

EL ALTAR Y SU MOBILIARIO DURANTE LA ÉPOCA ROMÁNICA LA PREHISTORIA DEL RETABLO

JUSTIN E. A. KROESEN
Universidad de Groningen

RESUMEN

Este trabajo hace un recorrido por los elementos litúrgicos del altar y su mobiliario durante la época románica. Para ello, se estudian los retablos, frontales, baldaquinos y otros objetos que decoraban el altar, principalmente procedentes de la península Ibérica y Escandinavia.

PALABRAS CLAVE: románico, liturgia, retablo, frontal, península Ibérica, Escandinavia.

ABSTRACT

This work studies the liturgical objects of the altar and its furniture during the Romanesque period. With this purpose, altarpieces, frontals and other liturgical objects that decorate the altar are studied, especially those from the Iberian Peninsula and Scandinavia.

KEY WORDS: Romanesque, liturgy, altarpiece, frontal, Iberian Peninsula, Scandinavia.

Durante la baja edad media, especialmente en la península Ibérica, el retablo tuvo un éxito tan grande que un altar sin retablo llegó a ser una excepción. De hecho, el retablo dominó el altar de tal manera que el retablo se suele denominar *altar* en vez de *retablo*. En fuentes escritas, las referencias más tempranas a retablos datan de la segunda mitad del siglo XI. Sin embargo, la escasez de datos específicos, la dificultad de datarlos y las formulaciones a veces ambiguas permiten suponer que el retablo se originó unas décadas antes, tal vez alrededor del fin del primer milenio. El retablo arraigó en tradiciones ya existentes de decoraciones del altar que se remontan a los primeros siglos del cristianismo. En esta contribución quería presentar un resumen de las decoraciones del altar más comunes durante el románico, basado fundamentalmente en las ricas colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona (MNAC),

el Museu Episcopal de Vic (MEV) y el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS).

Durante los primeros siglos del cristianismo, el altar solía consistir en una mesa rectangular o cuadrada soportada por un elemento sustentante en cada una de las esquinas, a menudo con un soporte más fuerte en el centro. A partir del siglo VII, este tipo se vio suprimido por el altar sobre un pilar único, llamado *estípite*, que sería el tipo clásico de la época visigoda. Las caras del estípite se decoraban con motivos anicónicos —círculos, prismas, hojas estilizadas— o cruces, a menudo con brazos trapezoidales. Menos aún que del soporte, se sabe de la decoración de la mesa del altar altomedieval. Sin embargo, su función litúrgica hace improbable que se esculpiese extensivamente.

Frontales

El altar se solía cubrir de paramentos para el culto, como se pone en evidencia en documentos escritos de la alta edad media. El frente del estípite recibía un tratamiento especial al cubrirlo con un frontal o antependio que podía tomar distintas formas y ejecutarse en diferentes materiales: piedra, madera, metales preciosos, tejido, etc. La aparición del frontal en la península Ibérica subraya la introducción progresiva del altar de bloque, que poco a poco suprimió a los altares-mesa a partir del siglo IX. Un ejemplo temprano de un altar de bloque se conservó en la capilla-palacio de Santa María de Naranco, cerca de la capital asturiana. Está compuesto por bloques cuadrados de piedra que se decoran de acanaladuras. Una inscripción votiva que circunscribe la mesa indica que el altar fue fundado en 848 y que se dedicó a la Virgen y al arcángel san Miguel.

Los primeros frontales cuya apariencia se conoce datan de alrededor de 1100. En la catedral de Santiago de Compostela, su primer arzobispo, Diego Gelmírez, mandó hacer una así llamada *tabula* de plata sobredorada para el frente del altar mayor en el año 1105. Descripciones posteriores hechas por peregrinos indican que el centro de la composición mostraba a Cristo en Majestad rodeado de los veinticuatro ancianos y los cuatro evangelistas, y flanqueado por los doce apóstoles. Entre los pocos frontales preciosos que se conservan está el ejemplar de la capilla de San Miguel in Excelsis en el monte Aralar, en Navarra. Creado alrededor de 1170-1180, muestra la Virgen con el Niño entronizados en el centro, rodeados de los símbolos de los cuatro evangelistas y flanqueados por figuras individuales esmaltadas distribuidas en dos registros.

No es probable que este tipo de frontal precioso haya sido muy común fuera de los grandes monasterios y catedrales. Podemos asumir que la mayoría de

frontales se ejecutaban de materiales menos duraderos, como el tejido y la madera. Sin embargo, varias técnicas parecen imitar modelos preciosos. Así, algunos frontales originarios del Pirineo catalán, como el de Santa Maria de Taüll que se conserva en el MNAC, muestran relieves policromados que imitan frontales de plata u oro. En el noroeste catalán particularmente, muchos frontales llevan relieves de estuco sobredorado, entre los cuales destacan el frontal de Esterri de Cardós en el MNAC. Muchos frontales, como el de Sant Romà de Vila en el mismo museo, tienen muescas redondas en el marco que imitan piedras preciosas. Notablemente, este frontal está flanqueado por tablas pintadas que cubrían los lados del altar.

La mayoría de los frontales catalanes tienen la forma de una tabla de madera llevando una serie de imágenes pintadas. Entre los frontales del MEV, muchos tienen «pies» en sus esquinas inferiores, con el fin de proteger el objeto contra daños y humedad. La gran colección de frontales que se conservan en el MNAC permite presentar una visión global de su desarrollo morfológico. El diseño clásico del frontal románico catalán muestra una tipología simétrica con una imagen central que cubre la altura completa de la tabla, flanqueada por compartimientos más pequeños que se suelen distribuir en dos registros. Entre los más antiguos frontales pintados que se conservan figura el panel de Ix, en la Cerdanya francesa, que data de principios del siglo XII (fig. 1). El frontal, que mide 92 × 157 cm, representa a Cristo en una mandorla doble en el centro, rodeado de ocho campos más pequeños que albergan los apóstoles en parejas a



FIGURA 1. Frontal procedente de Ix, hoy en el MNAC.

los que se añaden dos escenas de la vida de san Martín, patrono de la pequeña iglesia parroquial.

En general, se mantuvo este esquema hasta el fin del siglo XII, si bien algunos ejemplos de la misma época difieren notablemente de esta composición, como la tabla de Tavèrnoles, que muestra una serie de figuras de pie. La variedad morfológica incrementó considerablemente durante el siglo XIII, cuando la escena narrativa se hizo cada vez más popular. El frontal de Mosoll, que se produjo alrededor de la mitad del siglo XIII, se llena de lado a lado de escenas, distribuidas en dos registros.

Es muy difícil afirmar cuál era la divulgación del frontal en las iglesias ibéricas durante el período románico. Llama la atención que la mayoría de ejemplos conservados proceden de pequeños pueblos aislados del Pirineo catalán, lo que parece subrayar la especial popularidad de este tipo de decoraciones del altar en esta región: las colecciones de frontales románicos en el MNAC y el MEV poseen más ejemplos que todos los otros museos europeos juntos. No es probable, sin embargo, que se trate de un género típicamente catalán, pero más bien de una cuestión de conservación desequilibrada.

El único país europeo que tiene una riqueza en frontales que se acerca a la catalana es Noruega. Sólo el museo de la Universidad de Bergen posee veinte de los treinta y un frontales medievales del país escandinavo y la Universidad de Oslo posee otros seis. En comparación con los ejemplos catalanes, los frontales noruegos son posteriores, en mayoría producidos durante los siglos XIII y XIV. Suelen representar el patrono en el centro, flanqueado por escenas narrativas, que corresponde con el frontal catalán tardorománico. Otros tienen diseños originales con estructuras a base de medallones o círculos. Es de suponer que el frontal se conocía en todos los países entre Catalunya y Noruega, y que los ejemplos conservados dan una impresión de todo el material destruido en otras partes de Europa. Así, por ejemplo, la colección de frontales noruegos probablemente ofrece una impresión del frontal inglés, el país con el que los noruegos mantuvieron tantos lazos culturales y artísticos. En la isla, sin embargo, salvo raras excepciones, frontales, retablos y cruces fueron todos destruidos por los protestantes.

Contrario a lo que se suele pensar, el desarrollo del frontal no termina con la llegada del gótico. En realidad, hay muchas indicaciones que el frontal se mantuvo generalmente al lado del retablo. Establecer las relaciones entre los dos géneros es muy problemático, sin embargo, por una serie de razones. En primer lugar, muchos retablos tempranos seguían la morfología del frontal, por lo cual distinguir entre frontales y retablos resulta ser muy difícil. En el MNAC y en otros museos, se denominan como frontales a todas las tablas rectangulares anteriores a 1300 por categoría, mientras que los posteriores a esa

fecha se consideran como retablos. En realidad, solo en algunos casos, es la altura de más de 120 cm que excluye el uso como frontal por razones prácticas. Otra dificultad es la terminología: tanto al frontal como al retablo se les solía llamar *tabula* (*altaris*) y no siempre está claro si se encontraban en frente del altar o encima de la mesa.

La continuación del frontal junto con el retablo viene ilustrado por una serie de frontales y retablos que fueron concebidos como conjunto desde el principio. Se pueden mencionar los llamados «altares de oro» románicos de Dinamarca y ejemplos de Italia, como el famoso altar de plata de Sant'Jacopo, en la catedral de Pistoia. Aquí en la península Ibérica, se creó un tal conjunto cuando en 1135 el ya mencionado arzobispo de Santiago de Compostela, Diego Gelmírez, añadió un retablo de plata al ya existente frontal de 1105. Si estos han desaparecido, su estructura se refleja en el conjunto de frontal y retablo de madera de Santa María de Mave, en Palencia, que data de mediados del siglo XIII (frontal *c.* 1240, retablo *c.* 1270) (fig. 2).

Fuera de Catalunya y Noruega, llama la atención que la mayoría de los pocos frontales que se han conservado son de estilo gótico. En Dinamarca, por ejemplo, existe un número de frontales pintados en estilo tardogótico, entre los que destaca el frontal de Arrild de alrededor de 1475. Representa el Último Juicio con la Deesis en la zona superior y los sepulcros que se abren en el registro inferior. A pesar de su rareza en el arte eclesiástico bajomedieval, ejemplos como este prueban que el frontal no ha desaparecido con el cambio del románico al gótico, pero que se mantuvo hasta el final de la edad media. En realidad, el frontal debe haber sido mucho más común de lo que el material conservado indica, ya que la mayoría de ejemplos góticos que se conservan corresponden al arte del tejido, hechos de materiales perecederos. En Catalunya, destacan los cuatro frontales bordados del monasterio de Sant Joan de les Abadesses que hoy se encuentran en el MEV.

Objetos encima o detrás del altar

Cada altar estaba dedicado a un santo o una santa, cuyas reliquias se encontraban preferiblemente en él. Se solían acomodar en una cavidad, llamada *loculus* o *sepulchrum*, en el estípite o en la mesa del altar. Si las reliquias no se acomodaban en el altar mismo, se buscaba un lugar en sus inmediaciones, normalmente un nicho en la pared perimetral del ábside. Varias iglesias asturianas del siglo IX, entre las cuales San Julián de los Prados (Santullano), Santa María de Bendones, San Salvador de Valdediós y San Pedro de Nora, poseen hornacinas empotradas en la pared perimetral del ábside inmediatamente detrás



FIGURA 2. Frontal y retablo de Santa María de Mave (Palencia), hoy en la catedral de Burgos.

del altar. Muy probablemente, estas cavidades, seguras y cerca del altar, eran destinadas a acomodar relicarios.

Relicarios más grandes en forma de sarcófago se solían poner sobre un pedestal detrás del altar de manera que formaban una unidad visual con él. Una iluminación de las *Cantigas de Santa María* de mediados del siglo XIII nos ofrece una impresión de tal conjunto. El canto núm. 148 muestra un altar y detrás en ángulo recto se ve un relicario-sarcófago en forma de una casa sobre un pedestal que se apoya en columnas. Una situación comparable todavía existe en la cripta de la catedral de Barcelona, donde el sarcófago de santa Eulàlia, ejecutado en 1339 por el maestro italiano Lupo di Francesco, se encuentra detrás del altar. Aquí, a diferencia de la miniatura de las *Cantigas*, el sarcófago está colocado con una de sus caras laterales hacia el frente. Siendo el fondo visual detrás de la mesa del altar, sarcófagos como este se deben considerar como importantes precursores del retablo. De hecho, la demarcación entre el relicario y el retablo no siempre es clara, dado que el frente del relicario podía imitar el programa iconográfico de un retablo mientras el retablo a su vez podía contener reliquias.

Hasta alrededor del año 1000, los únicos objetos que se permitían colocar inmediatamente sobre la mesa del altar eran el cáliz, la píxide, dos candelabros y, a modo de excepción, el misal. Representaciones de altares en pinturas murales y miniaturas del siglo X nos muestran la mesa casi vacía con tan sólo el cáliz, tal vez acompañado por uno o dos candelabros. Más habitual parece haber sido la costumbre de colgar una serie de objetos en cadenas pendientes de una viga encima del altar. Así, el *Beatus d'Urgell*, que data del año 975, contiene una miniatura acompañando el abrir del quinto sello (Apoc. 6,9-11) que muestra las ánimas de los muertos bajo un altar denominado como *Ara aurea*. Hacia ambos lados aparecen objetos de formas circulares, ovaladas y trapezoidales. Generalmente denominados como *ministeria altaris* en fuentes escritas de la época, no permiten determinar su función. Probablemente, se trata de relicarios o lámparas; estas últimas se mencionan a partir del siglo VIII en adelante.

En el MNAC se conservan dos vigas usadas como viga transversal, o *trabes*, a la entrada del santuario. Una es procedente de la iglesia de Toses, donde seguramente sirvió para colgar objetos como los arriba mencionados. Una función similar parece haber tenido la llamada Viga de la Pasión en el mismo museo, cuya procedencia se desconoce. Se pintó hacia 1200-1220 con una serie de siete episodios de la Pasión de Cristo. Los anillos de metal que se encuentran en varias iglesias altomedievales de Asturias probablemente sirvieron para un mismo fin.

Entre los objetos colgados sobre el altar altomedieval destacan las coronas doradas del tesoro de Guarrazar, que se encuentra dispersado entre el Museo Arqueológico Nacional en Madrid y el Musée de Cluny de París. La costum-

bre de regalar coronas votivas a iglesias o monasterios parece haber sido adoptada por los reyes visigodos a imitación de las costumbres del imperio bizantino. El *Liber Ordinum* mozárabe del siglo X describe cómo se cubrían los altares y se colgaban coronas encima antes de la lectura de las Sagradas Escrituras. Otro objeto de que se sabe que colgaba sobre algunos altares era una cruz preciosa. En el año 908, Alfonso III decoró el altar mayor de la catedral de Oviedo con la llamada Cruz de la Victoria, una cruz de madera dorada, decorada con piedras preciosas que colgaba encima del altar de un ciborio o de la bóveda del ábside. Hoy se conserva en la Cámara Santa de la mencionada catedral.

No es probable, sin embargo, que estos objetos preciosos hayan sido muy comunes en iglesias más sencillas. Más habitual debe haber sido la paloma eucarística, como el ejemplar que posee el MNAC, una obra lemosina de la primera mitad del siglo XIII. La costumbre de reservar la hostia sagrada en una paloma suspendida fue muy común en gran parte de Europa, incluyendo a Inglaterra y Francia, donde desapareció casi por completo en tiempos posteriores. A modo de excepción, en la iglesia borgoñona de Saint-Thibault en Auxois, se conserva la paloma eucarística en su posición original encima del altar suspendido de un báculo.

Otra costumbre cuyos orígenes remontan a la alta edad media es la de poner una cruz sobre un estandarte detrás del altar. La llamada Cruz de los Ángeles, que fue regalada a la catedral de Oviedo por el rey Alfonso II a principios del siglo IX, muestra vestigios de una punta en el brazo inferior que servía para ponerla en una posición fija. Una solución parecida muestra el llamado Cristo de 1147 en el MNAC, cuyo extremo inferior tiene forma apuntada. El cuerpo contiene un reconditorio abierto en el dorso, en el que se habían depositado reliquias envueltas de tejidos. La presencia de estos objetos sagrados induce a asumir que fue colocado detrás del altar mayor de la iglesia a que pertenecía. Cruces en esta posición se representan en varias pinturas murales, entre otras, las de Sant Quirze de Pedret, de alrededor de 1100 conservadas en el MDSC, y las de Sant Esteve de Andorra la Vella del siglo XII, en el MNAC.

Es verosímil que las treinta *majestats catalanes*, crucifijos románicos de grandes medidas que representan a Jesucristo vestido con una túnica real, fueran colocadas detrás del altar de la misma manera. El ejemplar de Santa Maria de Lluçà tiene una punta por debajo claramente para ponerlo en un estandarte. Las representaciones pintadas del cordero de Dios o de los cuatro evangelistas en el dorso de estas cruces sugieren que se encontraban detrás de altares exentos o que fueron llevadas en procesión. Lo que no se sabe es si estas cruces sólo se ponían en su lugar de honor durante el culto o si se dejaban detrás del altar después de la celebración litúrgica.

Durante los siglos XII y XIII, poco a poco parece haberse levantado el desinterés a poner objetos sobre la mesa del altar, particularmente si se trataba de

objetos de valor sagrado como los relicarios. El *Poema de Fernán González*, que data de alrededor de 1250, describe cómo el conde castellano reconquistó un número de relicarios preciosos a los musulmanes y los depuso en el altar del monasterio de San Pedro de Arlanza. La presencia de reliquias en muchas imágenes de culto puede haber acelerado la aceptación de esculturas figurativas sobre la mesa del altar. El género más común entre estas representaciones eran la *sedes sapientiae*, la Virgen entronizada con el niño Jesucristo en su regazo. Si bien en el País Vasco y Navarra, especialmente, varias vírgenes con el niño (llamadas *Andra Mari* en euskera) se siguen venerando en iglesias, la mayoría se encuentra hoy en museos, entre los que destacan el Museu Frederic Marès de Barcelona y el MEV. Las más antiguas, como la Virgen de Ger, de la segunda mitad del siglo XII, conservada en el MNAC, se caracterizan por la composición simétrica y por las actitudes hieráticas y rígidas de las figuras. Más adelante, se incrementó el movimiento y se relajó la composición estrictamente simétrica, mientras el trono se enriquecía con brazos y respaldos ricamente decorados. Una *sedes sapientiae* de este tipo más avanzado es la Virgen de Santa María de Veciana en el MEV, que data de mediados del siglo XIII.

Aunque resulta muy difícil determinar cómo estas imágenes se asociaban a los altares, hay indicaciones que fueron puestas inmediatamente sobre la mesa, al menos en distintas ocasiones. Esta composición se representa repetidamente en las *Cantigas de Santa María* de mediados del siglo XIII. Muchas de las narrativas, que se desarrollan en iglesias de estilo gótico temprano, terminan con la alabanza de la estatua de la Virgen con el Niño colocada en el altar a mano derecha. Varias cantigas muestran a la estatua albergada en un tabernáculo en forma de baldaquino cerrado con alas o puertas. De este tipo de tabernáculo se conserva un ejemplo procedente de la ermita de Sant Martí d'Envalls, en Angostrina, en la Cerdanya francesa. Se trata de una *sedes sapientiae* combinada con un tabernáculo y un dorsal. La Virgen se encuentra sentada sobre un trono cuyo respaldo termina en un arco de herradura que forma un nimbo para la estatua. La figura se entolda mediante un ciborio apoyado en cuatro columnas que lleva un coronamiento almenado. Tablas pintadas a ambos lados muestran las escenas de la Anunciación y la Visitación. A base de sus orígenes en un lugar remoto del Pirineo catalán se deja concluir que corresponde a un tipo bastante común en la Catalunya del siglo XIII. No podemos descartar la posibilidad que muchas de las estatuas que hoy encontramos expuestas individualmente en museos originalmente estaban albergadas en un tabernáculo similar.

Hoy en día son muy escasas las iglesias que conservan imágenes de culto asentadas en su lugar original, que son los altares. El éxito posterior del retablo ha sustituido la estatua como decoración del altar casi por completo. Sólo

en Suecia, especialmente la isla de Gotland, en pequeñas iglesias rurales he encontrado esculturas de los siglos XII y XIII sobre uno o dos de los altares. En Dädesjö, en el sur del país, se encuentran dos imágenes del siglo XIII sobre los altares laterales en los rincones orientales de la nave. Sobre el altar del lado sur está asentada la imagen del santo rey Olav, que muestra fragmentos de policromía y que se conserva dentro de su tabernáculo original. Las paredes laterales y frontales del armario se pueden abrir a modo de puertas, que, en posición desplegada, evocan el aspecto de un políptico. Varias iglesias de la isla de Gotland poseen estatuas en sus altares laterales, siempre sueltas, sin tabernáculos. En Tofta (fig. 3) y Guldrupe se encuentra san Olav en el altar del lado sur, y en Eke y Träkumla es la Virgen que se conserva en el altar del norte. Estas iglesias ofrecen una impresión del interior de tantas iglesias en toda Europa donde las imágenes fueron sustituidas por retablos en tiempos posteriores o donde los altares laterales han desaparecido por completo.



FIGURA 3. Iglesia de Tofta (Suecia), bulto de san Olav en un altar lateral, iglesia de Tofta.

Ciborios y baldaquinos

Un género entre las decoraciones del altar que conoció una divulgación considerable durante el románico es el ciborio, siendo un tabernáculo de madera o piedra que se apoya en cuatro o más soportes. El ciborio servía para poner énfasis en el altar y al mismo tiempo para protegerlo del desprendimiento de piedras, por ejemplo. El ciborio tuvo sus orígenes probablemente en el Mediterráneo oriental, donde se conocía al menos desde el siglo V. En la alta edad media, el género se divulgó hacia la península italiana, donde su popularidad se hizo muy grande durante los siglos X a XIII. Se conserva un número considerable en el centro de Italia, en Roma, Abruzzo y Umbria, entre otras regiones. Un ejemplo del tipo clásico es el ciborio en la iglesia de Visciano, en Umbria, que probablemente data del siglo XII. Tiene un techo piramidal que se apoya en cuatro arquitrabes sobre columnas. Un detalle interesante del ciborio en la pequeña iglesia de Rocca di Botte, en Abruzzo: debajo de los arquitrabes, se encuentran varillas de hierro que seguramente servían para colgar cortinas para velar determinadas partes de la ceremonia litúrgica. Cortinas de este tipo se ven representadas en varias miniaturas de la época.

En la península Ibérica se conservan muchos menos ciborios que en Italia. Por esta razón, resulta muy difícil formarse una impresión global de sus formas y diseminación originales. Es importante señalar que su escasez actual no necesariamente refleja la situación original en las iglesias ibéricas hasta el siglo XIV. Fuentes escritas parecen indicar que los visigodos ya conocían el ciborio en el siglo VII. En el X y XI, a algunos *beatos*, códices ilustrados con comentarios al libro del Apocalipsis, se añadieron miniaturas representando al altar dentro de un estrecho arco. Aunque se suele interpretar como la arquitectura del edificio, sus dimensiones y su estrecha composición también permiten considerarse como ciborios. Además, en más de una ocasión, se ven cortinas colgadas de sus arcos, una situación que parece corresponder más con un ciborio que con el edificio como tal. El desaparecer de tantos ciborios de las iglesias españolas probablemente es consecuencia del espectacular éxito del retablo en la baja edad media. Es de suponer que, a partir del siglo XIV, en un gran número de iglesias en la península, el ciborio fue suprimido por un retablo pintado o esculpido de grandes dimensiones.

Alrededor del año 1110, el obispo Diego Gelmírez hizo erigir un ciborio monumental sobre el altar mayor de su catedral en Santiago de Compostela. Aunque no se conserva, afortunadamente es bien documentado (fig. 4). La *Historia Compostellana* cuenta cómo el obispo, a la vuelta de su estancia en Roma, mandó construir un ciborio precioso de oro y plata sobre el altar del apóstol Santiago. El techo piramidal se apoyaba sobre cuatro columnas que se

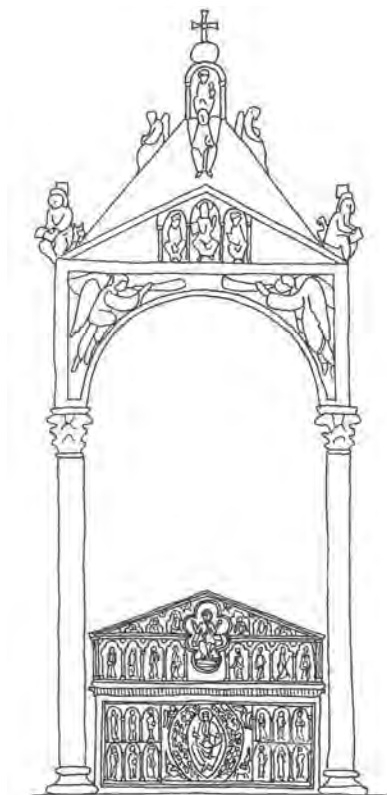


FIGURA 4. Conjunto de frontal, retablo y ciborio de la catedral de Santiago de Compostela (desaparecido).

juntaban por arcos de medio punto, con imágenes esculpidas en todas sus caras, incluyendo la Trinidad, profetas, apóstoles y ángeles. La hilera del techo estaba coronada por un globo que servía de apoyo para una cruz. La descripción del peregrino francés Aymeric Picaud de alrededor de 1140 nos informa que el interior del ciborio llevaba una representación pintada del cordero de Dios, rodeado de ángeles y virtudes personificadas. El ciborio de Compostela probablemente se inspiró en ejemplos romanos, como el ciborio desaparecido de la basílica de San Pedro, erigido en el siglo IX, del que se sabe que también llevaba representaciones de ángeles en sus cuatro esquinas. La pintura mural del ábside central de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, conservado en el MDCS, nos ofrece una impresión de un ciborio catalán de la época de Gelmírez. El altar representado está entoldado por un ciborio ancho de arcos de medio punto que se apoyan en columnas torneadas con capiteles vegetales.

En la península, la mayoría de ciborios conservados, así como el mayor número de referencias textuales a ciborios desaparecidos, los encontramos en Galicia y Catalunya. La primera región parece llevar la insignia del mencionado viaje romano del obispo Gelmírez. En siglos posteriores, el ciborio de la catedral de Compostela sirvió de modelo para varios otros. En el noreste peninsular también, fue la influencia italiana que jugó un papel rector en la diseminación del ciborio. El MNAC posee dos ciborios catalanes de madera pintada, originarios de Toses (*c.* 1225) y Estamariu (alrededor de 1360). Estas dos obras son de gran singularidad en toda Europa y el único paralelo que conozco es el ejemplar conservado en Hopperstad, en el oeste de Noruega (fig. 5). A diferencia de los dos ciborios catalanes, este se encuentra en su lugar original, en el rincón noreste de la nave de esta pequeña iglesia de madera. Data de la segunda mitad del siglo XIII y lleva un frontis decorado con cabezas de Cristo, de un rey y una reina, cuya identidad se desconoce. Su interior está pintado con escenas enmarcadas en círculos que representan los



FIGURA 5. Iglesia de Hopperstad (Noruega), ciborio de madera.

episodios relacionados a la Natividad. Creó un entorno pictórico para el culto de la Virgen que se concentró en el altar que estaba debajo.

Igualmente conservado enteramente *in situ* es el ciborio gótico cubierto de plata dorada de la catedral de Girona que mandó erigir el arcediano de Besalú, Arnald de Soler, en el año 1326. Forma una unidad visual con el retablo de plata creado en los mismos años, lo que prueba que ambas formas de decoración de altar se mantuvieron una al lado de la otra al menos durante cierto tiempo. Entre los raros ejemplos conservados en otras regiones de España, los dos ciborios de la iglesia del monasterio de San Juan de Duero, en Soria, son notables (fig. 6). Aquí, en los dos rincones de la nave, flanqueando la entrada al santuario, se encuentra un ciborio de piedra de estilo románico tardío de la primera mitad del siglo XIII. Llama la atención la similitud entre estos dos ejemplos y los dos de la iglesia de Sillenstede, en el norte de Alemania, que datan de la misma fecha y que se encuentran en una posición similar en la nave románica. En general, si se aprecian los ciborios conservados en toda España, se puede concluir que el género se mantuvo más sobre los altares laterales que sobre los altares mayores de las iglesias. Probablemente, la presión del retablo de dimensiones cada vez más grandes era menos en los laterales



FIGURA 6. San Juan de Duero (Soria), dos ciborios de piedra.

—que mantuvieron sus primitivas decoraciones— que en el mayor, que se solía embellecer de un mueble monumental durante los siglos XV y XVI.

El segundo tipo de entoldo del altar es el baldaquino, suspendido de cadenas o apoyado en una viga. Entre los escasos ejemplos de baldaquinos románicos que se conservan en Europa, los más antiguos —una vez más— son originarios de Catalunya. La forma más sencilla consiste en una tabla pintada que se apoya en una viga transversal en su frente y repisas por atrás. El MNAC posee un baldaquino de dimensiones considerables datando de alrededor de 1200 y procedente del monasterio de Sant Serni de Tavèrnoles. Su cara inferior muestra Cristo en Majestad dentro de una mandorla circular, rodeado de ángeles. En la pequeña iglesia de Sant Fructuós d'Iravals, en la misma región, dos repisas en el muro trasero del ábside indican la presencia de un baldaquino de este tipo, hoy desaparecido (fig. 7). Una forma más elaborada de baldaquino de madera incluye una crestería sobre los bordes de la tabla, como es el caso en un baldaquino conservado en el MEV que data de principios del siglo XII. De composición similar es el baldaquino de Tost, de alrededor de 1200, conservado en el MNAC, que representa a Cristo en Majestad rodeado de los cuatro evangelistas. Sus cresterías se conservan en el MEV.



FIGURA 7. Iravals, Sant Fructuós, ábside con frontal y repisas del baldaquino desaparecido.

El único país europeo donde se ha conservado un número de baldaquinos de madera pintada del siglo XIII es el mismo tan rico en frontales y ciborios, Noruega. La forma habitual difiere del baldaquino catalán por tener forma de bóveda de cañón. De sencillas proporciones es el baldaquino de Årdal en el Museo de Bergen, que data de la segunda mitad del siglo XIII. Su interior muestra Cristo en Majestad en el centro, acompañado por la Virgen con el Niño y la Crucifixión a ambos lados. De dimensiones mucho más grandes es el baldaquino de la iglesia de Torpo, que se encuentra encima de la tribuna que originalmente dio acceso al santuario desaparecido. Al igual que el baldaquino de Årdal, el de Torpo fue creado en la segunda mitad del siglo XIII. Es de suponer que se encontraba un altar secundario en la tribuna, para el que la bóveda pintada servía de ciborio. Su decoración pictórica representa a Cristo en Majestad en el centro, flanqueado por seis apóstoles a cada lado y una serie de escenas de la vida de santa Margarita dividida en dos registros en los dos extremos. Sobre la pared posterior bajo el baldaquino se ven representaciones pintadas de dos ángeles llevando incensarios, la Virgen y san Juan, la iglesia y la sinagoga. Estas figuras deben haber formado el entorno de un crucifijo tallado colocado detrás del altar.

Ábsides pintados

El significado litúrgico y teológico del altar se podía reforzar visualmente por medio de pinturas en los muros adyacentes y la bóveda del ábside. Diseños iconográficos según esquemas simétricos creaban una relación entre el rito litúrgico terrestre, celebrado en el altar, y la liturgia celeste, representada en la bóveda del ábside por Cristo, la Virgen y los ángeles. Entre las pinturas más antiguas que se conservan en Catalunya están las de Terrassa, que datan de los siglos X y XI. Un caso intrigante es el muro absidal de la iglesia de Sant Pere de Terrassa, que data del primer cuarto del siglo XI. Según esquema simétrico dividido en dos registros, los dos nichos superiores muestran san Pedro y Jesucristo, mientras que los cuatro inferiores contienen representaciones de los cuatro evangelistas. Los nichos se separan por columnas románicas y están rodeados de ángeles pintados. Inmediatamente encima del altar se pintó una escena que parece representar la travesía del mar Rojo. Esta composición compartimentada en distintas zonas parece anticipar el retablo arquitectónico que tendría tanto éxito en la Catalunya de los siglos XIV y XV.

Las pinturas del ábside central de la iglesia de Sant Climent de Taüll, en el valle de Boí, se encuentra actualmente en el MNAC. Su composición corresponde al esquema clásico del románico y entra en el número de los más valio-

esos conjuntos de toda la Europa románica. La bóveda representa la visión bíblica de Cristo en Majestad, dentro de la mandorla, sentado en el arco del cielo, la tierra como escabel bajo los pies, y flanqueado por las letras alfa y omega. A los lados y debajo de la mandorla se encuentran los cuatro evangelistas y dos serafines. La atmósfera sublime de la representación viene reforzada por los rasgos solemnes del rostro de Cristo con sus grandes ojos y pelos estilizados. Se trata de una expresión visual de la presencia de Dios, una verdadera teofanía pictórica que se debe comprender en relación con el sacramento de la misa que se desarrollaba debajo en el altar. La zona inferior, que corresponde al muro semicilíndrico, muestra una serie de santos y apóstoles enmarcados por arcos y columnas. Estas figuras constituyen una transición entre la atmósfera celeste de la bóveda y el nivel terrestre del culto cotidiano. La mayoría de los ábsides pintados que se han conservado en Catalunya y Andorra, como los de Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal, Esterrí de Cardós, Sant Climent de Taüll, Santa Eulàlia d'Estaon i Sant Miquel d'Engolasters (fig. 8), todos en el MNAC, siguen composiciones parecidas.



FIGURA 8. Sant Miquel d'Engolasters (Andorra), ábside pintado (copia del original en el MNAC).

La riqueza catalana en pinturas murales es excepcional a nivel europeo. Según Otto Demus, las pinturas catalanas ofrecen «quizás la imagen más rica que poseemos del desarrollo de la pintura románica en ninguna otra región». Aún así, ejemplos de ábsides pintados de otros países pueden ayudar a comprender su efecto en el espacio para el que fueron concebidos, ya que en Catalunya, como se ha dicho, la gran mayoría de programas fueron arrancados de su lugar original y trasladados a museos en Barcelona, Vic y Solsona, entre otros. Encontramos paralelos en las iglesias de Tirol del Sur, ahora situado en el norte de Italia, que posee la densidad más alta de pinturas románicas de toda Europa. El esquema de Taüll, con sus dos zonas, se refleja en la iglesia de Sankt Jakob in Kastellaz, en Tramin. Más al norte, en la capilla de San Nicolás en la ciudad alemana de Soest, las pinturas del ábside lateral siguen una composición similar a la de los ábsides catalanes: la bóveda representa el nivel celeste, que aquí representa a Cristo en Majestad, rodeado de los evangelistas y flanqueado por cuatro santos. En el muro semicircular abajo se pintó una serie de santos, figuras terrestres que funcionan como soporte visual y que crean una conexión entre el mundo y el cielo.