Antique, por permitirme publicar las fotografías de la vidriera de Saint-Denis y de uno de sus sarcófagos paleocristianos, respectivamente. Este trabajo está dedicado a la memoria de mi padre, quien nos dejó pocos días antes de la aceptación de su publicación.

² Sobre la escultura del claustro de Sant Benet de Bages, véase Barral 1984a; Español 1995, 2014.

de la Sagrada Familia³ o de la majestad de María⁴, o como la Sagrada Familia en su viaje al exilio⁵. Aunque la aparente reiteración del episodio en una misma cesta se ha visto en alguna ocasión como una mera solución decorativa sin significación histórica⁶, en las siguientes líneas plantearemos una posible justificación aludiendo a su carácter de secuencia narrativa. Xavier Sitjes propone que las imágenes de la Virgen con el Niño que aparecen en tres capiteles del claustro podrían estar inspiradas en alguna imagen mariana de culto⁷. A este respecto, cabe señalar que en 1212 se consagró un altar dedicado a la María, el cual ya existía al menos desde 1208⁸, en el que posiblemente se hallaba expuesta la talla de madera, de proporciones considerables, que se conserva en el monasterio⁹. De ser correcta la datación en los primeros años del siglo XIII que para esta imagen propone Francesca Español, cabría la posibilidad de que hubiera sido el modelo al que se refiere Sitjes. Por el tratamiento del volumen, la configuración de las figuras y la simplicidad en la labra de los pliegues y formas, también se puede relacionar este capitel con la estética del tímpano de la portada de la cercana iglesia de Sant Martí de Mura¹⁰.



Fig. 1. Capitel de la galería norte del claustro de Sant Benet de Bages. *El milagro de la palmera*. Fotografías: autor.

³ Español 1995, p. 53.

⁴ Barral 1984a, pp. 432-433.

⁵ Solà 1955, p. 95.

⁶ Junyent 1976, p. 196; 1961, p. 87.

⁷ Sitjes 1973, pp. 58 y 60.

⁸ Español 1995, p. 30.

⁹ Español 2014, p. 1024.

¹⁰ Barral 1984b, p. 326; Olañeta 2014, p. 951.

En el interior de la sacristía de la iglesia de San Pedro de Teverga (Asturias) se conserva un capitel descontextualizado, que parece haber sido utilizado en algún momento como pila aguabenditera, y que resulta sorprendentemente similar a la pieza del monasterio del Bages (fig. 2)¹¹. Su composición, factura, y características estilísticas e iconográficas son idénticas. Aunque en el epílogo final de este trabajo trataremos sobre la cuestión de la autenticidad de la pieza asturiana, lo que nos interesa en este momento, por su aplicación al capitel del claustro catalán, son las interpretaciones que se han propuesto sobre la misma. En la cesta de Teverga se han visto desde las imágenes de un abad y un obispo junto a la Virgen con el Niño, en sus modalidades de *Hodigitria* y *Theotokos*¹², al episodio apócrifo en el que durante el descanso de la Sagrada Familia en su huida a Egipto el Niño hace surgir agua del tronco de una palmera para saciar la sed de sus padres¹³. Los elementos presentes en ambas cestas y la gestualidad de sus personajes hacen pensar que la interpretación más adecuada está más en la línea de esta última lectura, que coincide con lo ya apuntado por Fortià Solà para el capitel del Bages, si bien no en referencia a la emanación del agua, sino a la entrega del fruto por parte de la palmera. Este episodio, incluido en el apócrifo *Evangelio de Pseudo Mateo*, 20-21, narra como al tercer día de la huida, María, fatigada, le pidió a san José que parara a la sombra de una palmera y le alcanzara uno de sus frutos. San José le indicó que estos se encontraban muy altos, tras lo cual el Niño pidió a la palmera que se inclinara y con sus frutos alimentara a su madre, petición que fue satisfecha por el árbol¹⁴. La interpretación que proponemos se ve avalada por el hecho de que san José, en los dos capiteles, está cogiendo el fruto de la palmera, sin que, por el contrario haya detalle alguno que permita asociarlo con la emanación del agua. La ya comentada gestualidad dual del Niño también es coherente con esta lectura, pues muestra tanto el momento en el que, alzando la mano abierta, ordena a la palmera que alimente a su Madre, como lo que sucede al día siguiente, cuando al retomar la marcha el Niño se dirige de nuevo a ella para decirle señalándole con dos dedos, como bendiciendo: *este privilegio te concedo, palmera, que una de tus ramas sea transportada por mano de mis ángeles y plantada en el paraíso de*

¹¹ Agradezco a Lola Valderrama y a Ignacio Fernández el haberme facilitado las fotografías de este capitel, y a César García de Castro por la información que sobre esta pieza amablemente me ha enviado.

¹² García de Castro 2006, pp. 163-164.

¹³ Fernández 2006.

¹⁴ En una sura del Corán (XIX, 21-26) en la que se relata que María dio a luz, no en un establo, sino bajo una palmera, el agua manó del tronco por voluntad del Señor y, a diferencia del evangelio apócrifo, fue María quien hizo caer los dátiles (Guardia 2011, p. 199).

*mi Padre*¹⁵. El hecho de que uno de los episodios suceda durante el descanso, y otro en el momento de reemprender la marcha, podría explicar que la Virgen aparezca en un caso descalza, descansando, y en el otro, calzada. Estaríamos, por tanto, ante una representación narrada en secuencia, en la que se plasman dos momentos diferentes del episodio. El orden de lectura de las imágenes que proponemos es el utilizado en las figuras 1 y 2.



Fig. 2. Capitel descontextualizado de San Pedro de Teverga (Asturias). *El milagro de la palmera*. Fotografías a y b: autor. Fotografías c y d: Ignacio Martínez.

No es nada habitual que en la iconografía románica se represente aislado este episodio apócrifo, ya que lo más frecuente es que la palmera aparezca, de una forma más o menos destacada, pero siempre como elemento secundario, insertada en la escena arquetípica de la Huida a Egipto, es decir, con la Sagrada Familia en pleno viaje y la Virgen y el Niño sobre la burra¹⁶. Para conseguir la presentación simultánea de la huida y del milagro de la palmera se recurre a estrategias iconográficas variadas, como destacar la palmera con un tamaño desproporcionado¹⁷,

¹⁵ *Evangelio del Pseudo Mateo*, según versión de Santos 1999, p. 214.

¹⁶ Algunos ejemplos de la representación de este milagro se describen en Cartlidge, Elliott 2001, pp. 98-102.

¹⁷ Puertas de la catedral de Pisa, pinturas de San Baudelio de Berlanga, relieve de la capilla de Saint-Laurent-et-Saint-Vincent de la Maison-Dieu en Montmorillon, Salterio de St. Albans (Hildesheim, Dombibliothek, ms. St. God. 1, f. 29r, c. 1125-1135). En el caso de San Baudelio de Berlanga (Soria) resulta llamativa tanto la relevancia que adquiere la palmera como principal elemento estructural del edificio, como por el hecho de que la escena de la Huida a Egipto se

representar a la Virgen¹⁸ o al Niño cogiendo los dátiles¹⁹ o mostrar a la palmera cargada de frutos²⁰. No es hasta finales del siglo XIII cuando comienza a hacerse más habitual la representación independiente del episodio del milagro de la palmera, quizás como consecuencia de su inclusión en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine. Dado que Español data, creemos que acertadamente, el claustro de Sant Benet de Bages en la primera mitad del siglo XIII²¹, resulta excepcional para estas fechas el encontrar una escena como esta, en la que la narración apócrifa se convierte en el argumento principal y en la que, con independencia del viaje propiamente dicho a Egipto, se recurre al relato en forma de secuencia, encadenando dos momentos diferentes de la historia.



Fig. 3. Detalle de arquivolta de la portada de la iglesia de Moradillo de Sedano (Burgos). *Huida a Egipto y milagro de la palmera*.
Fotografía: autor.

sitúe sobre la Entrada en Jerusalén, lo que crea un interesante paralelismo en el que este árbol desempeña un papel destacado (al respecto de la columna central en forma de palmera, de la escena de la Huida a Egipto y de la posible representación del milagro de la palmera, véase Guardia 2011, pp. 199-201, 315-317).

¹⁸ Portada de Moradillo de Sedano (fig. 3), vidrieras de la Encarnación de la catedral de Chartres y de la Infancia de Cristo de Saint-Denis (Glencairn Museum, inv. 03.SG.114) (fig. 4) y techumbre de Zillis.

¹⁹ Marfil procedente de Bamberg en el Museo Nazionale del Bargello, Florencia (inv. 40, c. 1200).

²⁰ Capitel del interior de Saint-Lazare d'Autun (actualmente en la sala capitular, fig. 5), Capilla Palatina de Palermo.

²¹ Español 1995, p. 66; 2014, p. 1019. Esta autora sugiere, incluso, un periodo más concreto: entre 1200 y 1230.



Fig. 4. Vidriera de la Infancia de Cristo de Saint-Denis (Glencairn Museum). *Huida a Egipto y milagro de la palmera*. Cortesía del Glencairn Museum, Bryn Athyn, Pennsylvania.



Fig. 5. Capitel de Saint-Lazare d'Autun. *Huida a Egipto*.
Fotografía: autor.

Un diseño compositivo semejante lo encontramos en un capitel situado en el lado opuesto del claustro, en el pilar suroeste (fig. 6). En una esquina del mismo aparece la imagen sedente de la Virgen, con toca, que sostiene en su regazo al Niño, a quien protege con su capa (fig. 7). Este, como en las otras cestas descritas, eleva su mano derecha en la que tiene los dedos corazón e índice estirados en actitud de bendecir o de señalar. Ambos están flanqueados por sendas palmeras, de las que la situada en la cara frontal presenta un llamativo fruto orientado hacia ellos. En la otra esquina, un individuo con melena y perilla, también sentado, sujeta un bastón en forma de tau (fig. 8). Junto a él se alza una tercera palmera. En el cimacio se puede leer la inscripción CONDITOR OP(er)IS VOCABAT(ur) B(er)NAD, respecto a la cual Josep Puig i Cadafalch aludió a la existencia de un abad documentado entre 1225 y 1227, Bernat Sanespleda, cuya cronología podría coincidir con las características de la escultura²². Bastantes años más tarde, Sitjes y Eduard Junyent, afirmaban que la inscripción no aludía al autor material, al escultor, sino a quien ordenó la construcción de la obra y daban por segura su vinculación con el citado abad²³. Xavier Barral ve en la escena una nueva representación de la Natividad y coincide con los anteriores autores en que el Bernat citado en la inscripción no sería el escultor, sino quien dirigió los trabajos. Sin embargo, a pesar de aparecer mencionado junto a la Sagrada Familia, no cree que se pueda afirmar que se tratara del abad del monasterio bajo cuyo mandato se construyó el claustro. Este autor, teniendo en cuenta la ubicación de esta pieza, considera que solo se podría haber situado tras haber montado las galerías y que, por tanto, la firma correspondería a la finalización de las obras. También llama la atención sobre el hecho de que el tema aparezca repetido en diversas ocasiones en el claustro²⁴, lo que podría implicar que fuera algo así como una marca del taller²⁵. Español plantea la alternativa de que se trate de un laico perteneciente a la familia de los Rocafort, en la que Bernat fue un nombre habitual, y que mantuvo estrechos vínculos con el monasterio. La identificación de la roca –emblema heráldico del linaje– en uno de los capiteles de la galería sur (fig. 9), precisamente en la que se ubica el sepulcro de esta familia, le permite vincular dicha cesta con la inscripción y señalar a los Rocafort como los posibles promotores de la obra²⁶.

²² Puig, Falguera, Godoy 1918, pp. 311-312.

²³ Junyent 1961, p. 85; 1976, p. 193; Sitjes 1973, p. 58.

²⁴ Además de los dos mencionados, hay un tercer capitel, en la galería sur, en el que la Virgen y el Niño aparecen de nuevo con unas características similares.

²⁵ Barral 1984a, pp. 437-438.

²⁶ Español 1995, pp. 64 y 66; 2014, pp. 1019-1020. La autora cita el ejemplo de Bernat de Rocafort, documentado en 1196 y que mantuvo un contencioso con el monasterio, que se resolvió, tras la mediación del obispo de Vic, con la devolución de lo arrebatado al cenobio.



Fig. 6. Galería sur y pilar suroeste del claustro de Sant Benet de Bages.
Fotografía: autor.



Figs. 7 y 8. Capitel del pilar suroeste del claustro de Sant Benet de Bages.
Fotografías: autor.



Fig. 9. Capiteles de la galería sur del claustro de Sant Benet de Bages. Rocas heráldicas de los Rocafort. Fotografía: autor.

En fechas recientes, dos interesantes trabajos han aportado nuevas ideas sobre el capitel del pilar suroeste y sobre el personaje mencionado en su epígrafe. En el primero de ellos, Marta Poza cuestiona que la escena representada en esta cesta sea la Sagrada Familia en su Huida a Egipto y propone que la presunta imagen de san José en realidad debería ser identificada con el donante, el citado Bernat²⁷. Llega a esta conclusión tras analizar la actitud y vestimenta del personaje, y considerar que el objeto que sujeta, más que un bastón, es una espada en su vaina de tiras de cuero trenzadas. El noble Bernat habría sido representado junto a la Virgen, en las proximidades de su enterramiento y en la obra que habría patrocinado, para asegurar la salvación de su alma al tener a María como intercesora²⁸. La autora asocia a esta intención el gesto de bendición del Niño, que estaría dirigido a la figura del donante. De esta forma, quedan vinculadas en esta pieza la epigrafiá y la iconografía.

En el segundo trabajo, Aline Benvegnú dos Santos, que considera que la imagen masculina corresponde a san José y que el nombre de Bernat alude a un promotor laico, plantea que se trata de un capitel de celebración que ejerce

²⁷ Poza 2014, pp. 184-187.

²⁸ Poza cita el tímpano de Sant Martí de Mura como ejemplo cercano de la combinación de la *Sedes Sapientiae* y donante, Poza 2014, p. 184.

una función honorífica. La autora pone su foco de atención en ciertos detalles, en los que ve una intención que va más allá de la función ornamental. Así, percibe algunos elementos, que han pasado desapercibidos hasta la fecha, y que, como veremos, pueden tener gran relevancia: el grueso fruto que sale de la palmera que hay entre ambos personajes, las similitudes entre el bastón del personaje masculino y el tronco de los árboles que les acompañan (habla de “bastón vegetalizado”), la ubicación del Niño rodeado por la túnica como si estuviera en el seno de la Madre, o la localización de la palabra OPERIS sobre el árbol central, con una cruz de abreviatura en la letra P. Plantea la autora la posibilidad de que la vegetación que rodea a los personajes pueda remitir al orden celeste, al Paraíso, al que se aspira tras la muerte y propone que el voluminoso fruto evoca el Paraíso de Adán y Eva. De esta forma, para dos Santos, María –la nueva Eva– y Cristo –el nuevo Adán– son la representación de la redención humana²⁹.

Tras este rápido repaso al estado de la cuestión del estudio de estos capiteles, observamos que los especialistas ya han dado con buena parte de las claves para comprender el sentido e intención de los mismos, pero las mismas permanecen aún inconexas, de tal forma que todavía no somos capaces de vislumbrar la foto general, el sentido del conjunto de las imágenes, ni de sus detalles específicos. En la parte final de este trabajo intentaremos encajarlas y darles una coherencia desde diferentes enfoques.

Desde nuestro punto de vista, la correcta lectura del capitel de la galería norte (fig. 1) es fundamental para entender lo que se pretende plasmar en el del pilar suroeste (figs. 7 y 8). Como ya hemos comentado, el hecho de que en aquel una de las imágenes de san José esté cogiendo un exuberante fruto de la palmera, lleva a pensar que la interpretación más probable sea la del apócrifo milagro de la palmera, aun a pesar de que la escena no se plasme de forma simultánea junto al propio acto del viaje. Los paralelismos existentes entre ambos capiteles son evidentes: las idénticas composición y gestualidad de los personajes –sobre todo del Niño–, la destacada presencia de la palmera y el voluminoso fruto que de ella cuelga. Las mayores diferencias las encontramos en las imágenes masculinas, y ello no es casual. Siguiendo la argumentación de Poza, creemos que el personaje de la cesta del pilar, por su vestimenta y porte más parece un laico que no san José, un clérigo o un monje. Sin embargo, lo que esta autora ve como una espada en su vaina, al carecer de empuñadura, nos parece que más bien se trata de un bastón. ¿Cómo interpretar entonces lo que Poza ha considerado como una vaina con tiras entrecruzadas? La clave nos la proporciona dos Santos, quien pone de relieve la similitud existente entre el tronco de las palmeras y el cuerpo del bastón.

²⁹ Santos 2014.

Es a partir de aquí cuando empiezan a encajar las piezas de este interesante puzzle. En el primer capitel se narra como la palmera consiguió su salvación y la de sus vástagos como recompensa por haber dado de comer y de beber a la Virgen. Del mismo modo, en el segundo, se representa al promotor laico del claustro, Bernat, quien podría alcanzar la vida eterna gracias a donar a la Iglesia –en este caso, al monasterio– otro “fruto”, el claustro mismo. De esta forma, en el capitel del pilar suroeste se intentaría establecer un paralelo entre la historia del milagro de la palmera y la promoción y financiación de la construcción del recinto claustral. No es la contraposición María-Eva la que se realiza en esta cesta, como ha propuesto dos Santos, sino el paralelismo María-Iglesia, y es así como encuentra justificación la ubicación del Niño como si estuviera en el seno de su madre. En todo este juego de paralelismos simbólicos, la forma de trabajar el bastón no hace sino reforzar la deseada asimilación del comitente con la palmera y nos recuerda al salmo 91,13, *Justus ut palma florebit*³⁰.

La identificación de los donantes con la palmera cuenta con no pocos antecedentes. En los mosaicos de ciertas basílicas de Roma algunos Papas se representaron ante Cristo, en compañía de santos intercesores, y portando la maqueta del edificio que ofrecían, junto a una palmera. Tal es el caso de los papas Félix IV (526-530) y Pascual I (817-824), que así figuran en los mosaicos de los ábsides de las basílicas de Santi Cosma e Damiano y de Santa Prassede (fig. 10), respectivamente³¹. En estos casos, la palmera contribuye a ubicar la escena en el Paraíso. Esta misma es la función que desempeñan las imágenes de dicho árbol en el trono-relicario denominado *Sedia di San Marco*, conservado en el tesoro de la basílica de San Marcos de Venecia y datado en el siglo VI³², o en algunos de los sarcófagos bizantinos de Rávena³³. Ciertos

³⁰ “El justo florecerá como la palmera” (*Libro de los Salmos* 91,13, *Vulgata*, p. 126). Cames, en su trabajo sobre el *Hortus Deliciarum*, cita también este salmo al establecer una vinculación entre la palmera y los justos (Cames 1971, p. 125).

³¹ Otro elemento permite establecer un nuevo paralelismo con las basílicas romanas: la presencia en sendas inscripciones en Santa Prassede y en Santa Cecilia in Trastevere del término *conditor*, muy poco habitual en las inscripciones medievales. Como ejemplos del uso de esta palabra en la epigrafía pueden citarse el mosaico de la cripta de Sainte-Irénée en Lyon (s. IX?), en el que en los dos primeros versos rezan: “Hic duo templa micant tecto condita sub unoque Patiens sanctis conditor excoluit” (Favreau, Michaud, Mora 1994, R 19, p. 83) y el palacio de Aquaviva, en Atri (Italia) (s. XIII), donde se puede leer: “Johannes magister opus condidit ipse Johannes Roberti qui jam reparator” (Dietl 2009, n. A509). Agradezco a Vincent Debiais el haberme informado de la existencia de estas dos inscripciones, así como por sus valiosos comentarios sobre este asunto.

³² Grabar 1954, pp. 23, 27.

³³ Marion Lawrence considera que las palmeras que acompañan al *Agnus Dei* en algunos sarcófagos bizantinos de Rávena permiten localizar la escena en el Paraíso (Lawrence 1945, p. 43). Son numerosos los sarcófagos raveneses en los que aparece la palmera desempeñando esta función evocativa del Edén, principalmente en la escena de la *Traditio Legis* y junto a

textos podrían estar detrás del origen de esta asociación con el Árbol de la Vida, como el apócrifo *Libro de Enoc*, en el que se indica que los frutos de dicho árbol se parecen a los dátiles de las palmeras³⁴. Para Chiara Frugoni la palmera es el árbol del Paraíso por excelencia, porque sus hojas están siempre verdes, y porque en griego se llama como el ave Fénix, símbolo de la eternidad³⁵. En algunas representaciones de la versión del Árbol de la Vida de *Apocalipsis* 2,7, en donde se comenta que a los que venzan se les dará de comer del mismo, también este aparece caracterizado como una palmera, como por ejemplo en el sarcófago de Honorio, en el mausoleo de Gala Placidia en Rávena³⁶. Resulta de gran interés la representación del seno de Abraham en el folio 263v del *Hortus Deliciarum* (c. 1180)³⁷. Las dos palmeras que flanquean al patriarca bíblico, además de evocar el Edén junto a los cuatro ríos del Paraíso de las esquinas del folio, son comparadas con los bienaventurados, al colgar sobre ellas sendas coronas de los justos. Este paralelismo justos-palmera está también presente en las miniaturas de buena parte de los beatos³⁸, en los que se representa la denominada metáfora de la palmera, la cual ilustra el comentario que realizó Beato de Liébana a la las palabras *et palmae in manibus eorum* (*Apocalipsis* 7,9). En su digresión aludía a los *Moralia in Iob* de Gregorio Magno, en donde el pontífice comparaba la vida de los justos con dicho árbol porque este tiene un tronco áspero y lleno de cortezas –la vida terrenal–, mientras que su copa –la eternidad– es hermosa por su verdor y sus frutos³⁹. Quizás, además del paralelismo donante-palmera sugerido, como hemos comentado, mediante el milagro apócrifo, se podría ver en esta asimilación de la palmera con el justo una justificación adicional a la identificación del comitente del claustro con dicho árbol mediante la asimilación mimética de su bastón con el tronco.

las imágenes del cordero y el crismón: sarcófagos de Rinaldo y de Exuperantius (ambos en la catedral de Rávena), de Pignatta (San Francesco de Rávena), de la *Traditio Legis* (Museo Nazionale, Rávena) o de Constanancio (tumba de Gala Placidia, Rávena).

³⁴ Iacobini 1994, p. 244.

³⁵ Frugoni 1990, pp. 727, 730, 756-757. Efectivamente, la denominación griega de la palmera, φοῖνῖξ (phoinix), fue utilizada por autores como Teofrasto y Plinio el Viejo, y su doble sentido aprovechado por la tradición cristiana para asociar a la palmera la idea de la vida eterna. Es por ello que en las citadas palmeras de los mosaicos de estas basílicas romanas aparece el ave Fénix, símbolo de la Resurrección, lo cual contribuye a enfatizar el sentido escatológico del árbol.

³⁶ Iacobini 1994, p. 252.

³⁷ Cames 1971, p. 125.

³⁸ A título de ejemplo citaremos las palmeras de dos de los beatos más tardíos: el de San Andrés de Arroyo (París, Bibliothèque nationale de France, n. acq. lat. 2290, f. 89r, c. 1220) y el de San Pedro de Cardena (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, ms. 2, f. 92r, 1175-1185).

³⁹ Gregorio Magno, XIX, XVII, 49. Al respecto del comentario de Beato y la representación de la metáfora de la palmera en los beatos, véase Silva 1984, p. 246; Williams 1986, p. 52; Miranda 1998, p. 200; Franco 2001, pp. 178-179.



Fig. 10. Mosaico del ábside de la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere de Roma.
Fotografía: Carles Mancho.

Adicionalmente a lo ya comentado, hay que tener en cuenta que la palmera fue vista, ya en los primeros momentos del cristianismo, como una alegoría del triunfo sobre la muerte⁴⁰. Precisamente en el propio pasaje del apócrifo *Evangelio de Pseudo Mateo* se alude a la *palma de la victoria*. Ello ha hecho de este árbol un elemento de marcado carácter funerario que, como hemos visto, está presente en la decoración de numerosos sarcófagos paleocristianos –como el conservado en el Musée départemental Arles Antique (finales del s. IV), procedente de los Alyscamps, en el que en el marco de la *Traditio Legis* figuran varias palmeras, entre ellas una con vistosos frutos y el ave Fénix (fig. 11)– o bizantinos –como lo ya citados de Rávena–. En la denominada *Capsella* de Brivio (primera mitad del s. V, Musée du Louvre, París, inv. Bj 1951) la palmera acompaña a la resurrección de Lázaro y a los tres hebreos en el horno, escenas inequívocamente relacionadas con el triunfo sobre la muerte.

⁴⁰ Para el simbolismo de la palmera véase: Hassett 1911; Cabrol, Leclercq 1937, cols. 947 y 949; Santis 2000.



Fig. 11. Detalle de sarcófago procedente de Alyscamps. Musée départemental Arles Antique. Fotografía: autor.

Los evergetas a los que hemos aludido, tanto los mencionados Papas como el laico Bernat, utilizaron en las obras por ellos sufragadas unas estrategias similares para obtener y manifestar su ansia de salvación, las cuales, curiosamente, se plasmaban en el caso del monasterio catalán de una forma algo más sutil. Si bien en estos ejemplos los comitentes son representados acompañados por unos personajes sagrados para que intercedan por su alma, en el capitel de Sant Benet las imágenes de la Virgen, la palmera y el fruto, contribuyen, además, a crear, como hemos comentado, un ingenioso paralelismo con el milagro narrado en el texto apócrifo y reproducido en la otra cesta. Es mediante la referencia a este pasaje y la identificación entre la palmera y los justos como se pone de manifiesto el premio que espera a quienes contribuyen pecuniariamente con la Iglesia. Pero si en Roma los pontífices, al igual que en otras muchas representaciones de donantes⁴¹, es el propio promotor el que muestra a la divinidad la obra financiada, en el cenobio del Bages se recurre a un peculiar juego entre la inscripción y la imagen. Como ya hemos explicado, dos Santos se fija en la posición relativa de la palabra OPERIS respecto a la imagen. Sin embargo, aunque coincidimos con esta autora en pensar que no se trata de algo fortuito, la interpretación que le damos difiere sustancialmente. Dicha palabra,

⁴¹ Sobre las diferentes estrategias de los donantes para poner de manifiesto sus méritos para obtener la salvación de su alma, véase Olañeta 2012.

que hace referencia, sin lugar a dudas al claustro, está precisamente encima de la palmera situada en la cara frontal, la que ofrece el voluminoso fruto a la Virgen. El objeto de la donación queda así evocado en la palabra central de la inscripción, y esta, a su vez, es equiparada con el fruto del milagro. El bastón del presunto Bernat contribuye a este juego de paralelismos, para identificar al comitente con la palmera, y poner así de manifiesto los méritos acumulados durante su vida terrenal –el bastón-tronco– para acceder a la vida eterna. Si en el caso de los mosaicos romanos la palmera representa la resurrección y la salvación, en Sant Benet de Bages es, además, una alegoría del propio donante⁴².

En los restos de la iglesia de Sant Miquel de Camarasa, se conserva *in situ*, en el pilar suroeste del crucero, un capitel en el que se representa a una Virgen con Niño junto a un ángel con un libro y unos personajes (fig. 12). En el mismo, la imagen de María presenta, como ya ha señalado Español, fuertes similitudes, tanto compositivas como estilísticas, con los capiteles del claustro del Bages a los que nos hemos referido⁴³. Entre las figuras aparecen dos árboles, posiblemente palmeras, una entre el ángel y la Virgen y otra junto al personaje situado más al oeste, el cual parece que viste cota de malla. El ángel podría tratarse de san Miguel, patrón del templo y personaje que suele ser representado con un libro, en alusión al pasaje bíblico *Daniel* 12, 1-13, en el que se narra una de las visiones del profeta en la que dicho arcángel le anuncia que, al final de los tiempos, se salvarán los que estén escritos en el mismo. El Niño, en un gesto muy parecido al de las piezas de Sant Benet, señala hacia un capitel en el que aparecen unas aves sobre unas plantas. Todos estos aspectos, junto a la lectura que hemos propuesto para los capiteles del monasterio bagenc, nos permiten plantear también una interpretación para los capiteles de esta iglesia de La Noguera. Las tres figuras que se encuentran a la izquierda de la Virgen con el Niño podrían ser los donantes, posiblemente un caballero, ataviado como guerrero, junto a su esposa y un hijo. El gesto del Niño, que señala hacia ellos, haría juego con el del arcángel, quien les muestra su destino en el Paraíso, en el que sus almas aparecerían representadas como aves sobre árboles. Esta escena se complementaría con el capitel oriental del pilar noreste del arco absidal (fig. 13), en el que un ángel aparece

⁴² Manuel Castiñeiras comenta como en algunos capiteles de la Auvernia (Bulhon, Thuret, Trizac, Volvic y Saint-Nectaire) en los que aparecen unos donantes agarrando sendas columnas –que aludirían tanto a la obra que ofrecen como al Templo de Salomón–, estos pretenden identificarse con la generosidad de dicho rey bíblico para justificar así la magnificencia de la obra que ofrecen y ganarse, así, la salvación de su alma (Castiñeiras 2015, pp. 61-62; Heyman 2005, p. 68). Estaríamos, por tanto, ante una estrategia similar a la que observamos en Sant Benet.

⁴³ Español 1994a, p. 244; 1994b, p. 318.

sujetando por los brazos a dos personajes, posiblemente un hombre y una mujer. Esta, a su vez, sujeta por el antebrazo a otro individuo más pequeño que lleva un objeto, quizás una palma. Un cuarto personaje asoma en la esquina de capitel. Parece sugerente la idea de ver en esta escena, que se desarrolla en el ábside –la zona más sagrada del templo– a san Miguel llevando a la anterior familia al Paraíso, con lo que se culminaría la salvación de su alma anunciada en el anterior capitel. Lamentablemente el deficiente estado de la piedra en ambos grupos de capiteles impide la lectura de ciertos detalles que podrían ser fundamentales para confirmar o descartar esta propuesta interpretativa. De regreso al claustro de Sant Benet de Bages, resulta significativo que en la galería meridional, en la que se halla el sepulcro de los Rocafort, se encuentren tres de las imágenes presentes en la iglesia de Camarasa: la ya mencionada Virgen con el Niño⁴⁴, unos ángeles con libro y alas desplegadas y unas aves sobre registro vegetal. La presencia de estos tres capiteles precisamente en la panda claustral donde se encuentran los enterramientos de los donantes, podría tener una lectura similar a la propuesta para los capiteles de la iglesia de La Noguera.



Fig. 12. Capitel del pilar suroeste de Sant Miquel de Camarasa.
Fotografía: autor.

⁴⁴ Véase nota 24.



Fig. 13. Capitel norte del arco absidal de Sant Miquel de Camarasa.
Fotografía: autor.

Para finalizar, trataremos brevemente sobre la ubicación relativa dentro del claustro de los dos capiteles de la Virgen con el Niño a los que nos hemos referido más extensamente. Aunque la relación compositiva, iconográfica y estilística entre ambos es evidente, la distancia física que los separa no deja de ser un asunto que requiere una explicación. Esta alejada localización quizás podría encontrar su justificación si se considera la posibilidad, que debería estudiarse con más profundidad, de que podrían estar jalonando un recorrido vinculado con la liturgia funeraria. De esta forma, un hipotético cortejo fúnebre, saldría de la iglesia para acceder al claustro por la puerta situada en el brazo sur del transepto (fig. 14-1), que se encuentra al lado del capitel con el milagro de la palmera (fig. 14-2). Tras recorrer las galerías norte y oeste, llegaría al pilar suroeste, donde se halla el segundo capitel (fig. 14-3). Así, el mismo recorrido fúnebre permitiría vincular ambas piezas. Finalmente el cortejo llegaría a la galería meridional, en la que se hallan los capiteles que hemos relacionado con Camarasa, y al sepulcro de los Rocafort (fig. 14-4), que se encuentra al lado del capitel con las rocas heráldicas de la familia (fig. 14-5)⁴⁵. Quizás, esta hipotética relación de parte de la escultura del claustro con ceremonias de enterramiento de laicos y la

⁴⁵ Sobre la interpretación de los capiteles de los claustros en relación a la liturgia y la vida cotidiana, véase Lorés 2015. Sobre circuitos fúnebres y enterramientos en los claustros, véase Serrano 2014, pp. 150-162.

relevancia que se le da a la palmera en dicha figuración, podría explicar la abundancia de decoración vegetal basada en palmas, así como algunos de los temas claramente no religiosos que aparecen en algunas de las cestas⁴⁶. Especialmente llamativo es el capitel que hace pareja con el que luce el emblema repetido de los Rocafort. Aunque presenta un tema, que es muy frecuente –rostros humanos asomando sobre grandes hojas vegetales–, sus características y ubicación podrían llevar a ver en él a los miembros de este linaje en el Paraíso, representado este por las hojas de la palmera (fig. 9). De esta forma, los Rocafort florecerían, por su generosidad, como la palmera, tal y como reza el salmo.

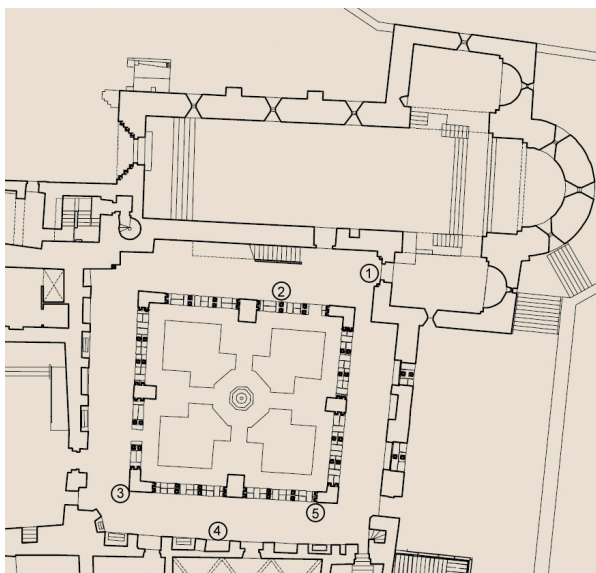


Fig. 14. Planta del monasterio de Sant Benet de Bages en la que se indican algunos elementos que podrían estar relacionados con un hipotético cortejo fúnebre:

1. Portada del brazo sur de transepto; 2. Capitel con el milagro de la palmera;
3. Capitel con la imagen del donante; 4. Sepulcro de los Rocafort; 5. Capiteles con el escudo de los Rocafort y con rostros humanos sobre hojas de palmera.

© Fundación Santa María la Real / M.A. Capeluto Arazi.

⁴⁶ La pareja de capiteles que se encuentra junto al que muestra el milagro de la palmera presenta un cortejo ecuestre en el que algunos jinetes llevan aves rapaces.

2. EPÍLOGO: LAS COPIAS MODERNAS DEL CAPITEL DE SAN BENET DE BAGES

Detalles insólitos, como el diferente bastón de san José, la gestualidad del Niño, o que la Virgen no aparezca calzada en sus dos representaciones, se repiten, como si se tratara de dos clones, tanto en el capitel de la banda norte de San Benet de Bages como en el ya citado de Teverga. ¿Cómo se explica que haya una pieza prácticamente idéntica al capitel del claustro bagenc en un lugar tan alejado como Asturias? La respuesta a esta pregunta la encontramos en la existencia de otros ejemplares descontextualizados e idénticos a los dos descritos en lugares como la iglesia de Sant Cristòfol de Tavertet (Osona, Barcelona)⁴⁷ (fig. 15 arriba), un patio de una casa particular de Tavérnoles (Osona, Barcelona) (fig. 15 centro), en el Museo Diocesano de Zaragoza⁴⁸ (fig. 15 abajo) y en la iglesia de San Juan de Ayllón (Segovia)⁴⁹. Tal inusual proliferación de piezas descontextualizadas idénticas y la evidente falsedad de algunas de ellas, sobre todo las tres últimas, nos lleva a considerar que todas ellas son copias modernas del capitel de Sant Benet de Bages. Refuerza esta idea la existencia en las reservas del Museu Nacional d'Art de Catalunya de una serie de capiteles, considerados falsos, que reproducen otras cestas del claustro del Bages⁵⁰. Parece, por tanto, que alguien, que de momento nos es desconocido, realizó una serie de copias de los capiteles de Sant Benet, algunas de las cuales entraron en el mercado de antigüedades con la pretensión de ser vendidas como obras auténticas, si bien, de todas ellas, tan solo el capitel de Teverga ha sido considerado como una pieza genuina por algunos especialistas. Cabría preguntarse, si esta proliferación de copias podría tener alguna relación con unos moldes que en 1928 se realizaron de algunos capiteles del claustro del Bages, con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona del año siguiente, para ser reproducidos en piedra artificial en el Pueblo Español, en el claustro de cuyo monasterio de Sant Miquel se encuentran en la actualidad. La investigación sobre el origen de estas copias sigue abierta, y esperamos poder publicar más adelante las conclusiones de la misma.

⁴⁷ Agradezco a Pere Oliva, rector de Tavertet, y a la señora Carmen Barnolas las facilidades que me dieron para estudiar y fotografiar este capitel.

⁴⁸ Agradezco a Domingo Buesa el haberme permitido fotografiar este capitel que se encuentra en el patio de entrada al museo.

⁴⁹ Hemos de agradecer al propietario de dicha iglesia segoviana, el Dr. Pedro Corrons, que nos informara que en la década de 1960 adquirió como auténtico este capitel, junto a otros, a un marchante de Orense.

⁵⁰ Inv. 157281, 157282, 157426 y 157427. Estas piezas entraron en el museo en fecha indeterminada, probablemente en la década de 1950. Agradecemos al personal del Museu Nacional d'Art de Catalunya, y especialmente a Jordi Camps, conservador jefe del área de Medieval, las facilidades dadas para estudiar y fotografiar dichas obras. Recientemente hemos podido ver fotografías de capiteles similares a los del Museu Nacional d'Art de Catalunya que se estaban intentado vender, como auténticas, en el mercado de antigüedades francés.



Fig. 15. Capiteles descontextualizados con *el milagro de la palmera*. Iglesia de Tavertet (arriba), casa particular en Távérnoles (medio) y Museo Diocesano de Zaragoza (abajo). Fotografías: autor.

3. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barral i Altet, Xavier (1984a), *Sant Benet de Bages (claustro)*, en Vigué, Jordi (dir.), *Catalunya Romànica. Bages*, Barcelona, Enciclopèdia catalana, vol. XI, pp. 428-438.
- Barral i Altet, Xavier (1984b), *Sant Martí de Mura (portada)*, en Vigué, Jordi (dir.), *Catalunya Romànica. Bages*, Barcelona, Enciclopèdia catalana, vol. XI pp. 323-326.
- Cabrol, Fernand; Leclercq, Henri (1937), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. XIII-1, París, Letouzey et Ané.
- Cames, Gérard (1971), *Allégories et symboles dans l'Hortus Deliciarum*, Leiden, Brill.
- Cartlidge, David R.; Elliott, J. Keith (2001), *Art and the Christian Apocrypha*, Londres - Nueva York, Routledge.
- Castiñeiras González, Manuel A. (2015), *La obra de arte como acontecimiento: el comitente como autor*, "Románico" 20, pp. 58-67.
- Dietl, Albert (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerschriften Italiens*, Berlín, Deutscher Kunstverlag.

- Español Bertrán, Francesca (1994a), *Sant Miquel de Camarasa*, en *Catalunya Romànica. Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Enciclopedia catalana, vol. I, pp. 240-244.
- Español Bertrán, Francesca (1994b), *Sant Miquel de Camarasa*, en *Catalunya Romànica. La Noguera*, Barcelona, Enciclopedia catalana, vol. XVII, pp. 314-318.
- Español Bertrán, Francesca (1995), *Sant Benet de Bages*, Manresa, Caixa Manresa - Angle editorial.
- Español Bertrán, Francesca (2014), *Monasterio de Sant Benet de Bages*, en Castiñeiras González, Manuel A.; Camps i Sòria, Jordi (coords.), *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Barcelona*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, vol. II, pp. 1011-1024.
- Favreau, Robert; Michaud, Jean; Mora, Bernadette (1994), *Corpus des inscriptions de la France médiévale, 17. Ain, Isère (sauf Vienne), Rhône, Savoie, Haute-Savoie*, París, Centre National de la Recherche Scientifique.
- Fernández Parrado, María (2006), *Teverga. Museo de la Colegiata de San Pedro*, en Álvarez, Soledad (coord.), *Enciclopedia del Románico en Asturias*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, vol. II, pp. 973-974.
- Franco Marta, Ángela (2001), *Las ilustraciones del beato de San Pedro de Cardeña*, en *Beato de Liébana. Códice del monasterio de San Pedro de Cardeña*, Barcelona, M. Moleiro, pp. 115-273.
- Frugoni, Chiara (1990), *Alberi (in paradiso voluptatis)*, en *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo, II. XXXVII Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1989*, Spoleto, pp. 725-762.
- García de Castro Valdés, Cesar (2006), *La Colegiata de San Pedro de Teverga*, Oviedo, Nobel ediciones.
- Grabar, André (1954), *La sedia di San Marco à Venise*, "Cahiers Archéologiques" 7, pp. 19-34.
- Gregorio Magno, *Moralia in Iob*, en ed. Migne, Patrología Latina, 76, París, 1878
- Guardia Pons, Milagros (2011), *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Hassett, Maurice (1911), *Palm in Christian Symbolism*, en *The Catholic Encyclopedia*, vol. 11, Nueva York, Robert Appleton Company, <http://www.newadvent.org/cathen/11432a.htm> [consulta: 25/07/2015].
- Heyman, Avital (2005), *That Old Pride of the Men of Auvergne: Laity and Church in Auvergnat Romanesque Sculture*, Londres, Pindar Press.

- Iacobini, Antonio (1994), *L'albero della vita nell'immaginario medievale: Bisanzio e l'Occidente*, en Romanini, Angiola Maria; Cadei, Antonio (coords.), *Architettura Medieval in Sicilia: la cattedrale di Palermo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 241-290.
- Junyent i Subirà, Eduard (1961), *Catalogne romane*, vol. 2, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque.
- Junyent i Subirà, Eduard (1976), *Catalunya Romànica. L'arquitectura del segle XII*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Lawrence, Marion (1945), *The Sarcophagi of Ravenna*, Nueva York, College Art Association of America.
- Lorés Otzet, Immaculada (2015), *Sculptures, emplacements et fonctions des cloîtres romans en Catalogne*, "Cahiers de Saint-Michel de Cuxa" 46, pp. 49-60.
- Miranda García-Tejedor, Carlos (1998), *Estudio iconográfico, en Beato de Liébana. Códice del monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo*, Barcelona, M. Moleiro, pp. 133-367.
- Olañeta Molina, Juan Antonio (2012), *Puertas y donantes. El anhelo de salvación manifestado con imágenes en las postrimerías del siglo XII*, "Codex Aquilarensis" 28, pp. 93-113.
- Olañeta Molina, Juan Antonio (2014), *Mura. Iglesia de Sant Martí*, en Castiñeiras González, Manuel A.; Camps i Sòria, Jordi (coords.), *Enciclopedia del Románico en Cataluña*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, vol. II, pp. 942-952.
- Poza Yagüe, Marta (2014), *Entre la imagen real y la alusión simbólica: iconografía nobiliaria y caballeresca en los monasterios románicos hispanos*, en *Monasterios y nobles en la España del románico: entre la devoción y la estrategia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, pp. 177-203.
- Puig i Cadafalch, Josep; Falguera i Sivilla, Antoni de; Godoy i Casals, Josep (1918), *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. 3, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, pp. 311-312.
- Santis, Paola de (2000), *Palma*, en Bisconti, Fabrizio (coord.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Ciudad del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, pp. 238-240.
- Santos, Aline Benvegnú dos (2014), *O trabalho do ornamental na representação da Sagrada Família no claustro de Sant Benet de Bages*, en *Anais do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP*, São Paulo, ANPUH.
- Santos Otero, Aurelio de (1999), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

- Serrano Coll, Marta (2014), *Espacios monásticos como locus sepulturae: enterramientos nobiliarios en el románico hispano*, en *Monasterios y nobles en la España del románico: entre la devoción y la estrategia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, pp. 137-175.
- Silva y Verastegui, Soledad de (1984), *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra.
- Sitjes i Molins, Xavier (1973), *Sant Benet de Bages. Estudi arqueològic*, Manresa, Gràfiques Montaña.
- Solà i Moreta, Fortià (1955), *El monestir de Sant Benet de Bages*, Manresa, Centre Excursionista de la Comarca de Bages.
- Vulgata*, trad. Torres Amat, Félix (1834), Madrid, Miguel de Burgos.
- Williams, John W. (1986), *Láminas*, en *Los Beatos*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 23-98.

Fecha de recepción del artículo: marzo 2016

Fecha de aceptación y versión final: diciembre 2016