

[Recepción del artículo: 12/07/2022]
[Aceptación del artículo revisado: 14/09/2022]

IMÁGENES SOBRE EL ALTAR: ICONOGRAFÍA Y SIMBOLISMO EN LAS CLAVES DE BÓVEDA DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)¹

IMAGES ON THE ALTAR: ICONOGRAPHY AND SYMBOLISM IN THE KEYSTONES OF THE DIOCESE OF TARRAGONA (1150-1350)

XÈNIA GRANERO VILLA
Universitat Rovira i Virgili – TEMPLA
xenia.granero@urv.cat
Número ORCID: 0000-0002-1617-9573

RESUMEN

En términos genéricos, la irrupción del Gótico contribuyó a poner fin a la tradición de decorar el interior de las iglesias con extensos ciclos policromos en los muros, cubiertas y ábsides. La apertura de grandes ventanales y la introducción de las bóvedas de crucería, a pesar de reducir las superficies susceptibles de albergar pinturas de considerables dimensiones, ofrecieron nuevos espacios idóneos para exhibir ornamentación: las claves de bóveda. Estas piezas, además de desempeñar una función tectónica, se convirtieron en un soporte receptor de decoración esculpida, pintada y de aplique que posibilitó la concreción de programas iconográficos de cualquier índole. Por ello fueron elementos de la arquitectura gótica a los que se le concedió una significación simbólica, no pocas veces de relevancia. No obstante, a la luz de las nuevas investigaciones sobre topografía, circuitos de paso, semiótica de las imágenes, etc., podemos concluir que estas piezas obtuvieron también un valor simbólico en relación con el lugar que ocupaban y las audiencias que allí se desarrollaban.

PALABRAS CLAVE : claves de bóveda, iconografía, eucaristía, altar, diócesis de Tarragona.

ABSTRACT

Generally speaking, the emergence of the Gothic period contributed to put an end to the tradition of decorating the interior of churches with extensive polychrome cycles on the walls,

¹ Este estudio es resultado de mi tesis doctoral titulada *Iconografía del espacio: las claves de bóveda en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona (1150-1350)*, dirigida por la Dra. Marta Serrano y posible con el apoyo del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (núm. exp.: FPU15/06050).

roofs, and apses. The opening of large windows and the introduction of ribbed vaults, despite reducing the surface areas capable of housing paintings of considerable dimensions, offered new spaces suitable for displaying ornamentation: the keystones. These pieces, in addition to performing a tectonic function, became a receptive support for sculpted, painted and applied decoration that made possible the realisation of iconographic programs of all kinds. They were therefore elements of Gothic architecture that were given a symbolic significance, not infrequently of great importance. However, in the light of new research into topography, passages, semiotics of images, etc., we can conclude that these pieces also had a symbolic value in relation to the place they occupied and the audiences they served.

KEYWORDS : keystones, iconography, eucharist, altar, diocese of Tarragona.

Una clave de bóveda es la pieza que sirve como solución a la intersección de dos o más nervaduras en una bóveda de crucería, es decir, supone su culminación. Es un elemento intrínsecamente ligado a este tipo de cubierta, pues su existencia resulta imposible sin ella. Efectivamente, el propio significado del término da fe de su importancia: proviene de la palabra latina *clavis*, que significa llave o clave. En algunas ocasiones, también son denominadas como medallones, medallas, torteras o filateras, en alusión a su aspecto ornamental.

Entre las diferentes funciones que desempeñan, destacan dos principales: la tectónica, implícita en ella al tratarse de una pieza arquitectónica; y la decorativa, porque se convirtió en un elemento receptor de decoración esculpida, pintada y de aplique. Es posible que los sistemas de iluminación de la época, que dirigían gran parte de la luz hacia lo alto de los edificios, condicionaran a los fieles a focalizar su atención en la unión de los nervios cruceros, desencadenando el desarrollo de las claves también como objeto ornamental.² Aunque, por otro lado, tampoco podemos descartar que la escultura pudiese incorporarse como un recurso para solventar el problema que generaba el encuentro de las molduras de los nervios en la clave.³ En un primer momento, la decoración aplicada se limitaba a la prolongación de la molduración de los nervios cruceros que confluían en ella. Pero rápidamente comenzaron a ser adornadas con cruces, entrelazados, motivos geométricos, vegetales, heráldica y motivos figurados e historiados, y a estar enmarcadas por un contorno también ornamentado que dio singularidad y valor propio a cada una de ellas.

EL ABAD SUGER Y EL VALOR SIMBÓLICO DE LAS CLAVES

Las claves de bóveda también fueron, en sí mismas, leídas como un elemento arquitectónico con una significación espiritual o simbólica, sobre todo en relación con Cristo.

La más antigua referencia al respecto se debe al abad Suger de Saint-Denis. En los términos de su obra *De Consecratione*, en la que comentaba la construcción del ábside de la abadía,

² A. CASTRO, *Historia de la construcción medieval*, Barcelona, 1996, p. 55.

³ R. BRANNER, "Keystones and kings. Iconography and topography in the gothic vaults of Ile-de-France", *Gazette des Beaux Arts*, 57 (1961), p. 67.

advertía que se cubría con bóveda de crucería, siendo Cristo la piedra angular: “y estáis edificados sobre el fundamento de los apóstoles y los profetas, siendo la piedra angular Jesucristo mismo, *que une un muro con otro*, sobre el cual todo el edificio, *sea material o espiritual*, crece hasta convertirse en templo santo en el Señor. Sobre él también nosotros *nos dedicamos a construir en lo material tan alto y adecuadamente como en lo espiritual hemos aprendido a construir* en nosotros mismos un habitáculo de Dios en el Espíritu Santo”.⁴ En realidad, las referencias bíblicas en las que se basa esta alegoría no se refieren explícitamente a la clave de bóveda, sino a la piedra fundacional y a la piedra angular.⁵ Pero fue a partir del abad Suger y su comentario de la carta de san Pablo a los Efesios (2: 20), que se relacionó este elemento con una clave, identificándola con Cristo y añadiendo al texto bíblico las palabras en cursiva de la cita anterior de forma interesada porque, según von Simson, mientras que



Fig. 1.- Miniatura de la colocación de una clave de bóveda. *Spiegel menschlicher Behaltnis*, Peter Drach, fol. 113v. Espira. Procedente de Vandekerchove, “L’iconographie medievale de la construction”, p. 72.

la imagen arquitectónica era para san Pablo una simple metáfora, Suger la asociaba directamente con su edificio.⁶ De hecho, Vandekerchove señalaba que la única figuración que se conoce de la colocación de una clave de bóveda es, en realidad, de carácter espiritual porque difiere de lo habitual en la iconografía de la construcción por no utilizar ninguna herramienta (Fig. 1). Para el autor, la clave de la miniatura es la representación de la piedra angular citada en la parábola, según la cual la pieza que los constructores del templo de Salomón habían rechazado siempre se convirtió en indispensable para completar el edificio, siendo así una prefigura de la Resurrección.⁷

A raíz de esta comparación, Bandmann consideró que la clave como elemento de construcción debe más su valor a la persistente influencia de su significado simbólico que al ingenio

⁴ E. PANOFKY, *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, 2004, pp. 118-121. Para el comentario sobre este fragmento: p. 249.

⁵ Por ejemplo: Cor, 3: 10-11; Is, 28: 16; Sal, 117: 22; Mt, 21: 42.

⁶ O. VON SIMSON, *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden*, Madrid, 1980, pp. 143-144.

⁷ C. VANDEKERCHOVE, “L’iconographie médiévale de la construction”, in R. RECHT (dir.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989, p. 73.

estructural de los constructores medievales.⁸ Igualmente, Suckale afirmó que la definición de esta pieza como imagen de Cristo no debió de ser la causa sino la consecuencia de la invención de la bóveda de crucería.⁹ Para el autor es muy probable que esta metáfora favoreciera la preferencia y el valor simbólico de las ojivas y de las claves. Incluso es posible que su asimilación con el baldaquino, colocado sobre el altar desde época paleocristiana, pudiese estar en la raíz de esta práctica, que llevó a las órdenes mendicantes a cubrir con crucería solo el presbiterio, mientras que la nave permanecía cubierta con madera.¹⁰ Además, volviendo a los escritos de Suger, la función tectónica que la clave desempeñaba y el fortalecimiento que aportaba a la estructura también debía interpretarse como un acto de Cristo, pues las bóvedas de Saint-Denis se habían mantenido milagrosamente en pie durante un fuerte vendaval a pesar del riesgo por estar la obra inacabada.¹¹

Por otra parte, y en la estela de Bandmann, este elemento arquitectónico deviene uno de los pocos lugares donde se aplicaron imágenes tridimensionales significativas, pues la representación de la clave en la bóveda de crucería como un anillo desde el que los nervios se extienden e irradian como líneas de fuerza podría tener una relevancia emblemática.¹² En este sentido, es importante plantear la posibilidad de que resida en esta alegoría el éxito de la riqueza ornamental y el carácter simbólico que presentan. Von Simson destacó las numerosas figuraciones de Cristo presentes en esos elementos tan arquitectónicos como comunicativos y creyó posible que los contemporáneos usaran las posibilidades que ofrecían las claves en un contexto en el que se consideraba que la bóveda constituía por sí misma una representación del cielo en el que residía la divinidad.¹³ Sin embargo, las que exhiben una imagen de Cristo no son ni las únicas, ni exclusivas, y tampoco resultan ser las primeras que recibieron figuración. Pues las claves están dotadas de una incuestionable riqueza iconográfica de carácter sacro pero también laico, en relación con los promotores y otras ceremonias o actuaciones de carácter no religioso.

IMÁGENES CRISTOLÓGICAS Y MARIANAS SOBRE EL ALTAR

Aunque las diferencias tipológicas generadas por la localización de la decoración en la clave no parece tener importancia en el significado simbólico de la escultura, sí tuvo cierta influencia el lugar donde fueron colocadas en el espacio cultural. En la diócesis de Tarragona son pocas las claves que no exhiben ningún tipo de carga iconográfica de carácter vegetal, geométrico, zoomórfico, astrológico, heráldico o sacro; pero incluso algunas fueron colocadas con una orientación determinada o presentan una función activa en el contexto del espacio que presiden. Tanto la iconografía que presentan como su orientación pueden informar sobre el uso de los espacios que se abrían en los conjuntos arquitectónicos religiosos, así como los

⁸ G. BANDMANN, *Early medieval architecture as bearer of meaning*, New York, 2005, p. 71.

⁹ R. SUCKALE, "La théorie de l'architecture au temps des cathédrales", in RECHT (dir.), *Les bâtisseurs des cathédrales*, p. 48.

¹⁰ En la diócesis Tarraconense este tipo tiene especial difusión, entre otros destacan: Santa Maria de Paretdelgada, Sant Francesc y Sant Miquel de Montblanc.

¹¹ PANOFKY, *El abad Suger*, pp. 122-125. Para el comentario sobre este fragmento: pp. 249-251.

¹² BANDMANN, *Early medieval architecture*, p. 70.

¹³ VON SIMSON, *La catedral gótica*, pp. 147-148. Sobre la consideración de la bóveda como una representación del cielo: K. LEHMANN, "The Dome of Heaven", *The Art Bulletin*, 27-1 (1945), pp. 1-27.

circuitos de paso que allí se desarrollaban. Al respecto, autores como Branner, Skubiszewski, Palazzo, Baschet o Boto han considerado que la decoración monumental puede determinar lugares particulares en el espacio ritual por excelencia que es la iglesia.¹⁴ En el ábside suelen encontrarse principalmente temas relacionados con la celebración de la Eucaristía, que en el caso de las claves de bóveda se traduce, por ejemplo, en la representación sobre el altar mayor del *Agnus Dei*, símbolo por excelencia del sacrificio ofrecido durante la misa, pero también encontramos figuraciones de Cristo, la Virgen, la Santísima Trinidad, los ángeles y el arcángel Miguel y de algunos personajes venerables.

El Agnus Dei

El *Agnus Dei*, como motivo independiente, es uno de los símbolos cristológicos más habituales y frecuentes y, también, el tema iconográfico más representado en las claves de bóveda de la diócesis de Tarragona.

Su identificación con Cristo tiene origen en diferentes textos bíblicos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento.¹⁵ No obstante, el más relevante es el Apocalipsis (5: 2-7), en el que se presenta exaltado en el cielo, adorado por los 24 ancianos y compartiendo el trono de Dios. Se lo menciona en numerosas ocasiones, pues su presencia es esencial y, aunque mantiene el carácter sacrificial, representa el triunfo del Salvador sobre la muerte, por lo que es el emblema del Cristo resucitado. También la literatura patrística ha tratado ampliamente el tema y los comentarios más numerosos, desde Lactancio o Agustín hasta Radulphus Ardens, identifican en Jesús el nuevo cordero pascual que se ofrece para la salvación del mundo e inaugura la Nueva Alianza.¹⁶

La liturgia reforzó todavía más esta interpretación. Precisamente, la forma *ecce Agnus Dei, qui tollit peccatum mundi*, que ya aparece en la *Vulgata* y en algunos de los primeros escritos patrísticos, fue introducida en la misa romana, según el *Liber pontificalis*, por el papa Sergio I (687-701) para que fuera cantada por el clero y el pueblo en el momento de la fracción.¹⁷ También en los *Ordines Romani* más antiguos se especifica que el archidiacono,

¹⁴ BRANNER, "Keystones and kings", pp. 65-82; P. SKUBISZEWSKY, "Le thème de la Parousie sur les voûtes de l'architecture Plantagenet", in Y. CHRISTE (dir.), *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du colloque de la Fondation Hardt, Genève, 13-16 février 1994*, Poitiers, 1996, pp. 106-153; E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 156; J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, pp. 67-101; J. BASCHET, J. C. BONNE, P. O. DITTMAR, "Iter" et "locus". *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne. Images Re-vues, Hors-série, 3* (2012), especialmente cap. 1 "Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté"; G. BOTO VARELA, "Hitos visuales para segmentar el espacio en la iglesia románica. La percepción transversal de las naves y la trama de los umbrales intangibles", in P. L. HUERTA (coord.), *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*, Aguilar de Campoo, 2015, pp. 220-221.

¹⁵ En el Antiguo Testamento: Jer, 11: 19, Is, 53: 7-8 y Ez, 46: 13-15; en el Nuevo Testamento: Jn, 1: 35, Mt, 26: 26-28, 1Pe, 1: 18-19 y 1Co, 5: 7. Referencias recogidas por: X. LEÓN-DUFOUR, *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, 2015, p. 191. H. CARVAJAL GONZÁLEZ, "El Agnus Dei", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), pp. 1-2.

¹⁶ H. LECLERCO, "Agneau", en *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 1/1, Paris, 1924, col. 878-879. R. FAVREAU, "L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques", *Lecturas de Historia del Arte*, 3 (1992), p. 40.

¹⁷ FAVREAU, "L'apport des inscriptions", pp. 40-41. J. A. JUNGSMANN, *El Sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*, Madrid, 1951, pp. 1034-1035.

después de haber repartido los panes consagrados entre los acólitos, daba a los cantores la señal para empezar con el *Agnus Dei* que acompañaba el solemne momento. De este modo, la invocación “Cordero de Dios” no designaba simplemente a Cristo, sino que lo caracterizaba como víctima, presente en la Eucaristía. Era, pues, como un descanso entre la consagración y la comunión, un homenaje de adoración y, al mismo tiempo, de humilde súplica a aquel que está presente bajo las especies de pan y vino.¹⁸ De hecho, en el Concilio de Letrán de 1215, el papa Inocencio III declaró la efectividad y dignidad de los sacramentos cristianos y, entre ellos, el del altar y la verdadera presencia de Cristo en él en virtud de la transubstanciación.¹⁹ Cabe añadir que además del *Agnus Dei* de la Misa, la liturgia también utilizó los textos propios del cordero en Adviento y Navidad, con el Precursor; en Semana Santa, como cordero inmolado y redentor; y en la festividad de Todos los Santos, como cordero triunfante del Apocalipsis.²⁰

Es precisamente esta significación lo que explica que prácticamente todas las claves de bóveda que presentan al cordero en sus torteras se encuentren sobre el altar, pues si la rememoración del cielo es mucho más rotunda cuando el *Agnus Dei* se ubica en la bóveda, su relación explícita con la liturgia eucarística se hace visible al situarlo sobre el lugar donde ocurre el misterio de la transubstanciación, y la posterior fracción y comunión, con lo que se establece así una conexión directa entre imagen y rito.²¹

En la diócesis de Tarragona, son cuatro las iglesias que presentan este argumento en la clave del presbiterio y nueve sobre el altar de sus capillas correspondientes. Entre ellas, es de especial interés la tortera del monasterio cisterciense de Vallsanta porque en el cuerpo de la clave fue esculpido un conjunto conformado por la figura de un abad y una abadesa en genuflexión y flanqueando a la Virgen, que está siendo coronada por el Niño (Fig. 2).²² Esta pieza arquitectónica ha sido erróneamente atribuida a la capilla norte abierta al primer tramo.²³ En realidad, los enjarjes de este espacio no presentan el mismo perfil con el que fueron esculpidos los arranques del cuerpo de la clave, pero sí coinciden con los que todavía se conservan en los muros del ábside, por lo que es posible aseverar con seguridad que timbraba este espacio (Fig. 3). Por otro lado, la iconografía que presenta concuerda perfectamente con su localización sobre el altar mayor por la significación escatológica y eucarística del *Agnus Dei*. La escena del cuerpo, visible desde cualquier punto de la nave, estaría en plena sintonía con la dedicación de la iglesia, a santa María, y con la devoción a la Virgen por parte de la Orden del Císter.

¹⁸ Ibidem, p. 1035.

¹⁹ J. SÁNCHEZ, *Historia de la Iglesia*, vol. II, Madrid, 2005, pp. 363-365.

²⁰ FAVREAU, “L’apport des inscriptions”, p. 41.

²¹ Así lo consideró Branner, quien afirmó que el *Agnus Dei* era una figura lo suficientemente clara y frecuente en los ábsides como para reforzar su especial significación y su referencia al himno que precede a la comunión de la misa: BRANNER, “Keystones and kings”, pp. 70-72.

²² Esta particular iconografía tendría su origen en uno de los *exempla* del *Dialogus miraculorum* escrito por cisterciense Caesarius de Heisterbach: M. CRISPI, “El *Dialogus Miraculorum* de César d’Heisterbach font d’una particular iconografía mariana: el Nen Jesús corona a la Verge”, en M. L. MELERO, F. ESPAÑOL, A. ORRIOLS, D. RICO (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 299-311.

²³ M. TORRES, “Arquitectura i art gòtic del segle XIV a la Vall del riu Corb. Assaig contextual i estat de la qüestió”, *Urtx*, 17 (2004), pp. 84-85. Id., “Actualització i assaig contextual de les excavacions al monestir de Santa Maria de Vallsanta de l’any 1986”, in *Guimerà. Vallsanta. El poble medieval, pas a pas. Monestir cistercenc de la Vall del Corb*, Lleida, 2016, pp. 148-153.



Fig. 2. Tortera (arriba) y cuerpo (abajo) de la clave de bóveda del presbiterio de Santa María de Vallsanta. Foto: Xènia Granero Villa

Además, esta composición enriquecería el mensaje del intradós sobre el presbiterio, formando así un dúo indisoluble con la imagen del cordero de la tortera.²⁴ María, como mediadora en el plan de la Salvación y como Madre de Dios hecho hombre, estaría ofreciendo como víctima a su hijo que, representado por el *Agnus Dei*, simbolizaría la victoria moral de Cristo sobre la muerte.²⁵ En cuanto a la identificación del abad y la abadesa es un tema todavía por resolver.²⁶

²⁴ A. I. UGALDE, *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*, Álava, 2007, p. 159.

²⁵ F. ESPAÑOL, “Les imatges marianes: prototips, repliques i devoció”, *Lambard*, 15 (2002-2003), pp. 101-103.

²⁶ Una posible interpretación: M. TORRES, “El culto religiós a Santa Maria de Vallsanta. Capelles, capellanies, altars i ornamentals”, en *Guimerà. Vallsanta*, p. 180.



Fig. 3. Monasterio de Santa María de Vallsanta. Foto: Xènia Granero Villa

Otro ejemplo similar se encuentra en la capilla de Santa María en Sant Llorenç de Rocallaura, abierta en el lado del Evangelio, cuya clave figura un *Agnus Dei* en la tortera, acompañado en el cuerpo por un escudo de armas y una Virgen con el Niño, que es posible divisar desde la nave de la iglesia (Fig. 4). A mi modo de ver, como en el monasterio de Vallsanta, esta imagen estaría enriqueciendo el mensaje de sacrificio que se celebraría en este espacio, al tiempo que ensalzaría el papel de María.²⁷

La Virgen con el Niño

La representación de la Virgen en las claves de bóveda no se limitó a sus márgenes, sino que son diversos los casos en los que se encuentra en el intradós como única protagonista junto al Niño.

El culto mariano se manifestó en cronologías muy tempranas: ya en el siglo II, literatos como Justino, Ireneo y Tertuliano, comenzaron a ver en María la contrafigura de Eva, y, en la misma centuria, consta que se aludía a su persona en la fórmula del símbolo bautismal que debían recitar los catecúmenos, destacando su maternidad divina.²⁸ Dos siglos más tarde, no solo continuó atrayendo la atención de escritores cristianos como Ambrosio, Eusebio y Efrén, sino

²⁷ UGALDE, *Una mirada al cielo*, p. 159.

²⁸ C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1988, p. 15.

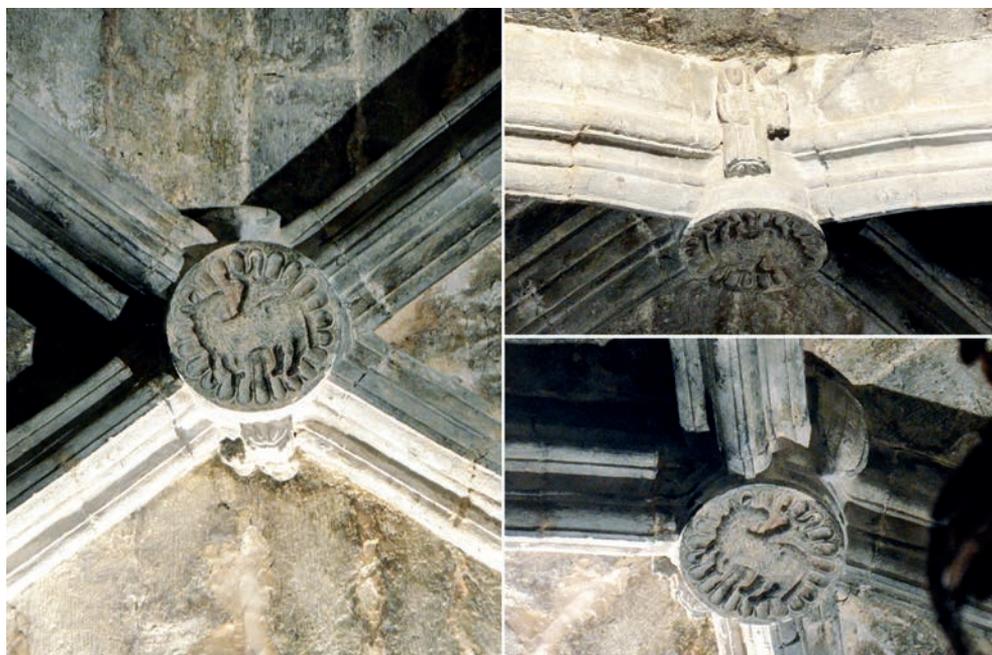


Fig. 4. Tortera (izquierda) y cuerpo (derecha) de la clave de bóveda de la capilla de Santa María de Sant Llorenç de Rocallaura. Foto: Xènia Granero Villa

que además ocupó el primer puesto en el *Communicantes* del Canon de la Misa, y se estableció en Siria la primera fiesta dedicada exclusivamente a la Virgen, a la que siguió la institución de otra en Constantinopla. El culto a María recibió un impulso decisivo cuando fue proclamada solemnemente y por primera vez como Madre de Dios, Virgen *Theotokos*, y se hizo de ella la personificación de la Iglesia en el Concilio de Éfeso, del 431.²⁹ En los años siguientes, el papa Sixto III (432-440) le dedicó una basílica en el Esquilino: Santa Maria Maggiore; la primera erigida en Occidente bajo su advocación.³⁰

Durante la Alta Edad Media los homilarios y la liturgia estudiados por Iogna-Prat acreditan que la teología sobre la Virgen ya estaba plenamente desarrollada y se le prodigaban calificativos, como sierva de Dios, madre de Cristo o templo del Creador, que más adelante serían constantes.³¹ Hacia 1200, se convirtió en un tema central de la vida monástica expresado tanto

²⁹ L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, vol. 1/2, Barcelona, 2000, p. 61. M. TRENS, *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, p. 39. Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval mariana*, p. 15. UGALDE, *Una mirada al cielo*, p. 161. R. TORRES, “La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII”, *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 10 (2016-2017), p. 38.

³⁰ A. G. MARTIMORT, *La iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, 1987, p. 1027. ESPAÑOL, “Les imatges marianes”, p. 89.

³¹ D. IOGNA-PRAT, “Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve”, in D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO, D. RUSSO (eds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, pp. 65-98.

a través de la liturgia, como del arte, la oración y las historias milagrosas de la Iglesia Occidental.³² Su significación y transcendencia se vieron enriquecidas y favorecidas por los nuevos cometidos asignados y por convertirse en objeto de intensa piedad: se le concedió un protagonismo especial en la Redención de la humanidad por su maternidad divina, se la glorificó en el cielo como la mayor de las santas siendo coronada reina tras su Asunción por el papel que le fue asignado en la fundación de la Iglesia, se convirtió en abogada casi exclusiva de los hombres y favoreció un tono de servilismo en la confesión del pecado.³³

Este auge en el culto a la Virgen tuvo importantes repercusiones en el arte y sus representaciones. En la iconografía se la presentaba aislada, normalmente entronizada con el Niño, o de pie, en actitud orante y distinguida por su manto.³⁴ Esta visión de redención y autoridad que buscaba, según Rubin, una fusión de lo divino y lo humano, encontró perfectamente reflejada en la figura del emperador la mezcla de autocracia y accesibilidad.³⁵ En Occidente, a partir de la segunda mitad del siglo XI y en relación con la Reforma Gregoriana, se desarrolló la imagen de la Virgen en Majestad, también conocida como *Sedes Sapientiae*.³⁶ Como en los modelos bizantinos, destacó por su hieratismo y frontalidad pero, especialmente a partir del siglo XIII, la escultura y la pintura, en sintonía con el aristotelismo, con el naturalismo y el humanismo de san Francisco de Asís, tendió a representarla en un plano más humano, dejándole mostrar emociones como placer, dolor o ternura:³⁷ se convierte en una madre que se relaciona con su hijo y, al mismo tiempo, un motivo con el que se rendía homenaje a la belleza femenina.

Este arquetipo pudo difundirse a partir de su prolífico uso en las imágenes de veneración marianas, especialmente populares durante los siglos XIII y XIV, que fueron concebidas para presidir retablos o altares y diseñadas en formato más bien reducido, como ocurre en las iglesias de Sant Francesc de Montblanc, Santa Maria de Guimerà y, especialmente, en la de Santa Maria del Vilet (Fig. 5). No obstante, es importante insistir en que las tres torteras ocupan un lugar destacado de la topografía eclesiástica, pues en los tres casos se ubican sobre un altar. En las iglesias de Santa Maria de Guimerà y de Santa Maria del Vilet fueron esculpidas en el presbiterio, mientras que en la de Sant Francesc de Montblanc, se encuentra en una de las capillas del lado del Evangelio. Esta particularidad, podría estar relacionada, como en el caso del *Agnus Dei*, con el sacramento de la Eucaristía, pues san Ambrosio ya indicó que el cuerpo que consagramos *est ex virgine*, lo que quiere decir que procede de la Virgen y, a finales del siglo XI, algunos teólogos afirmaron que la Sagrada Forma estaba dotada de la misma esencia que la carne que Cristo había tomado de María.³⁸ Fue a partir de las consideraciones de Guillermo de

³² Ibidem, pp. 69-70. Sobre el culto de María en Oriente: MARTIMORT, *La iglesia en oración*, pp. 1024-1026.

³³ M. RUBIN, "Imágenes de la Virgen María", *Anales de Historia del Arte*, núm. extr. (2010), p. 119.

³⁴ D. RUSSO, "Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique", en IOGNA-PRAT, PALAZZO, RUSSO (eds.), *Marie*, pp. 176-177, 184.

³⁵ RUBIN, "Imágenes de la Virgen María", pp. 112-114.

³⁶ L. HODNE, *The Virginity of the Virgin. A study in Marian Iconography*, Roma, 2012, pp. 119-123.

³⁷ TORRES, "La devoción mariana", p. 41.

³⁸ TRENS, *María*, p. 568. Sobre el tema remite al extenso estudio de H. DE LUBAC, *Corpus Mysticum. The Eucharist and the Church in the Middle Ages historical survey*, Londres, 2006.



Fig. 5.- Virgen con el Niño de Santa Maria del Vilet, atribuida a Guillem Seguer (izquierda). Claves de bóveda de Santa Maria del Vilet (arriba) y Santa Maria de Guimerà (abajo)

Saint-Thierry, según Katzenellenbogen, cuando esta idea comenzó a tomar más fuerza, pues el monje hablaba en sus escritos de la carne material de Cristo indistintamente ya fuera sacrificada en la cruz o en el altar.³⁹ Asimismo, cambió el énfasis en su interpretación de la Sagrada Forma considerando que Dios sacó el pan de la Tierra, aludiendo al salmo 104, en lugar de subrayar que el pan vivo bajó del Cielo.⁴⁰ El Niño, como *corpus verum*, se presenta como la verdadera sustancia de la Eucaristía. Un concepto que, además, se complementó con la idea de que mediante la comunión los miembros de la iglesia se unen a Cristo.⁴¹ De este modo, es natural que la memoria de María vaya unida a la de Jesús en la celebración de este sacramento, porque ya en las más primitivas oraciones recitadas se la menciona constantemente y se la reafirma, de una manera más o menos directa, en el título de Madre de Dios.⁴² Por otro lado, también es relevante su constante evocación en las memorias de los difuntos que se leían en el momento más íntimo de la Eucaristía y que constituían una especie de lista o catálogo de santos, en el que María ocupaba siempre un lugar preferente.

³⁹ A. KATZENELLENBOGEN, *The sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ. Mary. Ecclesia*, Londres, 1959, pp. 14 y 109, nota 33.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² TRENS, *María*, p. 25.

La Anunciación

La Anunciación es uno de los temas más representados en el arte cristiano. Ha ocupado un lugar preferente en todas las épocas artísticas y solo las escenas de la Natividad y la Adoración de los Magos la igualan durante el período medieval.⁴³ No obstante, en la diócesis de Tarragona, únicamente dos edificios conservan esta escena en sus claves: la catedral y Santa Maria de Montblanc.

La figuración más temprana y también más significativa se encuentra en el ábside mayor de la catedral tarraconense (Fig. 6). En el primer tramo se exhibe un personaje imberbe bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo con la izquierda un báculo rematado con



Fig. 6. Claves de bóveda del presbiterio de la catedral de Santa Tecla de Tarragona. Foto: Xènia Granero Villa

⁴³ J. I. GONZÁLEZ, “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación”, *Espacio, tiempo y forma*, 9 (1996), p. 11.



Fig. 7. Anunciación, capitel del monasterio de San Juan de Ortega, Castilla y León. Procedente de Wikimedia Commons

una cruz plateada. Viste túnica y está dotado de alas que se componen por tres niveles de plumaje: azul en la parte superior, rojo en la central y blanco en las puntas. En mi opinión, el personaje podría identificarse como el arcángel Gabriel y formaría parte de una Anunciación junto a la representación de la Virgen que, hoy perdida, se encontraría en el segundo tramo del ábside.⁴⁴

Además de los personajes que intervienen en este acontecimiento, los artistas medievales integraron una serie de objetos simbólicos, algunos de los cuales acabaron por ser prácticamente imprescindibles en la escena.⁴⁵ En realidad, no se trata simplemente de notaciones ambientales, sino que deben entenderse como elementos distintivos destinados a ilustrar ciertos aspectos de la condición de la Virgen o de la naturaleza del misterio de la Encarnación y su finalidad. En el caso tarraconense, a pesar de haber perdido gran parte de su figuración, conserva un objeto que es de vital importancia: el cetro que sostiene el arcángel y que está rematado por una cruz. De acuerdo con González, la presencia de este elemento resume en una imagen

⁴⁴ No debe resultar extraño que la escena se presente en dos claves, Ugalde catalogó algunas en la diócesis de Vitoria: UGALDE, *Una mirada al cielo*, pp. 172-175.

⁴⁵ GONZÁLEZ, "Parvulus Puer in Annuntiatione", p. 15.

el misterio de la Encarnación y su propósito redentor, que se verá cumplido por medio del sacrificio de Cristo en la cruz.⁴⁶ Este tipo iconográfico aparece en Occidente en el arte carolingio y otomano, siendo el *Codex Egberti* uno de los ejemplos más célebres, aunque Moralejo indicó que los orígenes del motivo han de buscarse en el arte cristiano oriental, concretamente en el copto.⁴⁷ Ejemplos más cercanos se encuentran también en un capitel de la puerta de Miègeville, en Saint-Sernin de Toulouse, y en el coro de la colegiata de Saint-Pierre de Chauvigny. En la Península, durante el románico, este mismo atributo porta Gabriel en la fachada del monasterio de Leyre, en Navarra, en los claustros de San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo de Huesca, en el interior de la catedral de Jaca, así como de la iglesia de San Juan de Duero, en Soria, y de la del monasterio de San Juan de Ortega, en Burgos (Fig. 7).

En cuanto a su sentido, el mismo autor afirma que en la representación de este cetro cruciforme se ha querido ver, en algunos casos, una intención expresiva de la significación salvífica de la Encarnación o como una alusión a la Pasión. Sin embargo, su generalización en muchos otros contextos, aconseja no reconocer más que un atributo litúrgico que fue tomado por los escultores como inspiración sin reparar en su anacronismo, lo mismo que en el caso de la aparición de un segundo ángel incensando, como se observa en la Puerta Miègeville.⁴⁸ En mi opinión, la presencia de la cruz en la Anunciación tarraconense no debe verse como una insignia litúrgica sin intención, sino que, pienso, alude al carácter salvífico de la Encarnación por ser el primer acto de la Redención y por relacionarse con el dogma de la Eucaristía de acuerdo con el lugar que ocupa en la topografía de la catedral: en el ábside central y sobre el altar mayor. Conforme a Sayes, la Eucaristía tiene implicaciones que la vinculan estrechamente al misterio de la Encarnación como prolongación sacramental de la misma, y por ello no puede ser entendida la presencia de Cristo en este sacramento en términos de acción, sino en términos de ser, pues es la transubstanciación misma del pan y del vino lo que lo hace presente.⁴⁹ A pesar de que el misterio eucarístico ya aparecía descrito en la Biblia, dada su enorme riqueza requirió una continua reflexión de la Iglesia para ahondar poco a poco en todas sus dimensiones.⁵⁰ En este sentido, cabe destacar que en numerosas ocasiones la literatura exegética ha establecido paralelismos entre el momento en que el verbo se convirtió en carne en el útero de María por acción del Espíritu Santo con el momento de la misa en que se produce la conversión de las especies en el cuerpo y la sangre de Cristo.⁵¹ De hecho, Sureda destaca que por lo menos desde el siglo V y hasta la Europa del 1200, primero en la patrística y después en la teología medieval, María fue definida como el auténtico Tabernáculo del Dios encarnado neotestamentario,

⁴⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁷ S. MORALEJO, "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", in *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*, Zaragoza, 1977, p. 194.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 194. GONZÁLEZ, "Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis", p. 23. *Id.*, *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglo XI-XV)*, Tesis Doctoral, UNED, 2002, p. 218.

⁴⁹ J. A. SAYES, *El misterio eucarístico*, Madrid, 1986, pp. 113 y 248-249.

⁵⁰ Ya en Jn, 6: 57 la doctrina eucarística aparece ligada a la Encarnación. Conforme a Sayes, ésta es una síntesis de todo el discurso: la misión del Hijo, que proviene del Padre por la encarnación, culmina en la Eucaristía, de modo que la vida del Padre, que está en el Hijo, llega a nosotros mediante la Eucaristía: *Ibidem*, pp. 105-106.

⁵¹ C. FAVA, "El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó", *Locvs Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 116.

haciendo alusión más precisamente a su vientre, que constituye el receptáculo de la Encarnación.⁵² Así las cosas, la escena de la Anunciación en las bóvedas de la catedral de Tarragona situada justo encima del altar mayor, pone en paralelo el momento de la Encarnación de Cristo en el vientre de María como hijo de Dios por obra del Espíritu Santo con la encarnación eucarística en las especies del cuerpo y la sangre de Cristo, en memoria de su sacrificio en la cruz en beneficio de la Salvación de la humanidad.

Respecto a esta hipótesis, considero relevante mencionar que, aunque no se han conservado las actas, se ha señalado que el arzobispo Berenguer de Vilademuls (1174-1194) propuso, en el Concilio de Tarragona de 1180, el sistema de datación por la Encarnación del Señor;⁵³ hecho que ha llevado a Serrano y Lozano a preguntarse si este cambio justificaría el gran número de representaciones alusivas a la Encarnación, como la Natividad, la Epifanía, la *Visitatio Sepulchri*, por supuesto, la Anunciación.⁵⁴ A este mismo arzobispo se atribuye un importante impulso de la obra de la catedral y la institución del cargo de sacristán menor en 1192, por lo que se ha deducido que la cabecera ya estaba en uso en ese momento.⁵⁵ En este sentido y a pesar de que las bóvedas de crucería del ábside central fueron levantadas durante los primeros años del siglo XIII, es posible que el programa iconográfico estuviera establecido con anterioridad,⁵⁶ pues la escena de la Anunciación presenta una clara concomitancia con el único capitel del ábside decorado con un ciclo narrativo (Fig. 8). De izquierda a derecha pueden identificarse dos serafines, la Creación de Eva, la Reprobación de Dios a Adán y Eva tras el Pecado Original, las Ofrendas de Caín y Abel y, finalmente, la Visita de las Marías al Sepulcro, de modo que la figuración del primer acto de la Redención en las claves del ábside completaría este ciclo de la Salvación. Además, conceptualmente, existiría una contraposición entre la figura de Eva, imagen de la seducción en el origen del pecado, y María, considerada como la Nueva Eva que libera al género humano de la muerte.⁵⁷

⁵² M. SUREDA, “La imagen en el altar. Reflexiones sobre localización, propiedades y utilidades de la imagen esculpida a partir de ejemplos catalanes del medioevo”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), pp. 81-82.

⁵³ A. M. MUNDÓ, “El Concilio de Tarragona de 1180: dels anys dels reis francs als de l’encarnació”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 67/1 (1994), pp. 23-43.

⁵⁴ E. LOZANO, M. SERRANO, “Patronage at the Cathedral of Tarragona: cult and residential space”, in J. CAMPS, M. CASTIÑEIRAS, J. MCNEIL (eds.), *Romanesque patrons and processes. Design and instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Londres-Nueva York, 2018, pp. 211 y 217. En la catedral de Tarragona la festividad de la Anunciación era una de las más relevantes y ya se celebraba con la categoría de doble mayor en el siglo XIV: A. TOMÁS, *El culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona (1300-1700)*, Tarragona, 1963, p. 138.

⁵⁵ E. MORERA, *Tarragona antigua y moderna. Descripción historicoarqueológica de todos sus monumentos y edificios públicos civiles, eclesiásticos y militares y guía para su fácil visita, examen é inspección*, Tarragona, 1894, p. 67. ID., *Tarragona cristiana: historia del arzobispado de Tarragona y del territorio de su provincia*, vol. I, Tarragona, 1981, pp. 605 y doc. 44, pp. XL-XLI. Para las más recientes investigaciones sobre la catedral: G. BOTO VARELA, (coord.), *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*, Aguilar de Campoo, 2022.

⁵⁶ Un argumento similar sostiene Sureda con relación a la catedral de Girona, cuya cabecera, desde la periferia hasta el centro, se configuró con la clara intención de ser el escenario de un culto mariano: M. SUREDA, “Les lieux de la Vierge. Notes de topo-liturgie mariale en Catalogne (XIè-XVè siècles)”, in M. P. SUBES, J. B. MATHON (dirs.), *Vièrges à l’Enfant médiéval de Catalogne mises en perspectives*, Perpignan, 2013, pp. 54-57.

⁵⁷ SAN IRENEO DE LYON, *Contra los Herejes*, 3, 22, 2. Biblioteca Católica Digital: https://mercaba.org/TESORO/IRENEO/00_Sumario.



Fig. 8. Vista del presbiterio de la catedral de Santa Tecla de Tarragona (arriba). Detalle del capitel con escenas de la Salvación (abajo). Foto: Xènia Granero Villa

A MODO DE CONCLUSIÓN

Muy brevemente recordaré que desde la Antigüedad la bóveda fue reservada casi exclusivamente a aquellos edificios que desempeñaban una función sacra, lo que le confirió un carácter simbólico, considerándose una representación del cielo. La profusión y desarrollo de cúpulas y cubiertas abovedadas ha sido considerada como una simple evolución de la capacidad técnica arquitectónica, pero la decoración de carácter astrológico y celestial que exhiben

la mayoría de ellas lleva a pensar que el simbolismo de la cúpula como una semiesfera celestial pudo tener cierta influencia en su avance y perfeccionismo. El cristianismo retomó y adoptó la tradición según la cual se relacionaban las cúpulas, los ábsides semiesféricos o las formas abovedadas afines con una visión del cielo, permaneciendo esta significación casi invariable en época medieval y perdurando prácticamente hasta nuestros días.

Con la aparición de las primeras bóvedas de crucería se puso fin a la costumbre de policromar las vastas superficies que ofrecían las bóvedas de cañón y se adoptó una nueva práctica decorativa que se centró en las claves y sus aledaños, un fenómeno que se mantuvo vigorosamente mientras se empleó este tipo de cubierta. Sorprendentemente, pese a su riqueza iconográfica, la gran mayoría de estas piezas han pasado prácticamente desapercibidas, cuanto menos en los edificios religiosos que comprendían la diócesis de Tarragona entre los años 1150 y 1350, cuya calidad se ha creído insuficiente para ser incluida en la historia de la escultura monumental gótica. No obstante, su estudio exhaustivo puede contribuir a un mayor conocimiento de los conjuntos arquitectónicos que las albergan, pues ofrecen valiosísima información de índole constructiva, iconográfica, estilística, simbólica, litúrgica y espacial.

