

# Sant Pere de Rodes, la seva aura i el valor de mitopoesi de l'indret

«El monestir de Roda neix, esclarit, tot blanc  
amb l'alba del prodigi, i en l'espill ondulat  
del mar bregós es mira com un vaixell alat  
—per ales, dues torres; per cloquer, un núvol;  
amb un castell per tiara; per ull l'iris del far—.»

Carles Fages de Climent, *Somni de Cap de Creus*,  
cant XXXVIII (*La missa de Carlemany*)

Com afirmava el poeta empordanès, Carles Fages de Climent (1902-1968), tot a Sant Pere de Rodes sembla fruit del prodigi. El seu perfil, elevat i lleuger, retallat entre mar i cel, sembla un veler encallat al vessant de la muntanya. (FIG. 1) Les seves paraules recorden les que molts segles enrere va pronunciar Procopi de Cesarea (segle VI) quan descrivia l'església acabada d'inaugurar de Santa Sofia com una nau fondejada, la silueta de la qual destacava sobre el cel de Constantinoble.<sup>1</sup>

Sant Pere de Rodes s'ha convertit en un mite contemporani de la història de l'art romànic, en un signe o representació col·lectiva, que combina de manera magistral el *topos* del monestir abandonat, un paisatge romàntic estremidor, les ressonàncies mítiques del passat clàssic del seu entorn i la petjada del geni creador d'un artista pertorbador, el Mestre de Cabestany. Tots aquests aspectes han inspirat la realització d'aquesta exposició i el seu catàleg, *Sant Pere de Rodes i el Mestre de Cabestany. La creació d'un mite*, on el visitant i el lector poden trobar, simultàniament, en un mateix espai obres d'art romànic, sarcòfags romans, peces reutilitzades o brutalment fragmentades, relats de viatgers, informes de desmantellament i testimonis de la progressiva recuperació de la memòria de l'indret.

## La construcció d'un mite

Objectiu immortal de la càmera fotogràfica des del segle XIX,<sup>2</sup> Sant Pere, al vessant ombrívol i rocós de la muntanya de Rodes, és un gegant adormit, que ha



FIG. 1  
Vista panoràmica del monestir de Sant Pere de Rodes

FIG. 2  
Vista del conjunt monumental de Sant Pere de Rodes des del castell de Sant Salvador de Verdera, amb la badia del Port de la Selva al fons

fascinat i segueix encantant els nostres ulls contemporanis per la seva condició de real però inabastable. (FIG. 2) El seu aspecte ruïnós —actualment una ruïna consolidada i restaurada— i la seva imatge híbrida entre església i castell han deixat, des de sempre, estupefactes viatgers i curiosos per la seva gran capacitat d'evocació. Així, el polifacètic arqueòleg i historiador català, Joaquim Botet i Sisó (1846-1917), en el seu volum pòstum sobre la província de Girona, al 1920 descrivia d'aquesta manera el conjunt de les seves construccions: «a certa distància sembla més un vell castell senyorial de l'Edat Mitjana que un monestir, a lo qual contribueixen en gran manera les dues torres romàniques emmerletades que hi ha una a cada costat de la església».<sup>3</sup> A més, la visita al monument provoca a l'espectador una afligida sensació d'absència, ja que el més extraordinari —la façana de marbre entre la

<sup>1</sup> «erquè s'alça sobre manera cap a les altures celestes, i com si estigués fondejada entre les altres edificacions es balanceja i se situa per sobre de la resta de la ciutat, embellint-la», Procopi de Cesarea 2023 (trad.), p. 30.

<sup>2</sup> Masmartí & Puig 2023b.

<sup>3</sup> Botet i Sisó 1920, p. 538.

galilea i l'església realitzada pel Mestre de Cabestany cap al 1160-1170, a la qual es dedica, en bona part, aquesta exposició i el seu catàleg- no hi és: «i al fons de la Galilea o espai que la precedia estava practicada la porta avui despullada de l'ornamentació».<sup>4</sup> (FIG. 3)

Seguir el rastre de la destrucció i dispersió, tasca que l'enyorat Jaume Barrachina Navarro (1951-2020), antic director del Museu del Castell de Peralada, va dedicar bona part de la seva vida, amb resultats extraordinaris,<sup>5</sup> no resulta fàcil, però almenys està ple de satisfaccions estètiques i històries increïbles. Només cal citar-ne una, l'imponent cap de marbre nivi de sant Pere (CAT. NÚM. 37) (FIG. 4), tancat en una vitrina, entre llibres, a la biblioteca del castell de Peralada, que és un dels pocs fragments gairebé «intactes» de les escultures que ornamentaven la superba portada de la galilea. La imatge d'aquest torbador cap, amb els seus ulls ametllats, pronunciat arcs supraciliar i pòmuls, profundes fosses nasals i cabells pentinats en casquet, no deixa ningú indiferent i provoca a l'espectador aquella sensació d'engany que estava a la base de l'art del Mestre de Cabestany. No és una peça d'art antic, però ho sembla.<sup>6</sup> Es tracta d'un veritable prodigi, una escultura del segle XII que és capaç de retroportar-te a l'origen de l'escultura clàssica. La seva forma esfèrica, els seus trets profunds ens retornen la bellesa essencial i inquietant de les màscares antigues, o dels rostres masculins de l'estil sever, como el cèlebre Efeb de Críties (480 aC).<sup>7</sup> No hem d'oblidar que Rodes es troba en una costa que fou l'origen de la colonització grega a l'extrem occidental de la Mediterrània, a unes poques llegües de les ruïnes de Roses i Empúries.

Sobre aquestes bases, la ruïna, l'abandonament, el passat clàssic, la imponent arquitectura romànica i els marbres del Mestre de Cabestany es va fundar el mite contemporani de Sant Pere de Rodes. En aquella construcció, la natura no es pot dissociar de l'art, ni l'acció de l'home de la potència de la geomorfologia. El romanticisme va reconèixer en aquest paratge del Cap de Creus un enclavament excepcional, ja que complia amb molts dels seus paràmetres estètics: havia arribat al segle XIX com a regió liminar, allunyada de la civilització, i el seu monument principal, el monestir, es



FIG. 3  
Vestigis de la portada romànica del monestir de Sant Pere de Rodes, 1960  
Institut Amatller d'Art Hispànic

FIG. 4  
Mestre de Cabestany. Cap de sant Pere, c. 1160-1170  
Museu del Castell de Peralada

presentava com a una obra d'art fruit del seu *milieu*, indissociable, com la Venècia de John Ruskin, del seu entorn.<sup>8</sup> A més, el seu aspecte de lloc solitari derivava de dues situacions especialment dramàtiques; primer, per l'abandonament dels monjos de la comunitat benedictina que hi residia que, el 1798, es va traslladar a Vila-sacra i posteriorment, el 1818, a Figueres;<sup>9</sup> i segon, per les terribles conseqüències que va patir el monument a partir de la llei de desamortització de 1835 i el seu pas a la Casa de Medinaceli el 1850, que,

després d'haver reclamat els seus drets com a hereva del Comtat d'Empúries, poc va fer pel monestir, com ho denuncia la premsa catalana a finals del segle XIX.<sup>10</sup> Tots aquests fets terribles van contribuir al fet que el conjunt, presa d'una salvatge devastació vandàlica, envellís acceleradament i es convertís ràpidament en una ruïna. (FIG. 5) De fet, no va tenir un salvador, com el monestir de Santa Maria de Ripoll, que va ressorgir pur de les cendres entre 1886 i 1893, gràcies als esforços de Josep Morgades, bisbe de Vic (1882-1899), i de l'arquitecte Elies Rogent (1821-1897), per convertir-se en el paradigma de l'arquitectura romànica a Catalunya i en símbol de la Renaixença.<sup>11</sup>

Malgrat aquestes vicissituds, pot afirmar-se que Rodes va sobreviure per molt de temps a la memòria precisament per ser «ruïna», o més bé un espai ple d'enderrocs o runes, on escultures, capitells i columnes jeien per terra en un bonic continent despullat. Aquella condició d'abandonament li acabarà per conferir, paradoxalment, una superioritat moral davant d'altres monuments romànics hiperrestaurats de Catalunya, ja que com a ruïna complia l'ideal romàntic expressat

per F.-R. de Chateaubriand (1768-1848) en el seus escrits, on l'art tornava a la natura que l'acollia, com si fos part d'una escenografia ambiental.<sup>12</sup> Partint d'aquestes premisses vuitcentistes, l'historiador català Francesc Monsalvatje (1853-1917) va saber transformar aquest sentiment en un signe d'identitat col·lectiva, ja que, en la seva descripció de Rodes ens diu que el monestir «ahora medio hundido entre sus propios escombros» va ser un preciós monument, on «por espacio de ochocientos años hicieron brillar su piedad y su magnificencia los más distinguidos personajes del Principado (de Cataluña)».<sup>13</sup>

No obstant això, la superba arquitectura del segle XI de Rodes, sorprenent pels seus voltams, suports i superposició de columnes i capitells classicitzants, (FIG. 6) no entrarà al cànon establert per Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) a principis del segle XX per al primer art romànic, per allunyar-se del model «llombard» dels grans edificis relacionats amb l'abat Oliba (971-1046), com Ripoll, Cuixà o Canigó. Per això, el seu estudi va quedar durant molt de temps arraconat a la historiografia catalana més oficial i la

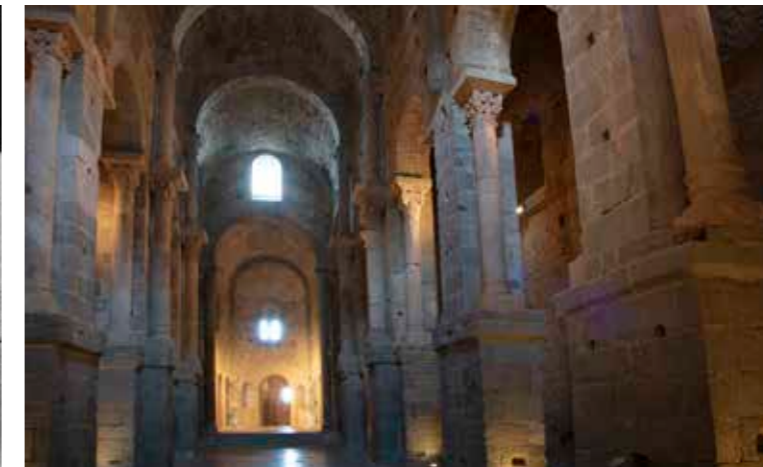


FIG. 5  
Estat de l'interior de l'església de Sant Pere de Rodes, cap a 1925-1939  
Fons Joan Subias Galter de l'Arxiu de l'Institut d'Estudis Catalans

FIG. 6  
Sant Pere de Rodes, interior de l'església després de l'última restauració dels anys 1994 i 1995

10 Riu-Barrera 2006, p. 40; Navarro & Riu-Barrera 2002, p. 108. Així descrivia el 1887 Enrique Claudio Girbal (1839-1896) la destrucció de la fàbrica arquitectònica del monument: «Aumenta nuestro pesar el hecho de que aquella obra devastadora es debida, no tanto a las inclemencias del tiempo, cuanto a las injurias de los hombres, pues es cosa evidente que en aquellas soledades se comete a porfía y con espíritu vandálico un acto más propio de salvajes que de gentes que viven en pueblos civilizados.» Girbal 1887, p. 255.

11 L'esmentat Girbal publicava, el 1888, una nota plena d'esperança on donava la notícia de la promesa feta en un banquet a Barcelona per

part de la duquesa de Medinaceli i Cardona d'iniciar la restauració de l'antic monestir de Sant Pere de Rodes. L'erudit s'il·lusionava amb l'esperança de veure ressorgir de les ruïnes l'abadia empordanesa, com estava passant en aquell moment a Ripoll (Girbal 1888, p. 351). Això no succeirà, tanmateix, a Rodes fins a molts anys més tard. Un cop que el monestir es va declarar Monument Nacional (1930), el 1931 s'inicià una restauració dirigida per l'arquitecte Jeroni Martorell, amb la col·laboració de l'historiador Joan Subias Galter, que va ser interrompuda per l'inici de la Guerra Civil (1936-1939) (vegeu, respectivament, els articles de Joaquim Nadal, Gemma Ylla-Català i Elena Ramazza, en aquest

volum). Sobre les intervencions posteriors i, en especial, la restauració portada a terme per la Generalitat de Catalunya entre 1994 i 1999, vegeu: Navarro & Riu-Barrera 2002, p. 111-124; Lorés 2002a, p. 267-292..

12 Em refereixo al passatge en què el vescomte de Chateaubriand enalteix, a *El genio del Cristianismo* (1802), el caràcter pintoresc de les ruïnes dels monuments cristians, on la pedra es torna a fondre amb la natura, Chateaubriand 2008, p. 406-408.

13 Monsalvatje 1904, p. 13.

4 Botet i Sisó 1920, p. 538.

5 Barrachina 1998-1999; Barrachina 2006.

6 Sobre aquest concepte, vegeu: Castiñeiras 2020a; Castiñeiras 2021.

7 Vegeu aquesta escultura de l'estil sever (Efeb de Críties) i d'altres (Efeb Ros) a Strenz 2001, lám. 22, 1-2, lám. 23, 1-3, p. 119.

8 Sobre el redescobriment romàntic del paisatge i la ruïna, vegeu Tosco 2020, p. 49-50.

9 Batlle i Prats 1984; Barraquer 1906, p. 59-64.

seva cronologia, per incòmoda, es va voler durant dècades retardar al segle XII. Així, en el seu cèlebre, *Arquitectura romànica catalana*,<sup>14</sup> Puig afirmava: «indubtablement l'actual església no és la que aixecà Tassi en el segle X, ni la consagrada en el segle XI, sinó tot concorda en ella amb els mètodes generals de construcció usats en el segle XII». Més benèvoles amb la seva antiguitat, però igualment càustiques amb les novetats de la seva arquitectura i ornamentació, són les paraules que va dedicar a l'edifici Eduard Junyent (1901-1978) que, tot i reconeixent que el temple correspon, en gran mesura, al consagrat el 1022, insisteix que tant els seus magnífics capitells amb entrellaços i formes vegetals com la seva coberta de canó haurien estat realitzats en una campanya de renovació a mitjan segle XII.<sup>15</sup> Tanmateix, actualment la imponent arquitectura de Sant Pere de Rodes s'adscriu a la primera meitat del segle XI, en què la solemne consagració de 1022 per l'abat Pere marcaria la finalització de la capçalera i el mur perimetral de les naus, mentre que les poderoses bases dels pilars, coronades per un doble ordre de columna, en el qual s'alternen els capitells corintis amb els d'entrellaços, s'haurien realitzat en el segon quart del segle XI. Immaculada Lorés ha destacat l'aparença clarament antiquitzant d'aquesta estructura, que recorda l'articulació de façanes de teatres i amfiteatres, (FIG. 7) així com d'arcs de triomf romans.<sup>16</sup>

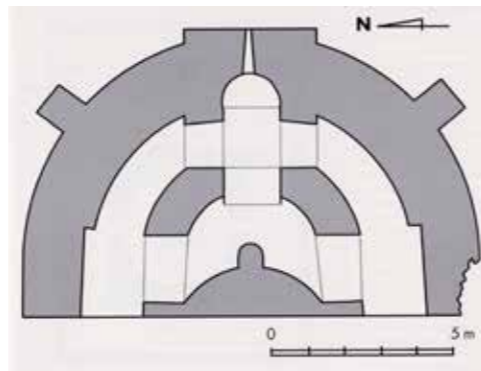


FIG. 7  
L'Arena de Nimes, segle I

FIG. 8  
Planta de la cripta anular de l'església de Sant Pere de Rodes

Aquesta voluntat d'art «retrospectiu», que funcionava com a un reclam d'un enyorat passat antic, ha de ser llegida com a una mostra de l'interès de l'emergent abadia de Rodes per afirmar la seva «romانيتat», reconeguda a través de dues butlles atorgades a l'abat Hildesind a finals del segle X.<sup>17</sup> La primera, emesa pel papa Benet VI (974), col·locava el monestir i les seves possessions sota la protecció directa i patronatge de la Santa Seu; la segona, concedida pel seu successor, Benet VII, (979), afegia la clàusula que els fidels que no poguessin anar a Roma obtinguessin a Sant

Pere de Rodes les mateixes indulgències.<sup>18</sup> Aquest *leitmotiv* sembla conformar l'orientació de l'art de l'abadia del segle XI, que, com un segon Sant Pere de Roma, era destinació de pelegrins que podien baixar a través d'un deambulatori anular subterrani, (FIG. 8) que simbòlicament evocava el del Vaticà, fins

14 Puig i Cadafalch *et al.* 1918, p. 362.

15 Per a Junyent, l'església actual hauria estat iniciada per l'abat Hildesind a l'últim terç del segle X, però s'hauria acabat després, amb la consagració de 1022. L'edifici tindria només volta de pedra a l'absis i sostrada de fusta a les naus. Segons la seva opinió, més tard, a mitjan del segle XII, s'hauria renovat el temple amb un sistema de voltams i la col·locació dels capitells, Junyent 1976, p. 235-255; Gros 2001, p. 491-392. D'una altra banda, Xavier Barral i Altet, tot i que accepta, en part, les cronologies

establertes actualment sobre l'arquitectura de Sant Pere de Rodes –segle XI–, en manifesta l'adhesió a la tesi de Junyent d'una intervenció important al segle XII: Barral 2009, p. 145-157.

16 Lorés 2002a, p. 43-77 (amb abundant bibliografia a la qual remeto). En el debat i valorització de l'arquitectura i decoració de l'església com a obra del segle XI resulta fonamental la tesi de Leopold Zahn, que destaca com abans de la consagració del temple (1022) va haver cinc importants donacions comtals el 1007 (alou al comtat

de Peralada i a Castelló d'Empúries), el 1009 (possessions del comte Hug i la seva muller Guisla), el 1013 i 1014 (petits alous) i el 1019 (església de Santa Maria, sant Pere i sant Joan en el comtat de Pallars), Zahn 1987, p. 62 y 64 (n. 96).

17 Castiñeiras 2023d, p. 63.

18 Badia i Homs 1990, p. 667-668; Masmartí 2009b, p. 29-30.

on era el reconditori de les relíquies petrines.<sup>19</sup> Per això, no ens ha d'estranyar que quan el Mestre de Cabestany és cridat per l'abadia per construir una monumental portada de marbre, entre 1160 i 1170, la seva proposta sigui igualment «retrospectiva» i «antiquitzant», ja que aquell llenguatge i aquella estètica concordaven amb la superba majestuositat de l'espai interior de l'església.

Els mites contemporanis, en paraules de Roland Barthes, concedeixen l'aura a persones, objectes o monuments que adquireixen el valor de signe per a una societat. Són un mode de significació d'una forma, el sistema de comunicació d'un missatge, una idea que s'ha fet forma.<sup>20</sup> La mola de les ruïnes consolidades de Sant Pere de Rodes, retallades damunt del Cap de Creus i la mar Mediterrània, i els marbres blancs del Mestre de Cabestany, amb el seu aire antiquitzant, ens interpel·len des del passat, són una inflexió en la nostra percepció, ja que ens treuen de l'espai confortable d'allò conegut i segur. Primer va ser el monestir i el lloc, la *facies locorum*, que, des del segle XIX, després de la destrucció i l'abandonament, es va convertir, en els ambients erudits de la Renaixença, en un signe amb valor social on s'ajuntaven el sentiment d'allò sublim i la nostàlgia del gloriós passat medieval i cristià de Catalunya. Progressivament, al segle XX, la seva arquitectura i el paisatge van passar a ser un mirall d'una identitat col·lectiva local que buscava en el Cap de Creus, com a espai ple de llegendes, les arrels d'una Catalunya grega i romana del *Noucentisme*, en què el paganisme i el cristianisme es fonien en una oda, tal com va expressar, de forma magistral, Carles Fages de Climent en el seu poema pòstum: *Somni de Cap de Creus*.<sup>21</sup>

En segon lloc, la creació del Mestre de Cabestany el 1944 per Josep Gudiol i Ricart com a escultor romànic extraordinari i amb característiques pròpies. Anys més tard se li va reconèixer la presència a Sant Pere de Rodes (CAT. NÚM. 91) com a responsable de l'elaboració de la portada de la galilea –sens dubte la seva obra més ambiciosa–, i tot això va contribuir a crear un nou mite lligat a la història del monestir, on hauria treballat

19 Tot i que Joan Duran-Porta (Duran-Porta 2009, p. 327-329) retrotreu les obres de la cripta anular a l'abat Hildesind, aquestes formen part del projecte del segle XI, consagrat el 1022: Lorés 2022, p. 45-46.

20 Barthes 1999, p. 100-120.

21 Ferreró & Pla 2002, p. 32, 38, 137-151.

22 Sobre la creació del mite del Mestre de Cabestany o del Timpà de Cabestany, vegeu l'article de Laura Bartolomé en aquest catàleg.

23 Junyent 1962.

24 Moralejo 1984.

l'escultor més sorprenent i inclassificable del segle XII.<sup>22</sup> La historiografia catalana i forana li van atribuir progressivament, com a artista itinerant, un conjunt d'obres escampades en l'arc del Mediterrani Occidental, que va des de la Toscana<sup>23</sup> a Navarra, així com la inspiració directa del seu art en sarcòfags tardoromans<sup>24</sup> que li hauria permès crear un art original i sense precedents que li han valgut el sobrenom de Picasso del segle XII.<sup>25</sup> Els misteris sobre la seva formació i trajectòria, la seva presència a Rodes reutilitzant marbres antics, la destrucció i dispersió de la seva portada i els dubtes que alguns autors han expressat sobre l'existència d'aquest mestre i el seu radi d'acció<sup>26</sup> han contribuït encara més a engrandir tant el mite de la seva figura como el de Sant Pere de Rodes, convertint ambdós en uns dels temes més universals de l'art romànic català.

### De *desertum* a *locus amoenus*.

#### La muntanya, la llegenda i el monument

«Asomado sobre los entrantes y salientes del mar en costa del todo quebrada, calas y puntas, asiéntase a muy considerable altura sobre el Mediterráneo, en las mismas alturas roquero, el Monasterio en ruinas más solitario, más grandioso, más informe ya, que pudiera imaginar la fantasía de los románticos.»<sup>27</sup>

Gairebé no tenim textos de com l'arquitectura del monestir de Sant Pere de Rodes, per a nosaltres un monument, i el seu entorn natural –als nostres ulls, un paisatge–, era percebut a l'edat mitjana. No obstant això, podem imaginar-nos, a partir de l'experiència del lloc, com això succeïa: a través del cos com a mesura de totes les coses, a través dels sentits (*sensescape*), a través del medi –que ens col·locava entre allò civilitzat i allò salvatge– i, finalment, entenent la natura como a un paisatge de conversió. De fet, Sant Pere de Rodes, a través de la seva documentació i de la descripció dels seus termes i límits, respon a allò que els medievalistes denominen un veritable «paisatge de conversió», on la religió i l'espiritualitat es fan tangibles a través del miracle, de la devoció, de la natura i el sentiment d'estar immers en un paisatge monàstic.<sup>28</sup>

25 Castiñeiras 2008.

26 Barral 2009, p. 123-125.

27 Tormo 1928.

28 Sobre aquests conceptes, vegeu: Arnold 2013, p. 177-199; Palladino 2022, p. 18-22.

A l'edat mitjana, l'agrest i ombrívola muntanya de Sant Pere i la Vall de la Santa Creu estaven domesticades per una sèrie de terrasses amb vinyes i horts, com la viticultura heroica de la Ribeira Sacra a Galícia, però aquesta vegada mirant cap a una mar Mediterrània d'un blau i infinit sud. La seva accidentada orografia és com si l'última serra dels Pirineus s'endinsés en el mar, dominada a les altures pel puig del Salvador, amb el seu castell i capella, així com, més avall, per la imponent silueta del monestir de Sant Pere de Rodes. Tal com descriu un capbreu realitzat per la celleria de l'abadia entre 1420 i 1429 (Barcelona, ACA, ORM, Monacales-Hacienda, vol. 1101) (CAT. NÚM. 77), el monestir tenia amplis drets jurisdiccionals sobre els actuals municipis del Port de la Selva, la Selva de Mar i Llançà que derivaven, en gran mesura, de la donació realitzada per Gausfred, comte d'Empúries, l'any 974, confirmada per la butlla de Benet VI aquell mateix any i pel rei Lotari el 982. La població vivia majoritàriament dispersa en cases de conreu i distribuïda en dues grans parròquies –Santa Creu de Rodes i Sant Esteve de Mata–, amb diverses esglésies escampades entre poblats, rieres, molins, hortes i vinyes de l'interior, i una sèrie de «botigues» al costat del mar –barraques destinades a les labors de pesca– repartides entre el Port de la Vall (platja de la Vall), el Port Llen (Port de la Selva), Fornell (cala Fornells), el Port de Tabellera (cala Tabellera) i cala Culip.<sup>29</sup>

El paisatge era llavors percebut com un *locus amoenus*, en què l'acció benèfica dels monjos i els seus vassalls havien convertit un antic *locus horribilis* altomedieval en una espècie de «paradis». Com molts entorns monàstics medievals, el Cap de Creus encarnava dos principis bàsics de la retòrica i l'estètica cristiana: el pas del *desertum* (natura salvatge) al *locus amoenus* (agradable jardí), és a dir, la transformació d'un paisatge ombrívol, sublim i solitari, on vivien eremites a l'alta edat mitjana, en un lloc preciós, exuberant, donador de fruits, en què el gènere humà trobava la bondat d'una natura espiritualitzada. Aquesta imatge retoricopoètica es va convertir en un *topos* de la literatura medieval<sup>30</sup> i, sens dubte, va ajudar des d'un inici a forjar la percepció i el relat entorn de Sant Pere de Rodes, on la presència d'allò sagrat supera les dificultats d'una topografia rocosa. De fet, la primera menció a l'església de Sant Pere s'hi refereix com

una petita cel·la monàstica aïllada (878) que depenia del monestir de Sant Esteve de Banyoles, que, juntament amb les altres tres –Sant Joan Sescloses, Sant Cebrià de Penida i Sant Fruitós de la Vall de la Santa Creu– estaven escampades pel *pagus* de Peralada.<sup>31</sup> Uns anys més tard, el 926, un magnat de la zona, Tassi, i la seva dona, Hisblanda, fan una important donació al monestir de Sant Pere, situat a la muntanya que anomenen Rodes («in monte quae dicitur Rodas»). Posteriorment, el 944, Tassi apareix ja com a prior del monestir en un document en què Lluís IV d'Ultramar allibera Sant Pere de Rodes de la subjecció de Banyoles.<sup>32</sup> S'inicia llavors un període de gran prosperitat, en què el seu fill Hildesind, l'any 945, és escollit abat, s'incrementen les donacions per part dels comtes d'Empúries i es comença a crear el paisatge domesticat del monestir que conformaria la vida i la imatge del lloc fins a la desamortització. El 945, el comte Gausfred li dona drets exclusius de pesca sobre l'estany de Castelló (*stagnum Castillonis*),<sup>33</sup> una albufera de grans dimensions situada als peus de la serra de Rodes i que s'estenia fins a Roses i Castelló d'Empúries, però que en el segle XVIII va començar a dessecar-se. (FIG. 9) D'altra banda, en la quantiosa donació de l'any 974, Gausfred i el seu fill Suniari, bisbe d'Elna, es configuren els dominis jurisdiccionals de la casa monàstica, que deixa de ser una simple «muntanya» per convertir-se en el paisatge agrest i mediterrani, futur *locus amoenus*, del Cap de Creus: amb boscos, garrigues, arbres fruiters, alzines, esglésies d'eremites, llocs de pastures i pesca, molins, fonts, entrades d'aigua i desguassos, camins d'entrada i sortida, turons, colls i roques, llocs muntanyosos i planes.<sup>34</sup> Les esmentades butlles papals de l'any 974 i 979 acabaran convertint aquest espai en un lloc de pau –protegit per la Santa Seu– i en una destinació de pelegrinatge, és a dir, en un lloc d'acollida i devoció, procliu al miracle. Per això, la construcció i elevació de la nova i sumptuosa església monàstica, el 1022, per l'abat Pere va suposar el clímax d'un procés d'apropiació i domesticació del territori.

Però la màgia del monument no rau només en l'arquitectura construïda, sinó en el fet que aquesta es fon amb el paisatge i la natura, el que contribueix a conferir-li aquella significació grandiosa i sublim a la qual ens hem referit en repetides ocasions. De fet,



FIG. 9  
Mapa del Rosselló subdividit en Cerdanya, Capcir, Conflent, Vals de Carol i Vallespir i Empordà, 1766  
ICGC RM. 215220

els elements físics i naturals ajuden a determinar i conformen aquesta topografia sagrada que distingeix el monument, com succeeix en altres santuaris cristians, com el Sinaí, l'abadia de Santa Fe de Conques o la cèlebre muntanya de Montserrat.<sup>35</sup> De fet, segons la llegenda fundacional del monestir, que Pujades va copiar directament a inicis del segle XVII d'un llibre que es trobava al cor de l'església, l'any 608, en temps del papa Bonifaci IV, davant de l'amenaça dels exèrcits babilonis i perses que es dirigien cap a Roma, aquest va ordenar a tres capellans –Félix, Ponce i Epicini– embarcar les relíquies del braç dret i el cap de sant Pere, juntament amb els altres sants, amb destinació

a la Gàl·lia. La intervenció de Déu va voler que aquests arribessin al port anomenat Armen Rodes, per després pujar al cim de la muntanya, on les van depositar en una cova, sota un altar dedicat a sant Pau de Narbona. L'expedició va retornar setmanes després a Roma i quan van tornar per recuperar les relíquies, el lloc havia estat ocultat per la vegetació.<sup>36</sup> No obstant això, sobre aquest terreny s'acabaria construir l'església del segle XI, i a la seva cripta trobem l'altar dedicat a aquest últim sant, que assenyalava la localització de les relíquies. D'aquesta forma, l'arquitectura amb voltes de la cripta evocava l'espai còncav de la cova llegendària. Aquesta idea del poder d'iconopoesis del

29 Plujà & Masmartí 2013, p. 37-51, 93-99.

31 Badia i Homs 1990, p. 657.

33 Lorés 2002a, p. 26.

30 Curtius 1981, I, p. 280-289.

32 Badia i Homs 1990, p. 663.

34 Badia i Homs 1990, p. 666-667.

35 Sobre el Sinaí, Montserrat i Conques, vegeu: Bacci 2019; Lešák 2022.

36 asmartí 2009b, p. 52. Sobre aquesta qüestió, vegeu també Deulofeu 1970, p. 7-10; Ramonet 1987, p. 49-73; Badia i Homs 2002, p. 82-83.

paisatge i del lloc està així present en la configuració idíl·lica de Rodes i el seu entorn, on els components topogràfics i orogràfics són en si mateixos portadors de significat i configuren la sacralitat i l'ensomni del lloc i, fins i tot, la seva forma. És una relació que es retroalimenta mútuament, ja que en el document de donació de Gausfred de l'any 974, on es configurava el patrimoni jurisdiccional del monestir, s'esmenta el lloc que anomenen «Tres frates», és a dir, la punta dels Tres Frares, (FIG. 10) en el Cap de Creus, on emergeixen tres roques amb una forma que evoca tres caputxes monàstiques. Com indica Sònia Masmartí, possiblement la natura i la seva força d'iconopoesi van contribuir a crear la llegenda que van ser tres clergues els que van desembarcar a la costa amb les relíquies portades des de Roma.<sup>37</sup>

No obstant això, aquesta imatge idíl·lica amaga també lluites pel domini del territori, en especial, contra el seu protector, el comte d'Empúries, en un procés continu d'amor i agressió, així com una relació tempestuosa amb els seus vassalls. El monestir domina el paisatge, el limita amb les seves creus de terme i imposa la seva justícia, com el jove Bernart qui l'any 1079 va ser sotmès al judici de Déu de l'aigua bullint sobre una mà per haver robat or a la casa de l'abat a Llançà mentre aquest dormia. Declarat culpable, la seva família va ser condemnada a lliurar totes les seves possessions a l'abadia.<sup>38</sup> Altres episodis ens parlen d'una afable relació entre comtes i monjos, en especial, quan l'any 1063, Ponç i la seva esposa Adalaisa ofereixen el seu fill Pere davant l'altar de Sant Pere de Rodes perquè aquest ingressi al monestir. Es tracta d'una cerimònia simbòlica denominada *oblatio in monachum*, en què el nen agafa simbòlicament una relíquia de sant Pere amb la seva mà embolicada en el mantell de l'altar, mentre els seus pares fan un vot i donen a l'abadia la selva de Sant Romà, però se'n guarden, tanmateix, l'usdefruit.<sup>39</sup> No obstant això, en altres ocasions el monestir ha de lluitar i defensar-se pels seus drets contra la casa d'Empúries en qüestions com el poblat de la Santa Creu, els drets de pesca a l'estany de Castelló o la possessió del castell de Verdura.



FIG. 10  
Els Tres Frares al Parc Natural del Cap de Creus

FIG. 11  
El monestir des de la vall de Santa Creu

El culte, la litúrgia i les celebracions del monestir són també garants de l'espiritualització del lloc i de la creació de vincles entre els diferents estaments socials. Les festes de l'abadia giren entorn de tres grans celebracions: la festivitat de la Santa Creu, el 3 de maig, dia de les rogacions per a la purificació i benedicció dels camps;<sup>40</sup> la festivitat de sant Pere, el 29 de juny, patró del monestir i dels pescadors, en què es feien processons al costat del mar i aspergien les barques amb aigua beneïda;<sup>41</sup> i les celebracions de

Pasqua, en què els monjos realitzaven dues importants cerimònies: el Dijous Sant, el ritual del *mandatum*, quan l'abat i el prior rentaven els peus de dotze nens pobres imitant la humilitat i la caritat de Crist,<sup>42</sup> i el Diumenge de Resurrecció, una processó interna a través de la galilea de l'església, lloc d'enterrament dels poderosos, per celebrar la victòria de Crist sobre la mort.<sup>43</sup> Aquestes celebracions ajudaven a crear una unió fraternal i espiritual entre vassalls –els habitants del territori, pagadors de cens–, els seus senyors, l'abat i els seus monjos, i l'aristocràcia feudal constituïda pels comtes d'Empúries. D'una altra banda, el pelegrinatge funcionava com a element de sacralització del paisatge, ja que l'ascensió cap al monestir per una muntanya rocosa i plena de perills hauria de veure's com una autèntica ascensió al cel. (FIG. 11) A més, des de 1370 es va crear, a imitació de Roma, un any jubilar que ofería una sèrie d'indulgències plenàries a qui visités el monestir quan la festa de la Santa Creu queia en divendres. Probablement després que el papa Alexandre VI instaurés el ritual romà de l'obertura de la porta santa a Sant Pere de Roma (1499), es va instal·lar a Sant Pere de Rodes una reixa tapiada a l'ingrés de la galilea que només s'obria quan la Santa Creu queia en divendres (CAT. NÚM. 30).<sup>44</sup>

Tampoc no s'ha d'oblidar el *genius loci*, el caràcter mític del lloc, veritable *finis terrae* peninsular, a l'extrem oriental del Mediterrani. L'antiga descripció d'Estrabó (29 aC),<sup>45</sup> que parlava d'un *Afrodision* a l'extrem de la província narbonesa, o de Pomponi Mela (37-41 dC),<sup>46</sup> que citava una cala denominada *Portus Veneris*, com a límit meridional de la Gàl·lia, va fer que durant segles erudits i historiadors debatessin sobre la seva situació a Port Vendres, a l'Albera –la seva localització més probable–, o a l'indret de Sant Pere de Rodes.<sup>47</sup> La proximitat de Roses, antiga colònia dels rodís, i la ciutat grega d'Emporion, Empúries, donaven a aquesta costa i la seva muntanya, plena

de monuments megalítics, un caràcter màgic i mític. Així, Jeroni Pujades, en la seva *Crònica universal del Principat de Catalunya*,<sup>48</sup> publicada l'any 1609, acceptava l'existència d'un temple pagà dedicat a Hèrcules o Diana en el lloc del monestir, tot i que no se n'ha trobat cap indici arqueològic. No obstant això, a les notes prèvies preparatòries a l'edició, conservades en un manuscrit de París,<sup>49</sup> Pujades parla de l'existència, al peu de l'altar major de l'església a sota de la tarima, de quatre lloses de marbre, dues d'elles amb inscripcions romanes (f. 167v-168r),<sup>50</sup> mentre que en el claustre, a la paret contigua a la porteria, hi havia un cap colossal, que l'autor identifica amb Hèrcules, que era venerat a l'abadia, com demostra el fet que es netegés un cop l'any (f. 167v). (FIG. 12) No existeix cap rastre d'aquestes peces, però la seva mera presència indueix a pensar, de nou, en la importància que la reutilització del material romà va tenir en la construcció del monestir medieval com a mostra de prestigi i antiguitat.

El Cap de Creus és també un lloc de llegendes, amb uns continguts que accentuaven la importància del monestir com a lloc sagrat i refugi en una orografia dramàtica, de camins sinuosos i retallades costes. Igual que en alguns llocs mítics del Mediterrani –com el cap Tènar a la península de Mani (Grècia) o la cova de la Sibilla a Cumas (Campània, Itàlia)–, hi ha un lloc identificat amb l'entrada a l'inframón o la cova de l'Infern. (FIG. 13) Segons un altre relat, les sirenes de la badia de Roses, cansades de seduir els mariners, havien anat a viure terra endins, a les coves Encantades, just a sota de l'abadia de Sant Pere de Rodes. Quan els habitants de Palau-saverdera, Roses i Castelló d'Empúries pujaven en comitiva cap a l'església monàstica per tal d'assistir als oficis les sirenes intentaven seduir-los amb els seus cants, però els feligresos, en sentir-les, corrien cap al monestir per escoltar la salmòdia dels monjos i alliberar-se així de l'encant de les sirenes.

37 Badia i Homs 1990, p. 668-669; Masmartí 2009b, p. 54.

38 Monsalvatje 1917, p. 77-78; Badia i Homs 1990, p. 674.

39 Monsalvatje 1917, p. 70-71.

40 Llorens 1995, p. 80. Cal destacar que les creus de terme exercien una poderosa funció en la percepció del paisatge, ja que es beneïen el 3 de maig, dia de la Invenció de la Santa Creu, en les quatre direccions, i marcaven els límits de les possessions del Monestir, com en el cas de sa Perafita (CAT. NÚM. 38).

41 Amades 1989, p. 282-303.

42 Aquest ritu, d'origen medieval, es documenta en una llista de rendes del monestir realitzat el 28 d'abril de 1816 a Vila-sacra. Arxiu de Montserrat, Sant Pere de Rodes, Varia, caixa 3ª, 1710-1833, *Relación de rendas que en la actualidad percibe el oficio regular de la Camarería del Real Monasterio de San Pedro de Rodas de la congregación benedictina claustral y de sus cargos y data anuales (28-IV-1816)*: «7º. Paga todos los años el día de Jueves Santo la comida a doce muchachos, que llaman Apóstoles a quienes se lavan los pies, que importa 9 reales.»

43 Castiñeiras 2022b, p. 45; Castiñeiras 2023d, p. 68-69.

44 Masmartí 2009b, p. 60-82; Masmartí 2009a. Vegeu també Español & Yarza 2007, p. 52-58.

45 *Geografía*, IV, 1, 3 i 6.

46 *De chorographia*, II, 5, 84.

47 Riu-Barrera 2004.

48 *Crònica universal del Principat de Catalunya*, I.4, 22; II.4.

49 Bibliothèque nationale de France, Espagnol 117.

50 El manuscrit és el de París, Bnf, Espagnol 117 i no el 118 com indica la publicació de Fabre *et al.* 1991, p. 170-171. Vegeu també: Mayer *et al.* 2004, p. 221.

Finalment, l'aspecte de mola de la construcció, amb les seves torres i merlets per tot arreu, transmet a l'espectador la sensació de trobar-se davant d'una fortalesa feudal, a prou altura per vigilar el mar, on l'amenaça pirata es va anar intensificant des de finals del segle XIV. (FIG. 14) A les torres romàniques del segle XII –situades al cantó est d'ambdós braços del transsepte– se li van afegir al segle XII dues capelles –de les quals es conserva només la de Sant Miquel (N)–, així com la torre campanar al sud-oest de la nau. Posteriorment se'n va alçar una altra d'aspecte defensiu –la torre de l'homenatge (segles XIII-XIV), a la façana occidental del claustre– que recorden la fortificació, l'any 1398, de l'església parroquial de Sant Esteve de Mata a la Selva de Mar, amb espitlleres, merlets i matacans.<sup>51</sup> Aquests atacs s'intensifiquen al segle XVI amb els turcs, sobretot durant el govern de Solimà el Magnífic (1520-1566), els pirates dels quals van saquejar, l'any 1543, Cadaqués, Roses i Palamós.

#### Idea d'una exposició i catàleg

La recent aparició d'una sèrie de peces en el mercat de l'art, procedents de l'antiga portada de Sant Pere de Rodes, i l'entrada com a dipòsit en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de quatre relleus de marbre, l'any 2023, són l'origen d'aquest projecte d'exposició. Aquesta ocasió es va veure com una oportunitat d'endinsar-nos en la comprensió profunda de l'escultor més genial i internacional del romànic català, l'anomenat Mestre de Cabestany i de la seva obra mestra: la destruïda portada de Sant Pere de Rodes (c. 1160-1170). Tot i que l'artista i la seva producció han cridat l'atenció de reconeguts especialistes com Josep Gudiol, Joan Subias Galter, Marcel Durliat, Eduard Junyent, Léon Préssouyre, Walter Cahn, George Zarnecki, Serafín Moralejo, Jaume Barrachina, Alain Erlande-Brandenburg, Xavier Barral, Jordi Camps, Immaculada Lorés, Oliver Poisson, Antonio Milone, Francesco Gandolfo, Laura Bartolomé i Robert Maxwell, queden encara oberts molts interrogants sobre la seva sorprenent trajectòria vital –entre la Toscana, el Migdia francès, Catalunya i Navarra–, així com sobre les fonts i les intencions originals del seu art.

Calia una exposició ambiciosa i de llarg abast que abordés aquestes qüestions de forma calidoscòpica i

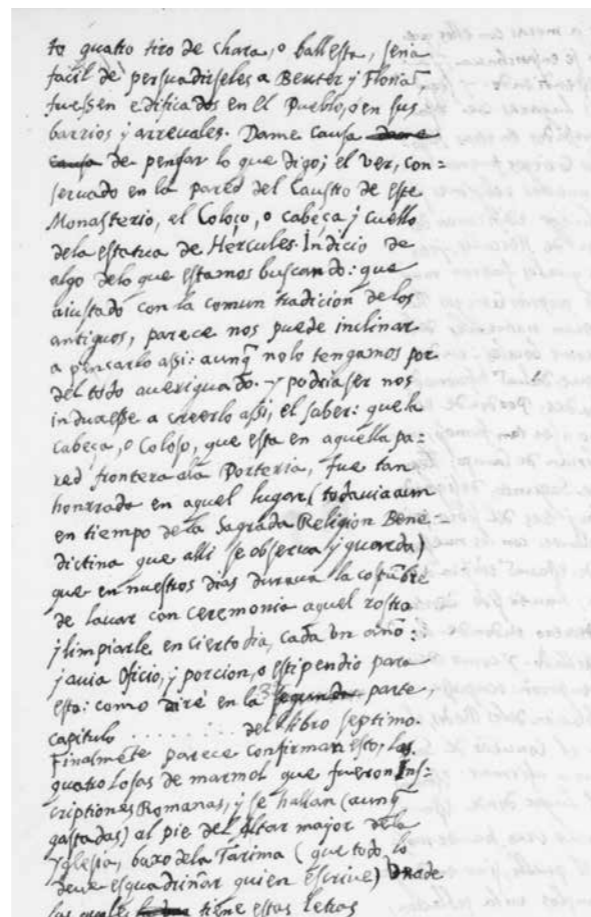


FIG. 12  
Jeroni Pujades. *Crónica universal del Principado de Cataluña*, segle XVII  
París, BnF, Espagnol 117, f. 167v



FIG. 13  
La cova de s'Infern al Parc Natural del Cap de Creus



FIG. 14  
De camí al monestir

transversal. Tot i que es parteix de tres experiències anteriors molt satisfactòries –*El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008; *Ex ungue leonem. Caps de marbre del mestre de Cabestany*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014, i *Mestre de Cabestany. Espurnes de marbre*, Artur Ramon Art, 2023–, aquest projecte es distingeix pel seu anhel de satisfer un doble objectiu. D'una banda, la revaloració de l'originalitat de l'obra d'aquest artista viatger i itinerant en el panorama de l'art europeu i el context mediterrani del segle XII i, de l'altra, cridar l'atenció sobre la perduda portada de Sant Pere de Rodes i els vincles que aquesta abadia va mantenir amb la Santa Seu. De fet, com hem vist, aquest monestir benedictí de l'Empordà va construir el seu prestigi a l'edat mitjana entorn de la idea de convertir-se en un segon Sant Pere de Roma, paral·lelament al que succeïa a d'altres llocs d'Europa, com Cluny, Montecassino, Santiago de Compostel·la i Bury St. Edmunds, o el mateix Ripoll a Catalunya. No obstant això, l'abadia catalana va ser capaç de desenvolupar una estratègia pròpia en aquesta autoafirmació, ja que, a més de buscar la protecció papal i promoure un art retrospectiu en connexió amb les arrels romanes i paleocristianes de l'Església, es va presentar, des de finals del segle X, com a substituta del pelegrinatge a Roma i, més tard, al segle XIV, no va dubtar a copiar el ritual del jubileu romà.

A l'exposició, el discurs es reparteix en tres grans seccions, que conviden el lector a un espècie de *flashback*, que el porta des del present al passat, així com a experimentar una *mise en abyme*. En aquest repte, la contribució del dissenyador, Albert Vallverdú, ha estat fonamental. La primera secció, titulada *Solitari i desert: destrucció, dispersió i consciència patrimonial*, explica la fortuna del monestir de Sant Pere de Rodes i de la seva portada occidental en el període contemporani, així com el seu significat per a la història de la dispersió i recuperació del patrimoni artístic a Catalunya. El trasllat de la comunitat benedictina a Vila-sacra (1798) i Figueres (1818) i la posterior desamortització van provocar una sèrie de vicissituds que van accelerar el procés d'abandonament, destrucció i espoli del monument. El testimoni més eloqüent que en queda és l'esquelet actual de la portada. La disgregació i reaprofitament del material al Port de la Selva, la Selva de Mar i Llançà; el posterior despertar del món del col·leccionisme; el treball de recuperació de Joan Subias Galter (1897-1984); la creació del mite del Mestre de Cabestany per Josep Gudiol; les excavacions i restauració del monument per part de la Generalitat de Catalunya, i la recerca fonamental de Jaume Barrachina sobre la portada interna de la galilea són totes fites que han ajudat a conformar una peculiar memòria patrimonial en què el fragment ha assolit un valor insòlit. La història del reaprofitament local d'algunes peces es complementa en les sales amb la presentació de material existent en arxius fotogràfics (Albert Bastardes, Adolf Mas i Joan Subias Galter) i històrics (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Arxiu Nacional de Catalunya i Institut d'Estudis Catalans).

Una segona secció, *Súbdit de Sant Pere de Roma: el monestir de Rodes, la translació del sagrat i la creació del mite*, aprofundeix en els vincles d'aquesta abadia amb la Santa Seu des de l'any 974, per tal de protegir-la enfront d'altres poders laics i eclesiàstics. Per això, es mostra el cèlebre *Liber Censuum* de la cúria romana, elaborat per Cencius Camerarius l'any 1192, on apareix el nom de l'abadia catalana. No ens ha de sorprendre que el ritual, els privilegis i les llegendes al voltant de l'abadia van posar de manifest aquest vincle amb Sant Pere i la Ciutat Eterna, amb l'objectiu de crear una narrativa pròpia. Així, en primer lloc, qui no pogués acudir a Sant Pere de Roma en pelegrinatge podia obtenir les mateixes indulgències si anava a

51 Plujà & Masmartí 2013, p. 46-47.

Sant Pere de Rodes. En segon lloc, es pensava que les relíquies «petrines» que atresorava l'abadia havien arribat miraculosament en un vaixell des de Roma a inicis del segle VII. En tercer lloc, des de mitjan segle XIV, es va establir a la galilea on es trobava la portada del Mestre de Cabestany un jubileu a imitació de l'any sant romà quan la festa de la Invenció de la Santa Creu (3 de maig) queia en divendres. En aquesta secció, es destaca, per mitjà d'una sèrie de privilegis, documents i obres d'art (estàtues, relleus, reliquiari, Bíblia de Sant Pere de Rodes, etc.), la relació d'aquest monestir benedictí de l'Empordà amb Roma, així com els paral·lelismes litúrgics i temàtics amb l'abadia de Cluny i els seus priorats (Lewes i Wenlock). El protagonisme de sant Pere, la importància de la representació de la «nau» de l'església, les escenes de vocació apostòlica i el tema de Daniel en la fossa dels lleons ens parlen de l'adhesió als ideals de l'Església romana, la primàcia del papat i els principis de la reforma gregoriana.

No obstant això, la veritable protagonista d'aquest espai és la portada perduda de la galilea realitzada pel Mestre de Cabestany. L'ús del marbre, el reaprofitament de relleus romans –*spolia in se*– i la imitació de l'art antic i paleocristià –*spolia in re*– distingeixen l'art d'aquest escultor i la seva obra. Aquesta modernitat, pròpia d'un artista docte, s'entreu en l'ús conscient de l'art dels *antiqui* per crear una nova obra d'art. Es mostren, així, una sèrie de peces procedents de Sant Pere de Rodes que reaprofiten peces antigues, com el frontal de sarcòfag de marbre de Carrara (segle III) que va ser reutilitzat per fer el cèlebre relleu de l'Aparició de Jesús al seus deixebles en el mar (CAT. NÚM. 40), l'herma romà que va servir per fer el cos de sant Pere (Ajuntament del Port de la Selva), també de marbre de Carrara (CAT. NÚM. 38) o el banc romà de sepulcre que es va convertir en una cornisa epigràfica (CAT. NÚM. 53, 54). A més, s'inclou un intent de reconstrucció hipotètica de la portada a partir de les darreres investigacions portades a terme i l'assistència tècnica de Zoilo Perrino.

Finalment, la darrera secció: *Marbres, spolia i romànic: el Mestre de Cabestany i el seu temps*, planteja com la reelaboració de relleus romans i el *contrafactum* (o imitació d'obres a l'estil antic) que caracteritza el Mestre de Cabestany és una tècnica que es troba a l'escultura romànica en tot l'arc mediterrani durant el segle XII, des de Catalunya fins al sud d'Itàlia, amb especial incidència al Camí de Sant Jaume, Tolosa de

Llenguadoc, Provença, Pisa i Mòdena. Per això, de forma extraordinària, juntament amb precisos relleus i columnes romàniques «antiquitzants», s'exposen una sèrie de sarcòfags paleocristians i peces antigues on es troba l'origen de la tècnica del Mestre de Cabestany (ús del trepant a les cantonades de les parpelles, tall triangular dels caps i plecs molt incisos), així com les seves fórmules de composició i repertori temàtic.

El catàleg no és una monografia sobre Sant Pere de Rodes o el Mestre de Cabestany, sinó més aviat una reflexió sobre la història i el valor patrimonial del monument en el context europeu i català, així com un intent de recuperar, en la mesura que sigui possible, la memòria i l'aspecte de la portada del monestir i, per això, el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha fet un gran esforç de recuperació de les peces fins ara inèdites. La publicació s'articula, però, de forma diferent a l'exposició i inverteix l'ordre de les seccions –quatre en aquest cas– per tal d'ajudar el lector a comprendre la complexitat de la temàtica, del general al particular.

La primera secció, *L'esperit i la pedra*, intenta enquadrar, a través d'una varietat d'autors de reconegut prestigi, una sèrie de temes vitals per entendre, d'una banda, les claus de l'arquitectura monàstica i la seva organització litúrgica i cultural (K. Krüger, E. Carrero, F. Cervini) i, d'altra banda, la qüestió del renaixement del segle XII (R. Maxwell). La contribució de Fulvio Cervini és especialment valuosa, ja que ens ofereix una reavaluació sobre l'estada del Mestre de Cabestany a la Toscana i, en particular, la seva presència a l'abadia de Sant'Antimo. La segona secció, *Sant Pere de Rodes i el Mestre de Cabestany*, tracta qüestions centrades en la problemàtica del monument, com la portada de la galilea (M. Castiñeiras), la «biografia» del seu autor (L. Bartolomé), la *performance* litúrgica que tenia lloc a Sant Pere de Rodes i a la veïna canònica de Santa Maria de Vilabertran (A. Madueño) i, finalment, el tema de les relíquies i el Jubileu de la Santa Creu que va distingir durant segles l'abadia empordanesa com un lloc de pelegrinatge (S. Masmartí). La tercera part, *Abandonament, dispersió i memòria*, recull quatre articles fonamentals per a la història recent de l'abadia i el seu llegat: la dispersió de la portada (L. Bartolomé, S. Masmartí); l'interès gal per l'Empordà i el monestir (O. Poisson); el redescobrimet del monument entre finals del segle XIX i inicis del XX des de Domènech i

Montaner fins a Jeroni Martorell (E. Ramazza, G. Ylla-Català), i, per acabar, l'obra fonamental del gironí Joan Subias Galter (1897-1984) en la recuperació contemporània de la memòria i el patrimoni de Sant Pere de Rodes (J. Nadal). Segueix un minuciós catàleg raonat dividit en quatre seccions, on s'han convidat a escriure reconeguts especialistes en la matèria, que hi fan unes aportacions precioses per al coneixement de cadascuna de les peces. Els títols dels apartats són: *Marbres, spolia i romànic: el Mestre de Cabestany i el seu temps*; *Súbdit de Sant Pere de Roma: el monestir de Rodes. La translació del sagrat i la creació d'un mite*; *La portada perduda del Mestre de Cabestany*, i *Destrucció, dispersió i memòria*. Com a coronament final, que remarca el caràcter científic de la recerca duta a terme per a l'exposició, s'hi inclou un estudi realitzat conjuntament entre els restauradors del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Pol Camps i Àlex Masalles) i investigadors de la Universitat de Barcelona

(Gemma Alías López) i la Universitat Autònoma de Barcelona (Lluís Casas Duocastellà) sobre una selecció de vuit fragments marmoris de la portada. L'estudi certifica l'ús, per part del Mestre de Cabestany, de marbres de Carrara (CAT. NÚM. 38, 40, 53, 54, 56, 70) i del Proconès (CAT. NÚM. 39, 69), possiblement reutilitzats a partir de peces antigues que justificarien la voluntat «retrospectiva» de l'art d'aquest genial escultor.

Cal dir que tot el conjunt ha estat una gran aventura, plena de moltes satisfaccions, que pretén oferir una nova mirada al monument i la seva història, així com a l'enigmàtica figura del Mestre de Cabestany, a qui el Museu Nacional d'Art de Catalunya ofereix ara un lloc privilegiat dins de la seva col·lecció romànica. Res de tot això hagués estat possible sense el magnífic equip professional del museu i el seu director, Pepe Serra. Els dedico aquesta obra, fruit d'un esforç i un entusiasme compartits.