

[Recepción del artículo: 30/07/2022]  
[Aceptación del artículo revisado: 04/10/2022]

***CIRCUMDABO ALTARE TUUM DOMINE. CONJUNTOS DE ANTIPENDIOS Y  
LATERALES DE ALTAR PINTADOS EN CATALUNYA, SIGLOS XII-XIV<sup>1</sup>***  
***CIRCUMDABO ALTARE TUUM DOMINE. THE SETS OF PAINTED PANELS FOR  
THE DECORATION OF THE ALTAR IN CATALONIA, 12TH-14TH CENTURIES***

MARC SUREDA I JUBANY  
Museu Episcopal de Vic  
msureda@museuartmedieval.cat  
ORCID ID: 0000-0002-3924-4163

RESUMEN

En Catalunya se han conservado nueve conjuntos de antependio y laterales de altar o de parejas de laterales en madera pintada, datables entre los siglos XII y XIV, sin paralelos estrictos en el arte medieval occidental. Estos materiales, junto a los indicios detectados en algunos de los demás antependios lígneos conservados y al conocimiento de ejemplos análogos anteriores o contemporáneos en otros soportes (piedra, orfebrería), iluminan el panorama de un altar medieval decorado no solamente en su parte frontal, sino en al menos tres de sus lados, como fenómeno seguramente algo más general de lo que este muestreo atestigua. A pesar de su escasez, estas tablas proporcionan una rara posibilidad de reconstruir y estudiar sistemas decorativos complejos del altar en este tipo de soportes, en un contexto geográfico dado y durante el periodo previo a la consolidación del retablo como contenedor preferente de imágenes vinculadas a la mesa eucarística.

PALABRAS CLAVE: altar, antependio, paneles laterales, iconografía, narraciones visuales, 1100-1350.

ABSTRACT

Nine sets of antependium and altar side panels or pairs of side panels in painted wood and dating from between the 12th and 14th centuries have been preserved in Catalonia. They have no

---

<sup>1</sup> Este artículo incluye resultados del proyecto de investigación “Sedes Memoriae 2” (ref. MICIIN PID2019-105829GB-I00, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades AEI / FEDER “Una manera de hacer Europa”). El autor agradece los enriquecedores comentarios de los/as revisores/as.

strict parallels in western medieval art. These materials, together with the hints in some other preserved wooden antependia and with the knowledge of analogous, previous or contemporary examples in other supports (stone, goldsmithery), illuminate the panorama of a medieval altar decorated not only on its front, but also on at least three of its sides. This phenomenon probably was somewhat more general than what this sample attests to. Despite their scarcity, these panels provide a rare possibility to reconstruct and study complex decorative systems of the altar in such format, in a given geographical context and during the period prior to the consolidation of the altarpiece as the preferred container for images linked to the Eucharistic table.

KEYWORDS: altar, antependium, side panels, iconography, visual narratives, 1100-1350.

### INTRODUCCIÓN: EL MATERIAL CONSERVADO Y SU VALOR

En los últimos años nuevas investigaciones han vuelto a llamar la atención sobre el hecho, ya conocido, de que los antependios<sup>2</sup> catalanes medievales en madera pintada constituyen el mayor acervo de objetos este tipo conservados en el mundo: son unos 70 ejemplares datados entre 1100 y 1350, entre el total de unos 130 identificados hasta la fecha.<sup>3</sup> En realidad, también son catalanes los únicos ejemplos conocidos de grupos de antependio y tablas laterales, o de parejas de laterales que perdieron su frontal, de la misma tipología y cronología. Se trata de solamente nueve conjuntos procedentes de diferentes iglesias de la región pirenaica y prepirenaica, hoy todos en museos: los altares de Tavèrnoles (Alt Urgell), Encamp (Andorra) y Toses (Ripollès) y los laterales de Aurós (Pallars Sobirà), en el MNAC; el altar de Lluçà (Osona) y los laterales de la Vall de Ribes y de Montgrony (Ripollès), en el MEV; el altar de Sagàs, repartido entre el MEV (frontal) y el MDSC (laterales); y los laterales de Mataplana, repartidos entre el MEV y el MNAC.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> La adecuación de este término para referirse al paramento decorativo del frente anterior del altar ha sido defendida convincentemente por T. ALAIX, "Frontal, pal-li, taula, antependi: una qüestió terminològica", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 8 (2015-2016), pp. 97-111. No obstante, por mor de variedad también se usarán los términos menos precisos de "frontal", de uso común, y de "tabla", acorde con la documentación medieval. Los tres, por otra parte, constan en el DRAE.

<sup>3</sup> El recuento más reciente es el de S. KUHN, "Hochmittelalterliche Altarausstattungen in Norwegen im europäischen Kontext (ca. 1150–1350): Formen, Funktionen, Ensembles", tesis doctoral, Universitetet i Bergen, 2021, pp. 377-384; apuntado un poco antes a partir de sus propios datos en M. LEEFLANG, "Frontals d'altar: forma, funció i distribució", J. KROESEN, M. LEEFLANG, M. SUREDA (eds), *Nord & Sud. Art medieval de Noruega i Catalunya*, Zwolle, 2019, pp. 36-37. El autor contabiliza un total de 132 piezas, de las que 68 son catalanas, aunque sin considerar los frontales de talla o estuco ni las tablas laterales. Incluyendo también a estos últimos tipos, así como a un par de retablos y predelas de formato similar, había arrojado 80 ejemplares el recuento de N. MORGAN, "Devotional Aspects of the Catalan Altar Frontals c. 1100-1350: a consideration of their iconographic programmes", R. ARCHES, E. MARTINELL (eds), *Proceedings of the First Symposium on Catalonia in Australia*, Barcelona, 1998, pp. 101-122.

<sup>4</sup> Se conserva en el Musée des Arts Décoratifs de París una tabla fragmentaria con historias de la vida de san Andrés y de Cristo, considerada también procedente del Pirineo catalán. M. Melero (*La pintura sobre tabla del gòtico lineal*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, 2005, pp. 172-175) pensó que fue parte de un retablo, pero el análisis físico de I. Bautista (*Del frontal d'altar al retaule primitiu. Anàlisi científica de l'evolució tecnològica dels suports de fusta del gòtic lineal català*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015, p. 315) confirma que se trata de un lateral de altar. Al conservarse aislado, hemos decidido no incluirlo en este panorama.

Al parecer no existen en Europa otras tablas laterales de las mismas características, ni siquiera en Noruega, la región donde se han conservado más antependios lúneos después de Catalunya.<sup>5</sup> Sí se constata por otras vías, claro está, el fenómeno general que estos objetos atestiguan, es decir, la voluntad de decorar la mesa eucarística en todo su perímetro o al menos en sus tres caras anteriores. Varias fuentes de la Antigüedad Tardía y de la Alta Edad Media atestan recubrimientos perimetrales del altar con tejidos o paneles de orfebrería, de algunos de los cuales se especifica que estuvieron dotados de iconografía significativa o de *historiae*;<sup>6</sup> en la propia Catalunya, sin ir más lejos, descollan las referencias a los altares mayores del monasterio de Ripoll y de la catedral de Girona, ambos decorados con conjuntos desaparecidos de tres y hasta de cuatro tablas.<sup>7</sup> El registro material es más parco en ejemplos. Solo un conjunto íntegramente orfebrístico ha llegado a nuestros días, el célebre altar de Wolvinius en San Ambrosio de Milán (s. IX); han sobrevivido algunos otros altares pétreos con decoraciones esculpidas en varias de sus caras, como el no menos famoso de Ratchis en el Friuli (s. VIII) o, ya en cronologías románicas, los de Saint-Guilhem-le-Désert en el Languedoc, Avenas en Borgoña o Vicopisano en Toscana, todos habitualmente fechados dentro del siglo XII. Pese a tal parquedad, se admite comúnmente el valor de estos casos como testimonio del ideal de una decoración perimetral del altar altomedieval y románico, de modo semejante a como se admite un uso general de antependios pintados, a pesar de una distribución muy desigual de los ejemplos conservados y de su casi total desaparición en las regiones centrales europeas.<sup>8</sup>

Sin duda por su escasez numérica mucho mayor que la de estos últimos, y probablemente también por su confinamiento en una estrecha franja del noreste peninsular (Fig. 1), pese a estar todos conservados en museos los paneles laterales catalanes de madera pintada no han jugado casi ningún papel en esta argumentación. Solo autores del país los han mencionado con normalidad al tratar el mobiliario de altar románico en su conjunto, aunque sin sacar de ello mayores consecuencias;<sup>9</sup> fuera de este marco, los trabajos suelen prescindir de ellos o

<sup>5</sup> Se ha puesto de relieve en KROESEN, LEEFLANG, SUREDA, *Nord & Sud*, p. 102.

<sup>6</sup> Véase por ejemplo J. BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München, 1924, vol. II, pp. 38-41 y 87-90.

<sup>7</sup> Ambos casos estudiados comprensivamente en J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria romànica a Catalunya*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, vol. I, pp. 273-284 y 286-292; antes y después, las noticias sobre los otros frontales y objetos de orfebrería documentados en la Catalunya románica. Al ser conjuntos orfebrísticos, al haber desaparecido por completo (solo las escenas del de Girona están sumariamente descritas en fuentes tardías) y al ser —con seguridad al menos en el caso gerundense— fruto de procesos aditivos a lo largo del tiempo, estos importantes conjuntos no se estudian en este artículo, aunque se citen puntualmente como posibles referentes para algunas de las obras tratadas.

<sup>8</sup> KROESEN, LEEFLANG, SUREDA, *Nord & Sud*, pp. 14-15.

<sup>9</sup> J. GUDIOL, *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, Vic, 1902, p. 274, y en la 2a ed., Vic, 1931-1933, vol. I, p. 261; Id., "L'Altar y els seus ornaments a Catalunya ans del segle XIV", *Resena Eclesiàstica*, 59-60 (1913), pp. 333-342, esp. p. 338; Id., *La pintura sobre taula (Els Primitius II)*, Barcelona, 1929, pp. 27 (casos de recubrimiento completo del altar), 136-148 (comentario por separado del frontal y laterales de Sagàs) y 174-187 (comentario del conjunto de Lluçà). De un modo parecido, W. W. S. COOK, J. GUDIOL RICART, *Pintura e imageria romànica (Ars Hispaniae VII)*, Madrid, 1950 (reed. 1980), p. 123 (los casos, esparcidos en pp. 124-160); con más detalle, a partir del conjunto de Encamp, J. FOLCH I TORRES, "La mesa romànica d'Encamp", *Gaset de les Arts*, n. 65, 15/01/1927, pp. 1-2; Id., *La pintura romànica sobre fusta (Monumenta Cataloniae IX)*, Barcelona, 1956, pp. 27-28 y 36-37.



Fig. 1. Mapa del Pirineu català con indicación de la procedencia (atestada o supuesta) de los nueve conjuntos.  
© Marc Sureda

considerarlos irrelevantes.<sup>10</sup> Pero a pesar de su reducido número, nos parece claro que la representatividad de estas tablas puede evaluarse en paralelo a la de los frontales, si no cuantitativa, sin duda sí cualitativa. En primer lugar, porque su relación con los recubrimientos perimetrales en orfebrería o escultura mencionados más arriba es perfectamente análoga a la que puede establecerse entre los antependios lígneos y los de distinta materia.<sup>11</sup> Y en segundo lugar, porque muchos de los propios frontales catalanes de madera pintada conservan aún, en

<sup>10</sup> Al comentar el caso de Lluçà, Braun no supo o no pudo interpretar las tablas laterales como otra cosa que frontales espuriamente reutilizados; para el sabio jesuita, desde el siglo IX solo se fabricaron ya frontales. BRAUN, *Der christliche Altar*, II, pp. 40 y 112; Id., voz «Altarantependium» en *Reallexikon für Deutsches Kunstgeschichte*, vol. I, 1934, pp. 441-459. Ninguna mención en síntesis mucho más recientes como las de J.-P. CAILLET, “L’arredo dell’altare”, o V. M. SCHMIDT, “Tavole dipinte”, ambas en P. PIVA (cur.), *L’arte medievale nel contesto 300-1300*, Milano, 2006, pp. 181-203 y 205-244 respectivamente; ni en M. BACCI, “El mobiliari d’altar en l’època romànica”, M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (eds.), *El romànic i la Mediterrània*, Barcelona, 2008, p. 202. Por su parte KUHN, “Hochmittelalterliche Altarausstattungen”, cita y describe algunos conjuntos o laterales catalanes, aunque sin sacar de ello ninguna conclusión en cuanto a la decoración del altar.

<sup>11</sup> Aunque en tiempos recientes Manuel Castiñeiras haya insistido en una sustancial dependencia de la eclosión hacia 1120 de la pintura sobre tabla en Catalunya respecto a la tradición miniaturística de los *scriptoria* monásticos y catedralicios (cf. por ejemplo M. CASTIÑEIRAS, “El altar románico y su mobiliario: frontales, vigas y baldaquinos”, *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 11-75, pp. 65-66, además de otras publicaciones anteriores y posteriores del mismo autor), la relación de los paneles leñosos pintados con los frontales de orfebrería documentados mayoritariamente en el siglo anterior (y con los conservados en otras regiones) no debe por ello dejar de tenerse en cuenta, no solamente por razones tipológicas y compositivas sino por el uso abundante de evidentes recursos imitativos de la platería, como la combinación de *pastiglia* y corladura. Véase la recepción y ponderación de la tesis de Castiñeiras en DURAN-PORTA, *L’orfebreria romànica*, pp. 87-93.



Fig. 2. Reverso del frontal de Santa Margarida de Vilaseca (MEV 5), con los orificios para el ensamblaje de tablas laterales. © Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Marina Mascarella.

el reverso, orificios o ranuras para el ensamblaje de laterales hoy desaparecidos (Fig. 2).<sup>12</sup> Puede por lo tanto suponerse legítimamente que existieron en la Europa alto y plenomedieval muchas otras tablas laterales de altar hoy perdidas. En este sentido, los nueve conjuntos catalanes proporcionan una posibilidad rara y casi única de estudiar un consistente grupo de casos inscritos en unas coordenadas espaciotemporales relativamente acotadas (a saber, el norte catalán entre 1100 y 1350). Lejos de ser negligible, su valor es muy relevante: aunque nueve ejemplos no sean suficientes para revelar leyes generales, no puede dudarse de que la concepción de estas tablas trae el eco de hábitos que debieron ser corrientes a lo largo y ancho del continente, en relación –como se ha propuesto para los antependios– con una teología y una liturgia latina compartidas en lo fundamental de Noruega a Cataluña y de Polonia a Portugal.<sup>13</sup>

#### PREMISAS: POSICIÓN, USO, DECORACIÓN Y VISIBILIDAD DEL ALTAR

El fragmento bíblico-litúrgico escogido como título de este artículo –la segunda parte de Sal 25(26),6 según la *Vulgata*– resulta expresivo al incluir el verbo latino *circumdo* referido al altar. Este verbo, al igual que el castellano «circundar» y sus sinónimos, tiene el doble sentido

<sup>12</sup> El 70% de los frontales románicos atribuidos a los talleres de Vic y de Ripoll tienen encajes para tablas laterales (M. MASCARELLA, *Els suports dels frontals d'altar romànics atribuïts als tallers de Vic i Ripoll. Documentació i estudi tècnic*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2012). Solamente en el MEV los conservan sin ninguna duda los antependios de Dosmunts, Ripoll, El Coll y Vilaseca. Lo observó en ciertos frontales del MNAC, aunque sin estudio sistemático, FOLCH, *La pintura romànica*, pp. 36-37. Se han detectado encajes semejantes en 10 de las 26 tablas (frontales y laterales) del gótico lineal estudiadas en la tesis doctoral de Iris Bautista, quien además supone que los antependios dotados de laterales fueron más estrechos que los que no contaron con ellos. Cf. BAUTISTA, *Del frontal d'altar*, pp. 64-65 y 501, así como otras publicaciones que serán citadas en relación con los conjuntos correspondientes.

<sup>13</sup> KROESEN, LEEFLANG, SUREDA, *Nord & Sud*, pp. 11-15 y, en cuanto al rito, 17-33.

de andar alrededor de algo y de envolver a este algo con otro elemento. Ambas acepciones merecen un comentario en relación con los objetos estudiados.

En su origen la expresión del salmo seguramente tuvo un sentido circulatorio, puesto que se refiere al altar de los Holocaustos en el templo de Jerusalén: un mueble fijo y exento que los sacerdotes debían rociar alrededor con la sangre de los animales sacrificados (Lv 1,5; 3.2, etc.). A parte de la influencia que ello pudiera ejercer en el simbolismo del altar cristiano,<sup>14</sup> en un sentido muy concreto la idea se corresponde con la situación físicamente exenta de las mesas a las que pertenecieron los conjuntos aquí estudiados con procedencia conocida: en todos los casos se trata de altares principales de iglesias de dimensiones generalmente reducidas, siempre sitos más o menos en el centro del semicírculo absidal (Fig. 3). El altar mayor exento, más o menos avanzado hacia la nave o retirado hacia el fondo de la exedra, parece ser la norma en los primeros siglos de la arquitectura cristiana y también en el panorama románico, incluso en cuanto a los altares secundarios ubicados en absidiolos. La disposición contra un muro, predominante en la nueva arquitectura de los siglos venideros, se ha relacionado, por una parte, con la proliferación de mesas laterales de carácter votivo en espacios arquitectónicos no diseñados para ese fin, a raíz de la explosión del fenómeno beneficial especialmente a partir del siglo XIII, y también con el desarrollo, particularmente en ámbito ibérico, del retablo como decoración preferente del altar, tanto en mesas secundarias como en las mayores, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIV.<sup>15</sup>

Pero, aunque los altares románicos (y concretamente nuestros ejemplos) pudieran rodearse físicamente, lo cierto es que ningún rito de la misa latina medieval lo requería de modo obligatorio. El versículo citado se usó litúrgicamente, al menos desde tiempos carolingios, para acompañar al lavado de manos del celebrante antes del ofertorio de la misa, llamado *lavabo* precisamente a partir de su primera palabra, gesto que evidentemente no implicaba el rodeo del altar.<sup>16</sup> Ciertamente la incensación de la mesa, en el introito y especialmente en la parte final del ofertorio de la misa solemne, justo antes del *lavabo*, pudo realizarse circundándola, como suele hacerse hoy; pero también el gesto pudo limitarse a su parte frontal, como se documenta en algunas fuentes bajomedievales y como se impuso posteriormente con el predominio

<sup>14</sup> El paralelismo y, a la vez, contraste entre el altar veterotestamentario y el cristiano se desarrollan ya en la Carta a los Hebreos. En la antigua Narbonense, el simbolismo del altar atestado entre los siglos X y XII se articula, entre otros, en base a referentes como el Arca del Alianza, de modo particularmente evidente en los textos del rito de dedicación, durante el que, además, la base del altar se aspergía siete veces: M. S. GROS, "El ordo romano-hispánico de Narbona para la consagración de iglesias", *Hispania Sacra*, 19 (1966), pp. 382; Id., "Symbolismes bibliques des autels romans en Narbonnais", *Autour de l'autel roman catalan*, Paris, 2008, pp. 70-71.

<sup>15</sup> BRAUN, *Der christliche Altar*, II, p. 40; J. E. A. KROESEN, *Staging the liturgy. The medieval altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven-París-Walpole, 2009; Id., *Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen. Standort-Raum-Liturgie*, Ratisbona, 2010. En no pocos trabajos se barajan también, aún hoy, hipotéticos cambios en la orientación del celebrante, tema sobre el que continúan pesando presupuestos vinculados a la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II a pesar de los estudios que des de hace ya mucho sitúan el problema en las coordenadas correctas –por ejemplo C. VOGEL, "Sol æquinoctialis. Problèmes et technique de l'orientation dans le culte chrétien", *Revue des sciences religieuses*, 36-3-4 (1962), pp. 175-211, o A. RAUWEL, "L'orientation des autels: un problème mal posé?", *Espace ecclésial et liturgie au Moyen-Âge*, Lyon, 2010, pp. 21-26–.

<sup>16</sup> J. JUNGSMANN, *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*, Madrid, 1959 (ed. original alemana 1949), pp. 627-630. El sentido dado al versículo entero en este contexto es, pues, el de purificarse antes de acercarse al altar.



Fig. 3. Estado actual del interior de la iglesia de Santa Maria de Lluçà; en el altar, una réplica del conjunto conservado en el MEV. © Ricard Balló.

de los altares adosados.<sup>17</sup> De hecho, aún si fuese así, durante la celebración de la misa latina en las coordenadas que nos ocupan puede imaginarse que prácticamente nadie permanecía al este del altar.

Ello parece adecuarse, a su vez, a la realidad de los materiales conservados. Pese a pertenecer, en los casos de procedencia conocida, a altares exentos, se trata invariablemente de conjuntos de frontal y laterales, sin ningún indicio de la existencia de tablas traseras (ni en cuanto a

<sup>17</sup> Allí donde era posible, el circuito perimetral debió estimarse como signo de solemnidad, aunque incluso así las partes traseras parecen estar dotadas de una relevancia simbólica menor: en ciertas fuentes medievales se regula que el celebrante se limite a la incensación de las ofrendas y del frontal, dejando para el diácono el resto de los *cornua altaris*. Además, la oración que acompaña a la incensación (el llamado *Dirigatur*. Sal 140,2-4) no incluye referencia alguna al altar. JUNGSMANN, *El sacrificio*, pp. 618-623. Desde el punto de vista físico, cabe tener en cuenta que, aunque en

elementos conservados, ni en cuanto a trazas de ensamblajes en la parte posterior de las tablas laterales). La ausencia de decoración en la cara posterior del bloque se repite en los ejemplos escultóricos citados de Saint-Guilhem-le-Désert y de Avenas, así como en el caso –aunque no se trate de un altar– del Arca Santa de Oviedo. Incluso en el caso del altar de Ratchis, los bajorrelieves de la cara posterior del bloque no son figurados como los demás, sino reducidos a motivos gráficos de mayor o menor entidad (cruces, flores, ruedas, trenzas) que encuadran la *fenestella* o *loculus* para las reliquias, igual, de hecho, que en el frente posterior del altar de Avenas.<sup>18</sup> Incluso en los casos de recubrimiento total orfebrístico parecen detectarse jerarquías comparables. En San Ambrosio de Milán, si bien las cuatro caras del bloque están decoradas, los relieves orfebrísticos de la trasera –en plata sin dorar, a diferencia del resto– se singularizan por contener la historia del santo titular e identificar a los protagonistas de la confección del mueble, situándose además de nuevo en relación con la *fenestella* que permite vislumbrar las insignes reliquias del subsuelo. Se ha interpretado pues, justamente, que así se ponía de relieve la calidad excepcional de este mueble como arca-relicario, en mayor grado que cualquier altar ordinario, lo que contribuye a justificar su total recubrimiento.<sup>19</sup> Es cierto que la documentación transmite otros ejemplos (hoy desaparecidos) de paneles traseros en metal precioso que carecen de tal explicación, aunque entonces suelen ser fruto de adiciones a lo largo de los siglos. Es el caso del célebre altar mayor de Saint-Denis, a cuyo frontal de oro donado por Carlos el Calvo Suger añadió, siglos más tarde, dos tablas laterales y otra posterior,<sup>20</sup> o el de la mesa principal de la catedral de Girona, dotada en el siglo XI de un antependio áureo al que se añadieron dos laterales de plata entre los siglos XII y XIII y una tabla trasera con estructura de frontal solamente a inicios del XIV.<sup>21</sup> En cualquier caso, todos estos ejemplos –que necesariamente implican altares exentos– parecen indicar que la decoración trasera fue un fenómeno más bien raro, documentado solamente como enriquecimiento de casos singulares y prestigiosos.<sup>22</sup>

---

Roma proliferasen los altares exentos y la costumbre de celebrar *versus populum* a causa de la occidentalización de muchas iglesias, la disposición de confesiones (como las del Vaticano y del Esquilino) o de los propios altares (como los de san Clemente o san Giorgio in Velabro) hacían imposible en muchos lugares la circunvalación completa del altar. Por otra parte, los sistemas decorativos que pudieran vincularse con el rodeo del altar para la veneración de reliquias que se conservasen en su interior, o bien en un arca encima de él o dispuesta *in altum*, acaso deban relacionarse más estrechamente con el culto relicario que con la decoración del altar propiamente dicha.

<sup>18</sup> D. MÉHU, “L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe–XIe siècle)”, *Images Re-vues*, 11 (2013), en línea: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3384> [consulta 20/04/2022]. En Catalunya es posible suponer que algunos altares destacados, como el mayor de Ripoll (acaso también esculpido), contaron también con un *loculus* de reliquias accesible desde la parte posterior: M. SUREDA, “Un conjunt de reliquies dels segles X-XI a Santa Maria de Ripoll i Santa Maria de Girona”, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 29 (2021), pp. 142-146. Tal posibilidad de uso, en todo caso, no desdice de la ausencia de paneles traseros.

<sup>19</sup> En último lugar I. FOLETTI, *Oggetti, reliquie, migranti. La basilica ambrosiana e il culto dei suoi santi (386-972)*, Roma, 2018, pp. 143-146, con cita de la abundantísima bibliografía previa sobre el altar milanés.

<sup>20</sup> SUGER, *Liber de rebus in administratione*, XXXII (PL 186, col. 1233); el verbo usado por el ilustre abad es *circumcingo*.

<sup>21</sup> Además de lo mencionado en la n. 7, véase J. MARQUÈS, “El frontal de oro de la Seo de Gerona”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 13 (1959), pp. 213-232, y F. ESPAÑOL, “El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI-XIV)”, *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005), pp. 213-232.

<sup>22</sup> La idea de este recubrimiento posterior solamente en los casos o ocasiones más solemnes parece confirmada por ciertas fuentes bajomedievales, en las que se regula el uso de telas en similares circunstancias (como, por ejemplo, en iglesias romanas, solamente en el caso de que vaya a celebrar un cardenal obispo) y aún *si necesse fuerit* (BRAUN, *Der christliche Altar*, II, p. 40).

Así pues, aunque en principio sea lícito preguntarse si pudo existir un número significativo de tablas lúneas traseras que después habrían desaparecido por completo, al igual que la mayoría de laterales, el hecho es que la ausencia total de restos materiales o de trazas de la existencia de estas tablas, sumada a la constatación de que el frente trasero del altar ordinariamente fue objeto de escasa o nula atención decorativa, y al hecho de que ningún rito relevante precisaba obligatoriamente que el sacerdote se situara en aquel lugar,<sup>23</sup> llevan a suponer que no debió ser ese el caso. Y sí, en cambio, que la concepción unitaria del decoro del altar con paneles leñosos en solamente tres de sus caras fue una opción perfectamente vigente en el panorama anterior al predominio del retablo, fuese el altar exento o no.

Por lo tanto, aunque hayamos partido de la idea de «envolvimiento», parece que no debemos buscar en los conjuntos claves de lectura vinculadas al desarrollo de ningún rito concreto, y menos de tipo envolvente o continuo como las de la Columna Trajana o el tapiz de Bayeux. Habrá que partir, en primer lugar, del estudio interno del material, para después evaluar posibles modalidades de aproximación conceptual y visual, sin olvidar que nos situamos preferentemente en el momento de concepción y fabricación de los objetos, y no tanto (o no obligatoriamente) en el de su uso cotidiano o prolongado en el tiempo. En efecto, incluso si los paneles se hubiesen diseñado pensando en alguna clave funcional o perceptiva específica, el paso del tiempo pudo alterar su vigencia más pronto que tarde, como puede presumirse a propósito de tantas obras de arte medieval llamadas «parlantes».<sup>24</sup> Y además, en cualquiera de los casos, para todas estas decoraciones siempre podrá considerarse válida una razón genérica, simbólica y decorativa en el sentido medieval de la expresión, en calidad de parte del *decus* necesario del altar y hasta cierto punto independiente de las condiciones de percepción visual.<sup>25</sup>

## EL GRUPO DEL RIPOLLÈS: COMPLEMENTOS DECOROSOS

Los conjuntos de Toses, Ribes y Montgrony, procedentes del alto Ripollès, comparten datación y filiación estilística general: según Melero, particularmente los dos primeros, cercanos a la mano del pintor de la tabla de Soriguerola (MNAC), atestiguan la difusión del gótico lineal en Catalunya a través de talleres activos en la Cerdanya en la primera mitad del siglo XIV.<sup>26</sup> Solamente el conjunto de Toses se conserva entero (Fig. 4). Como es frecuente en estas cronologías, el antependio está presidido no por una *Maiestas Domini* o *Mariae* sino por la figura de san Cristóbal, a cuyo alrededor discurre el relato de su proceso y pasión repartido en cuatro

<sup>23</sup> La negligencia generalizada de este eje longitudinal trasero parece reforzar la idea de que en cronologías románicas no debe imaginarse el perímetro absidal como localización ordinaria del coro, como se ha propuesto en ocasiones: en contexto medieval desaparece la concelebración, los clérigos se mantienen en el tramo presbiteral o más allá, y solamente en las catedrales el obispo podrá mantener en el eje del semicírculo su cátedra, que además irá abandonando en favor del sitial de coro. Casi nadie, pues, debía ver ordinariamente el altar desde aquella posición trasera.

<sup>24</sup> Expresión paradigmáticamente usada en referencia a los portales esculpidos. Reflexiones de este tipo aplicadas al caso de Ripoll en M. SUREDA, «*Ostium et Statio*. Imatges i litúrgia a la portada de Ripoll (1150-1300)», *La portalada de Ripoll: creació, conservació i recuperació*, Roma, 2018, pp. 67-70.

<sup>25</sup> J. BASCHET, *L'íconographie médiévale*, Paris, 2008, pp. 54-60.

<sup>26</sup> MELERO, *La pintura sobre tabla*, pp. 111-128.

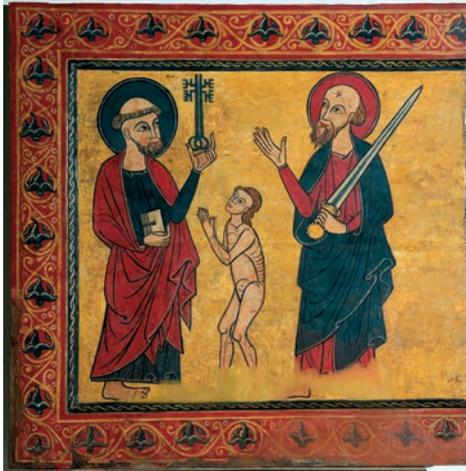


Fig. 4. Conjunto de antependio y laterales de Sant Cristòfol de Toses (MNAC 004370-000, 035700-000, 035699-000). © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022.

escenas, enmarcadas por arquerías góticas; el borde general cuenta con círculos incisos imitativos de cristales. Las tablas laterales presentan un único espacio compositivo: en la del lado del Evangelio se pintó a Pedro y Pablo con una pequeña alma desnuda entre ellos, mientras que en la de la Epístola se ve a san Miguel pesando las almas ante Satanás. Los largueros verticales

del frontal cerraban los laterales.<sup>27</sup> A las diferencias estilística (el marco arquitectónico gótico se manifiesta solamente en el frontal) e iconográfica (narración hagiográfica en el antependio, escenas únicas en los laterales, como versión del habitual diálogo entre *imago e historiae*) se añade una tercera en cuanto al tratamiento técnico de frontal (*pastiglia* con corladura a imitación de recursos orfebrísticos) y laterales (solamente pintados). Esta distinta combinación de composición de las escenas y decoración de la estructura (*dispositio y elocutio*, según la terminología usada por Kaspersen)<sup>28</sup> será como veremos recurrente en casi todos los ejemplos, aunque en distintas modalidades.

Ya a primera vista parece no haber relación discursiva clara entre frontal y laterales. Como en tantos otros antependios, la historia de san Cristóbal propone al espectador un *exemplum* relacionado con el título de la iglesia; la pareja apostólica, por su parte, evoca quizás a la Iglesia universal y a Roma, acaso indicando, con la pequeña alma intermedia, que en el seno de la primera se halla la salvación; y en el otro lado la escena del pesaje transmite una habitual exhortación escatológica y funeraria.<sup>29</sup> No es imposible rebuscar relaciones entre estos temas: por una parte, tanto la figura central de san Cristóbal (que de hecho incluye la imagen de Cristo llevado a costas por él) como la narración de su pasión (particularmente las escenas derechas: suplicio en la columna y en el ecúleo) muestran inequívocos tintes cristomiméticos, siendo el propio Cristo, a la postre, quien mediante su sacrificio —es decir, la Eucaristía celebrada sobre el altar— instituye la Iglesia (lateral izquierdo) y ofrece la salvación (lateral derecho). Acaso el interés por la suerte del alma humana, figura reiterada en ambos laterales, tenga aquí relación con las tradicionales atribuciones de Cristóbal como abogado contra la muerte repentina.<sup>30</sup> Pero salvo quizás esto último, las demás relaciones entre las escenas de frente y flancos se nos antojan genéricas: se justifican no por conexiones concretas, sino más bien por la condición sintética del misterio cristiano.

Esta aparente falta de trabazón parece confirmada por la casi identidad de las dos escenas laterales en las tablas llamadas de Ribes, que perdieron su frontal (Fig. 5). Comparten con las de Toses no solamente diseño y estilo, sino también la construcción material en un mismo obrador;<sup>31</sup> en realidad, si obviamos los cambios de color y el hecho de que debían estar situadas al revés (los apóstoles en el lado de la Epístola y el pesaje en el del Evangelio), en lo iconográfico la única diferencia relevante que presentan las de Ribes es la ausencia del alma entre Pedro y Pablo. Aunque se desconozca su procedencia (y por lo tanto el título de la iglesia para la que fueron fabricados),<sup>32</sup> podemos imaginar a estos laterales adosados a un frontal

<sup>27</sup> Para este detalle y una descripción más extensa del conjunto, I. BAUTISTA, A. NUALART, “Frontal y laterales de altar de San Cristóbal de Toses. Confirmación del conjunto gótico mediante el estudio del soporte”, *Archivo Español de Arte*, 90/359 (2017), pp. 301-310, part. 302-303.

<sup>28</sup> S. KASPERSEN, “Narrative ‘Modes’ in the Danish Golden Frontals”, en S. KASPERSEN, E. THUNØ (eds.), *Decorating the Lord’s Table: On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, Copenhagen, 2006. pp. 79-127.

<sup>29</sup> M. ANGHEBEN, *D’un jugement à l’autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout, 2013.

<sup>30</sup> J. L. HERNANDO, “San Cristóbal y la sirenita: aviso para peregrinos y navegantes”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), pp. 251-270.

<sup>31</sup> I. BAUTISTA, A. NUALART, “Estudi del suport dels laterals d’altar de Toses, Ribes i Montgrony. A l’entorn del Mestre de Soriguerola”, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VIII (2015-2016), pp. 113-124.

<sup>32</sup> En el libro de procedencias del museo, para MEV 9694-9695 consta solamente *d’una parròquia ignorada de la Vall de Ribes*.



Fig. 5. Pareja de laterales de Ribes (MEV 9694, 9695). © Museu Episcopal de Vic, fotogràf: Gabriel Salvans

dedicado a cualquier otro santo distinto de Cristóbal, con cuyo ciclo hagiográfico habría sido posible explorar sin dificultad el mismo tipo de relaciones genéricas. Así pues, incluso en el caso de que pudiera estimarse alguna relación intrínseca entre ambas escenas,<sup>33</sup> nada en ellas parece requerir ninguna iconografía concreta para el antependio que se les asociara. Dicho de otro modo, tanto la pareja apostólica como el pesaje de las almas parecen ser temas generales adecuados para la decoración de cualquier altar.

Una impresión similar, aunque con matices, proporciona la pareja de tablas de Montgrony (fig. 6), con solamente uno de los dos apóstoles en cada lado, originalmente dispuestos sin duda mirando al frente. Como la iglesia de procedencia está dedicada a san Pedro, se puede suponer que el antependio perdido ilustró su ciclo hagiográfico, quién sabe si acompañado de Pablo, ya que es común la asociación de ambos santos bajo un mismo título.<sup>34</sup> Quizás se

<sup>33</sup> En el ámbito de lo genérico anteriormente descrito, cabe observar que el tema del pesaje se halla cerca de la escena del banquete celeste en la tabla de San Miguel de Soriguerola (MNAC), relacionada con los conjuntos de Toses y de Ribes. Aunque esta proximidad no sea unívoca, podría sugerir una relación entre el juicio particular del alma y el banquete de los bienaventurados en el cielo. Por otra parte, la propia pareja de Pedro y Pablo podría interpretarse como resumen del banquete celeste –Pablo no asistió a la Santa Cena–, de modo que la relación entre las imágenes de ambos laterales podría ser análoga a la sugerible entre esos dos temas en el frontal de Soriguerola. Agradezco la observación a mi colega M. Angheben.

<sup>34</sup> La atestación de la procedencia de las tablas en M. SUREDA, D. CAO, “Del «Círcol» al MEV. La col·lecció d’art i la documentació del Museu del Cercle Literari de Vic (1879-1888)”, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, V (2011-2012), pp. 143-190, part. 157-158 y 181-182. A causa entre otros de ser conmemorados en una fiesta litúrgica común el 29 de junio, los títulos de Pedro y Pablo suelen andar juntos. Por ejemplo, sus cultos no se desdoblaron



Fig. 6. Pareja de laterales de Sant Pere de Montgrony (MEV 1, 2). © Museu Episcopal de Vic, fotogràf: Joan M. Díaz

trataba de refrendar la *historia* que en el se contaba mediante la repetición de los dos protagonistas (*images*) en los laterales, especialmente si el antependio estaba presidido por una *Maiestas Domini*; o bien (o a la vez) se resumía así al apostolado, acaso figurado también en el frontal. Lo cierto es que no sabemos si la probable dedicación de este último a san Pedro pudo favorecer un tal diseño de los laterales; solamente puede constatar, en este punto, que las otras dos tablas de flanco conservadas con Pedro y Pablo respectivamente, las de Aurós en el Pallars (anteriores de un medio siglo y relacionadas con los talleres de Urgell) (Fig. 7),<sup>35</sup> fueron fabricadas para una iglesia también de título petrino.

De todos modos, está claro que en muchos otros contextos las figuras de ambos apóstoles se utilizaron simplemente como recurso para decoraciones paralelas u organizadas en pares. En Noruega, la puerta del baldaquino de Fåberg con san Pedro, de ca. 1250, tuvo probablemente como *pendant* otro batiente con san Pablo, acaso presididos en las dos medias portezuelas frontales por el frecuente tema de la Anunciación; en el interior se desarrollaba un ciclo mariano sin relación estricta con los dos apóstoles, más allá de lo que pudiera dar de sí la identificación genérica María-Iglesia.<sup>36</sup> También en los ejemplos del Ripollès, pues, pudo optarse por

en altares distintos en la catedral de Vic hasta el siglo XIII: M. SUREDA, "Sant Pere de Vic en el siglo XI. La catedral del obispo Oliba", en S.-D. DAUSSY (dir.), N. REVEYRON (col.), *L'Église, lieu de performances*, In locis competentibus, Paris, 2016, pp. 245-264 y 253.

<sup>35</sup> *Catalunya Romànica XV. Pallars*, Barcelona, 1993, pp. 235-237.

<sup>36</sup> KROESEN, LEEFLANG, SUREDA, *Nord & Sud*, cat. 5 y 13.



Fig. 7. Pareja de laterales de Sant Pere de Aurós (MNAC 003906-000, 003907-000). © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022

una decoración conveniente y decorosa (que no decorativa), aunque no concebida en virtud de íntimas relaciones con la iconografía del frontal o con el título de la iglesia, sino utilizando imágenes de repertorio en productos más bien seriados, o para los que no se estimara necesaria una gran complejidad simbólica.<sup>37</sup>

#### TAVÈRNOLES Y MATAPLANA: POSIBLE PERFORMATIVIDAD SIN TENSIÓN NARRATIVA

Dos conjuntos más cuentan también con una sola figura en cada lateral, aunque posiblemente como fruto de una perspectiva distinta. Uno de ellos es quizás el más antiguo de la serie, además de ser sin duda el más original. Se trata del procedente del altar mayor de la iglesia abacial de Sant Serni de Tavèrnoles (Alt Urgell), hoy parcialmente en ruinas. El antependio presenta a nueve santos obispos con mitra y báculo, el central en posición frontal, los cuatro de cada lado levemente inclinados hacia él. En los laterales campean sendos prelados, parecidos al que preside el frontal, pero a diferencia de este claramente identificados mediante inscripciones: san Bricio en el Evangelio, san Martín en la Epístola. En este caso tanto frente como flancos carecen de imitación orfebrística (fig. 8).

<sup>37</sup> El mencionado caso de Aurós podría apuntar a un semejante contexto de producción más o menos seriada: el intenso trabajo del taller de Urgell desde mediados del siglo XIII se ha relacionado con la necesidad de restituir mobiliario litúrgico en muchas iglesias de la diócesis, devastadas por los conflictos entre obispo y nobleza: M. CASTIÑEIRAS, J. VERDAGUER (dir.), *La Princesa Sàvia*, Barcelona, 2009. Por otra parte, en sentido general, un contraste similar entre frente de significado más fuerte (o más claro) y flancos aparentemente desconectados, o de significado marginal o poco claro, parece observarse en ciertos capiteles románicos adosados, como el 47 de Frómista o los 49 y 64 de Jaca (según la numeración de M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Dax, 1990). Agradezco la inteligente y generosa mención de estos casos a Javier Martínez de Aguirre. No pretendemos sugerir conexión directa alguna, pero sí señalar dinámicas comparables en la ornamentación de elementos constituidos por frontal y dos laterales.



Fig. 8. Conjunto de antependio y laterales de Sant Serni de Tavèrnoles (MNAC 015786-CJT; 015786-000, 064003-000, 064006-000). © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022.

La iconografía del conjunto es original porque no presenta la habitual combinación de *imago e historiae*. Anna Orriols lo ha relacionado con la aplicación –ciertamente excepcional en este contexto, pero no tanto en otros– de una iconografía del concilio o más bien del tema de la consagración de la iglesia, este último acaso desarrollado al amparo de la catedral de Urgell a la que pertenece dicho monasterio y otras localidades de donde proceden frontales con iconografías no muy distantes (como los de Planès o de Buirra, hoy en el MNAC). En el caso de Tavèrnoles, las circunstancias concretas para la elección de este curioso tema podrían tener relación con el acta de consagración de la iglesia monástica en 1040, en la que firman hasta once (o nueve) obispos, cifra similar a la de los que figuran en las tablas: al parecer el documento es una falsificación de la segunda mitad del siglo XII, precisamente cuando se estima que se fabricó el conjunto.<sup>38</sup> Joan Duran-Porta ha aportado consideraciones adicionales en cuanto a las malas relaciones entre la catedral de Urgell y Tavèrnoles en esa época, que dificultan la idea de una circulación fluida del modelo iconográfico, y de la cierta incongruencia entre la idea de los obispos consagrantes y la invocación de santos preladados, cuya condición de modelos de los primeros no resulta para nada evidente. Si los santos de los laterales son Bricio y Martín, el que preside el frontal podría ser Saturnino, el titular de la abadía; sin embargo, nada puede afirmarse, y menos aún en cuanto a los otros présules.<sup>39</sup>

En Tavèrnoles, a lo sumo, la idea de autoreferencia –el obispo representado en actitud de celebrar ante el propio altar, como en la pintura mural mediobizantina–<sup>40</sup> llevaría a considerar una condición performativa de las imágenes plasmadas en las tablas. Pero, aunque esto resulte muy sugerente, es cierto que la serie de santos obispos no obliga a una interpretación automática del conjunto como memoria de una consagración, además en un monasterio en el que, a lo que parece, la presencia del obispo diocesano no debió ser particularmente apreciada en el momento de confección de las tablas. Más bien podría imaginarse que se trata de santos participantes de la liturgia celestial, aunque para ello quizás falte un Cristo presidente. De todos modos, en cuanto a lo que aquí interesa, se constata que el conjunto no ofrece ningún mecanismo narrativo relevante al que pueda contribuir la articulación de sus componentes. El santo obispo central (san Saturnino?) y los dos laterales son lo único parecido a una *imago*; la leve tensión narrativa de los ocho acompañantes del primero no llega a articular ninguna *historia*, si no es en virtud de una hipotética metalectura solamente accesible a los conocedores de la circunstancia concreta en la que se produjo la obra de arte. El altar de Tavèrnoles ofrece pues un ejemplo que, a la par que muy original, no parece explotar mucho la posibilidad de combinar frontal y laterales.

<sup>38</sup> A. ORRIOLS, “Hagiographie et art roman en Catalogne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIX (1998), pp. 136-141; ID., “Episcopal Iconography in the Twelfth Century Tavèrnoles Altar Frontal”, *Image and Altar 800-1300 AD*, Copenhagen 2014, pp. 121-145; ID., “Entre souvenir et prestige. Commémorations visuelles dans les abbayes catalanes (XIe-XIIIe siècles)”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIX (2018), pp. 105-118 y 110-112.

<sup>39</sup> J. DURAN-PORTA, “Dos frontals d’altar i l’acta de consagració de Sant Serni de Tavèrnoles”, *Anuario De Estudios Medievales*, 48/2 (2018), pp. 669-693. No parece que pueda tratarse de abades: el triple indumento apunta a la dignidad episcopal y, por otra parte, abades como los de Ripoll o l’Estany solamente adquirieron el uso de la mitra hacia 1300: R. BEER, “Els manuscrits del monastir de Santa Maria de Ripoll”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 5 (1910), p. 510.

<sup>40</sup> Por ejemplo, en los *bemata* de Ohrid o de Nerezi. Cf. S. E. J. GERSTEL, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle & London, 1999, pp. 16-36.

Otro conjunto con similar orientación es la pareja de tablas datadas hacia 1200 procedente de la iglesia de Sant Joan de Mataplana (Fig. 9), la antigua capilla del castillo homónimo, de nuevo en el Ripollès. En cada una figura un solo ángel de diseño algo menos que correcto. Las escenas del frontal perdido quizás habrían contribuido a aclarar a qué Juan se dedicó la iglesia, si al Bautista o al Evangelista, aunque según una tradición local la capilla terminó asumiendo a ambos titulares;<sup>41</sup> los dos, de todos modos, permitirían articular alguna relación más o menos intensa con los ángeles o con la idea de la vida angélica. Pero en realidad, por su propia naturaleza de mensajeros e intercesores expresada en los textos bíblicos (Is 6,3 o Ap 4,8, entre otros) y litúrgicos (el pasaje *Supplices te rogamus* del cánon romano, en el que se confían las ofrendas de la misa al ángel que las llevará hasta el altar del Cielo), los ángeles no requieren combinación con ninguna *historia* hagiográfica para justificar su presencia en la proximidad del altar, como atestiguan numerosos ejemplos de pintura mural y sobre tabla del románico en



Fig. 9a. Lateral de Mataplana (MNAC 035698-000).  
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022



Fig. 9b. Lateral de Mataplana (MEV 3357). © Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Gabriel Salvans

<sup>41</sup> *Arxiu Històric del COAC - Girona* (en línea: [http://www.coac.net/COAC/centredocumentacio/Girona/arxiu/ad\\_vocem](http://www.coac.net/COAC/centredocumentacio/Girona/arxiu/ad_vocem)) [consulta 10/07/2022]. A partir de una imprecisión que debió ser frecuente y puede que también del ejemplo de la catedral de Roma, en muchas iglesias catalanas se acabó asumiendo el doble título, por ejemplo, en la canónica de Sant Joan de les Abadesses, en la catedral de Girona y quizás también en la de Tarragona: M. SUREDA, "La Catedral de Girona", en E. CARRERO (ed.), *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca, 2014, pp. 11-42; G. BOTO (dir.), *La catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*, Aguilar de Campoo, 2022, p. 165.

Catalunya. Es cierto que estas funciones aparecen más claramente cuando los seres alados sostienen cálices, patenas, incensarios u otros objetos litúrgicos.<sup>42</sup> Aún así, aunque los ángeles de Mataplana traigan en las manos simples dípticos o *volumina* y solo uno de ellos vista un indumento parecido a la casulla, parece posible proponer que no se encuentran a los lados del altar solamente a título de complemento decoroso, sino en cierto modo como eco de los propios clérigos celebrantes y como expresión de la conexión íntima entre la liturgia terrenal y la celestial.

#### LLUÇÀ: ESPECIALIZACIÓN AXIAL

Los conjuntos restantes aparentan mayor conexión entre las imágenes de frontal y laterales, aunque no siempre con la misma intensidad. En el caso del altar de la pequeña parroquia andorrana de Sant Romà de Vila, en Encamp (Fig. 10), atribuido a los talleres urgellenses a inicios del siglo XIII, a los lados de un frontal de concepción más bien simple (*Majestas* en mandorla con tetramorfo y ocho apóstoles en los ángulos, con *elocutio* de nuevo orfebrística) se dispusieron laterales con sendos grupos de tres personajes pintados. Los del lado del Evangelio se relacionan visiblemente con el antependio, aportando tres santos más para completar un apostolado corto. En cambio el panel de la Epístola parece temáticamente suelto: muestra la Asunción de la Virgen según el modelo que la presenta de pie, rodeada de dos ángeles que le sostienen los brazos. Aunque la evocación de esta importante fiesta mariana no desdice de ningún altar cristiano, tanto este lateral como el programa general rehúyen, aparentemente, cualquier referencia al santo titular.<sup>43</sup>

Santa María de Lluçà fue una pequeña canónica agustiniana de la diócesis de Vic, fundada alrededor de 1160 a partir de una iglesia más antigua. La pintura de las tres tablas de su famoso altar (Fig. 11) suele atribuirse a un maestro o taller nombrado precisamente a partir de este conjunto, activo en las actuales diócesis de Vic y Solsona en la primera mitad del siglo XIII. A pesar de desconocerlo todo sobre su origen y formación, se considera a este círculo un destacado exponente del llamado “arte 1200”, portador de ecos no solo bizantinos sino también alemanes e ingleses,<sup>44</sup> sin olvidar su inserción en una tradición autóctona pictórica e intelectual ya desarrollada: Castiñeiras estimó relaciones necesarias entre el conjunto del altar de Lluçà y la «cultura libresca excepcional» de la catedral de Vic y de las demás canónicas agustinianas de la diócesis.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Por ejemplo M. ANGHEBEN, «Théophanies absidales et liturgie eucharistique», en M. GUARDIA, C. MANCHO (eds.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, 2008, pp. 57-95; *Id.*, “Apocalypse et liturgie: le cas des absides romanes”, en *L’Apocalisse nel Medioevo*, Florencia, 2011, pp. 329-350 y 329-338, entre otros trabajos del mismo autor.

<sup>43</sup> La primera descripción sustancial en FOLCH I TORRES, “La mesa romànica d’Encamp”. Una desconexión similar, o al menos comparable, entre frontal y laterales, sin embargo, constituidos por ciclos o temas internamente coherentes, la proporciona el altar pétreo de Avenas: frente con la *Majestas* y los apóstoles, lateral del Evangelio con el ciclo de la Virgen (Encarnación, Presentación, Natividad, Asunción) y lateral de la Epístola con la donación de la iglesia por el rey Luis a san Vicente, patrono de la catedral de Mâcon. En este caso, sin embargo, todo forma parte de un programa mucho mejor trabado: el frontal tiene una lectura genérica y eucarística, el lateral izquierdo corresponde al vocablo titular de la iglesia y el izquierdo manifiesta la historia de la institución y su pertenencia al cabildo catedralicio. MÉHU, “L’évidement”, par. 39, con bibliografía.

<sup>44</sup> Resumen en R. ALCOY, “El taller de Lluçà i el seu cercle”, *L’art Gòtic a Catalunya. Pintura I: De l’inici a l’italianisme*, Barcelona, 2005, pp. 38-43.

<sup>45</sup> M. CASTIÑEIRAS, J. VERDAGUER (eds.), *Pintar fa mil anys: Els colors i l’ofici del pintor romànic*, Bellaterra, 2014, p. 123.



Fig. 10. Conjunto de antependio y laterales de Sant Romà de Vila (MNAC 015875-CJT; 015875-001, 015875-002, 015875-003). © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022.



El frontal reproduce la habitual estructura tripartita. En el centro, una mandorla tetralobulada con la Virgen y el Niño es sostenida por cuatro ángeles acompañados de los nombres de los Evangelistas; a los lados se encuentran las escenas de la Anunciación, la Visitación, la Epifanía (con los Magos dirigiéndose a la mandorla central) y la Huida a Egipto. Los elementos divisores de la estructura del frontal, así como los fondos de las escenas, estuvieron decorados con *pastiglia* y corladura, de aspecto hoy muy alterado; cada episodio contaba además con su



Fig. 11. Conjunto de antependio y laterales de Santa Maria de Lluçà (MEV 4, 10,11). © Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Francesc Tena

*titulus*, ahora ilegible. El contraste con los paneles laterales es doble: por una parte, como es habitual, están solamente pintados; por otra, estos cuentan con sendas escenas únicas, aunque de complejidad mucho mayor que las del antependio, como ha destacado la crítica. La tabla de la Epístola contiene la primera ocurrencia documentada en Catalunya del tema de la coronación de la Virgen; la del Evangelio muestra a Juan Evangelista en actitud de conversar con la Virgen sin el Niño, en gesto orante y rodeada de los siete dones del Espíritu Santo. La elección de esta versión resumida del tema del Árbol de Jesé (Is 11, 2), popularizado en Occidente en

el siglo XII, muestra la inserción del taller de Lluçà tanto en la actualidad artística mediterránea y continental como en la tradición autóctona.<sup>46</sup>

Como se ve, a diferencia de los casos comentados hasta ahora el conjunto de Lluçà presenta una unidad temática esencial en torno a la *historia* de María, advocación titular de la iglesia: aunque los episodios representados no sean estrictamente contiguos, está claro que los del frontal, centrados en el ciclo de la Encarnación de Jesús, quedan enmarcados entre el del Árbol de Jesé, alusivo entre otros al linaje de Cristo y a la preelección de María, y el de la Coronación, culmen de la vida de la Virgen.<sup>47</sup> Esta unidad temática, junto con la novedad en el contexto del lugar y época que suponen las escenas de los laterales, ha sido destacada de nuevo en la última lectura comprensiva del conjunto, en la que además se han sugerido relaciones con dos aspectos litúrgicos: por una parte, un posible vínculo con la solemnidad de la Asunción de la Virgen y concretamente con sus dramatizaciones rituales, conocidas en la catedral de Vic y especialmente en la canónica de L'Estany, de la misma diócesis; y por otra, una posible concomitancia entre la presencia de Juan en la tabla del Evangelio y la dedicación a este santo de uno de los altares de la cabecera.<sup>48</sup> Sin embargo, no nos parece que ninguna de estas propuestas contribuya a explicar de modo determinante la distribución de las imágenes en el conjunto.<sup>49</sup>

Si ello es posible, quizás lo sea atendiendo a una perspectiva no mencionada hasta el momento, la de los ejes de percepción visual, ya apuntada en este caso por Teresa Vicens. En el conjunto de Lluçà, la relación entre *dispositio* y *elocutio* y la distinta complejidad de los ciclos de frontal y laterales es inversa a la que se encontraba en las tablas pirenaicas. Las relucientes escenas del frontal resultan ser muy tradicionales tanto en concepto como en realización y por ello debieron ser reconocibles fácilmente incluso para los fieles, sin necesidad de leer los sencillos *tituli* que las acompañaban, a modo de *sermo humilis* pero tratado con una *elocutio* retórica propia de la predicación. En cambio, los temas simplemente pintados en los laterales, además de aportar novedades de mayor o menor signo en las artes visuales del lugar y momento, resultaban casi incomprensibles –particularmente la del lado norte– si no se disponía ya no de la capacidad de descifrar los rótulos,<sup>50</sup> sino de conocimientos consistentes de Biblia, teología, liturgia e incluso eclesiología. Por ejemplo, la asociación de la Virgen-*Ecclesia* repleta de los dones del Espíritu con un Juan explícitamente aspotillado como *apostolus* puede

<sup>46</sup> Sobre el conjunto en general, a parte de las referencias citadas en las notas anteriores y posteriores, y especialmente sobre este último tema, M. T. VICENS, “Les taules procedents de Lluçà: algunes qüestions d'iconografia”, *Lambard*, 11 (1998-1999), pp. 111-127, y G. HIDRIO, “La Vierge aux Sept Dons de l'Antependium de Lluçà (XIII<sup>e</sup> siècle)”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 26 (1995), pp. 155-167, con bibliografía.

<sup>47</sup> La trazazón general, claro está, es más fácil y evidente cuanto más genéricos sean los temas: así puede estimarse coherente, por centrado en la vida de Cristo, el programa del altar de Ratchis, cuyas tres caras figuradas presentan una *Maiestas*-ascensión en el frente, la Visitación en el lado izquierdo y la Epifanía en el derecho. Cf. L. CHINELLATO, *Arte longobarda in Friuli: l'ara di Ratchis a Cividale*, Udine, 2016, pp. 39-45, 102-123, con bibliografía.

<sup>48</sup> CASTIÑEIRAS, VERDAGUER, *Pintar fa mil anys*, pp. 115-124; también el artículo de M. Castiñeiras en *Enciclopedia del Románico: Barcelona I*, Aguilar de Campoo, 2014, pp. 150-262.

<sup>49</sup> Si bien la relación con el altar de san Juan (¿Bautista o Evangelista?) proporcionaría una clave topográfica relacionada con el lateral del Evangelio, el argumento no funciona en el lado de la Epístola, puesto que el altar restante de la cabecera estuvo dedicado a san Miguel, sin relación directa con el tema de la Coronación de la Virgen.

<sup>50</sup> En cuanto a la capacidad y utilidad de leer los *tituli*, véase el pasaje de Suger de Saint-Denis citado en H. L. KESSLER, “Storie sacre e spazi consacrati”, en PIVA, *L'arte medievale*, p. 449.

interpretarse como una afirmación de la sucesión apostólica propia y exclusiva de los obispos, en un clima de principios del siglo XIII en el que la controversia cátara estuvo muy presente.<sup>51</sup> Por todo ello Vicens, inspirándose inteligentemente en la combinación de reflexión teológica y retórica predicadora que se esperaba de los canónigos agustinianos, interpretó el discurso del frontal como dirigido los fieles y relacionó las escenas de los laterales con la meditación de los clérigos profesos.<sup>52</sup>

Si los laicos podían vislumbrar desde de la nave las escenas del frontal con sus marcos y fondos rutilantes, el mejor lugar para contemplar las imágenes de los laterales debió ser en cambio el coro canonical, dispuesto sin duda en los alrededores del altar o en el área del pseudocrucero (fig. 3). Fue pues, quizás, no solamente la diferencia de destinatarios, sino de sus posiciones físicas en la iglesia, lo que pudo determinar la distribución de las imágenes en el conjunto de Lluçà. Una dinámica parecida –*mutatis mutandis*– ha sido propuesta en el caso del altar de Milán, incluyendo allí la consideración de posibles usos litúrgicos; sin embargo, no parece que ni en un lugar ni en el otro ningún acto ritual necesitase formalmente del descifrado de las imágenes para poder ejecutarse.<sup>53</sup> Seguramente, de un modo más simple y más esencial, se aprovecharon aquí y allí las posibilidades que brindaba un conjunto decorativo multilateral del altar para articular un *decus* especializado, dirigido a distintos colectivos de espectadores en función de sus posiciones relativas en el espacio litúrgico.

#### SAGÀS: NARRACIONES ENTRETEJIDAS

Finalmente, el conjunto más complejo de toda la serie conservada es el altar de de Sant Andreu de Sagàs (Fig. 12), una pequeña parroquia que formaba el límite oriental de la diócesis de Urgell hasta que en 1594 pasó a la nuevamente erigida de Solsona. El altar, datado en la segunda mitad del siglo XIII y relacionado con los talleres de Ripoll, se conserva disperso entre el MEV (frontal) y el MDCS (laterales); el conjunto se reintegró y exhibió en la exposición *El romànic i la mediterrània* en el MNAC (2008). El antependio presenta la habitual estructura tripartita con la *Maiestas Domini* en el centro, dentro de una mandorla de *pastiglia* y acompañada de los Vivientes en forma de ángeles con la cabeza del animal correspondiente, semejantes a los de la bóveda de Santa Maria de Taüll. Alrededor se desarrolla la *historia* de san Andrés en cuatro escenas: prendimiento, primera declaración ante el procónsul Egeas y conducción a la cárcel; segunda declaración y conducción al lugar del suplicio; asesinato del procónsul por un diablo y crucifixión del santo bajo una misteriosa luz celeste; y escena final con los asistentes a la predicación de Andrés desde la cruz (entre ellos, la mujer del propio Egeas) y unos

<sup>51</sup> Incidimos en ello en M. SUREDA, “Santa Maria la Rodona. Forma, usos e imagen medievales del culto mariano en Vic”, *Codex Aquilarensis*, 37 (2021), p. 263.

<sup>52</sup> VICENS, “Les taules”, pp. 126-127.

<sup>53</sup> Según Foletti, el altar milanés ofrecía al fiel la visión del frontal, con su ciclo cristológico no distinguible desde la nave, pero a la vez con una estructura cruciforme reconocible desde lejos y subrayada por el brillo rutilante del oro; la visión trasera, con su línea narrativa anclada en la memoria de la institución, estaba destinada al clero, y acaso más directamente en el marco de veneraciones de las reliquias a través de la *fenestella*; mientras que la visión de los laterales, con motivos cruciformes y geométricos animados por bustos de santos locales y universales dentro de tondos, de orientación votiva, tuvo un rango de percepción menos determinado, acaso relacionado con los diáconos y demás servidores del altar. FOLETTI, *Oggetti*, pp. 138-150.



Fig. 12a. Antependio de Sagàs (MEV 1615). © Museu Episcopal de Vic, fotogràf: Gabriel Salvans



Fig. 12b. Laterales de Sagàs (MDCS 11.1, 11.2). © Museu Diocesà i Comarcal de Solsona

esbirros que, al intentar liberar al santo por orden de Egeas, quedan paralizados. En los laterales, en cambio, las *historiae* son a primera vista genéricas, relativas a la vida de Cristo: en el lado del Evangelio, un ciclo de la Encarnación (arriba Anunciación, Visitación y Nacimiento;

abajo Herodes aconsejado por un diablo y Epifanía) y en el de la Epístola otro dedicado a la Pasión (abajo Domingo de Ramos; arriba Prendimiento, Descendimiento y seguramente Marías al sepulcro), encabezado por una escena del Pecado Original. En algún momento las tablas laterales fueron recortadas en aproximadamente una sexta parte de su anchura por el lado contrario al del frontal, operándose además unos encajes en los ángulos inferiores del recorte, lo que comportó la irremisible pérdida de parte de las escenas.

La riqueza de esta decoración ha interesado lógicamente a los investigadores: destacaremos solo las contribuciones más recientes. La aparente falta de relación entre los ciclos narrativos de frontal y laterales fue resuelta por Manuel Castiñeiras al identificar que el relato de la Leyenda Áurea,<sup>54</sup> además de glosar los episodios de la pasión de Andrés que campean en el antependio, incluye también su profesión de fe ante el procónsul, consistente en un discurso sobre la historia de la salvación y la vida de Cristo, lo que se refleja en las otras dos tablas. Además, sugirió vínculos con hipotéticos dramas litúrgicos –como en Lluçà– y detectó coincidencias con el ciclo neotestamentario de la Biblia de Ripoll (empaginación en registros de viñetas cuadradas, concomitancias iconográficas en la Visitación y en Ramos), así como alguna otra más tenue con la portada esculpida rivipullense (sonador de cuerno), lo que concuerda con la filiación estilística tradicionalmente propuesta para las tablas.<sup>55</sup> Anna Orriols, por su parte, además de señalar la pertinencia de considerar también como fuente los antiguos Hechos de Andrés, propuso que el ciclo hagiográfico del frontal debe ser el resumen de una *historia* ilustrada más amplia, de la que se escogieron solo algunos pasajes (lo que explicaría la reiteración de las escenas de la izquierda), y subrayó el paralelismo entre la vida de Cristo y la del santo, lo que justifica los ecos entre algunas imágenes de antependio y laterales (los respectivos prendimientos y suplicios, las dos figuras tronizadas de Egeas y de Herodes, esta última desaparecida), cosa que a la vez manifiesta perfectamente la doble identidad del altar: lugar de la Eucaristía conmemoradora del sacrificio de Cristo y *sepulchrum* de las reliquias –presumiblemente– del mártir titular.<sup>56</sup>

Son estas, efectivamente, las claves hermenéuticas adecuadas para la comprensión del conjunto, que toman aún mayor vuelo si se considera más detalladamente tanto el todo como las partes en su dimensión volumétrica. Para empezar, aquí el tratamiento diferenciado de frontal y laterales resulta contrastar no solamente con la distinta complejidad de las imágenes como en Lluçà, sino con la importancia relativa de los ciclos hagiográfico y cristológico.<sup>57</sup> Además, si la composición del frontal obedece a una estructura tripartita corriente, no así la de los laterales, organizados en frisos narrativos con cuadrados iguales en el Evangelio y más libres en la Epístola. Admitiendo las relaciones ya propuestas con la Biblia de Ripoll, cabe destacar

<sup>54</sup> La utilidad de esta fuente en cuanto a la identificación de las escenas del frontal ya había sido identificada por Celina Llaràs y Jordi Vigué en *Catalunya Romànica XII*, Barcelona, 1985, pp. 432-434, y seguramente también, aunque no la cite, por GUDIOL, *La pintura sobre taula*, pp. 136-141.

<sup>55</sup> CASTIÑEIRAS, CAMPS, *El romànic i la Mediterrània*, cat. 95-97, pp. 388-391. Suelen invocarse también relaciones secundarias con el taller de Vic (frontales de Dosmunts, Vilaseca o Espinelves).

<sup>56</sup> *Enciclopèdia del Romànic: Barcelona I*, pp. 730-734.

<sup>57</sup> En la tabla lateral del Musée des Arts Décoratifs de París se combinan muy originalmente ambos ciclos, el cristológico en posición inferior; además de otras preguntas, el objeto invita a plantearse pues como pudieron organizarse las escenas del frontal.

también que en los laterales de Sagàs (sobre todo en el del Evangelio) resulta a la vez prominente una estructura reticular semejante a la de los antiguos antependios de orfebrería, como los de Milán, Aquisgrán o los frontales dorados daneses, más cercanos a la cronología de Sagàs. A ellos nos referiremos puntualmente, puesto que una vez desaparecido el referente conocido más próximo –el antependio de Girona, con su vida de Cristo en 32 escenas– el arte catalán no ofrece términos de comparación en un medio material semejante.

La unidad esencial entre las escenas de las tres tablas es en todo caso evidente, no solo por los claros vínculos estilísticos y cromáticos, sino también en virtud de relaciones temáticas y compositivas de signo vario que sugieren una concepción algo menos aleatoria, arbitraria o caprichosa de lo que se ha supuesto.<sup>58</sup> Destaca por ejemplo el uso reiterado de elisiones o condensaciones narrativas, comparables a las detectadas en varios frontales daneses. Casi todas las escenas del antependio son dobles, a la derecha incluso con posibles alteraciones en la *dispositio* (los esbirros se mezclan con los asistentes al suplicio) e inversiones en el orden narrativo (el asesinato de Egeas, última escena del ciclo, figura a la izquierda –¿antes?– de la crucifixión del santo, no sin razón como se verá), lo que contrasta con la repetición de un mismo cartón en la franja izquierda, como destacó Orriols. En cuanto al panel del Evangelio, el ángel del ángulo superior derecho (Nacimiento) podría evocar a la vez tanto la Anunciación a los pastores como el Sueño de José, que apunta a la Huida a Egipto y que precede en el relato al primer episodio inferior, posiblemente Herodes en el trono; a su vez, esta última escena quizás resumía también la de la Matanza de los Inocentes. A continuación, en cambio, la voluntad de conservar una rigurosa distribución de casillas obligó a separar a dos reyes magos del tercero, figurado en solitario frente a una Virgen con el Niño evocadora de las imágenes de talla y acaso de los dramas litúrgicos.<sup>59</sup> En el panel de la Epístola, el Pecado Original es síntesis de todo el ciclo de la Creación y, sobre todo, se echa en falta la Crucifixión, que debe estimarse subsumida en el Descendimiento. El fragmento en el ángulo inferior derecho podría corresponder, más que a una ala de ángel o a una decoración rocosa, a la evocación del Cenáculo con la Santa Cena o el Lavatorio, o bien al menos frecuente Monte de los Olivos. En cualquier caso, la narración continúa en el registro superior con el prendimiento de Cristo, síntesis de todo el proceso y pasión de Jesús,<sup>60</sup> que Orriols puso en paralelo acertadamente con la captura de Andrés en el frontal.

Estas síntesis y elisiones son el resultado de una elección muy consciente que, junto con una cuidada distribución de las escenas, tenía como objetivo contribuir a la trabazón de ambos ciclos narrativos. Proporciona la clave la situación aparentemente anómala de la escena del Pecado Original en el panel de la Epístola. Según los Hechos de Andrés, este episodio constituye el argumento final de la declaración del santo, lo que sugiere que no se colocó allí como un simple ripio, sino que en realidad aclara el orden general de lectura. En el lateral del Evangelio el relato se inicia en el extremo superior izquierdo y continúa abajo de izquierda a derecha, en dirección al frontal; mientras que en el panel de la Epístola el relato da comienzo en el registro inferior, también de izquierda a derecha, y aunque en el superior el ciclo cristológico continúe en la misma dirección, el Pecado Original determina de nuevo un final hacia

<sup>58</sup> *Enciclopedia del Románico: Barcelona I*, p. 731.

<sup>59</sup> Como la del frontal danés de Sahl: KASPERSEN, “Narrative Modes”, pp. 104-107.

<sup>60</sup> Igual que en el frontal de Broddetorp: *Ibidem*, pp. 101-102.

el frontal. Esta aparente incongruencia tiene también un posible sentido. El orden resultante pone en paralelo dentro del mismo lateral al Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal y al Árbol de la Cruz, según el mecanismo tipológico propio del arte cristiano,<sup>61</sup> por otra parte explotado por Andrés en su declaración. Incluso la elección del Descendimiento en detrimento del más habitual Calvario sugiere una correspondencia entre el fruto del pecado, tomado por Adán y Eva, y Cristo como fruto místico de la Cruz. Pero, además, en virtud del propio discurso de Andrés, la pareja de árboles conecta con la escena de su martirio, consecuencia de sus palabras e inmediata en el frontal. El uso en ella no del habitual ecúleo, sino de una cruz idéntica a la de Cristo, además de atestar el cristomimetismo subrayado por Orriols, aclara la conexión entre los tres Árboles, situándose el antimodelo del Génesis entre dos patíbulos iguales. De paso, ello justifica el aparentemente caprichoso desplazamiento de la muerte de Egeas a la izquierda de la cruz de Andrés. De modo parecido, entre la figura sedente de Egeas en el ángulo inferior izquierdo del frontal y la desaparecida de Herodes en el extremo inferior izquierdo de la tabla norte, cuyo diálogo ya sugirió también Orriols, se sitúa el contramodelo (en esta ocasión positivo) de Cristo sentado en el regazo-trono de María. Otras conexiones más tenues y menos evidentes podrían estimarse en las otras dos esquinas del conjunto (en la superior izquierda del frontal, el inicio de la predicación de Andrés toca al inicio del ciclo de la Encarnación en el lateral; en la inferior derecha, los asistentes al martirio parecen un eco de los aclamadores de Cristo en el Domingo de Ramos del lateral: incluso los dos esbirros podrían recordar a los *pueri hebreorum* que arrancaban ramas de los árboles según Mt 21,8). Pero las dos explicadas hasta ahora son suficientes para estimar que mediante la organización de las escenas se construyó una narración global compleja, que no solamente bebe de relaciones temáticas generales o produce algunos ecos entre imágenes que “cosen” a frontal y laterales, sino que traba las tablas entre sí a través de los ángulos mediante los puntos de conexión entre los relatos de frente y flancos, como émulos inmateriales de los pivotes de madera que aseguraban la trabazón física de los paneles.

El resultado fue una tensión narrativa general no exenta de vaivenes, incluso de imperfecciones, pero a la que no se le pueden negar aspiraciones intelectuales. La alternancia del inicio de los ciclos laterales en el registro superior (Evangelio) e inferior (Epístola) y la conexión de los finales respectivos con las escenas contiguas del frontal permiten situar la organización narrativa general de los paneles en un contexto culto, con dominio de estrategias visuales complejas, que concuerda perfectamente, una vez más, con el ambiente del monasterio de Ripoll. Que la realización estilística de las tablas de Sagás o su paleta pictórica no estén a la altura de los paneles señeros del taller de Ripoll —como el baldaquino de Ribes (MEV)—,<sup>62</sup> no invalida este planteamiento: en muchas otras obras medievales puede separarse claramente una concepción elaborada de una realización mediocre, o al revés.<sup>63</sup> En Ripoll se produjeron las Biblias del siglo XI, pero también debió fabricarse el conjunto de tablas orfebrísticas del altar mayor documentadas en el

<sup>61</sup> Relación ya identificada en *Catalunya Romànica XII*, p. 440.

<sup>62</sup> En último lugar, M. CASTIÑEIRAS, J. VERDAGUER, “Le baldaquin de Ribes et la question des ateliers monastiques”, en G. MALLET, A. LETURQUE (eds.), *Arts picturaux en territoires catalans (XIIe-XIVe siècles)*, Montpellier, 2015, pp. 199-235.

<sup>63</sup> Por ejemplo, en cuanto a la arquitectura, A. GUERREAU, “Vingt et une petites églises romanes du Mâconnais: irrégularités et métrologie”, en P. BECK (dir.), *L’innovation technique au Moyen Âge*, Paris 1998, pp. 186-210, p. 198.

siglo XI y desaparecidas hacia 1141,<sup>64</sup> así como se esculpió hacia 1150 –y se ha conservado felizmente– la maravillosa portada occidental de la abadía (Fig. 13), de cronología más próxima a la fabricación del conjunto de Sagàs y en la que los ciclos de los Reyes y del Éxodo se organizan de modo parecido, en este caso según un bustrófedon estricto. Para Rico, el ritmo de estos relatos y de la portada entera apuntaba, en última instancia, a la *Maiestas Domini* que la preside, principio y fin de todas las cosas.<sup>65</sup> Algo parecido puede proponerse para el conjunto de Sagàs, donde un ritmo de ida y vuelta parece llevar de la *Maiestas* central a la historia de Andrés (frontal), interrumpida por la del propio Cristo (laterales, contenido de la declaración), para seguir con la de Andrés (final de los ciclos laterales, pasión del santo) y terminar, como sucumbiendo a una fuerza centrípeta, de nuevo con Cristo, quien lo resume todo en la Eucaristía.<sup>66</sup>

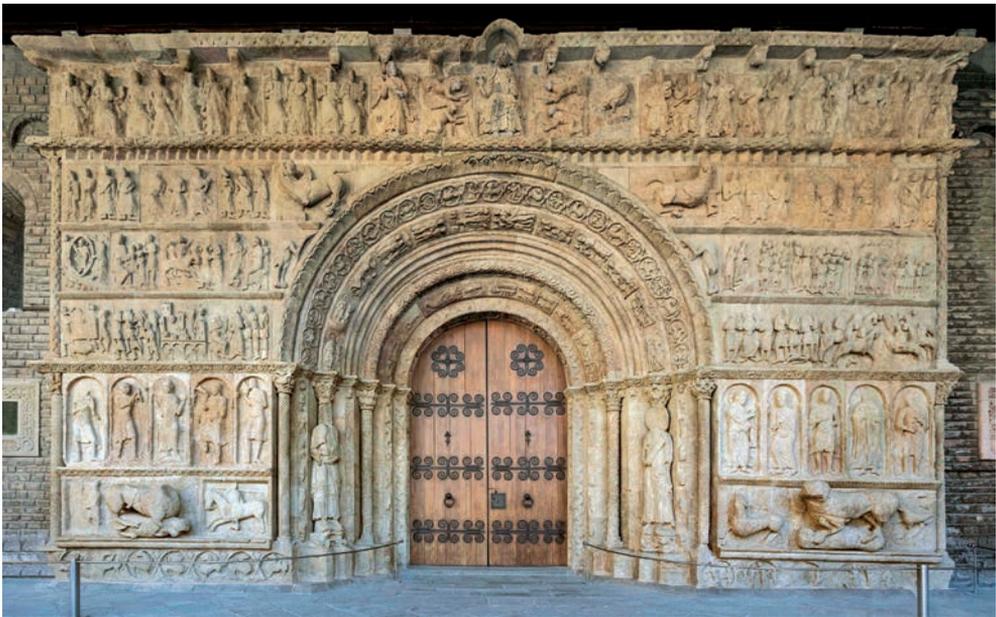


Fig. 13. Portada de Ripoll. © Eudald Rota

<sup>64</sup> ¿Pudieron haber servido como modelo para el conjunto de Sagàs? Por desgracia, nada sabemos de su iconografía, no digamos ya de su organización narrativa. Cf. n. 7.

<sup>65</sup> F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976, pp. 13, 38 y 54. Aunque otros advirtieron la existencia de este ritmo antes y después que él, Rico proporciona una explicación magistral de su funcionamiento. Este autor no solamente destaca la deliberada alteración del orden de las escenas de la Biblia de Ripoll para obtener en la portada un perfecto bustrófedon, sino que señala reveladoras relaciones consecutivas en el ciclo de los Reyes: mediante los cantos y bailes iniciales alrededor del Arca se conecta con los músicos alrededor de David en el registro inferior, y a través de la escena final de la ascensión de Elías se entronca con el registro superior de profetas, apóstoles y ancianos que, ya en los cielos, aclaman a Dios.

<sup>66</sup> Puede destacarse, por otra parte, que una línea diagonal parece unir en frontal y laterales las tres imágenes canónicas del Dios cristiano: *Majestas*, en la Cruz y en el regazo de la María. Cf. en este mismo volumen M. ANGHEBEN, “Las tres imágenes canónicas en torno al altar”.

Es tentador imaginar que las escenas del conjunto de Sagàs pudieran constituir el guion visual de un sermón para la fiesta de san Andrés, en el que se glosaran sus palabras y obras, motivadas por y dirigidas a Cristo, cuya prueba eran las reliquias presuntamente contenidas en el altar.<sup>67</sup> Algo parecido se ha propuesto también para la portada “parlante” de Ripoll en relación con la fiesta de la Purificación.<sup>68</sup> Pero en realidad solamente podemos proponer que esta elaboración teológica estuvo presente en el momento de concebir el conjunto. Lo que es indudable es que el ambiente técnico e intelectual que produjo el conjunto de Sagàs supo aprovechar al máximo todas las posibilidades que brindaba la combinación material de antipendio y laterales como soporte de una estrategia narrativa rica y compleja.

## CONCLUSIÓN

Aunque sean pocos, los nueve conjuntos de frontal y laterales de madera pintada conservados en Catalunya son suficientes no solo para acreditar que este tipo de decoración cuasiperimetral del altar pudo estar más extendido en el Románico europeo, sino que no existió una modalidad única para articularlo. Se han detectado relaciones aparentemente solo complementarias (grupo del Ripollès, quizás Aurós), performativas (Mataplana, quizás Tavèrnoles), multiaxiales (Lluçà, Encamp) e incluso configuradoras de narrativas múltiples entretrejidas, equiparables a las estrategias visuales de complejos ciclos de miniatura, pintura mural o escultura monumental románicas<sup>69</sup> (y ello aún sin tener en cuenta las posibles interacciones con otras decoraciones del altar, como la propia pintura mural, desaparecida en todos los casos estudiados). Como por otra parte podía esperarse, pues, ninguna regla general permite escapar al análisis de cada caso, considerando aspectos como los hábitos más o menos estandarizados de talleres regionales (como los activos en el Ripollès y la Cerdanya a inicios del siglo XIV, o en Urgell a mediados del anterior), el posible peso de circunstancias históricas concretas (probablemente en Tavèrnoles), de la gestión de los espacios (Lluçà) o de los contactos más o menos intensos con núcleos intelectuales importantes (Sagàs). Este último ejemplo, el más rico y complejo, es también uno de los más antiguos; igualmente Tavèrnoles presenta interrogantes de gran interés; en el siglo XIII mantienen una cierta tensión Lluçà y Encamp, mientras que los casos tardíos del Ripollès son los que presentan mayor desconexión entre las imágenes de los paneles, o mayor desinterés por las conexiones complejas. Si la muestra no fuera tan pequeña ni la distribución de centros tan azarosa en su importancia relativa, se podría sugerir un punto de partida con mayor variedad de ensayos narrativos, bien insertado en el panorama de las artes visuales románicas, para llegar a una situación de mayor estandarización alrededor de 1300. En todo caso, esta visión preliminar atestigua un paisaje más diverso y con más posibilidades que la simple interacción entre *imago e historiae* con la que suelen explicarse muchos antipendios en solitario y que, en muchos casos, habría de caracterizar el panorama del retablo tardomedieval.

<sup>67</sup> Tal era su sentido simbólico según Bruno de Segni (1045-1123): *Sed quae sunt Sanctorum reliquiae quae in his altaribus reponuntur? Ego quidem Sanctorum reliquias eorum doctrinam [enseñanza] et verba [palabras] intelligo. Sententiae. Liber Secundus. De ornamentis ecclesiae*, PL 165, col. 898C; citado en D. VALENTI, *Le immagini multiple dell'altare*, Padua, 2012, p. 32.

<sup>68</sup> M. SUREDA, «*Ostium et statio*. Imatges i litúrgia a la portalada de Ripoll (1150-1300)», en *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, Roma, 2018, pp. 57-74.

<sup>69</sup> La bibliografía sobre este tema es enorme; una referencia básica continúa siendo H. L. KESSLER, *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, 1994.