

[Recepción del artículo: 01/09/2012]  
[Aceptación del artículo revisado: 07/12/2012]

**LA IMAGEN EN EL ALTAR. REFLEXIONES SOBRE LOCALIZACIÓN,  
PROPIEDADES Y UTILIDADES DE LA IMAGEN ESCULPIDA A PARTIR DE  
EJEMPLOS CATALANES DEL MEDIOEVO**

**THE IMAGE ON THE ALTAR. REFLECTIONS ON LOCATION, PROPERTIES  
AND UTILITIES OF THE SCULPTED IMAGE BASED ON MEDIEVAL  
CATALAN EXAMPLES**

MARC SUREDA I JUBANY  
Museu Episcopal de Vic  
msureda@museuepiscopalvic.com

RESUMEN

Muchas imágenes de culto medievales, que imaginamos normalmente sobre el altar, se conservan en cambio en museos y colecciones, desprovistas de su contexto original. Son en realidad muy pocos los datos arqueológicos disponibles acerca de las modalidades concretas de esta localización. Incluso una pieza fundamental en la historia tanto de las imágenes de altar como de los primeros retablos, el mueble de Sant Martí d'Envalles, fue hallado fuera de su contexto original. El comentario de algunas imágenes marianas catalanas a partir de una referencia textual ampurdanesa del siglo XIV permite evaluar la importancia de la figura de María y su relación íntima con el altar, lo que justifica aspectos fundamentales de esta ubicación. Finalmente, algunos indicios litúrgicos conducen a una reflexión acerca de una posible correspondencia funcional de esta relación espacial.

PALABRAS CLAVE: imagen escultórica, altar, Virgen María, Cataluña, liturgia.

ABSTRACT

Many medieval cultal images, normally imagined as placed on the altar, are preserved in museums and collections, out of their original context. There are, in fact, very few archaeological data about the actual modalities of this location. Even a fundamental piece of the history of both altar images and retablos, the furniture from Sant Martí d'Envalles, was discovered out of

its original context. The consideration of some Catalan medieval images of the Virgin departing from a 14<sup>th</sup> c. ampurdanese textual reference allows the estimation of the figure of Mary and its intimate relationship with the altar, which justifies some fundamental aspects of this placement. Finally, some liturgical signs lead to a reflection on a possible functional correspondence of this spatial relationship.

KEYWORDS: sculpted image, altar, Virgin Mary, Catalonia, liturgy.

### ¿SOBRE EL ALTAR? UN “ESLABÓN PERDIDO” Y LOS LÍMITES DEL CONOCIMIENTO<sup>1</sup>

A finales de verano de 1906, Francesc Guasch, ayudante técnico de los Museos de Arte de Barcelona, viajó al Alto Urgell para hacerse cargo del embalaje y transporte de la tabla románica de Tavèrnoles, adquirida por la *Junta de Museus*. Acompañado por su esposa, aprovechó el viaje para visitar algunas remotas iglesias de los Pirineos; un día, adentrándose en la parte francesa de la Cerdanya, no muy lejos de Llivia, visitó Angostrina y remontó su valle, hacia el norte, hasta llegar a la pequeña iglesia de Sant Martí d’Envals. Allí encontró algunos objetos que reputó “ejemplares de aquel arte primitivo que enriquecerían nuestro Museo si pudieran ser adquiridos”<sup>2</sup>. Probablemente no llegó ni a proponer la adquisición: su misión era otra y, además, apenas a finales del año anterior el Estado francés había aprobado la Ley de Separación, por la que los clérigos se veían desposeídos de toda autoridad y potestad de venta sobre el patrimonio eclesiástico. Guasch se limitó pues a tomar una fotografía del interesante conjunto para informar a sus superiores. En ella se ve el altar de la iglesia, ornado con un frontal románico y un retablo tardogótico con destartada predela. A su derecha, campeando sobre la superficie libre del tabique leñoso que separaba la nave del antiguo ábside semicircular convertido en sacristía, se hallan las tres singulares piezas románicas que llamaron su atención (Fig. 1). Se trata de un crucifijo, una tabla alargada con Cristo y los Apóstoles y un objeto más complejo, “mixto, digámoslo así, pues consiste en un templete con una Virgen sentada con el Niño Jesús, en escultura polícroma, y a ambos lados se alarga la tabla decorada con pinturas de la misma época representando la Anunciación y la Visitación”<sup>3</sup>.

Unos 18 años más tarde, Joaquim Folch i Torres, entonces director general de los Museos de Arte de Barcelona, se topó con este cliché al clasificar el archivo fotográfico de la institución. Aunque la memoria del viaje de Guasch se conservaba en el fondo de la Junta, aparentemente Folch no había visto antes esas imágenes, que le intrigaron particularmente. Varias consultas y un dibujo del templete con paneles laterales realizado en su momento por Sebastià Junyent le permitieron relacionar la imagen con la excursión de Guasch a Angostrina. Poco después Folch i Torres intentó sin éxito visitar la iglesia y, en cualquier caso, privado de la posibilidad

<sup>1</sup> Este trabajo incorpora contenidos vinculados al proyecto de investigación “Organización funcional de los espacios en sedes episcopales de la Cataluña Vieja (I): Seu d’Urgell, Elna, Girona y Vic (siglos IX-XII). Análisis tecnológicos y documentales de arquitectura y programas visuales (HAR2009-13211, subprograma ARTE)” del MCYT.

<sup>2</sup> BORONAT, M. J., *La política d’adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona, 1999, pp. 210-212.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 212.

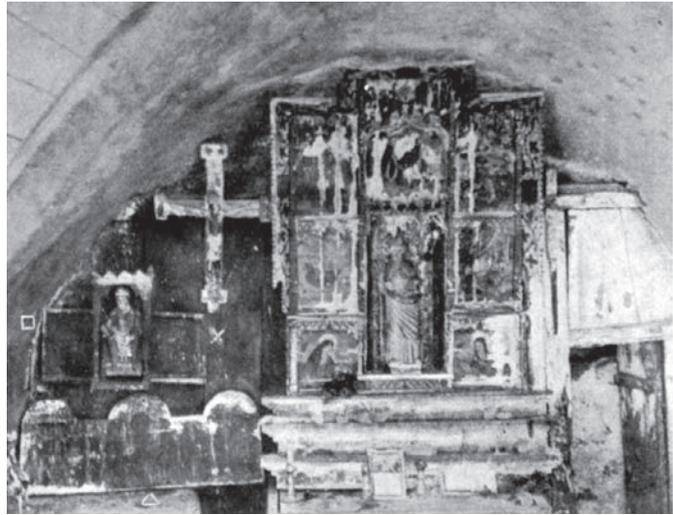


Fig. 1. El retablito de Sant Martí d'Envals en el momento de su hallazgo. Fotografía de F. Guasch, 1906 (según Folch i Torres, 1915)

inmediata de ulteriores pesquisas, se apresuró a publicar una nota en la *Gasete de les Arts* que vio la luz en marzo de 1925. A su modo de ver, el templete con imagen y paneles constituía un ejemplo excepcional, una especie de eslabón perdido en la historia del mobiliario litúrgico; por ello tituló su nota, resolutivamente, “De cómo estaban dispuestas las imágenes escultóricas en el altar románico”<sup>4</sup>. Años más tarde, en su volumen dedicado a la pintura románica sobre tabla en la serie *Monumenta Cataloniae*, el autor destacó de nuevo esta pieza, junto con algunos otros ejemplos similares o asociables (el edículo de Taüll, las piezas de Sant Martí Sarroca, otras tablas procedentes de Lleida o de Aragón), como elemento clave para explicar la relación entre la imagen escultórica destinada al culto y los primeros retablos románicos<sup>5</sup>.

Afortunadamente casi todos los objetos detectados por Guasch, datables en la primera mitad del siglo XIII, se han conservado hasta nuestros días. El frontal de altar se puede admirar en la vecina parroquial de san Andrés de Angostrina. El crucifijo y la predela con Cristo y los Apóstoles fueron adquiridos poco después de la excursión de Guasch por Anton Amatller, en cuya casa de Barcelona se conservan todavía hoy. El templete con paneles laterales que tanto llamó la atención de Folch i Torres se preserva en el Centre d'Art Sacré instalado en el antiguo hospicio de Île-sur-Tet (Pyrénées-Orientales), sobre un altar facticio ornado con otro frontal románico; sin embargo, la Virgen que se cobijaba en la estructura central fue robada en 1975<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> FOLCH I TORRES, J., “De com eren disposades les imatges escultòriques en l’altar romànic”, *Gasete de les Arts*, II, núm. 21, Barcelona, 15 marzo 1925, pp. 4-6.

<sup>5</sup> FOLCH I TORRES, J., *La pintura romànica sobre taula (Monumenta Cataloniae IX)*, Barcelona, 1956, pp. 43-48 con sus gráficos y figuras; láminas 91-93, 98 y 99. Un repaso muy interesante de fragmentos de este tipo de muebles conservados en colecciones privadas en BARRACHINA, J., “La talla”, en *Catalunya Romànica XXVI. Tortosa i les terres de l’Ebre. La Llitera i el Baix Cinca. Obra no arquitectònica dispersa i restaurada*, Barcelona, 1997, pp. 531-536.

<sup>6</sup> Fichas de los tres objetos en DELCOR, M., “Sant Martí d’Envals”, en *Catalunya Romànica VII. La Cerdanya. El Conflent*, Barcelona, 1995, pp. 83-86.

Se puede decir particularmente de este último conjunto que ha sido objeto de atención continuada en la práctica totalidad de los estudios sobre mobiliario románico catalán<sup>7</sup>.

No obstante, por importante que sea la pieza sí misma y por emocionante que resulte su pequeña historia, la evaluación de su contexto entraña todavía misterios. En realidad, la misma fotografía que maravilló a Folch i Torres demuestra claramente que en el momento del hallazgo el edículo-predela de Angostrina se encontraba fuera de su lugar original. Su anchura, mucho menor que la del altar mayor de la ermita (a diferencia de la predela de los Apóstoles, que sí pudo haberlo presidido), aconseja imaginar un altar lateral en la misma iglesia o quizás en el hospital anejo, de cuya estructura, por cierto, muy poco o nada sabemos<sup>8</sup>. Si bien es cierto que una estructura como la mencionada difícilmente puede imaginarse dispuesta en un lugar que no sea la mesa de un altar, ello no basta para explicar la disposición y el uso de todas y cada una de las imágenes escultóricas destinadas al culto que se conservan, descontextualizadas –o, mejor dicho, *recontextualizadas*– en nuestros museos, cuya abundancia, siendo un testimonio del afán de conservación de estas piezas desde inicios del siglo xx, lo es a la vez de su desgajamiento de los marcos para los que fueron concebidas. Por las mismas razones la historiografía ha oscilado en la atribución a determinadas tablas –particularmente del siglo xiii– de funciones de antependio o de retablo, una inseguridad que ha llegado a afectar hasta a un ejemplo tan clave en este argumento –y tan cercano, en algunos aspectos, al caso de Envalls– como el retablo pétreo de Carrières, aquejado de problemas similares de descontextualización<sup>9</sup>. Así pues, en un sentido general continúa siendo buena la apreciación negativa que al respecto publicó Josep Gudiol en 1902: “son muy raras las indicaciones que nos dan los monumentos sobre la colocación de las imágenes de bulto completo en la casa de Dios”<sup>10</sup>.

Ciertamente, al contrario de lo que sucede en otras regiones europeas<sup>11</sup>, en Cataluña poquísimas o casi ninguna imagen románica se ha conservado en sus contextos originales hasta momentos documentables. Y además las pocas que se hallan todavía en sus iglesias respectivas han sufrido normalmente las adaptaciones correspondientes al paso del tiempo, a los diferentes gustos y modas en lo estético y en lo litúrgico, aunque su disposición actual

<sup>7</sup> Particularmente desde que fue retomado por DELCOR, M., *Les Vierges romanes de Cerdagne et Conflent*, Barcelona, 1970, pp. 86-87, y en la referencia anterior. Más recientemente CAMPS, J., “Le mobilier d’autel en Catalogne à l’époque romane: devants d’autel et structures de retables sculptés”, en *Autour de l’autel roman catalan*, Paris, 2008, p. 133. LE POGAM, P.-Y., “L’Annonciation et la Visitation encadrant autrefois la Vierge en majesté tenant l’Enfant”, en LE POGAM, P.-Y. (dir.), *Les premiers retables. Une mise en scène du sacré* (catálogo de exposición), París-Milán, 2009, n° 8, pp. 60-62. Todavía últimamente CAMPS, J., “Imágenes para la devoción: crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica. Tipologías y talleres”, en *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, p. 97, donde se incide también en la capacidad del objeto para sugerir contextos físicos.

<sup>8</sup> DELCOR, *Les Vierges romanes*, p. 86. Id., “Sant Martí d’Envalls”, p. 83. LE POGAM, “L’Annonciation et la Visitation”, p. 62.

<sup>9</sup> Además de la ficha correspondiente del catálogo citado en la nota anterior, se discute la cuestión con detalle en LE POGAM, P.-Y., “Le retable de Carrières”, en KROESEN, J. y SCHMIDT, V., *The Altar and its Environment, 1150-1400*, Turnhout, 2009, pp. 169-178, esp. 175-178.

<sup>10</sup> GUDIOL I CUNILL, J., *Nocions d’Arqueologia Sagrada Catalana*, Vic, 1902 (1ª ed.), p. 279. En catalán en el original.

<sup>11</sup> KROESEN, J. E. A., *Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen. Standort-Raum-Liturgie*, Ratisbona, 2012, pp. 103-106, destaca por ejemplo algunos casos suecos remontables al siglo xiii. El trabajo se nutre de numerosos ejemplos nórdicos, conservados a pesar de –o, como señala el autor, precisamente gracias a– la reforma protestante.

pueda resultar evocadora. Un buen ejemplo de ello es la imagen titular de la catedral de La Seu: una Virgen con el Niño intitulada de Urgell o de Andorra que, sobre una columna lapídea, preside la absidiola axial de la capilla mayor de este impresionante edificio románico. No es solamente que la imagen actual sea una copia de la original, datable poco después de 1200 y muy alterada por múltiples intervenciones. En realidad, se sabe que la imagen permaneció en lo alto del retablo gótico de plata hasta la instalación de un nuevo tabernáculo en 1631, de modo que poco después pasó a ser venerada en un retablo barroco sito en una nave lateral. A raíz de las reformas de Puig i Cadafalch y de la venta de coro y mobiliario catedralicio a Arthur Byne, hacia 1930 la estatua fue reinstalada en el altar mayor, sobre una columna y bajo un nuevo baldaquino, según proyecto de aires neorrománicos obra del arquitecto Jeroni Martorell. Destruído este conjunto durante la Guerra Civil, la imagen volvió sobre la columna y se instaló finalmente en la absidiola dónde se encuentra hoy solamente en 1996-1999, dentro de la remodelación del presbiterio determinada por el Plan Director de la catedral puesto en marcha por aquellas fechas<sup>12</sup>. A juzgar por sus estados documentados, pues, la situación de la Virgen de Andorra sobre su columna no es un reflejo de su disposición original, sino más bien de los postulados historicistas vigentes en Cataluña desde el primer tercio del siglo xx; los mismos, en el fondo, que de la mano de Puig llevaron a dicha catedral a presentar su aspecto actual de piedra descarnada<sup>13</sup>. Aunque no se pueda negar tajantemente que la disposición primigenia de la imagen hubiera consistido en un dispositivo semejante, como se ha propuesto para su homóloga de la catedral de Girona, nada sabemos de ello en realidad en ninguno de los dos casos. La instalación actual de la imagen no sólo resulta así espuria sino que, además, dista mucho de proveer de un significado litúrgico o funcional válido al espacio que la alberga: la –todavía misteriosa– absidiola axial.

Evidentemente, la idea de situar la imagen de culto altomedieval sobre el altar no es de ningún modo gratuita ni procede cuestionarla en lo general. Sin necesidad de ulteriores argumentos, basta tener presente que tal posición se observa en los retablos tardomedievales y posteriores y por ello se retrotrae legítimamente a tiempos románicos, aunque como se ha dicho sin poder precisar detalles. Para la cronología románica, las síntesis de historia del mobiliario suelen apoyarse en textos literarios que aclaren a la vez la posición y el origen de tal costumbre, como el célebre relato del abad Roberto a propósito de la Virgen-relicario de la catedral de Clermont, o el episodio de la muerte de Gauzlin de Fleury relatado en su *Vita*<sup>14</sup>. A veces los textos van acompañados de ilustraciones que proveen criterios adicionales; en el contexto hispánico resultan igualmente célebres las del Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X (Escorial, ms. T.I.1, ca. 1265), donde se ve abundantemente a la Virgen sobre el altar. En los dos tipos de fuentes (textuales y gráficas), empero, el propósito suele ir mucho más allá de la descripción física, por lo que puede haber mayor o menor distancia con las soluciones físicas adoptadas en la época respectiva. En el Códice Rico, por ejemplo, el escenario se adapta al

<sup>12</sup> PUJOL I TUBAU, P., “La comarca de l’Urgellet” (1929), en *Obra Completa*, Andorra, 1948, p. 451. ADELL, J.-A., BESERAN, P., SIERRA, A. y VILLARÓ, A., *La catedral de la Seu d’Urgell*, Manresa, 2000, pp. 63-64, 104 y 115.

<sup>13</sup> PUIG I CADAFALCH, J., *Santa Maria de la Seu d’Urgell*, Barcelona, 1918, pp. 93-95.

<sup>14</sup> Los dos citados, entre otros lugares, en una referencia clásica: FORSYTH, I., *The Throne of Wisdom*, Princeton, 1972, pp. 95-101.

uso circunstancial del altar: muy a menudo simple soporte devocional para la imagen mariana, cuando en él se celebra la misa (como en la ilustración de la cantiga 32) la Virgen desaparece para dejar su lugar a los preceptivos crucifijo y candelabros.

Por ello, a menudo los datos textuales más significativos son los que proceden de otros tipos de documentos más cotidianos, seguramente más prosaicos, pero no por ello forzosamente más abundantes. En su investigación todavía fundamental acerca de las estatuas marianas románicas, I. Forsyth pudo recoger informaciones en este sentido acerca de imágenes en lugares como Coutances, Cambrai, Le Puy, Chartres, Essen, Cluny o Aurillac<sup>15</sup>. En lo que se refiere a la veneración de imágenes en la España del románico, no hace mucho que Jean-Marie Sansterre y Patrick Henriët estudiaron una interesante serie de datos<sup>16</sup>. Sin embargo, en su valiosa recopilación no siempre las noticias permiten certificar la posición de una determinada imagen, aunque la dependencia del altar pueda ser afirmada<sup>17</sup>. En Cataluña, los datos antiguos son igualmente escasos y, a parte de algunas referencias a las famosas *Majestats*, el caso más relevante concierne a la desaparecida imagen mariana titular del monasterio de Ripoll, aun así referida de manera indirecta<sup>18</sup>. Más tarde, en el panorama gótico, se hallan aquí y allí algunas referencias más<sup>19</sup>; noticias dispersas que, de todos modos, no consiguen corresponder adecuadamente a la gran abundancia de imágenes medievales conservadas en Cataluña<sup>20</sup>. Sería sin duda útil hacer acopio de nuevos datos de este tipo, lo que de todos modos no puede ser aquí nuestro objetivo.

### ¿POR QUÉ SOBRE EL ALTAR? UN CASO AMPURDANÉS Y LAS ESPECIFICIDADES MARIANAS

Sin embargo, una interesante referencia permite articular un comentario sobre la capacidad y oportunidad de permanecer sobre el altar que tuvieron las imágenes medievales en Cataluña, y concretamente en lo que se refiere a las imágenes marianas. El sacramentario procedente de la pequeña parroquia de Sant Iscle d'Empordà (Girona), un volumen fechado en la primera mitad del siglo XII, concluye con un calendario. En él se puede leer esta nota añadida siglos más tarde: *XVI [kalendas december] in die sabbati anno Domini M<sup>o</sup>CCC<sup>o</sup>XX<sup>o</sup>V<sup>o</sup> ponita fuerunt ymago beate Marie et opus Corporis Christi supra altare sancti Aciscle<sup>21</sup>*. Con estas

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 39 y 102-112.

<sup>16</sup> SANSTERRE, J.-M. y HENRIËT, P., "De l'*inanimis imago* à l'*omagem mui bella*. Méfiance à l'égard des images et essor de leur culte dans l'Espagne médiévale (VII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)", *Edad Media*, 10 (2009), pp. 37-92.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 68-73.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 59-61 y 63-66.

<sup>19</sup> Por ejemplo los casos de 1317, 1340, 1358 o 1364 como los citados en GUDIOL, *Nocions d'Arqueologia*, p. 448; CRISPÍ, M., *Iconografía de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)* (tesis doctoral), Barcelona, 2000, pp. 173-175. ESPAÑOL BERTRÁN, F., "Les imatges medievals i el seu context", en BOTO VARELA, G. (ed.), *Imatges medievals de culte* (catálogo de exposición), Girona, 2009, p. 21.

<sup>20</sup> Pladevall cifró en unas 250 las imágenes solamente marianas y de cronología románica conservadas en el Principado, lo que representa seguramente una proporción reducida respecto al total de las que existieron. PLADEVALL FONT, A., "El culte de la Mare de Déu a Catalunya dels segles XI al XIII a través de les notícies històriques i del testimoni de la iconografia romànica", *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XXV (1994), pp. 46-47.

<sup>21</sup> GROS PUJOL, M. dels S., "El sacramentari gironí de Sant Iscle d'Empordà (Barcelona, Bib. Cat., musical 420)", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 11 (2003), p. 111, n<sup>o</sup> 461.

palabras se dejaba memoria permanente de la instalación de un nuevo tabernáculo y de una imagen de la Virgen sobre el altar mayor de la parroquia, dedicado a san Acisclo. Se anotó el hecho quizás incluso para conmemorar la bendición o consagración de ambos objetos<sup>22</sup>; sea como fuere, está claro que las dos piezas –nombradas juntas, casi equivalentes– se instalaron un 16 de noviembre de 1325, vigilia de la fiesta patronal de los santos Acisclo y Victoria, sin duda para poderla celebrar más dignamente al día siguiente. Aunque por desgracia ninguno de los dos objetos se ha conservado, no es difícil imaginar un conjunto formado por un armarito poligonal y una imagen puesta encima, con un esquema similar al que preside numerosos retablos góticos particularmente en el período internacional<sup>23</sup>.

En primer lugar, el caso de esta pequeña parroquia ampurdanesa, donde una Virgen preside un altar dedicado a san Acisclo, refleja de manera clara, aunque un poco tardía, un aspecto que ha sido bien explotado por la historiografía desde hace tiempo: la especificidad teológica de María. Primero la patrística y después la teología medieval hicieron de ella un personaje muy especial, si no digno de la adoración debida a Dios (*latría*), sí al menos de un culto particular (*hiperdoulia*) distinto del de los simples santos (*doulia*). Desde el siglo v por lo menos, las orientaciones de autores como Beda el Venerable, Rabano Mauro, Pedro Damiano, Bernardo de Clairvaux o Alain de Lille, por citar solamente algunos de los más importantes jalones hasta la Europa de 1200, definieron a la Virgen –y más precisamente a su vientre, *uterus* generador por excelencia– como el auténtico Tabernáculo del Dios encarnado neotestamentario. La Virgen constituye el receptáculo de la Encarnación, que en su conexión íntima con las otras *kénosis* de Cristo, la de la Muerte y Resurrección y la de la Eucaristía, equivale del mismo modo al *sepulchrum* de la Resurrección y se convierte así en auténtica imagen del Altar y de la Iglesia<sup>24</sup>. Semejante excepcionalidad teológica y simbólica hizo que las imágenes de la Virgen se beneficiaran de la superioridad de su prototipo (la propia Virgen) sobre los demás santos, como lo demuestran los numerosos relatos de milagros catalizados no sólo por la Virgen, sino por ella a través de sus imágenes eventualmente dotadas de vida y capacidad de obrar, relatos que se

<sup>22</sup> La consagración de determinadas imágenes románicas catalanas (en concreto el famoso Crucifijo-relicario llamado “de 1147”) fue tratada ya hace tiempo por AINAUD DE LASARTE, J. M., “La consagració dels Crists en creu”, *Liturgica*, 3 (1966), pp. 11-20. En cuanto a la documentación de rituales de consagración-bendición de imágenes de la Virgen y de los santos contenidos en los pontificales, particularmente ingleses, SANSTERRE, J.-M., “*Omnes qui coram hac imagine genua flexerint...* La vénération d’images des saints et de la Vierge d’après les textes écrits en Angleterre du milieu du xie aux premières décennies du xiii<sup>e</sup> siècle”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 49 (2006), pp. 285-292.

<sup>23</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, F., *El gòtic català*, Manresa, 2002, pp. 184-186.

<sup>24</sup> PLADEVALL, “El culte de la Mare de Déu a Catalunya”, pp. 41-42; PALAZZO, E., “Marie et l’élaboration d’un espace ecclésiast au Moyen Âge”, en IOGNA-PRAT, D., PALAZZO, E. y RUSSO, D. (eds), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, pp. 322-324. WIRTH, J., *L’image à l’époque romane*, Paris, 1999, pp. 57-58. OAKES, C., *Ora pro nobis. The Virgin as Intercessor in Medieval Art and Devotion*, Turnhout, 2008, pp. 27-32. GARCÍA AVILÉS, A., “*Transitus*. Actituds cap a la sacralitat de les imatges a l’Occident medieval”, en BOTO VARELA, G. (ed.), *Imatges medievals de culte*, p. 33. DAUSSY, S. D., “L’aménagement liturgique du chevet de la cathédrale de Noyon”, *Viator*, 42 (2011), pp. 183-184. En cuanto a la asimilación de imagen y altar, acaso relacionada con la bendición o consagración de la primera, ver SANSTERRE, HENRIET, “De l’*inanimis imago* à l’*omagem mui bella*”, pp. 70-71.

hallan ya abundantemente a partir del siglo XIII en las compilaciones de Gautier de Cinc, en los *Exempla* de César de Heisterbach o en las ya citadas *Cantigas*<sup>25</sup>.

En realidad, sin necesidad de milagros, la asimilación de la Virgen con el sagrario es enunciada claramente, no ya a nivel simbólico sino claramente material, por Guillermo Durando<sup>26</sup>. Tal identificación encuentra una de sus máximas expresiones precisamente en tierras levantinas, en las Vírgenes-sagrario góticas especialmente difundidas en Mallorca<sup>27</sup>; en efecto, además de éstas imágenes marianas abrideras ya concebidas como sagrarios, sólo imágenes de Cristo, como la del *Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses* (1251), tuvieron en el Principado la función de depósito eucarístico<sup>28</sup>. En este sentido, la proximidad e incluso identificación entre Virgen y tabernáculo que se da en el ejemplo de Sant Iscle, pese a su humildad, no hace otra cosa que manifestar a la perfección esta propiedad específicamente mariana. De hecho, en un plano meramente iconográfico, el mismo Durando abunda en la justificación de tales combinaciones al recordarnos que la imagen de la Virgen con el Niño entronizado en su regazo debe ser leída en realidad como una de las variantes de la imagen de Dios<sup>29</sup>. Casi haciéndole una especie de eco retroactivo, la Virgen con el Niño sustituye a menudo, y de modo muy natural, a la *Maiestas Domini* en los frontales pintados catalanes a partir de la mitad del siglo XII<sup>30</sup>.

Si la posibilidad de que la imagen de la Virgen –como la de Cristo– llegara a contener la Hostia en casos excepcionales es un testimonio evidente de su superioridad, ello se manifiesta también de manera muy clara cuando ésta funciona como depósito de reliquias. Dentro del relicario de un santo se espera encontrar sus reliquias, vehículo eficiente de la *virtus* del prototipo, y todavía más cuando con el contenedor se pretende reproducir o visualizar el cuerpo

<sup>25</sup> SANSTERRE, “*Omnes qui coram hac imagine*”, pp. 276-277; GARCÍA AVILÉS, A., “Imágenes ‘vivientes’: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 312 (2007), pp. 324-342; Id., “Este rey tenno que enos idolos creee: imágenes milagrosas en las *Cantigas de Santa María*”, en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. y RUIZ SOUZA, J. C. (eds.), *Las Cantigas de Santa María Vol. II. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 2011, pp. 523-559. También referencias clásicas como FORSYTH, *The Throne of Wisdom*, pp. 67-86, o BELTING, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, 2009 (ed. original alemana 1990), pp. 400-404.

<sup>26</sup> GUILLERMO DURANDO, *Rationale Divinorum Officiorum* 2.3.25: “*Et nota quod capsula in qua hostiae consecratae servantur significat corpus Virginis gloriosae (...)*”.

<sup>27</sup> JUAN, J. y LLOMPART, G., “Las vírgenes-sagrario de Mallorca”, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lulliana*, XXXII, ns. 796-797 (1963-1965), pp. 1-16, rdp. p. 2. LLOMPART I MORAGUES, G., “Les marededéus sagraris de Mallorca”, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 14 (2006), pp. 61-86, esp. 69-71. La Virgen llamada “de los Dragones” de Vinçà (Pyrénées-Orientales), también datada hacia 1300, se encontraba al parecer también sobre un tabernáculo: MATHON, J.-B. (dir.), *Romanes et Gothiques. Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales* (catálogo de exposición), Milán, 2011, pp. 128-133 (fichas de M.-H. Sangla e Isabelle Jubal), lo que obligaría a interpretar su amplio depósito posterior como un relicario o como una modificación tardía.

<sup>28</sup> AINAUD, “La consagració dels Cristes en creu”, pp. 18-19.

<sup>29</sup> DURANDO, *Rationale*, 1.3.6: “*Salvatoris imago (...)* ut residens in Matris gremio”. Citado muchas veces, por ejemplo en WIRTH, *L'image à l'époque romane*, p. 57; o DECTOR, X., “Autour de l'autel: la sculpture dans la liturgie catalane du XII<sup>e</sup> siècle”, *Autour de l'autel roman catalan*, p. 81.

<sup>30</sup> Véanse por ejemplo, sólo en el Museu Episcopal de Vic, frontales como los de Santa María del Coll, Santa Margarida de Vilaseca, Sant Vicenç d'Espinelles o, ya en el siglo XIII, Santa María de Lluçà o Sant Hilari de Vidrà. GROS I PUJOL, M. dels S., *Museu Episcopal de Vic. Pintura i escultura romàniques*, Sabadell, 1991, pp. 44-45, 48, 50-51 y 54-59.

santo o alguna de sus partes. En cronologías ya románicas éste era el caso, por ejemplo, del *capud sancti Eovalli* que se menciona en Ripoll ya en 1008<sup>31</sup> y quizás también el del *sanctum Ermengaudum vultus* mencionado en La Seu d'Urgell en 1073 y 1074<sup>32</sup>, objetos que subrayan una precocidad catalana en cuanto a la adopción de este tipo de relicarios, documentados desde algo antes al norte de los Pirineos y sólo más tarde en el resto de la Península<sup>33</sup>. En cambio, aunque la célebre Virgen de Clermont contuvo al parecer reliquias marianas y la de Vézelay las combinaba con despojos de otros santos<sup>34</sup>, no fue obligatorio que una imagen de la Virgen contuviera sus reliquias. Ello fue a causa principalmente de la superioridad simbólica de María y no tanto de la teórica rareza de sus reliquias, puesto que, pese a la asunción de la Virgen en cuerpo y alma, en Cataluña –como en otros lugares– la devoción mariana se las arregló para disponer de numerosos testimonios físicos de su paso por la tierra, cuanto menos reliquias secundarias<sup>35</sup>. En Cataluña, el único caso hasta hoy documentado de una Virgen esculpida con funciones de relicario y contenido identificable es el de la imagen de Sant Cugat del Vallès, pieza que corrobora la afirmación anterior: entre el conjunto de reliquias depositadas en su interior en el año 1218 no había ninguna perteneciente a la Virgen<sup>36</sup>. Podemos deducir así que la imagen actuó como auténtica *capsa reliquiarum* de un altar que no forzosamente debía ser de advocación mariana.

No faltan tampoco, en este sentido, casos ilustrativos de asociación inversa, esto es, de una imagen mariana vinculada a un depósito de reliquias. Documentamos dos en la catedral de Girona. En el altar de la Santa Cruz, sito en la capilla alta del antiguo macizo occidental románico dedicada al Sepulcro y dotado de una nutrida *capsa* de reliquias, se documentaba en 1417 la presencia de una imagen de la Virgen<sup>37</sup>, relacionada quizás con este importante polo litúrgico de la iglesia y con sus tesoros sagrados pero sin conexión alguna con el título del altar. Más significativamente, en la capilla de los Cuatro Santos Mártires, la bella arqueta-relicario

<sup>31</sup> JUNYENT I SUBIRÀ, E. (ed.), *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona, 1992, p. 44 (doc. 37); GROS, *Museu Episcopal de Vic*, p. 83. Citado en SANSTERRE, HENRIET, "De l'*inanimis imago* à l'*omagem mui bella*", p. 53.

<sup>32</sup> BARAUT I OBIOLS, "Els documents, dels anys 1051-1075, de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell", *Urgellia* 6 (1983), pp. 211 y 217 (doc. 855 y 863). La palabra "vultus", que se usó para designar la *Majestat* de Estamariu en 1063-1064, se puede interpretar como sinónimo de escultura tridimensional (SANSTERRE, HENRIET, "De l'*inanimis imago* à l'*omagem mui bella*", pp. 59-60). En el caso de la referencia a san Ermengol, aunque podría referirse igualmente a un crucifijo o simplemente a una estatua, no podemos olvidar que el santo obispo (†1040) fue venerado desde 1044 en la catedral de La Seu d'Urgell, donde debían conservarse sus restos.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 51-53, particularmente a propósito del caso de Ripoll.

<sup>34</sup> FORSYTH, *The Throne of Wisdom*, pp. 32-33; BELTING, *Imagen y culto*, pp. 402 y 409.

<sup>35</sup> CRISPÍ I CANTÓN, M., "Relíquies i devoció mariana en la Catalunya baixmedieval", en ESPAÑOL, F. y FITÉ, F. (ed.), *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida, 2008, pp. 125-134; en sentido general, FORSYTH, I., *The Throne of Wisdom*, pp. 31-35; LE POGAM, "Le retable de Carrières", p. 182.

<sup>36</sup> *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana* (catálogo de exposición), Barcelona, 1989, pp. 194-195, n. 136 (ficha de D. Ferran). En el otro caso conocido de Virgen-relicario con reliquias conservadas en ámbito catalán, el de la Virgen del Remei de Andorra, los huesos contenidos en el reconditorio, aunque no pudieron ser identificados, difícilmente podrían relacionarse por su propia naturaleza con un testimonio de tipo mariano. CRISPÍ, "Relíquies i devoció mariana", p. 123.

<sup>37</sup> ADG, *Visitas Pastorales*, vol. 145, f. 1v.

situada sobre el altar se encuentra presidida en su cara frontal por un bello relieve de la Virgen de la Leche, acompañada por las figuras de los santos mártires Sicio, Paulino, Justo y Germano (Fig. 2). Semejante disposición de la imagen en el centro del altar, en la decoración frontal del arca de reliquias, puede ser estimada en sentido general al hilo de los relatos acerca del origen de los retablos<sup>38</sup>. A ello se puede añadir, en su contexto ya tardío, su posición central en un ambicioso conjunto litúrgico y memorial: el arca fue obrada hacia 1330 para el canónigo y después obispo Arnau de Mont-rodon –representado en oración a los pies de la imagen–, un interesante personaje que entre otras cosas patrocinó para sí y para su linaje la capilla con su dedicación a esta versión de los Santi Quattro Coronati romanos, promovió en ella otros cultos, como el de san Carlomagno, santa Ana o la Purísima Concepción, y se procuró tesoros sagrados como una Santa Espina o un fragmento de la misma Leche de la Virgen, en conexión con la imagen comentada<sup>39</sup>.

Sin embargo, al parecer la Virgen de Sant Iscle que nos sirve como hilo argumental no tuvo, aparentemente, oquedad de reliquias. Ésta parece haber sido la realidad más difundida en cuanto a las imágenes marianas que proliferaron a partir de la segunda mitad del siglo XII, y especialmente a partir de los alrededores de 1200, momento desde el que se documenta intensamente su extraordinaria difusión. Las imágenes de los santos, aunque acreditadas a partir del siglo XI<sup>40</sup>, resultan en general más escasas y tardías. También mucho más infrecuentes se presentan, quizás paradójicamente, las estatuas de Cristo en Majestad, de las que la imagen procedente de Sant Salvador de la Vedella (MEV inv. 1.602), fechada en el siglo XII, consti-



Fig. 2. La Virgen de la Leche en el arca-relicario de los Cuatro Santos Mártires de Girona, hacia 1330. Catedral de Girona (© Cabildo de la Catedral de Girona, foto: Josep M. Oliveras)

<sup>38</sup> CAILLET, J.-P., “L’image cultuelle sur l’autel et le positionnement du célébrant (IX<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)”, *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005), pp. 142-143.

<sup>39</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devoció”, *Lambard*, XV (2002-2003), p. 94; MOLINA FIGUERAS, J., “Il factotum della cattedrale. Arnau de Montrodon e la nuova sede gotica di Girona (1312-1347)”, en QUINTAVALLE, A. C. (cur.), *Medioevo: i committenti. Atti del Convegno internazionale di studi di Parma 2010*, Milán, 2011, pp. 535-539.

<sup>40</sup> WIRTH, *L’image à l’époque romane*, p. 53.

tuye un ejemplo remarcable en su cronología. De este modo, la excepcionalidad de la Virgen se manifiesta también en esta proliferación pionera, a medida que las evoluciones teológicas afirmaron su culto. En Cataluña, indagaciones documentales llevadas a cabo en el marco de la diócesis de Vic permitieron a A. Pladevall afirmar que casi ninguna iglesia catalana, hacia 1300, independientemente de cuál fuera su advocación principal, carecía de un altar de la Virgen<sup>41</sup>. El caso de Sant Iscle representa, por lo tanto, un estado ya avanzado de un proceso en el que las reliquias no resultaban necesarias, fenómeno que ha permitido a J. Wirth hablar de un "eclipse" de las reliquias<sup>42</sup>. Sin embargo, la idea de la Virgen-recipiente pudo perdurar, aunque fuera solamente en lo simbólico, como parecen señalarlo algunos casos –como los mallorquines– también tardíos. Una de las imágenes de María con el Niño conservadas en el MEV (inv. 3.382), por ejemplo, muestra una puerta pintada en el dorso del trono (Fig. 3), quizás reminiscencia de tipos que incorporaran un depósito de reliquias o incluso un tabernáculo<sup>43</sup>, aunque el rasgo admite a la vez –y no de forma excluyente– una lectura como evocación de la



Fig. 3. Virgen con el Niño, MEV inv. 3.382, inicios del siglo XIV. Anverso y detalle del reverso del trono (© Museu Episcopal de Vic, foto: Joan M. Díaz)

<sup>41</sup> PLADEVALL, "El culte de la Mare de Déu a Catalunya", pp. 45-47. En nuestros días, se puede afirmar que prácticamente toda iglesia católica posee al menos una imagen de la Virgen, que ya no necesariamente debe estar vinculada a un altar del mismo título.

<sup>42</sup> WIRTH, J., *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, 2008, pp. 70-71.

<sup>43</sup> BRACONS I CLAPÉS, J., *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983., pp. 18 y 73.

Puerta del Paraíso, es decir, de María como entrada a la salvación, atribuciones ampliamente desarrolladas por la patrística y por la teología medieval<sup>44</sup>.

La neta superioridad de las imágenes marianas sin reliquias y la escasez progresiva, especialmente en cronologías góticas, de las que actuaron como relicario<sup>45</sup>, nos lleva a preguntarnos por los casos en los que una imagen-relicario pudo ser sustituida por otra que no lo fuera. Otra de las raras Vírgenes-relicario románicas conservadas en Cataluña es la procedente del priorato agustiniano de Santa María de Lluçà, en la diócesis de Vic, fundado hacia 1160. La imagen (MEV inv. 1.958) (Fig. 4), a la que le falta el Niño, se data normalmente en la segunda mitad del siglo XII<sup>46</sup>, de modo que bien pudo corresponder al equipamiento litúrgico inicial de la iglesia prioral e incluso, habida cuenta del depósito relicario labrado en su espalda, al *sepulchrum reliquiarum* de su altar mayor desde sus primeros momentos. Sabemos, de todos modos, que hacia 1300 fue sustituida por otra imagen de madera policromada más al gusto de la época (Fig. 5), al parecer sin depósito de reliquias, que desapareció en 1936<sup>47</sup>. ¿Qué pasó con la vieja imagen? Su condición de relicario pudo haberse olvidado, como sucedió en casos como el de la Virgen de Vézelay (hacia 1160) o el del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses (1251)<sup>48</sup>. Pero según Josep Gudiol, cuando la imagen fue descubierta a finales del siglo XIX, emparedada dentro de una cavidad en los muros de la iglesia, el depósito se encontraba ya vacío<sup>49</sup>. Probablemente, pues, las reliquias habían sido retiradas en el momento de la sustitución, pero no fueron al parecer integradas en la nueva imagen. No sabemos qué fue de ellas. Podemos suponer que, como sería normal, fueron ocultadas en el altar, de un *sepulchrum* a otro *sepulchrum*; un altar que, por cierto, hacia 1240 había sido revestido con un extraordinario y célebre conjunto de tablas pintadas (MEV inv. 4, 10 y 11) cuya iconografía se centra precisamente en la Encarnación y en la Virgen como metáfora de la Iglesia y receptáculo de los dones del Espíritu Santo. En cualquier caso, interesa constatar que la renovación de la imagen románica en el tránsito del siglo XIV no implicó la actualización de su condición de relicario en la nueva estatua.

### ¿PARA QUÉ SOBRE EL ALTAR? IDEAS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE IMAGEN, ALTAR Y PRÁCTICAS LITÚRGICAS

Evidentemente, las consideraciones acerca de las imágenes escultóricas y sus propiedades –como se ha visto, particularmente desarrolladas en el caso de las estatuas marianas– constituyen pues un argumento de gran importancia para entender la localización de la imagen en el

<sup>44</sup> PIANO, N., “De la porte close du temple de Salomon à la porte ouverte du Paradis: histoire d’une image mariale dans l’exégèse et la liturgie médiévales (IV<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)”, *Studi Medioevali (terza serie)*, 50, 1, Spoleto, 2009, pp. 133-157.

<sup>45</sup> Aunque no sea necesario suponer que el relicario fuera siempre un paso previo obligatorio. Buen resumen de la historiografía al respecto en FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, 1988, pp. 18-20. También SANSTERRE, “*Omnes qui coram hac imagine*”, p. 294.

<sup>46</sup> GROS, *Museu Episcopal de Vic*, p. 87, n. 73; TRULLÉN I THOMAS, J. M. (dir.), *Museu Episcopal de Vic. Guia de les col·leccions*, Vic, 2003, p.169.

<sup>47</sup> PLADEVALL FONT, A., *El monestir de Santa María de Lluçà*, Barcelona, 1969, p. 44.

<sup>48</sup> AINAUD, “La consagració dels Crists en creu”, pp. 18-19.

<sup>49</sup> GUDIOL I CUNILL, J. M., *La iconografía de la Mare de Déu a Catalunya* (manuscrito), 1915, p. 51.



Fig. 4. Virgen procedente de Lluçà, MEV inv. 1.958, segunda mitad del siglo XII. Anverso y reverso (© Museu Episcopal de Vic, foto: Joan M. Díaz)



Fig. 5. Virgen con el Niño de Lluçà desaparecida en 1936, ca. 1300 (según Bracons, 1983)

altar. Sin embargo, ello nos lleva a la pregunta, en última instancia, de si esta relación espacial entre altar e imagen escultórica pudo apoyarse en alguna otra simbiosis de tipo funcional. Claro está que esta cuestión no admite respuestas unívocas ni simplificadoras. El propio Guillermo Durando, situándose por un momento al margen de las complejas reflexiones desplegadas en su *Rationale* y bajo una perspectiva que hoy tildaríamos de “pastoral”, decretó para su diócesis de Mende la instalación de imágenes en los altares con un objetivo aparentemente sencillo y directo: facilitar la identificación de sus advocaciones<sup>50</sup>. Aunque se comprende la utilidad del mecanismo, descrito por un liturgista y teólogo que sin duda no necesitaba soportes visuales para afianzar su fe, está claro que se trata sólo de una vertiente superficial y parcial del problema: lo demuestran sin dificultad varios de los ejemplos marianos citados, localizados sobre altares con otras dedicaciones. Y aunque el Decreto de Graciano, de un modo sucinto pero más evocador, entienda que las imágenes sirven al menos para conservar la memoria de los santos y las defiendan según los postulados de Gregorio Magno y del II Concilio de Nicea, se

<sup>50</sup> *Praecipimus ut in unaquaque ecclesia ante vel post vel supra quodlibet altare sit ymago vel sculptura vel pictura vel scriptura expresse designans et cuilibet intuenti manifestans in cuius sancti nomen et honorem sit ipsum altare constructum*. Citado en GARDNER, J., “Some franciscan Altars of the Thirteenth and Fourteenth Centuries”, en BORG, A. y MARTINDALE, A. (eds.), *The Vanishing Past. Studies of medieval Art, Liturgy and Metrology presented to Christopher Hohler*, Oxford, 1981, p. 32, lo que no difiere mucho de lo argumentado por Carlo Borromeo tres siglos después: BRAUN, J., *Der christliche Altar in seine geschichtlichen Entwicklung*, Munich, 1924, vol. II, p. 282.

puede afirmar que la legislación canónica prescinde de consideraciones vinculantes acerca de ellas, en auténtico contraste con su abundancia<sup>51</sup>. Como se ha argumentado también en relación a los retablos, cabe calificarlas de *adiaphora*, es decir, elementos innecesarios pero no prohibidos<sup>52</sup>. Entonces, ¿podemos preguntarnos si colocar la imagen en el altar tenía algún propósito preciso?

Lo cierto es que en las últimas décadas se ha reflexionado mucho acerca de las funciones complejas de las imágenes escultóricas en la iglesia medieval, definiéndolas de modo simultáneo como vehículos de la *virtus* del santo en cuestión, soportes materiales para la meditación o para la devoción y, en todo caso, como elementos que formaban parte de la decoración simbólica de la iglesia, en cuyo seno pudieron encarnar una cierta "presencia" objetiva de la realidad sobrenatural representada, una presencia quizá semejante a la que, en el caso de representaciones en vidrieras o pinturas murales, podía no estar sujeta a la accesibilidad visual o devocional por parte de los fieles<sup>53</sup>. Ahora bien, puesto que la imagen sobre el altar representa un tipo muy concreto de *image-lieu* –según la terminología de Baschet– en el que la visualidad debe jugar un papel importante, resulta lícito preguntarse por implicaciones funcionales más específicas. Una buena respuesta se fundamenta en la asimilación de dichas imágenes a sacramentales, es decir, a medios para el desarrollo de acciones rituales autónomas (gestos, plegarias) fomentadas por el clero pero que, carentes del valor estrictamente codificado o auto-confirmante propio de los sacramentos, solamente podían tener una eficacia no garantizada<sup>54</sup>.

No obstante, a la multiplicidad de matices funcionales de la imagen escultórica parece oponerse una única función principal del altar como mueble litúrgico, y por ende una función sacramental en grado sumo, de la que la imagen carece: la celebración de la Eucaristía. Cierto es que la aparición de altares laterales en los primeros siglos de la arquitectura cristiana permanece en cierto sentido inexplicada<sup>55</sup>, aunque tiende a relacionarse –en una línea de reflexión muy interesante en lo que nos concierne– con la presencia de reliquias en ellos, o con usos auxiliares de la celebración en el altar mayor. También es cierto que la proliferación de altares antes de la "explosión" devocional bajomedieval obedeció, además, a criterios de topografía litúrgica tales como prácticas procesionales o diseños hagiográficos. Pero al menos desde el alto medioevo resulta difícil encontrar altares, aunque sean laterales, completamente desprovistos de funciones eucarísticas<sup>56</sup>. Establecida esta función esencial, podemos afirmar en contraste

<sup>51</sup> *Decretum magistri Gratiani*, 3.3.27-29, citado en KROESEN y SCHMIDT, *The Altar and its Environment*, p. 9.

<sup>52</sup> BINSKI, P., "Statues, Retables, and Ciboria: The English Gothic Altarpiece in Context, Before 1350", en KROESEN y SCHMIDT, *The Altar and its Environment*, p. 31.

<sup>53</sup> BASCHET, J., *L'icongraphie médiévale*, Paris, 2008, pp. 54-64.

<sup>54</sup> La interpretación de imágenes de culto como sacramentales ha sido propuesta por WIRTH, J., *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, Ginebra, 2003, pp. 283-284. Véase también BASCHET, *L'icongraphie médiévale*, p. 52; KASPERSEN, S. y HAASTRUP, U., *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Copenhague, 2004. p. II-IV.

<sup>55</sup> Beat Brenk ha documentado recientemente los primeros altares laterales de la arquitectura cristiana en el baptisterio de Letrán, a mediados del siglo V, confesando sin embargo la imposibilidad de atribuirles funcionalidades precisas por el momento. BRENK, B., "Le cattedrali dell'alto medioevo in Italia: trasformazioni, mutazioni e nuovi significati", en BOTO VARELA, G. (dir.), *Romanesque Cathedrals in the European Context. Stages and Sceneries* (en prensa).

<sup>56</sup> BRAUN, *Der christliche Altar*, pp. 370-373.

que durante la misa la imagen no sirve *stricto sensu* para nada; podría resultar superflua, incluso molesta, y en la línea de tal reflexión se ha propuesto que hasta el siglo XII la imagen podría haber sido retirada de la superficie del altar en el momento de celebración de la Eucaristía<sup>57</sup>. Por una parte, es cierto que la más antigua disciplina eclesíástica era restrictiva en cuanto a los objetos que podían permanecer sobre el altar<sup>58</sup>, restricción fácilmente superada en el caso de las imágenes-relicario, que ofrecen desde hace tiempo una vía de explicación historiográfica en este sentido. Al tiempo, desde el otro lado del argumento, determinados ejemplos nórdicos como el de las iglesias de Dädesjö o de Tofta en Suecia –en el caso de que reflejen aún la disposición original de su mobiliario– nos muestran en efecto altares laterales en los que la permanencia de la imagen casi impide físicamente la celebración de la misa<sup>59</sup>, más todavía si debemos contar con la presencia de los preceptivos crucifijo y candelabros<sup>60</sup>.

Al parecer, pues, la presencia normalizada de la estatua sobre el altar no tiene una relación funcional directa ni automática con el uso primordial de la mesa eucarística. Pero ello no tiene por qué implicar la negación de cualquier tipo de vínculo funcional entre imagen y celebración de la misa. Es cierto que los conceptos litúrgicos actuales, hijos del espíritu y de la letra del Concilio Vaticano II, podrían llevarnos a suponer que la imagen, útil para la devoción pero no para la liturgia propiamente dicha (misa y oficio divino), adquiriría una funcionalidad propia sobre el altar –acaso cercana a los sacramentales– solamente cuando éste no era utilizado plenamente como tal; en otras palabras, que el bulto de culto alcanzaba un sentido superlativo y un valor autosuficiente sólo fuera de la misa. No obstante, para aproximarse a la realidad espiritual de la Edad Media en toda su complejidad seguramente es necesario prescindir de un funcionalismo automático o de visiones deudoras de un enfoque pastoral actual, todo ello anacrónico en su aplicación al medioevo<sup>61</sup>. Es lícito entender, en cambio, que las relaciones entre las dignidades en principio diferentes del altar y de la imagen no siempre se percibían desde la rígida perspectiva de los teólogos<sup>62</sup>. El altar es, a la vez que la mesa del sacrificio eucarístico, un mueble que conserva en todo momento el aura sacra de dicha celebración, merecedor de tratamientos espaciales y arquitectónicos a menudo particulares, especialmente en el sur de Europa durante el bajo medioevo, y por todo ello constituye un marco particularmente ade-

<sup>57</sup> GABORIT, J.-R., “Les Vierges en majesté: problèmes de méthode”, en PAPONAUD, B.-H. y PALOUZIE, H. (dirs.), *Regards sur l'objet roman*, Arles, 2005, p. 19. Desde planteamientos asimilables aunque en otro contexto, el capítulo general franciscano celebrado en París en 1292 determinó la supresión de retablos en los altares: KROESEN y SCHMIDT, “Introduction”, p. 9.

<sup>58</sup> En la *Admonitio synodalis* (siglos IX-X) se recoge una célebre rúbrica atribuible como mínimo al papa León IV (847-855), *Super altare nihil ponatur nisi capsae et reliquiae et quatuor Evangelia et pixis cum corpore Domini ad viaticum infirmorum, caetera in nitido loco recondantur* (PL 115, col. 677), que pasó con pocos cambios después de Trento a las *Rubricae generales Missalis* de 1604 (n. 20) hasta llegar a las del misal vigente en nuestros días (*Ordinatio Generalis Missalis Romani*, Roma, 2000, n. 306).

<sup>59</sup> KROESEN, *Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen*, pp. 103-106.

<sup>60</sup> Certificada al menos desde los tiempos de Inocencio III (1160-1216) pero sin duda anterior: *Inter duo candelabra in altari crux collocatur media*. RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*, Madrid, 1955, pp. 488-490, n. 322.

<sup>61</sup> PALAZZO, E., *Liturgie et société au Moyen Âge*, París, 2000, pp. 150-151; BASCHET, J., “L'image et son lieu. Quelques remarques générales”, en VOYER, C. y SPARHUBERT, E., *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, 2011, pp. 194-195.

<sup>62</sup> SANSTERRE, HENRIET, “De l'*inanimis imago* à l'*omagem mui bella*”, p. 73.

cuado para la devoción, para acoger ante sí tanto a un fiel particular como a una comunidad devocional, por ejemplo una cofradía, y sin duda para albergar a algún elemento focal de estas atenciones devocionales<sup>63</sup>. Y en realidad la importancia de la devoción, con la que se relaciona la proliferación de las imágenes, afectó también a la vivencia espiritual y al enfoque teológico de la misa, que fue adquiriendo a su vez un valor de práctica devocional y de sufragio expiatorio. A la vez, no hay duda de que la presencia de reliquias prestigiosas –así como de imágenes milagrosas– redundaba en una mayor frecuentación de las celebraciones en los templos que las contenían<sup>64</sup>. Así, la interpretación y el uso de las imágenes sobre el altar podían ser flexibles en relación a las necesidades y a la aproximación de cada fiel o de cada colectivo según la circunstancia. Y esto no excluye a los clérigos celebrantes: de hecho, aun admitiendo que el desarrollo de la misa no necesita de la imagen, tampoco resulta completamente exacto afirmar que, una vez dispuesta en el altar, la imagen no recibiera ningún tipo de atención durante la celebración eucarística. Nos gustaría concluir estas reflexiones con el comentario de dos tipos de indicios generales en este sentido, en las dimensiones performativa y textual; rasgos que pueden atestiguar una mayor receptividad hacia tales objetos en el contexto de los recintos sacros y especialmente en el marco de la celebración eucarística.

Desde el punto de vista de la ejecución del ritual, las rúbricas del misal tridentino solamente prevén un momento en el que el celebrante de la misa deba prestar atención a la imagen del santo titular, colocada sobre o cerca del altar: el rito del incienso. En los momentos introductorios de la sinopsis eucarística, después de incensar al crucifijo y al altar, reciben tal honor las reliquias y las imágenes de los santos, si las hubiere<sup>65</sup>. Así, la rúbrica asimila de nuevo la imagen a las reliquias, aunque la primera no necesite de las segundas para ser incensada, como confirmaba en 1744 un rescripto de la Congregación de Ritos<sup>66</sup>. Las trazas de esta práctica en los siglos anteriores parecen situar su introducción en un panorama concomitante o ligeramente anterior al de la proliferación de las imágenes de altar. En contraste con el Oriente cristiano, en el que el uso del incienso en la liturgia se puede documentar claramente ya en el siglo iv (Egeria) o v (Pseudo-Dionisio), en Occidente esta práctica, que recordaba fuertemente uno de los actos característicos del culto pagano, fue adoptada más tarde. La presencia del incienso en el inicio de la misa, acompañando al Papa pero sin incensación –una herencia de la etiqueta cortesana bajoimperial–, se halla en el *Ordo Romanus* I (s. viii), pero la costumbre oriental de incensar todos los altares de la iglesia y a los fieles durante el Credo no se documenta hasta los siglos ix-x en los *Ordines Romani* II y V, práctica acaso introducida por influencia del ritual galicano de dedicación de iglesias. Quizás, aunque sólo lateralmente, cabría sumar a ello la documentación en contexto bizantino de un uso de raíz pagana, quemar incienso ante imágenes

<sup>63</sup> “Avec ou sans images, un système liturgique nécessite des objets pour focaliser les gestes et les regards de la communauté, et pour recevoir les marques de l’adoration en tenant lieu de la divinité”: WIRTH, *L’image à l’époque romane*, p. 52. Véase también BACCI, M., *Lo spazio dell’anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari, 2005, pp. 113-114. SANSTERRE, “Omnes qui coram hac imagine”, pp. 271-272. BASCHET, “L’image et son lieu”, p. 196.

<sup>64</sup> VAUCHEZ, A., *La spiritualité du Moyen Âge occidental: viii-xiii siècle*, París, 1994, pp. 171-172.

<sup>65</sup> *Si vero in altari fuerint reliquias vel imagines sanctorum, incensata cruce (...) [sacerdos] incensat eas*. Cfr. *Ritus servandus in preparatione Missae*, 1604, 4.5.

<sup>66</sup> *Non est de necessitate in sculptis Sanctorum imaginibus in altari depositis sacras includere reliquias ad hoc, ut incensata cruce, valeant illae a celebrante thurificari* (Sac. Cong. Rituum, 21 martii 1744). SALA, B., *El sacerdote instruido en las ceremonias de la Misa rezada y cantada*, Barcelona, 1871, p. 332.

de Dios y de los santos, práctica atestada en el siglo v y confirmada por el II Concilio de Nicea, aunque naturalmente contestada por los *Libri Carolini*<sup>67</sup>.

La incensación de la mesa y de sus objetos en los ritos introductorios de la misa, en todo caso, debió consolidarse entre los siglos x y xii, puesto que en el *Consuetudinarium* de Salisbury (ca. 1210) ya se prevé la incensación del altar, de la imagen de la Virgen y de las arquetas con reliquias<sup>68</sup>, como en el ritual tridentino. Durando, tan prolijo en otras explicaciones, habla solamente de la incensación del crucifijo y de todos los altares de la iglesia, que simbolizan a los santos<sup>69</sup>, lo que parece abrir una vía para atribuir a sus imágenes una posición digna de la incensación. Paradójicamente, la consolidación de esta propiedad de la imagen se sitúa en algunos escenarios al lado de su multiplicación o incluso superposición. Si, como afirmó Francesca Español, el peregrino que visitaba Montserrat en el siglo xiv podía tener dificultades para identificar a la imagen titular del santuario, medio oculta entre otras estatuas de la Virgen con el Niño (particularmente ofrendas de plata o ex-votos de cera)<sup>70</sup>, el sacerdote celebrante en –por ejemplo– el altar mayor de la catedral de Girona pudo haberlas tenido también en el momento de incensar a la imagen titular, puesto que allí llegaron a acumularse no menos de cinco imágenes de María en un mismo eje visual (tres de orfebrería en relieve, es decir, una en el frontal y dos en el retablo, además de la antigua talla del siglo xii y un ex-voto en plata seguramente del siglo xiv, las dos sobre el retablo)<sup>71</sup>. Seguramente lo que hoy puede parecer una disyuntiva debió preocupar más al devoto o al peregrino que al clérigo celebrante, especialmente si contaba con conocimientos teológicos de cierto nivel. En el caso de Girona, podemos sumar a ello que la imagen de culto del altar mayor parece no haber suscitado nunca una particular devoción.

También resulta interesante el punto de vista que nos ofrecen algunos textos que se incorporaron a la misa. En las partes esenciales de dicha celebración, el celebrante no se dirige a nadie más que a Dios, en la eucología, y a los fieles, en las invitaciones. Ello se corresponde, por lo que respecta a las imágenes de altar, con la necesidad del crucifijo en contraste con la condición superflua de la estatua del santo. Sin embargo, alrededor del siglo xi, como es bien sabido, se introducen las apologías, textos de recitación privada en los que el sacerdote pide perdón por sus pecados antes de acometer los varios momentos del máximo sacramento. Entre ellas se halla el *Confiteor*; confesión de carácter general después ampliada a todos los fieles, en la que se incluye la mención específica de todos los santos como testigos y mediadores. La composición de la oración y su inclusión en la misa en estas mismas cronologías pudieron derivar, al parecer, de una práctica monástica de tipo estacional: la visita penitencial de los diferentes altares de la iglesia como preparación para los oficios<sup>72</sup>, lo que de paso refuerza la justificación

<sup>67</sup> CABROL, F. y LECLERCO, H., *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. 5/1, Paris, 1922, col. 7-21.

<sup>68</sup> SANSTERRE, "Omnes qui coram hac imagine", p. 284.

<sup>69</sup> DURANDO, *Rationale*, 4.4.6: *Altare et crucifixus turificari solent (...) quoniam gratia non solum in capite, verum etiam in aliis subiectis capiti invenitur, ideo convenienter post primum secundario alia altaria, quae per diversi gradus sanctorum intelliguntur, turificari solet.*

<sup>70</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, F., "Les imatges medievals i el seu context", p. 21.

<sup>71</sup> SUREDA I JUBANY, M. "Les lieux de la Vierge. Notes de topoliturgie mariale en Catalogne (xi<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles)", en SUBES, M.-P., *Vierges à l'Enfant médiévale de Catalogne: mises en perspective* (en prensa).

<sup>72</sup> JUNGMANN, J., *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*, Madrid, 1959 (ed. original alemana 1949), pp. 338-341, n. 372-376.

topolíturgica de la disposición de altares en la iglesia altomedieval, tal como reconoce además Durando al identificar los altares con los santos.

De nuevo, como se ha visto en el epígrafe anterior, la Virgen María fue pionera en la activación de este tipo de mecanismos. No es solamente que su mención se incluyera también en el *Confiteor*, en parte por influencia cisterciense (se decretó su inclusión, por ejemplo, en el capítulo general de la Orden de 1184)<sup>73</sup>, sino que ya antes, a lo largo de los siglos x-xi, se compusieron una serie de antifonas marianas de gran popularidad: *Regina Coeli*, *Alma Redemptoris Mater*, *Salve Regina* o *Ave Maria*, dirigidas directamente a la Virgen en segunda persona<sup>74</sup>. Interesa destacar que en el mismo arco cronológico se documenta su incorporación al final de la misa y también del oficio<sup>75</sup>, en concomitancia con otros fenómenos como la generalización del oficio parvo mariano o de la institución de la memoria de Santa María en sábado, particularmente en Cataluña<sup>76</sup>. En todo caso, más allá del desarrollo de estas celebraciones votivas, la inclusión al final de la misa de una oración que interpela directamente a la Virgen permite imaginar una circunstancia en la que todos, celebrante y fieles, busquen naturalmente el contacto visual con una imagen mariana situada en las inmediaciones del altar. Estos añadidos e innovaciones, devociones colectivas de origen monástico que adquieren carácter público por su yuxtaposición al núcleo de las prácticas litúrgicas oficiales, se desarrollan en paralelo a las evoluciones teológicas comentadas anteriormente.

Para terminar, y aunque en los márgenes geográficos que nos hemos propuesto, citaremos un último e interesante testimonio textual que puede remitir a la actitud del celebrante ante las imágenes ya no en prácticas añadidas a la misa, sino en el corazón mismo del desarrollo litúrgico. Se trata de un texto que, en cierto modo, resume la problemática de la imagen medieval. Gracias al estudio del profesor H. Kessler podemos seguir con detalle la difusión de la que gozó el célebre verso que Baudri de Borgueil compuso probablemente antes de 1107 (*Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago / sed Deus est et homo quem sacra figurat imago*): desde el mismo siglo xii se puede rastrear en textos especialmente de tipo poético y teológico, hasta ser incluido en tratados de la difusión del *Rationale* de Durando<sup>77</sup>. También se destaca su presencia en la dimensión artística y monumental, desde su cita en pórticos como el de San Miguel de Estella hasta su disposición cercana a los altares y a las iconografías absidales en varios casos europeos. Kessler puso en relación, atinadamente, el uso de la frase en imágenes cercanas al altar con la pareja iconográfica de Crucifixión y *Maiestas* que suele hallarse en los sacramentarios, acompañando al *Te igitur* del canon de la misa. A los interesantes contextos analizados en dicho trabajo, creemos poder añadir un caso singular en el que el verso pudo dirigirse específicamente al celebrante de la misa, en el sacramentario

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> WARNER, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, 1991 (ed. original inglesa 1976), p. 461. Salvo la última, cuya primera parte refleja evidentemente el saludo angélico de Lc., 1:20, solamente *Sub tuum praesidium* puede remontarse a textos coptos del siglo III. Ibidem, p. 455.

<sup>75</sup> JUNGMANN, *El sacrificio de la misa*, pp. 1028-1029, n. 675.

<sup>76</sup> ALTÉS I AGUILÓ, F. X., "La institució de la festa de santa Maria en dissabte i la renovació de l'altar major del monestir de Ripoll a mitjan sege XII", *Studia Monastica*, 44 (2002), pp. 75-79.

<sup>77</sup> KESSLER, H. L., *Neither God nor Man. Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg/Berlin/Bremen, 2007. Para la valoración de la presencia del dístico en el *Rationale* de Durando, pp. 23-26.

elaborado en y para el monasterio de Saint-Guilhem-le-Désert en el primer cuarto del siglo xi, que recibe el nombre de “Gellone II”<sup>78</sup>. Obviamente, el dístico se añadió con posterioridad a la composición del volumen, puesto que se copió en su segundo suplemento, realizado por los alrededores de 1100; de todos modos, el añadido resulta muy temprano, ya que los criterios paleográficos lo sitúan en el primer cuarto del mismo siglo xii<sup>79</sup>.

El texto en cuestión se sitúa al pie de un folio (Fig. 6), a continuación de una oración compuesta para el ofertorio de la misa en el que se hace especial mención no solamente al mis-

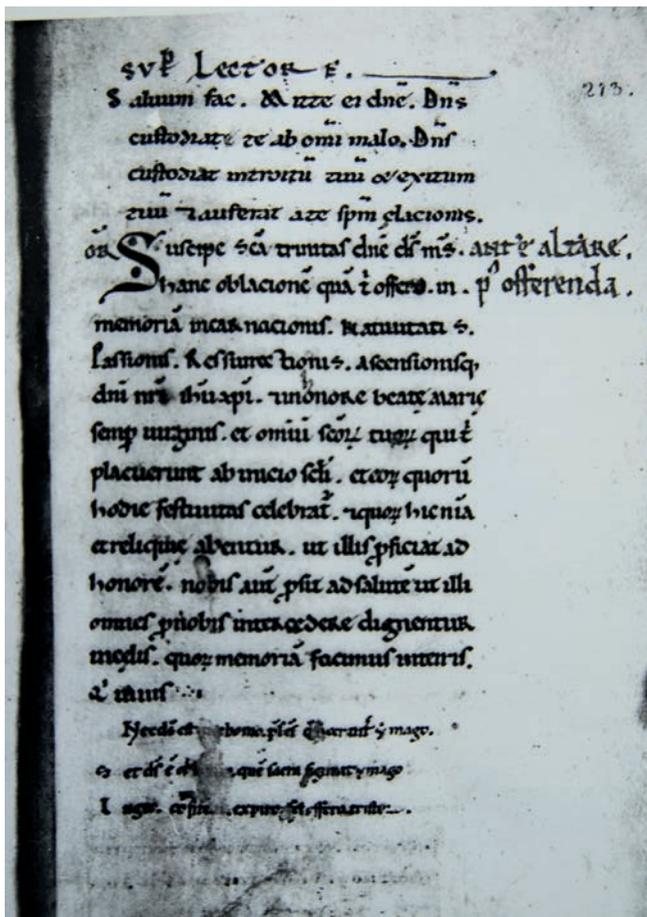


Fig. 6. Oración *Post offerenda* y verso *Nec Deus* en el Sacramentario II de Gellona, Montpellier, Bib. Mun., ms. 18, fol. 213v (Montpellier, Bibliothèque Municipale)

<sup>78</sup> Montpellier, Bib. Mun., ms. 18; el dístico, en el margen inferior del f. 213v: *Nec Deus est nec homo presens quam cernitis ymago / set Deus est et [homo] quem sacra signat ymago / Lugeo configere, expiro set offera tristor*. Editado por GROS PUJOL, M. dels S., “El sacramentari II de Gellona (Montpellier, Bib. Mun., ms. 18)”, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XX (2012), p. 180, nota 71.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 73.

terio de Cristo, sino a la Virgen y a la mediación de los santos que se celebren en el día y a sus nombres y reliquias<sup>80</sup>. No creemos que la adición del verso de Baudri de Borgueil a esta oración responda a un azar o a una simple *probatio pennae*. A nuestro modo de ver la inclusión pudo ser del todo intencional y así, a diferencia de otros casos, no limitarse a una advertencia genérica acerca de la percepción de las imágenes en general o de una imagen concreta. Antes bien pudo constituir una reflexión en contexto litúrgico –incluso una advertencia directa– al clérigo que, celebrando la misa y diciendo la oración sobre las ofrendas, tenía ante sus ojos el crucifijo y quizás las imágenes de los santos o sus reliquias, a las que se refiere el contenido de la oración. Una reflexión muy pertinente, en el contexto del Ofertorio, para recordar al celebrante cuál debe ser el centro de su mirada y de su intención. Sólo el crucifijo del altar representa a Dios, a quien se ofrece el sacrificio incruento del altar; a su lado, una abundancia de "presencias" santas (nombres, reliquias y acaso imágenes), a la vez que son honradas, son invocadas por el celebrante para que la memoria hecha en la tierra sea correspondida con su intercesión en el cielo. El ejemplo del sacramentario de "Gellone II", pues, representa la documentación de un contexto directamente litúrgico (y no simplemente intelectual o poético) para el verso *Nec Deus*, en el que estas palabras no se aplican a la reflexión teológica y abstracta sobre una imagen o a su uso devocional, sino a su papel en el decurso de la celebración litúrgica y a la actitud que debe dedicarle el celebrante.

Orientaciones de este tipo contribuyen pues a identificar un terreno a medio camino de la espiritualidad litúrgica y de la devoción privada; un ambiente, se podría decir, que se desliza de la una a la otra<sup>81</sup> y en el que resulta difícil y quizás innecesario establecer límites desde la mentalidad medieval. Un contexto, en definitiva, en el que las funciones complejas y variadas de la imagen de culto sobre el altar pudieron hallar un fácil acomodo.

<sup>80</sup> *Ante altare post offerenda, oratio: Suscipe Sancta Trinitas domine Deus meus hanc oblationem quam tibi offero in memoriam incarnationis, nativitatis, passionis, resurrectionis ascensionisque domini nostri Ihesu Christi et in honore beate Marie semper virginis et omnium sanctorum tuorum qui tibi placuerunt ab inicio seculi et eorum quorum hodie festivas celebratur et quorum hic nomina et reliquie abentur (sic), ut illis proficiat ad honorem, nobis autem prosit ad salutem ut illi omnes pro nobis intercedere dignentur in celis quorum memoriam facimus in terris. Qui vivis.* Montpellier, Bib. Mun., ms. 18, fol. 213v; Ed. GROS, "El sacramentari II de Gellona", n. 1435, p. 180.

<sup>81</sup> OAKES, C., *Ora pro nobis. The Virgin as Intercessor in Medieval Art and Devotion*, Turnhout, 2008, pp. 24-30.