



Núm. 19 (Primavera 2022), 39-86 | ISSN 2014-7023

**LA PINTURA ROMÁNICA CATALANA Y
LA LITURGIA EUCARÍSTICA: TEOFANÍAS,
CRUCIFIXIONES Y VÍRGENES CON EL NIÑO**

Marcello Angheben

Université de Poitiers

marcello.angheben@univ-poitiers.fr

ORCID: 0000-0002-7522-1815

Rebut: 27 juny de 2022 | Revisat: 1 setembre 2022 | Acceptat: 20 setembre 2022

| Publicat: 21 setembre 2022 | doi: 10.1344/Svmma2022.19.4

Resumen

Las pinturas murales románicas procedentes de la actual Cataluña y de sus márgenes septentrionales muestran una singular voluntad de resaltar la celebración de la Eucaristía y sus vínculos con la liturgia celestial. Se han establecido múltiples conexiones a través de temas generalmente interpretados en este sentido, como el Cordero y el Sacrificio de Abel, pero también a través de las tres imágenes divinas que pueden calificarse de canónicas. El Cristo entronizado ejerce su función de sumo sacerdote de esta liturgia celestial mientras su corte realiza gestos o acciones que entran en resonancia con la celebración de la misa: los serafines, los querubines y presumiblemente los Vivientes y los Ancianos del Apocalipsis cantan el *Sanctus*, los arcángeles abogados transmiten a Dios la oración del *Pater Noster*, otros ángeles incensan las oblatas que han sido colocadas en el altar durante el ofertorio y el serafín de Àneu da la comunión. Por su parte, la Crucifixión se refiere a la reiteración diaria del sacrificio de Cristo en la cruz y su cuerpo atormentado se corresponde con el pan y el vino consagrados, al igual que el Niño en brazos de su madre. Finalmente, a menudo la Virgen reviste una casulla para presentar a este Cuerpo divino o para sostener un cáliz, igual que el oficiante cuando eleva el pan y el vino consagrados, mientras los Magos se hacen eco de la procesión del ofertorio.

Palabras clave:

Románico, Pintura, España, Cataluña, liturgia, Eucaristía, teofanía, Crucifixión, la Virgen y el Niño, serafines, querubines

Abstract

The Romanesque mural paintings from the current territory of Catalonia, including its northern margins, display a will to emphasize the celebration of the Eucharist and its relationship with the heavenly liturgy. Multiple connections have been established through themes generally interpreted in this sense, such as the Lamb and the Sacrifice of Abel, but also through the three divine images that can be qualified as canonical. The enthroned Christ exercises his function as high priest of this heavenly liturgy while his court performs gestures or actions echoing the celebration of the mass: the seraphim, the cherubim and presumably the Living Ones and the Elders of the Apocalypse are singing the *Sanctus*, the advocate archangels transmit to God the prayer of the *Pater Noster*, other angels incense the oblates that have

been placed on the altar during the offertory and the seraphim of Àneu is giving communion. The Crucifixion refers to the daily reiteration of Christ's sacrifice on the cross and his tormented body corresponds to the consecrated bread and wine, as does the Child in his mother's lap. Finally, the Virgin often wears a chasuble to present this divine Body or to hold a chalice, as does the officiant when he raises the consecrated bread and wine, while the Magi echo the offertory procession.

Keywords:

Romanesque, Painting, Spain, Catalonia, liturgy, Eucharist, theophany, Crucifixion, Madonna and Child, seraphs, cherubs

Los programas iconográficos en el entorno del altar cristiano incluyen frecuentemente referencias más o menos explícitas a la celebración del sacrificio eucarístico, que es la principal actividad litúrgica que tenía lugar en tales espacios. En los primeros edificios cristianos de Occidente se utilizaron para ello diversos temas, como el Cordero y, más significativamente, los tres paradigmas del Antiguo Testamento mencionados en la oración *Supra quae*: los sacrificios de Abel, Melquisedec y Abraham representados en las iglesias de San Vital y San Apollinare in Classe en Rávena, o bien el de Melquisedec en el extremo oriental de la nave de Santa Maria Maggiore en Roma y, quizás, en el ábside de San Juan de Rávena.¹ En las iglesias bizantinas erigidas después de la crisis iconoclasta, con los temas escogidos para decorar el espacio litúrgico se establecían correspondencias aún más directas entre los objetos y los personajes que formaban parte del rito terrenal: la comunión de los apóstoles, la procesión de los obispos y, sobre todo, el *Melismos*, el Niño acostado en una patena colocada sobre un altar, flanqueado por ángeles diáconos portando flabelos (WALTER 1982; GERSTEL 1999; KONSTANTINIDI 2008; WHITE 2015). El primer sacramento de la Iglesia ocupa, por lo tanto, así un papel central en la decoración de los santuarios paleocristianos y mesobizantinos.

En la pintura románica, las referencias de este tipo son mucho más raras y, a menudo, indirectas. Por razones que aún se desconocen, Cataluña es una excepción en este panorama artístico. Los diseñadores de los programas iconográficos multiplicaron las alusiones al sacrificio del altar, especialmente a través de la representación recurrente del Cordero y de la historia de Caín y Abel, como era común en las iglesias de la Antigüedad tardía, pero también a través de las tres imágenes que pueden calificarse de canónicas: el Cristo en Majestad, la Crucifixión y la Virgen con el Niño. En una interpolación que aparece en la carta del obispo romano San Gregorio Magno a Secundino, se atribuye al santo pontífice la afirmación de que Cristo podía ser conmemorado mediante imágenes como aquel que nació, que sufrió la Pasión o que está sentado en un trono, y que bajo tales formas debía ser adorado, dando a entender que estos tres tipos de representación de la divinidad podían ser soportes para el culto.² La canonicidad de estos tres temas iconográficos fue quedando entonces establecida mediante las frecuentes citas de este pasaje y, sobre todo, mediante su uso preferente en múltiples soportes en los lugares más visibles de los santuarios.³

1. Para la interpretación litúrgica de los programas paleocristianos, véase en particular SIMSON 1987; MICHAEL 2005; y FRESE 2013.

2. “*Illum adoramus quem per imaginem aut natum aut passum vel in throno sedentem recordamus*”. GREGORIO MAGNO, *Epistula ad Secundinum*, ed. NORBERG 1982, Appendix X: 1110-1111, líneas 181-182.

3. Entre estas citas están las de ADRIANO I, *Epistolae*, XII, ed. DÜMMLER 1899: 20; y de GUILLERMO DURAND, *Rationale divinatorum officiorum*, I, 3, 6, ed. DAVRIL, THIBODEAU 1995: 37, líneas 78-81.

Este éxito se debe a varias razones. Para empezar, las tres imágenes canónicas evocan dogmas fundamentales como las dos naturalezas de Cristo, su Encarnación y la Redención mediante el sacrificio en la cruz. Su popularidad también puede explicarse por el uso devocional, como sugiere la interpolación de la epístola de Gregorio Magno. Así lo confirman los raros textos que atestiguan actos de devoción practicados ante pinturas monumentales y los numerosos relatos de milagros realizados con crucifijos y estatuas de la Virgen con el Niño.⁴

Las imágenes canónicas también ilustran la función litúrgica de los santuarios. He tratado esta cuestión anteriormente en una serie de estudios temáticos o monográficos. En este artículo presento una síntesis de estos estudios abordando sucesivamente las tres imágenes canónicas, con el fin de ofrecer una visión de conjunto que pondrá de manifiesto la complementariedad de los tres temas y su imbricación en los programas presbiterales catalanes.

Las teofanías

La mayoría de los santuarios están decorados con una teofanía compuesta por elementos extraídos del Apocalipsis: los Vivientes o *animalia*, los Ancianos y, a veces, las siete lámparas o candelabros (fig. 1). Estas composiciones se han interpretado generalmente como visiones del fin de los tiempos, sugiriendo así implícitamente que los programas presbiterales tenían una finalidad dogmática o moralizante, sin ninguna relación particular con la función litúrgica principal del lugar. Sin embargo, las pinturas románicas de Cataluña demuestran que se refieren sobre todo a la liturgia de la misa, algo comprensible si atendemos a la noción de liturgia celestial. Según la creencia de la Iglesia, durante el canon o misa de los fieles, la Iglesia celestial se hace presente en el santuario. De esta manera la liturgia celestial se convierte así en imagen y modelo de los actos y palabras ejecutadas en los ritos terrenales. El sumo sacerdote de esta liturgia paralela es Cristo sentado junto al altar celestial: el ángel del *Supplices* – una oración del canon – le lleva las ofrendas previamente depositadas en el altar terrenal, para que las transforme en su propia sangre y carne.⁵ Así, Cristo es a la vez sacerdote y víctima, sacrificador y sacrificado.⁶

4. Véase, por ejemplo, SANSTERRE 1995; SANSTERRE 2011; y SANSTERRE 2020.

5. Para el ángel del *Supra quae*, véase BOTTE 1929.

6. Esta interpretación ha sido formulada por muchos autores, especialmente en los comentarios a la misa : JUAN CASIANO, *Collationes*, XIV, 10, ed. PICHERY 1955: 196; AGUSTÍN, *De Trinitate*, IV, 14, ed. MELLET, CAMELOT 1955: 386-388; BÈDE EL VÉNÉRABLE, *Explanatio Apocalypsis*, I, 1, *Patrologia latina* (P.L.) 93, 136 A; PASCASIO RADBERTO, *Expositio in Lamentationes Jeremiae*, II, P.L. 120, 1118 C; HERIGERO DE LOBBES, *De corpore et sanguine Domini*, P.L. 139, 187 B; y ALGERO DE LIÈGA, *De sacramentis corporis et sanguinis Domini*, I, 12, P.L. 180, 778 B-C.

El Cristo sacerdote está acompañado por una corte celestial compuesta por ángeles. Justo antes del canon de la misa, el oficiante recita el prefacio común, el *Vere dignum*, que recuerda que el sacrificio se dirige al Padre por medio de Cristo y que está acompañado por los coros angélicos⁷. Aunque el texto solo menciona cinco categorías de ángeles, Amalario de Metz afirmó que son los nueve coros angélicos los que están presentes en la iglesia en el momento del sacrificio.⁸ Ya en el siglo IV, Ambrosio había afirmado que un ángel estaba presente en el momento de incensar el altar: “¡Y quiera Dios que también nosotros, cuando incensem los altares, cuando presentemos los sacrificios, seamos asistidos por el ángel o, más bien, que este se haga visible! Porque no puede haber duda de que el ángel está allí cuando Cristo es sacrificado”.⁹ Más tarde, Gregorio Magno extendió la presencia del ángel a todo el canon: “Durante el sacrificio, los ángeles están realmente presentes: lo más alto se une a lo más bajo, lo terrenal y lo celestial se encuentran, lo visible y lo invisible se funden en uno”¹⁰.

Durante el momento del sacrificio, la Iglesia terrenal se mantiene de este modo unida a la Iglesia celestial, avanzando la unión perfecta que tendrá lugar al final de los tiempos, pero sin recibir todavía la visión beatífica plena. Para Amalario y Honorius Augustodunensis, es justamente en el momento del canto del *Sanctus* cuando las dos Iglesias se unen.¹¹ Se podría llegar a afirmar, por tanto, que las teofanías monumentales pretenden materializar la presencia invisible de Cristo y su corte celestial durante la misa de los fieles. En la pintura catalana hay varios indicios de este significado, empezando por los serafines y querubines, que se comentarán en primer lugar. A continuación, se hablará de los arcángeles abogados, del Cristo sacerdote, de los Vivientes y de los Ancianos.

Serafines y Querubines

En una serie de nueve teofanías pintadas en Cataluña o en su área limítrofe septentrional, Cristo está rodeado por los cuatro *animalia*, un serafín y un querubín, a los que se añaden, en seis casos, los arcángeles Miguel y Gabriel (fig. 2).¹² Los serafines y los querubines tienen una apariencia común, fusionando sus respectivas caracte-

7. *Sacramentario gregoriano, Ordo I*, 3, ed. DESHUSSES 1971: 86.

8. AMALARIO DE METZ, *Canonis missae interpretatio*, 1-8; y *Liber officialis*, III, 21, 8, ed. HANSENS 1948, I: 291-293, et II: 326.

9. AMBROSIO, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, I, 28, ed. TISSOT 1956: 61.

10. GREGORIO MAGNO, *Dialogi*, IV, 60, 2, ed. VOGÜÉ 1980: 202-203.

11. AMALARIO DE METZ, *Liber officialis*, III, 26, 1, HANSENS 1948, I: 343-344; HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 102, P.L. 172, 577 A.

12. ANGHEBEN 2008: 57-95. La hipótesis fue adoptada por GUARDIA, LORÉS 2020: 247-265.

terísticas: tienen las seis alas de los serafines de la visión de Isaías (Is 6:2-4) y ojos en cuatro de ellas, como los querubines cuadrípteros de la visión de Ezequiel (Ez 10:12) (fig. 1, 4, 7 y 11). Gracias a las inscripciones, es posible diferenciarlos.

Los serafines están en la cúspide de la jerarquía angélica, seguidos directamente por los querubines, pero la iconografía catalana ha privilegiado a estos últimos colocándolos a la derecha de Cristo. Aunque esta inversión de la jerarquía sigue siendo difícil de explicar, fue claramente asumida por los diseñadores y mantenida en varias representaciones. Otro ejemplo significativo es la inscripción que acompaña al querubín esculpido en el deambulatorio de Saint-Sernin en Toulouse especifica que se encuentra a la derecha de la figura divina -curiosamente descrita como el Padre- y que, por tanto, esta disposición no es fortuita ni desprovista de un significado preciso: “A la derecha del Padre Todopoderoso se encuentra el querubín. Posteriormente, los serafines ocupan la izquierda sagrada sin fin” (FAVREAU, MICHAUD, LEPLANT 1982: 32-34). Las filacterias que llevan los dos ángeles de Toulouse especifican que estos están cantando el triple *Sanctus* - “Y gritan: santo, santo, santo” - y lo mismo dicen las inscripciones del ábside de Santa Eulàlia d’Estaon (figs. 2 y 8). En la visión de Isaías, los serafines que rodean el trono del Señor cantan el triple *Sanctus* para rendirle homenaje (Is 6,3). Este canto se retomó con variaciones sustanciales en el capítulo cuarto del Apocalipsis, donde se pone en boca de los cuatro animales (Ap 4,8), y en el *Sanctus* litúrgico que se entona entre el Prefacio y el *Tenigitur*, la primera oración del canon. El Prefacio común termina con el anuncio de este canto entonado por los ángeles a los que se acaba de nombrar. Como hemos visto, Amalario de Metz considera que la oración implica a los nueve coros angélicos, haciendo hincapié en los querubines que no pueden separarse de los serafines. También relaciona el canto de los serafines y el canto de los Vivientes con el *Sanctus* litúrgico, a pesar de las diferencias entre estos tres himnos.

En los sacramentarios y misales, la ilustración del Prefacio asigna a veces un lugar prominente a los serafines y querubines, como en el comentario de Amalario. Este es el caso, en particular, del sacramentario de Metz, contemporáneo del teólogo.¹³ Para la ilustración del Prefacio y del *Sanctus*, además, ambas clases de ángeles están fusionadas, como lo estarán también en la pintura catalana, salvo que las seis alas se encuentran llenas de ojos. Lo mismo ocurre con la ilustración del Prefacio del Sacramentario de Saint-Denis, que data de mediados del siglo XI (fig. 3).¹⁴ Esta composición excepcional muestra también a Cristo, a los coros de ángeles y a los Vivientes alrededor de un edificio religioso, materializando así la presencia del sumo sacerdote y de sus ángeles en el momento de celebrar la liturgia celestial sobre el altar.

13. Paris, BnF, ms. lat. 1141, f° 5 et f° 6 (ca. 870), cf. MÜTHERICH 1972: 28.

14. Paris, BnF, ms. lat. 9436, f° 15v.

En la pintura románica las teofanías absidales tienen los mismos componentes, aunque los serafines y querubines son más raros. Sin embargo, casi nunca se han interpretado desde una perspectiva eucarística, probablemente debido a la ausencia de indicios visuales o epigráficos explícitos.¹⁵ No obstante, la situación es diferente en Cataluña, donde los serafines y los querubines agitan un incensario en Sant Pau de Esterri de Cardós (fig. 4). Este tema también aparece representado en Vals (Ariège), no muy lejos de los límites de la Cataluña histórica, y en Maderuelo, en la provincia de Segovia, cuyas pinturas son muy similares a las de Santa Maria de Taüll.¹⁶

Así, en Esterri de Cardós, el vínculo con la Eucaristía se confirma con la presencia de objetos litúrgicos a los pies de los ángeles: cálices, incensarios y cuernos. Los cuernos debieron de servir como recipientes, ya que estaban destinados a ser colgados y su boquilla está tapada y provista de una anilla, pero su contenido sigue siendo enigmático: ¿óleo del Crisma, reliquias? (NEUMAN DE VEGVAR 2003). Los incensarios y cálices, en cambio, aluden claramente a la incensación de las ofrendas colocadas en el altar después del ofertorio. Como dice el comentario ambrosiano antes mencionado, un ángel está presente en la incensación del altar. Su imagen también manifiesta de forma muy significativa el deseo del obispo de Milán de ver a este ser celestial.

Esto es aún más claro en Cataluña, donde el ritual de incensar el altar es evocado a través de dos temas bíblicos. En el santuario de Sant Quirze de Pedret, a la izquierda del altar, se representa un altar cristiano con un cáliz y un pan o una patena incensados por el ángel del Apocalipsis 8 (ANGHEBEN 2016a). Amalario vinculó este episodio a la primera incensación del altar, la que sigue al introito, lo que significa que el diseñador de la imagen lo trasladó al momento de la incensación de las oblatas.¹⁷

El segundo tema bíblico es la aparición del arcángel Gabriel a Zacarías, que puede verse en la nave derecha de Santa Maria de Taüll y en la cuenca del ábside norte de Sant Esteve de Andorra la Vella (figs. 5-6).¹⁸ Como el sacerdote Zacarías tenía encomendada la responsabilidad del altar del incienso (Lc 1,5-20), a menudo se le representa con un incensario en la mano, como en Andorra la Vella, pero en Taüll esta función fue transferida al arcángel. A partir de finales del siglo X, el texto de la bendición del incienso se refiere a veces a este episodio, pero según mis cono-

15. Entre las excepciones cabe citar SKUBISZEWSKI 2005; y FRANZÉ 2007.

16. Para Maderuelo, véase en particular PAGÈS I PARETAS 1997; ÁVILA JUAREZ 2005; y GUARDIA 2011: 177.

17. AMALARIO DE METZ, *Missae expositionis geminus codex. Codex alter*, 5, ed. HANSENS 1948, I: 267. Véase a este respecto SUNTRUP 1978: 437.

18. ANGHEBEN 2020a. Para las pinturas de la iglesia andorrana, véase ALCOY, PAGÈS I PARETAS 2012.

cimientos no hay ningún testimonio de eso en Cataluña.¹⁹ En ambas composiciones pictóricas, sin embargo, el significado eucarístico queda asegurado por la presencia de un cáliz en el altar y, sólo en Andorra la Vella, por la cruz que se encuentra junto a él y por la casulla y el manípulo que viste el padre del Bautista. A la luz de estos programas, que atestiguan la excepcional importancia atribuida a este ritual en la pintura catalana, se puede suponer que la incensación realizada por los ángeles de Esterri de Cardós corresponde a la de las oblatas, y se puede conjeturar que lo mismo sucede con los de Vals y Maderuelo.

Los arcángeles abogados

Seis teofanías catalanas incluyen a los arcángeles Miguel y Gabriel de pie, respectivamente a la derecha y a la izquierda de Cristo, esta vez en una disposición que respeta la jerarquía angélica (ANGHEBEN 2014). En estas composiciones, ambos llevan en sus manos un estandarte y un pergamino enrollado. En Sant Pau de Esterri de Cardós, Santa Eulàlia d'Estaon y Vals, así como en los programas de Santa Maria d'Àneu y de Sant Pere de Burgal, estos rollos llevan una inscripción: PETICIUS a la izquierda y POSTULACIUS a la derecha (figs. 4, 7, 8 y 21) (BOUSQUET 1974; y WUNDERWALD 2010: 142-145). Los arcángeles parecen así transmitir a Dios las peticiones de los fieles, lo que les ha valido el nombre de arcángeles abogados. Este tipo de representaciones aparece por primera vez en el ábside de la iglesia de Galliano, donde se desarrolla una teofanía atípica en la que Cristo, de pie en una mandorla, está flanqueado por dos profetas, los arcángeles abogados y dos grupos de santos (fig. 9).²⁰ Las inscripciones pintadas en los rollos de los arcángeles son ligeramente diferentes: PETICI[O] para Miguel y POSTULATIO para Gabriel. El tema vuelve a aparecer unos años más tarde, probablemente entre 1012 y 1032, en la tribuna del nártex de San Lorenzo fuori le Mura de Roma, con la diferencia de que PETICIO aparece a la derecha y PRECATIO sustituye a POSTULATIO (ACCONCI 2007; ACCONCI 2009). Por otra parte, la composición es similar a la de las pinturas catalanas por la presencia de dos ángeles que combinan los atributos de los serafines y de los querubines: las seis alas de los primeros y las ruedas de fuego de los segundos (Ez 1,15-21). Estas, al igual que otras analogías demuestran que los pintores catalanes se inspiraron en gran medida en modelos italianos, y las similitudes estilísticas sugieren una relación aún más estrecha con Lombardía (ANGHEBEN 2021a).

19. Esta bendición aparece antes del 986 en la *Vetus missa* de Ratold de Corbie (P.L. 78, 249 C), en la *Missa illyrica* compuesta en Minden hacia 1030, en Sées en el siglo XI y en el ritual de los Santos Apóstoles de Colonia en la segunda mitad del siglo XII (ODENTHAL 1992). Véase al respecto LE BRUN 1860: 242 (n° 26) y 294-296.

20. Para estas pinturas, véase en particular ROSSI, BERETTA 2008.

En el derecho romano, los términos *petitio* y *postulatio* se refieren a dos etapas del proceso judicial: la petición es la primera solicitud que introduce el caso y la postulación es una solicitud motivada que se hace al final del proceso (BOUSQUET 1974: 9). A partir del siglo III, ilustres teólogos como Tertuliano, Cipriano y Jerónimo trasladaron este vocabulario al *Pater Noster*, la oración que se reza entre el canon y la comunión. Ambrosio desarrolló esta idea comparando el enfoque del cristiano que dirige esta oración a Dios con el del abogado que intenta convencer al juez:

*“Prima ergo parte oratio laudem habere debet dei, secunda supplicationem, tertia postulationem, quarta gratiarum actionem. [...] Vnde et oratores isti sapientes hanc habent disciplinam ut iudicem fautorem sibi praestent, incipiunt a laudibus eius, ut beniuolum sibi faciant cognitorem. Deinde paulatim incipit rogare iudicem ut patienter dignetur audire, tertio postulationem suam depromere, quid petat exprimere. Quarto... quomodo coepit a laudibus dei, sic debet in dei laude et in gratiarum actione unusquisque nostrum desinere”.*²¹

Agustín subdividió el *Pater Noster* en siete *petitiones*, pero abandonó el término *postulatio*, que aparentemente sólo reapareció en los siglos XII-XIII con Bernardo de Claraval, Sicardo de Cremona, Lotario de Segni y Guillermo Durando²². Por lo tanto, cabe suponer que las inscripciones de Galliano se inspiraron en el *De sacramentis* de Ambrosio y que las fórmulas adoptadas en Cataluña son variantes del mismo. En cualquier caso, parece claro que se refieren a la oración dominical. También hay que señalar que para varios autores la cuarta petición del *Pater Noster*, la relativa al pan de cada día, se refiere a la Eucaristía. Este es el caso de Tertuliano, Cipriano, Floro de Lyon y Remigio de Auxerre²³. Al igual que los serafines y querubines, los arcángeles abogados participan en la celebración de la liturgia eucarística cumpliendo una función complementaria.

21. “La primera parte de la oración debe contener la alabanza a Dios, la segunda la súplica, la tercera la petición (*postulationem*), la cuarta la acción de gracias. [...] Por eso, estos hábiles oradores tienen este método para hacer que el juez les sea favorable; comienzan con sus elogios, para convertirle en árbitro benévolo. Entonces, poco a poco, empiezan a rezar al juez para que se digne a escuchar con paciencia. En tercer lugar, se expresa el objeto de la petición, se expresa la oración (En cuarto lugar..., así como empezamos con la alabanza a Dios, cada uno de nosotros debe terminar con la alabanza a Dios y la acción de gracias”. AMBROSIO, *De sacramentis*, VI, 22-23, ed. y trad. BOTTE 1961: 150-151.

22. BERNARDO DE CLARAVAL, *Expositio in orationem dominicam*, P.L. 184, 811 D-818 A; SICARDO DE CRÉMONA, *Mitræ*, III, 6, ed. SARBAK, WEINRICH 2008: 200-203, líneas 814-889; LOTARIO DE SEGNI (el futuro Inocencio III), *De sacro altaris mysterio*, V, 16-36, P.L. 217, 897 C-905 B; y GUILLERMO DURAND, *Rationale divinatorum officiorum*, IV, 47, ed. DAVRIL, THIBODEAU 1995: 504-509.

23. TERTULIANO, *De oratione*, VI, 2, ed. BORLEFFS 1954: 261, líneas 10-11; CIPRIANO, *Liber de oratione dominica*, 18, ed. HARTEL 1868: 280; FLORUS DE LYON, *Expositio missae*, 80, ed. DUC 1937: 151; REMI DE AUXERRE, *Expositio missae*, P.L. 101, 1267 B. Véase también BERNARDO DE CLARAVAL, *Expositio in orationem dominicam*, 4, P.L. 184, 814 B-D.

El Cristo Sacerdote, los Vivientes y los Ancianos

En la medida en que los serafines, querubines y arcángeles permiten fundamentar la interpretación eucarística de las teofanías presbiterales catalanas, podemos deducir que los demás componentes también participan en esta liturgia celestial. Desde esta perspectiva, Cristo cumple sus funciones de sumo sacerdote y los Vivientes cantan el Sanctus con el coro de serafines y querubines.

La función sacerdotal de Cristo solo se expresó en raras ocasiones a través de imágenes. En el altar de piedra de Cividale del Friuli, Jesús lleva una estola litúrgica y en varias composiciones muestra una hostia: el Sacramentario de Metz, la Primera Biblia de Carlos el Calvo, el Misal de Maine o de Touraine y las pinturas murales de Parçay-Meslay.²⁴ En el siglo XIII, se representa a Cristo junto a un altar sobre el cual se ha colocado un cáliz, como en el misal de Saint-Vindicien du Mont Saint-Éloi (hacia 1250) y en las pinturas de la cuenca absidal de Cournon (Puy-de-Dôme; siglo XIV).²⁵ Y en la vidriera axial de la catedral de Châlons-en-Champagne, el trono divino se ha transformado en un altar en el que un cáliz recoge la sangre que fluye de la herida del costado del Crucificado (ANGHEBEN 2013: 362-363).

En la pintura mural catalana, Cristo nunca está acompañado de indicios visuales correspondientes a sus funciones sacerdotales. Por otra parte, el frontal de Ix, fechado en el segundo cuarto del siglo XII, muestra a Cristo entronizado dentro de una mandorla doble, en medio de los apóstoles y mostrando un pequeño disco de oro que probablemente corresponde a una hostia (fig. 10) (CASTIÑEIRAS 2007: 122; y CASTIÑEIRAS 2008). Por lo tanto, podemos afirmar que en la Cataluña del siglo XII existía la conciencia de que las teofanías podían evocar el sacerdocio de Cristo.

Los animales del Apocalipsis tampoco ofrecen indicios claros de estar cantando el *Sanctus* litúrgico; lo mismo ocurre en todo el mundo románico. En Oriente, en cambio, la epigraffa les ha atribuido, desde muy temprano y con frecuencia, esta función de cantores del *Sanctus*: hacia el siglo VIII, en las pinturas de la cueva del Pantocrator cerca de Heraclea de Latmos, y en los siglos XI y XII, en las iglesias de Capadocia, donde las inscripciones retoman las últimas palabras de la anáfora, el equivalente del Prefacio, que anuncia el canto del *Trisagion*: “Cantando, clamando, gritando el himno triunfal y diciendo”. Los Vivientes están además flanqueados por los arcángeles Miguel y Gabriel, que muestran el Trisagio en su estandarte y se unen así al coro de los Vivientes que celebran la liturgia celestial (JOLIVET-LÉVY 1993: 337-340; SKUBISZEWSKI 2005: 327-328; FRESE 2013: 82-84, 120-133).

24. CHINELLATO 2016. Para los manuscritos carolingios, véase REYNOLDS 2013.

25. Sacramentario de Saint-Vindicien, Arras, médiathèque municipale, ms 38 (58), f° 105v-106r (ca. 1250). Véase a este respecto la nota de Christine Descatoire y Marc Gil, en DESCATOIRE, GIL 2013: 187-188. Para las pinturas de Cournon, véase CHARBONNEL 2012, II: 155-158.

Las analogías entre estos programas iconográficos y las pinturas catalanas son tanto más desconcertantes cuanto que algunas iglesias capadocias incluyen la Purificación de los labios de Isaías, que hace referencia a la comunión, como en Santa Maria d'Àneu donde aparece la única representación de este tema tratada según el modelo bizantino en la pintura mural románica (fig. 11). Por tanto, es tentador considerar una influencia directa o indirecta de Capadocia sobre Cataluña, sobre todo porque este parentesco iconográfico va acompañado de afinidades formales (ALFANI 2006: 9-29). Pero si se tiene en cuenta el innumerable número de obras desaparecidas en el mundo bizantino y el carácter muy genérico de estas semejanzas formales, es difícil pronunciarse sobre esta hipótesis (ANGHEBEN 2021a).

En Occidente, la epigraña no puede confirmar la función litúrgica de los Vivientes. El *Sanctus* litúrgico fue transpuesto excepcionalmente en el programa presbiteral de la catedral de Monreale, pero se asoció al coro de los serafines y de los querubines. Sin embargo, la interpretación puede basarse en los comentarios de la misa. Como hemos visto anteriormente, Amalario de Metz vinculó el canto de los Vivientes tanto al de los serafines como al *Sanctus* litúrgico, y su propuesta fue ampliamente seguida.²⁶ Además, el liturgista carolingio asociaba a los Ancianos con el canto del *Sanctus*, aunque que el Apocalipsis no les otorgue esta función de cantores.²⁷ Estos comentarios permiten, pues, interpretar bajo la misma perspectiva todas las apariciones de los Vivientes y de los Ancianos, al menos las que se inscriben en el espacio litúrgico. Esta lectura se ve confirmada en ocasiones por los indicios visuales o el contexto iconográfico.

Si bien es evidente que los Vivientes nunca van acompañados de componentes iconográficos que hagan referencia a la Eucaristía, los Ancianos exhiben regularmente un cáliz, como en Castel Sant'Elia o Moissac. En Cataluña, los Ancianos aparecen en composiciones posteriores como las de Sant Tomàs de Fluvià y Fontclara, pero las copas que muestran no son objetos claramente litúrgicos. En cambio, en Saint-Polycarpe (Aude), los Ancianos que rodean al Cordero en la bóveda anterior al ábside sostienen verdaderos cálices, reconocibles por el nudo que a veces separa el pie de la copa (fig. 12). Lo mismo ocurre en Saint-Martin de Fenollar (Pirineos Orientales), donde adoran a Cristo rodeado de los Vivientes, pintado en la bóveda de cañón del santuario rectangular.²⁸

26. AMALARIO DE METZ, *Canonis missae interpretatio*, 40, ed. HANSENS 1948, I: 307; RABANO MAURO, *De ecclesiastica disciplina*, P.L. 112, 1181 B-1182 B; REMIGIO DE AUXERRE, *Expositio missae*, P.L. 101, 1255 C; LOTARIO DE SEGNI, *De sacro altaris mysterio*, II, 62, P.L. 217, 838 D.

27. AMALARIO DE METZ, *Expositio missae "Dominus vobiscum"*, 20, ed. HANSENS 1948: 302; FLORUS DE LYON, *Expositio missae*, 37 et 35, ed. DUC 1937: 118, 111-117.

28. Para las pinturas de Fenollar, véase en particular POISSON 1991; LETURQUE 2015; et BILBAO ZUBRI, VALLET, 2015.

Estos ejemplos explícitos permiten, pues, considerar los demás programas en este sentido. Los indicios sintácticos que surgen de la omnipresencia de los temas eucarísticos en las teofanías y en torno a ellas se suman al indicio visual que emana de los recipientes en forma de cáliz. Aunque no es posible demostrarlo, se puede suponer, por lo tanto, que Cristo está cumpliendo sus funciones de sumo sacerdote de la liturgia celestial y que los Vivientes y los Ancianos cantan el *Sanctus* al unísono con los serafines y querubines.

La Crucifixión

El vínculo entre la segunda imagen canónica y la Eucaristía es evidente, pero como la Crucifixión tiene un amplio alcance semántico y funcional, no siempre está claro que se refiera intencionadamente a este sacramento.²⁹ Desde el punto de vista semántico, evoca el episodio histórico del Calvario, la Redención, la fundación de la Iglesia y la Segunda Venida de Cristo al final de los tiempos, que será precedida por la aparición del signo del Hijo del Hombre –es decir, la cruz–, como indica, por ejemplo, una inscripción en el desaparecido crucifijo de Suger (VERDIER 1970). Funcionalmente, la Crucifixión se hace eco de las diversas conmemoraciones de la Pasión durante la misa, los oficios y los ritos de Semana Santa, y más particularmente en el momento de la adoración de la cruz el Viernes Santo, uno de los rituales más espectaculares del año litúrgico. También es uno de los principales soportes de la devoción y muchos crucifijos fueron considerados imágenes milagrosas, como el Santo Rostro o *Volto Santo* de Lucca.³⁰

Cuando se sitúa en el contexto del altar, la Crucifixión se refiere también al sacrificio eucarístico, sin perder necesariamente sus otros significados y funciones. Para empezar, la Crucifixión aparece en los sacramentarios y misales como ilustración de la oración *Te igitur* que sigue al *Sanctus*. Junto con la teofanía que ilustra el Prefacio y a veces el *Sanctus*, recuerda que Cristo es a la vez el que sacrifica y el que es sacrificado, como expresa una inscripción en el altar portátil de Augsburgo en la que se describe al Crucificado como *presul* y *hostia* (BUDDE 1998: 66-73 (n° 63)). En estos manuscritos, el cuerpo clavado en la cruz corresponde así al pan y al vino transformados en la carne y la sangre del Salvador, mucho antes de que se afirmara la doctrina de la presencia real. En los libros del oficiante, a veces se insertaban claves iconográficas que hacían referencia al sacramento, como el cáliz que recoge la sangre del Crucificado, aunque esta relación estaba suficientemente establecida por los textos ilustrados.

29. Las cuestiones abordadas en este párrafo han sido desarrolladas con más detalle en ANGHEBEN 2021b.

30. Véase principalmente BACCI 2002; y BACCI 2013.

Este significado también se aplica a las cruces que se colocaban inicialmente en el altar al comienzo de la misa, antes de que se instalaran allí de forma permanente. En cambio, no puede afirmarse lo mismo en el caso de todas las Crucifixiones representadas en el altar y en los muros de los santuarios, criptas o capillas, salvo cuando se confirma mediante indicios visuales o por los programas iconográficos en los que se insertan. Ese es el caso, por ejemplo, de las pinturas murales de la cripta de St. Maximin en Tréveris y del santuario de Saint-Pierre-les-Églises, donde al pie de la cruz se ve pintado un cáliz.³¹ Lo mismo ocurre en el altar de Saint-Guilhem-le-Désert, en cuyo frente se transpuso una composición propia de los sacramentarios, exponiendo así, a los ojos de todos, las imágenes que estaban reservadas al oficiante: una *Maiestas Domini* a la izquierda y una Crucifixión a la derecha (BARRAL I ALTET, LAURANSON-ROSAZ 2004).

En la pintura románica, por el contrario, los testimonios de este tipo siguen siendo extremadamente raros. El programa más destacable desde este punto de vista proviene significativamente de un conjunto catalán. En la nave de Sant Pere de Sorpe. Una gran Crucifixión, hoy conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, estaba pintada en el segundo pilar norte, entre los tramos segundo y tercero precediendo al ábside, este último hoy desaparecido (fig. 13).³² Se puede afirmar que este tercer tramo formaba parte del espacio litúrgico absidal porque contenía un armario litúrgico, abierto en el lado oriental del segundo pilar (fig. 14). La cavidad aún es visible *in situ* y las pinturas que la flanqueaban muestran dos cálices de formas ligeramente diferentes, lo que sugiere que en este rudimentario armario se guardaban objetos litúrgicos. Dado que el espacio litúrgico abarcaba ese tercer tramo, cabe suponer que la Crucifixión se pintó junto a un altar de la cruz, como en San Pedro de Roma y probablemente también en Sant'Angelo in Formis.³³ De acuerdo con esta hipótesis, las pinturas habrían podido desempeñar también un papel sustancial en los distintos ritos de veneración de la cruz, aunque probablemente implicaran a la vez el uso de un crucifijo móvil o bien instalado de forma permanente sobre el hipotético altar de la cruz: la adoración del Viernes Santo, las de las fiestas de la Invención y de la Exaltación de la Cruz y la de la conmemoración de la *Passio imaginis Domini* del 9 de noviembre, celebración atestiguada tempranamente en Cataluña.

La Crucifixión de Sorpe, sin embargo, debió interpretarse más ampliamente como referida a la celebración recurrente del sacrificio eucarístico y a la conmemoración de la Pasión que aquel representaba. A la izquierda, la Virgen lleva una casu-

31. Para la cripta de Tréveris, véase EXNER 1989.

32. Para estas pinturas, véase principalmente MANCHO 2015; Y MANCHO 2016.

33. TRONZO 1985. En Sant'Angelo in Formis, la presencia de una reja al lado de la Crucifixión es sugerida por los ganchos fijados a las columnas que se encuentran debajo de esta escena.

lla, como las Vírgenes sacerdote de las que hablaremos en el siguiente apartado, y a la derecha, un ángel en vuelo agita un incensario en dirección al Crucificado (fig. 15). Este último lleva también una estola en el hombro derecho y un manípulo: en el uso medieval y en las representaciones románicas, el diácono se pone la estola sobre el hombro izquierdo y el sacerdote lleva el manípulo en la muñeca, también a la izquierda³⁴. Sabemos, sin embargo, que los diáconos también podían llevar un manípulo, como lo muestra el frontal de Sant Llorenç Dosmunts. Aunque la estola cuelgue del hombro equivocado, este atributo demuestra que el ángel turiferario se asimila a un diácono, igual que los ángeles flabelíferos de las iglesias mesobizantinas, salvo que el acto ritual que realiza está en consonancia con la incensación de las oblatas. Esto es tanto más notable cuanto que, como hemos visto, la pintura catalana suele evocar este ritual a través de dos temas bíblicos, la Anunciación a Zacarías y el ángel de Apocalipsis 8, y el motivo original del serafín y el querubín turiferarios. Por lo tanto, puede asegurarse que el ángel diácono de Sorpe participa en la liturgia celestial duplicando en el cielo un acto litúrgico realizado por el diácono terrenal.

Este programa, excepcionalmente elocuente, permite transponer con cautela su interpretación eucarística a las otras catorce Crucifixiones pintadas en el interior de iglesias de Cataluña o de sus márgenes septentrionales, sobre todo cuando estas se hallan en el santuario o en algún lugar que pudiera corresponder a la situación de un altar de la cruz. El ejemplo de la pequeña iglesia andorrana de Sant Joan de Caselles es especialmente instructivo en este sentido, ya que el muro sur de su nave alberga una Crucifixión pintada en la que se representó a Cristo en estuco (fig. 16). A pesar de la relativa exigüidad del espacio, la ubicación de este motivo sugiere que originalmente existiese un altar de la cruz en medio de la nave, como en Sorpe; la tridimensionalidad de Cristo, por su parte, sugiere que la imagen pudo haber sido el punto focal de la adoración de la cruz.

En este caso, Cristo también lleva una túnica larga con mangas y un cinturón, como muchos crucifijos de madera o *Majestats* catalanes, por ejemplo, la célebre Majestat Batlló. Estas obras son similares al Santo Rostro de Lucca, cuyo culto se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XI.³⁵ Sin embargo, es posible que el éxito de este tipo de Crucifijo con *tunica manicata* se deba a la leyenda del crucifijo de Beirut, cuyo culto se extendió rápidamente por Italia y Cataluña, y que inspiró la celebración de la fiesta de la *Passio imaginis Domini*.³⁶ Independientemente del modelo que los originara, estos crucifijos revelan el deseo de reproducir una ima-

34. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 208 et 230, P.L. 172, 606 D-607 A et 613 C.

35. TRENS 1978; BASTARDES I PARERA 1978; DURLIAT p. 69-95; CAMPS I SÒRIA 2011a; CAMPS I SÒRIA 2011b: 86-92; y CAMPS I SÒRIA 2013. Un reciente análisis de radiocarbono fechó los materiales de *Volto Santo* en los siglos VIII-IX, véase SIDELI 2020.

36. Esta es la hipótesis sostenida, con sólidos argumentos, por BACCI 2014.

gen milagrosa, con la esperanza de que quien los venerase pudiese obtener de ellos semejantes beneficios. Por lo tanto, es probable que la Crucifixión de estuco de Sant Joan de Caselles estuviera destinada tanto a la liturgia como a la devoción.

La Virgen con el Niño y la Virgen sacerdote

Esta doble función, tanto litúrgica como devocional, también puede considerarse para las representaciones pintadas de la Virgen con el Niño. En las pinturas murales, María aparece entronizada en el centro de una Adoración de los Reyes Magos en la cuenca absidal de tres iglesias dedicadas a ella (las de Àneu, Taüll y Cap d'Aran), en la iglesia de Sant Salvador de Polinyà del Vallès y en el muro oriental del santuario de Notre-Dame de Vals. Cuando la cuenca absidal está ocupada por una teofanía, la Adoración puede figurar igualmente debajo, como en Barberà del Vallès, al lado, como en Saint-Plancard (en los límites de la Cataluña medieval), o bien en un muro lateral, como en Sorpe y en Casenoves.³⁷ A partir de la segunda mitad del siglo XII, el tema se impuso en los frontales y, sobre todo, en las estatuas de metal o de madera.

La Virgen sacerdote

Varios indicios textuales y visuales sugieren que la Virgen con el Niño fue concebida como imagen devocional y, a la vez, como figura del sacerdote oficiante.³⁸ Desde esta perspectiva, María presentaría al Niño a los fieles y al clero del mismo modo que el oficiante muestra el pan y el vino transformados en su carne y su sangre. La primera mención de esta cualidad sacerdotal de la Virgen proviene del Pseudo-Epifanio de Salamina: “[él] llama a la Virgen sacerdote e igualmente altar; ella que, trayendo la mesa, nos dio a Cristo, el pan celestial, para la remisión de los pecados” (LAURENTIN 1952: 26). San Juan Crisóstomo estableció una correspondencia aún más clara entre la Virgen y el sacerdote que sostiene al Niño: “No lo veis en un pesebre, sino en el altar; no es una mujer quien lo sostiene, sino el sacerdote que está de pie”.³⁹ En Occidente, la idea se expresó a través de visiones eucarísticas, empezando por la formulada por Pascasio Radberto en la que un sacerdote ve al Niño en las manos del oficiante y compara esta imagen con la de Jesús retorciéndose en los brazos de su madre y llevado por Simeón.⁴⁰

37. En relación con las pinturas de Barberà del Vallès, véase ARAD 2011. Para las iglesias del norte de los Pirineos, véase PIANO 2010.

38. ANGHEBEN 2012; ANGHEBEN 2016b. Véase también CARDILE 1984.

39. JUAN CRISÓSTOMO, *Homiliae XLIV in Epistolam primam ad Corinthos*. *Homilia XXIV*, 5, *Patrologia Graeca*, 61, 204.

40. PASCASIO RADBERTO, *De corpore et sanguine Domini*, XIV, ed. PAULUS 1969: 90, líneas 138-142 y 146-148.

Para René Laurentin, autor de una monografía de referencia sobre este tema, el sacerdocio de la Virgen solo se estableció a partir de la segunda mitad del siglo XII y, más concretamente, a partir de la obra de Gueric d'Igny (LAURENTIN 1952: 154-155). Pero, como bien señaló él mismo, la analogía entre el sacerdote y la Virgen ya había sido expresada mucho antes por Pedro Damián, uno de los más ilustres defensores de la reforma eclesíastica que se opuso al nicolaísmo. Desde su punto de vista, era intolerable que los sacerdotes casados o viviendo en concubinato manejaran el cuerpo de Cristo con manos impuras. Cuando yacía en el pesebre, dijo, Cristo quería ser sostenido por manos puras, las de la Virgen, y en el tiempo presente, que es el de su reinado celestial, desea aún más ardientemente que su cuerpo esté rodeado de pureza⁴¹. De nuevo se trata de una analogía y no de una asimilación directa de la Virgen al sacerdote, pero no por ello la imagen propuesta por Pedro Damián resulta menos impactante.

La Virgen con un cáliz

En la iconografía, la Virgen solo actúa claramente a la manera de un sacerdote a partir del siglo XIII, como muestra la ilustración de un milagro relatado por Gautier de Coinci en el que María entrega una hostia consagrada a un niño judío⁴². Sin embargo, en una serie de nueve programas pictóricos catalanes la Virgen ya había sido representada anteriormente como figura sacerdotal sosteniendo un cáliz: en los ábsides de Sant Pere de Burgal, Sant Climent de Taüll, Santa Coloma de Andorra, Sant Cristòfol de Anyós, Sant Romà de les Bons, Santa Eulàlia d'Estaon, Santa Maria de Ginestarre de Cardós y Santa Eugènia de Argolell, y en la bóveda del presbiterio de Sant Andreu de Baltarga (fig. 17) (AL-HAMDANI 1965; WUNDERWALD 2010: 145-152). En Burgal y Taüll, el objeto presentado por la Virgen no se parece a primera vista a un cáliz, pero esta lectura puede basarse en dos observaciones. En Burgal, el nudo esdesproporcionadamente voluminoso en relación con el pie y la copa, pero estas formas son efectivamente las de un cáliz. Y, en Taüll, María esconde el pie y el nudo con un trozo de su vestido, de modo que sólo se ve la copa.

En estas composiciones, significativamente, la Virgen no lleva al Niño, sino que muestra un objeto litúrgico, el cáliz, que sigue siendo prerrogativa de los sacerdotes y que, a la vez, es uno de los principales atributos de la personificación de la Iglesia, que recoge la sangre que fluye del costado de Cristo en las representaciones de la Crucifixión. En la historiografía, la asimilación de las representaciones de María con la Iglesia se considera generalmente evidente, pero los ejemplos explícitos son escasos, lo que hace que las Vírgenes catalanas sean del mayor interés.⁴³

41. PEDRO DAMIÁN, *Epistola 61*, ed. REINDEL 1983-1993, II: 214-216.

42. Besançon, BM, ms. 551. GAUTIER DE COINCI, *Miracles de Notre Dame*, fol. 31 v°.

43. Para la Virgen-Iglesia, la referencia sigue siendo THÉREL 1984. Ver también RUSSO 1996.

Además de asimilar la Virgen a la Iglesia, estas imágenes marianas la presentan claramente como figura del sacerdote oficiante. Por un lado, le atribuyen una casulla reconocible por la ausencia de mangas y la forma de V o U que adopta al caer entre las piernas. La intencionalidad de estas similitudes con la vestimenta sacerdotal está bien atestiguada en las pinturas de Santa Maria d'Àneu, en las que María lleva la misma vestimenta que el sacerdote –probablemente un donante– representado al pie de la cuenca absidal (fig. 18).⁴⁴ Por otra parte, la mayoría de las Vírgenes con cáliz aparecen detrás del altar, de modo que los fieles y el clero podían relacionarlas espontáneamente con el sacerdote vestido de la misma manera y levantando el cáliz, aunque la elevación litúrgica se haga con ambas manos.

De este modo, a pesar de que los textos contemporáneos sean relativamente discretos sobre el sacerdocio de la Virgen, puede verse claramente que los diseñadores de las pinturas catalanas afirmaron la asimilación de María al oficiante terrenal. Varias composiciones superponen así la imagen del sumo sacerdote de la liturgia celestial rodeado de su corte a otra figura sacerdotal complementaria, generalmente flanqueada por apóstoles y santos, lo que ciertamente representa a la Iglesia terrenal y, más particularmente, la comunidad local.⁴⁵ Además, al sustituir al Niño por un cáliz, también se argumenta que el vino consagrado corresponde a la sangre del Hijo encarnado. Es cierto que la doctrina de la presencia real de Cristo en las especies sacramentales no se definió formalmente como dogma hasta algo más tarde, por lo que no puede asegurarse que la imagen de la Virgen con el cáliz pretendiera afirmar o declarar directamente esta idea. Sin embargo, no puede dudarse de la vigencia del concepto de la presencia real en el ideario de la época, puesto que había impregnado todos los debates sobre la Eucaristía desde mediados del siglo XI.⁴⁶

La Virgen con el Niño

La mayoría de las Vírgenes con el Niño catalanas también llevan una casulla: Sant Pere de Sorpe, Santa Maria d'Àneu, Santa Maria de Taüll (fig. 19), Sant Vicenç de Estamariu, Sant Pere de la Seu d'Urgell, Sant Vicenç de Cardona y Saint-Lizier (Couserans, también en el margen norte de la Cataluña histórica). Ya que puede defenderse que la idea del sacerdocio mariano fue ampliamente aceptada en la Cataluña románica, podemos suponer que estas representaciones de la Virgen con el Niño se percibían también como referidas a tal cualidad.

La hipótesis se ve corroborada por los estrechos vínculos entre estas imágenes marianas y el episodio de la Adoración de los Reyes Magos, que se refiere a la proce-

44. Véase en particular PAGÈS I PARETAS 1999.

45. Para las figuras que rodean a la Virgen, véase GARLAND 2014.

46. Véase en particular RAUWEL 2002.

sión del ofertorio (NILGEN 1967; FORSYTH 1972). La idea fue claramente afirmada por Honorius Augustodunensis, quien comparó a los fieles que traían oro en el momento del ofertorio con los Reyes Magos.⁴⁷ En la iconografía, esta idea se ha traducido mediante la asignación de un objeto litúrgico a uno u otro de estos tres protagonistas, como puede verse en una placa esmaltada del altar de Grandmont conservada en el Musée National du Moyen Âge en París y en el relicario de los Reyes Magos de Colonia. En este último ejemplo se representó al mismo emperador Otón IV siguiendo la estela de la procesión de los Reyes Magos y ofreciendo el oro destinado a la construcción del frontal.⁴⁸ En Cataluña, podemos mencionar, por ejemplo, el frontal de Espinelves (ca. 1186-1187), hoy en el Museu Episcopal de Vic, donde los tres Reyes sostienen un cáliz en sus manos veladas (BELTRÁN GONZÁLEZ 2012a; BELTRÁN GONZÁLEZ 2012b). Sin embargo, las pinturas murales catalanas no contienen ningún indicio de este tipo y son claramente anteriores a estas obras.

El vínculo con la procesión del ofertorio, por otra parte, puede basarse en un argumento sintáctico importante. En una notable serie de programas situados en Cataluña o en sus áreas limítrofes, los diseñadores trataron de acercar la procesión de los Reyes Magos lo más posible al eje del santuario y, por lo tanto, al altar. Este es el caso en Saint-Martin de Fenollar; en Barberà del Vallès, el episodio se inscribe en la continuidad del ciclo; y, en Saint-Lizier, el orden de las escenas se invirtió aún más significativamente para poder colocar la Adoración justo a la izquierda de la ventana axial (fig. 20). En Casenoves, Les Cluses-Hautes y Saint-Plancard la Adoración no forma parte de un ciclo narrativo, sino que los Reyes Magos están orientados de tal manera que apuntan hacia el centro del ábside. Esta disposición se aplicó también en el conjunto de Maderuelo, cuyas estrechas afinidades con la pintura catalana se han mencionado anteriormente.

La dimensión litúrgica de la Adoración de los Reyes Magos también se ve corroborada por algunos temas asociados. En los ábsides de las iglesias marianas de Àneu y Cap d'Aran, la Virgen con el Niño se asocia a los arcángeles abogados, que transmiten manifiestamente las peticiones del *Pater Noster* (fig. 21). Así mismo, en Àneu, la cuenca absidal está ocupada por el tema de la Purificación de los labios de Isaías, curiosamente desdoblado, que evoca la comunión (PÉTRIDES 1905: 362). En Saint-Martin de Fenollar, la escena de la Natividad en el muro norte hace referencia a la Eucaristía a través de las formas del pesebre, que descansa sobre columnas igual que un altar. La comparación es tanto más evidente cuanto que la escena aparece a la izquierda del altar de piedra de este pequeño presbiterio rectangular, como el altar de los mártires en las pinturas de Pedret.

Si aceptamos el significado sacerdotal de las Vírgenes catalanas con el Niño, también podemos interpretar la posición de sus manos en este sentido. Las

47. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 27, P.L. 172, 553 A-B.

48. Véase en particular CIRESI 2003; y CIRESI 2005.

extremidades sostienen al Niño simétricamente a la altura de los muslos, lo que sugiere que ella lo presenta del mismo modo que el sacerdote levanta las oblatas en el momento de la consagración (SUNTRUP 1978: 390-397). Esta hipótesis se ve corroborada por el programa del dintel de uno de los dos tímpanos conservados en La Charité-sur-Loire (fig. 22) (ANGHEBEN 2020b: 307). En la Adoración de los Reyes Magos, la Virgen tiene sus manos sobre los muslos del Niño, al igual que en sus escenas catalanas homólogas, mientras que en la Presentación en el Templo María levanta al Niño sin cambiar su posición. Además, ha intercambiado el velo por la casulla, lo que confirma su función sacerdotal.

Las pinturas del ábside de Sant Martí del Brull, depositadas en el Museo Episcopal de Vic, incluyen de forma significativa una Presentación en el Templo de este tipo, junto a una Adoración de los Reyes Magos. La fórmula original del frontal de Mosoll corrobora la lectura litúrgica del tema, aunque se trate de una obra muy tardía, de principios del siglo XIII (fig. 22). En la Adoración, la mano izquierda de la Virgen, vestida con una casulla, está colocada sobre el hombro de Cristo y su mano diestra expone un pequeño disco, quizás una hostia. En la Presentación en el Templo, la mano izquierda permanece en esta posición mientras la otra mano se coloca sobre el muslo del Niño. En esta composición, el vínculo con la Eucaristía también ha sido claramente afirmado por la hostia que lleva el monograma de Cristo expuesto en el altar. Estos argumentos permiten interpretar a las Vírgenes románicas con el Niño como figuras del sacerdote oficiante y la procesión de los Reyes Magos como el prototipo del ofertorio.

Consideraciones finales

En las iglesias de Cataluña y su periferia septentrional, la mayoría de los programas presbiterales se refieren a la celebración de la Eucaristía. El sumo sacerdote de la liturgia celestial desciende al lugar de culto acompañado de su corte celestial, cuyas acciones y palabras se hacen eco de las de los oficiantes: serafines, querubines y probablemente también los Vivientes y los Ancianos cantan el *Sanctus*, los arcángeles transmiten las oraciones del *Pater Noster*, varios ángeles inciensan las oblatas tras el ofertorio y los serafines de Àneu dan la comunión. La Iglesia terrenal se evoca a través de los apóstoles, los santos y la Virgen María, que representa al oficiante que levanta el cáliz y el cuerpo de Cristo al que ella misma dio a luz. Este cuerpo sacrificado en el altar también está representado por el Cordero y el Cristo en la cruz. A la procesión del ofertorio y al rezo del *Supra quae* le corresponden la Adoración de los Reyes Magos y el Sacrificio de Abel.

La excepcional coherencia de estos programas no excluye, por supuesto, otros niveles de interpretación. La presencia de los donantes les confiere, a veces, una dimensión histórica o incluso política o institucional, como en el caso del Bural. La

puesta en valor de la Eucaristía también podría correlacionarse con la disputa sobre la presencia real, la lucha contra los herejes o, más ampliamente, la defensa de la institución eclesiástica, que había sido objeto de profundos cambios desde mediados del siglo XI, pero estas interpretaciones siguen siendo en general muy frágiles.⁴⁹ La lectura devocional, en cambio, es más sólida, como demuestra la Crucifixión de estuco de Sant Joan de Caselles. Numerosos indicios textuales y visuales indican que las tres imágenes canónicas servían también como soporte de la devoción personal. Por lo tanto, este nuevo enfoque debería considerarse para todo el corpus catalán.

49. Interpretaciones “gregorianas” han sido propuestas por WUNDERWALD 2010; y PIANO 2010.

Bibliografía

ACCONCI, Alessandra, 2007. “Un perduto affresco a S. Lorenzo fuori le Mura. Appunti per la storia della basilica pelagiana nell’XI secolo”, S. Romano, J. Enckell Julliard (eds.), *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, Viella: 85-101.

— 2009. “Galliano, Roma. Spunti su assonanze pittoriche e precedenti iconografici”, *Arte Lombarda*, 156/2: 33-47.

ALCOY, ROSA, PAGÈS I PARETAS, Montserrat, 2012. “Les pintures murals de Sant Esteve d’Andorra: un cicle pasqual del 1200”, *Quaderns d’estudis andorrans*, 9: 155-173.

ALFANI, Elena, 2006. “Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente”: Piva (ed.), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milan, Jaca Book.

AL-HAMDANI, Betty Watson, 1965. “The Burning Lamp and other Romanesque Symbols for the Virgin that come from the Orient”, *Commentari*, 16, 1965: 167-185.

ANGHEBEN, Marcello, 2008. “Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L’exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin”, M. Guardia, C. Mancho (eds.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, Universitat de Barcelona: 57-95.

— 2012. “La Vierge à l’Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo”, *Codex aquilarensis. 28. Creer con imágenes en la Edad Media*: 29-74.

— 2013. “La Crucifixion du chevet: entre liturgie eucharistique et dévotion privée”, C. Andrault-Schmitt (ed.), *La Cathédrale de Poitiers. Enquêtes croisées sur une œuvre singulière*, La Crèche, Geste: 346-363.

— 2014. “La théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l’Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique”, *Hortus Artium Medievalium*, 20: 209-223.

— 2016. “Les peintures de Sant Quirze de Pedret: un programme apocalyptique au service de l’eucharistie”, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47: 51-67.

— 2016b. “Les statues mariales pyrénéennes et la progressive assimilation de la Vierge à l’Enfant au prêtre officiant”, S. Brouquet (ed.), *Sedes sapientiae. Vierges Noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, Méridiennes: 19-45.

— 2020a. “Sainte-Marie de Taüll: le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud”, *Fenestrella 1* [En ligne].

— 2020b. *Les portails romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols.

— 2021a. “La peinture romane de Catalogne et ses sources d’inspiration”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 253: 1-32.

— 2021b. “Eucharistie, commémoration, adoration et dévotion: la Crucifixion dans la peinture romane de Catalogne et du nord des Pyrénées”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 52: 147-178.

ARAD, Lily, 2011. *Santa María de Barberà del Vallès: fe i poder darrere les imatges sacres*, Barcelona, Tabela Edicions.

ÁVILA JUAREZ, Antonio de, 2005. “Las pinturas de la Vera Cruz de Maderuelo: la misa como *recapitulatio*”, *Goya*, 305: 81-92.

BACCI, Michele, 2002. “*Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore*. Studio sulle metamorfosi di una leggenda”, G. Rossi (ed.), *Santa Croce e Santo Volto*, Pisa, GISEM, Ed. ETS: 7-86.

— 2013. “The Volto Santo’s legendary and physical image”, J. Mullins, J. Ní Ghrádaigh, R. Hawtree (eds.), *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublin, Four Courts Press: 214-233.

— 2014. “Le *Majestats*, il *Volto Santo* e il *Cristo di Beirut*: nuove riflessioni”, *Iconographica*, 13: 45-66.

BARRAL I ALTET, Xavier, LAURANSON-ROSAZ, Christian (eds.), 2004. *Saint-Guilhem-le-Désert. La fondation de l’abbaye de Gellone. L’autel médiéval. Actes de la table ronde d’août 2002*, Montpellier, Amis de Saint-Guilhem-le-Désert.

BASTARDES I PARERA, Rafael, 1978. *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona, Artestudi.

BELTRÁN GONZÁLEZ, Martí, 2012a. “El frontal d’altar de Sant Vincenç d’Espinelles. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria”, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 5: 21-47.

— 2012b. “La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*”, *Eikón / Imago*, 1: 39-70.

BILBAO ZUBRI, Irène, VALLET, Jean-Marc, 2015. “Les peintures murales romanes de Saint-Martin-de-Fenollar et des Cluses-Hautes: étude technique et éléments de conservation”, G. Mallet, A. Leturque (eds.), *Arts picturaux en territoires catalans (XII^e-XIV^e siècle). Approches matérielles, techniques et comparatives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée: 87-100.

BORLEFFS, Jan Willem Philip, 1954. *Quinti Septimi Florentis Tertulliani opera. Pars I. Opera catholica. Adversus Marcionem*, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Series latina, 1).

BOTTE, Bernard, 1929. “L’ange du sacrifice et l’épiclèse de la messe romaine au Moyen Âge”, *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, I: 285-308.

— 1961. *Ambroise de Milan. Des sacrements. Des mystères*, Paris, Cerf (Sources chrétiennes, 25 bis).

BOUSQUET, Jacques, 1974. “Le thème des “archanges à l’étendard” de la Catalogne à l’Italie et Byzance”, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5: 7-27.

BUDDE, Michael, 1998. *Altare portatile. Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters, 600-1600*, Münster, Werne an der Lippe: Eigenverlag des Autors.

CAMPS I SÒRIA, Jordi, 2011a. “Imágenes para la devoción: crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica. Tipologías y talleres”: L. Huerta (éd.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 77-103.

— 2011b. “Sculptura lignea nella Catalogna romanica”, *Studi medievali e moderni*, 15, 2011: 395-406.

— 2013. “Romanesque Majestats: A Typology of Christus Triumphans in Catalonia”, J. Mullins, J. Ní Ghrádaigh, R. Hawtree (eds.), *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublin, Four Courts Press: 234-247.

CARDILE, Paul Julius, 1984. “Mary as priest: Mary’s Sacerdotal position in the Visual Arts”, *Arte Cristiana*, 72: 199-208.

CASTIÑEIRAS, Manuel, 2007. “Catalan Romanesque Painting Revisited: The Altar-Frontal Workshop”, C. Hourihane (ed.), *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Tempe & Princeton, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies & Princeton University/The Index of Christian Art: 120-153.

— 2008. “Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d’Urgell, Ix, Esquius i Planès”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 9: 17-41.

CHARBONNEL, Marie, 2012. *Materialibus ad immaterialia: peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour (1317) du XII au XV siècle*, Thèse de doctorat, Université de Clermont-Ferrand II.

CHINELLATO, Laura (ed.), 2016. *Arte longobarda in Friuli. L’Ara di Ratchis a Cividale. La ricerca e la riscoperta delle policromie*, Udine, Forum.

CIRESI, Lisa Victoria, 2003. “A Liturgical Study of the Shrine of the Three Kings in Cologne”, C. Hourihane (ed.), *Objects, Images and the Word. Art in the Service of the Liturgy*, Princeton, Princeton University Press: 202-230.

CIRESI, Lisa Victoria, 2005. "Of Offerings and Kings: The Shrine of the Three Kings in Cologne and the Aachen Karlsschrein and Marienschrein in Coronation Ritual", B. Reudenbach, G. Toussaint (eds.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, Akademie Verlag: 165-185.

DAVRIL, Anselme, THIBODEAU, Timothy M., 1995. *Guillelmi Duranti rationale divinorum officiorum*, I-IV, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 140).

DESCATOIRE, Christine, GIL, Marc (eds.), 2013. *Une renaissance. L'art en Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris, Réunion des Musées nationaux.

DESHUSSES, Jean, 1971. *Le sacramentaire grégorien. Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits. I. Le sacramentaire, le supplément d'Aniane*, Fribourg, Éditions universitaires (Spicilegium friburgense, 16).

DUC, Paul, 1937. *Étude sur l' "Expositio missae" de Florus de Lyon suivie d'une édition critique du texte*, Belley, Imprimerie Chaduc.

DÜMMLER, Ernst, 1899. *Monumenta Germaniae Historica, Epistulae V, Karoli Aevi III*, Berlin, Apud Weidmannos.

DURLIAT, Marcel, 1989. "La Signification des Majestés catalanes", *Cahiers Archéologiques*, 37: 69-95.

EXNER, Matthias, 1989. *Die Fresken der Krypta von St Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Tréveris, Rheinisches Landesmuseum Trier.

FAVREAU, Robert, MICHAUD, Jean, LEPLANT, Bernadette, 1982. *Corpus des inscriptions de la France médiévale, 7. Ville de Toulouse*, Paris, CNRS Éditions.

FORSYTH, Ilene H., 1972. *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press.

FRANZÉ, Barbara, 2007. "Une lecture en contexte: les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant", *Hortus Artium Medievalium*, 13/2: 471-489.

FRESE, Tobias, 2013. *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*, Berlin, Mann.

GARLAND, Emmanuel, 2014. "À propos des peintures murales d'Ourjout: la représentation des saints dans les chœurs, à l'époque romane", *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 74: 49-75.

- GERSTEL, Sharon E. J., 1999. *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle, University of Washington Press.
- GUARDIA, Milagros, 2011. *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Bellaterra, Universitat de Barcelona.
- GUARDIA, Milagros, LORÉS, Immaculada, 2020. *Sant Climent de Taiüll i la vall de Boí*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Memoria Artium, 26), 2020.
- HANSSENS, Jean-Michel, 1948. *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi 138, 139, 140).
- HARTEL, Wilhelm von, 1868. *S. Thasci Caecili Cypriani opera omnia*, Vienne, Apud C. Geroldi filium (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, III, 1).
- JOLIVET-LÉVY, Catherine, 1993. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, Éditions du CNRS.
- KONSTANTINIDI, Chara, 2008. *The Melismos. The Co-officiating Hierarchs and the Angel-Diacons flanked the Altar with the holy Bread and Wine or the Eucharistic Christ*, Tesalónica, Centre of Byzantine Studies (Byzantine Monuments, 14).
- LAURENTIN, René, 1952. *Maria Ecclesia sacerdotium: essai sur le développement d'une idée religieuse*, Paris, Nouvelles éditions latines.
- LE BRUN, Pierre, 1860. *Explication littéraire, historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la messe*, Lyon & Paris, Libraire catholique de Périsset frères, 1860.
- LETURQUE, Anne, 2015. "Étude des peintures de Saint-Martin-de-Fenollar: remarques préalables à l'étude en laboratoire", G. Mallet, A. Leturque (eds.), *Arts picturaux en territoires catalans (XIX^e-XIV^e siècle). Approches matérielles, techniques et comparatives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée: 63-83.
- MANCHO, Carles, 2015. "Oltre i muri della chiesa. La decorazione di San Pietro a Sorpe (Catalogna) come imposizione sul territorio", *Hortus artium medievalium*, 21: 246-260.
- 2016. "La Crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe et le crâne d'Adam au Golgotha. La complexité de la peinture murale romane pyrénéenne", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47: 159-173.

MELLET, Marcellin, CAMELOT, Pierre-Thomas, 1955. *Œuvres de saint Augustin. 15. 2^{ème} série: Dieu et son œuvre. La Trinité (Livres I-VII). I. Le mystère*, Paris, Perrin (Bibliothèque augustinienne, 15).

MICHAEL, Angelika, 2013. *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Francfort, Lang.

MÜTHERICH, Florentine, 1972. *Sakramentar von Metz. Fragment. Ms. lat. 1141, Bibliothèque nationale, Paris. Vollständige Faksimile-Ausgabe*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

NEUMAN DE VEGVAR, Carol, 2003. "A Feast to the Lord: Drinking Horns, the Church, and the Liturgy", C. Hourihane (ed.), *Objects, Images and the Word. Art in the Service of the Liturgy*, Princeton, Princeton University Press: 231-256.

NILGEN, Ursula, 1967. "The Epiphany and the Eucharist: on the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes", *The Art Bulletin*, 49: 311-316.

NORBERG, Dag, 1982. *S. Gregorii Magni Registrum epistularum*, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Series latina, 140A).

ODENTHAL, Andreas, 1992. "Ein Formular des "rheinischen Messordo" aus St. Aposteln in Köln", *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 34: 333-344.

PAGÈS i PARETAS, Montserrat, 1997. "À propos des séraphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28: 225-229.

— 1999. "L'església de Santa Maria d'Àneu i les seves pintures", *Lambard. Estudis d'art medieval*, 11: 65-77.

PAULUS, Beda, 1969. *Pascasius Radbertus. De corpore et sanguine Domini*, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 16).

PÉTRIDES, Sophrose, 1905. "Traité liturgiques de saint Maxime et de saint Germain traduits par Anastase le bibliothécaire", *Revue de l'Orient chrétien*, 10: 289-313: 350-364.

PIANO, Natacha, 2010. "*Locus Ecclesiae*". *Passion du Christ et renouveau ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e siècle)*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers.

PICHERY, Eugène, 1955. *Jean Cassien. Conférences*, Paris, Cerf (Sources chrétiennes, 42).

- POISSON, Olivier, 1991. *Saint-Martin de Fenollar*, Perpignan, Le Publicateur.
- RAUWEL, Alain, 2002. “*Expositio missae*”: *essai sur le commentaire du Canon de la Messe dans la tradition monastique et scolastique*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne.
- REINDEL, Kurt, 1983-1993. *Die Briefe des Petrus Damiani*, 4 vol., Munich, MGH (Monumenta Germaniae historica, Epistolae, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit, IV).
- REYNOLDS, Roger E., 2013. “Eucharistic Adoration in the Carolingian Era ? Exposition of Christ in the Host”, *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture*, 4/2: 70-153.
- ROSSI, Marco, BERETTA, Manuela, 2008. “L’abside”, M. Rossi (ed.), *Galliano pieve millenaria*, Sondrio, Lysis: 164-197.
- RUSSO, Daniel, 1996. “Les représentations mariales dans l’art d’Occident du Moyen Âge. Essai sur la formation d’une tradition iconographique”, D. Iogna-Prat, É. Palazzo, D. Russo, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne: 173-291.
- SANSTERRE, Jean-Marie, 1995. “Vénération et utilisation apotropaïque de l’image à Reichenau vers la fin du X^e siècle: un témoignage des *Gesta* de l’abbé Witigowo”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, 73: 281-285.
- SANSTERRE, Jean-Marie, 2011. “Sacralité et pouvoir thaumaturgique des statues mariales (X^e siècle-première moitié du XIII^e siècle)”, *Revue Mabillon*, n.s. 22: 53-77.
— 2020. *Les images sacrées en Occident au Moyen Âge: histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes*, Madrid, Akal.
- SARBAK, Gábor, WEINRICH, Lorenz, 2008: *Sicardi Cremonensis episcopi Mitralis de officiis*, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 228).
- SIDELI, Lucia, 2020: “Datazione con carbonio 14: presentate le indagini sul Volto Santo di Lucca”, Istituto Nazionale di Fisica Nucleare. Sezione di Lecce, <https://web.le.infn.it/datazione-con-carbonio-14-presentate-le-indagini-sul-volto-santo-di-lucca/> [2022/03/23].
- SIMSON, Otto G. von, 1987. *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Princeton, Princeton University Press.
- SKUBISZEWSKI, Piotr, 2005. “Maiestas Domini et liturgie”, C. Arrignon et al. (eds), *Cinquante années d’histoire médiévale. À la confluence de nos disciplines. Actes du Colloque organisé à l’occasion du Cinquantenaire du CESCO, 1^{er}-4 septembre 2003*, Turnhout, Brepols: 309-408.

SUNTRUP, Rudolf, 1978. *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*, Munich, Fink.

THÉREL, Marie-Louise, 1984. *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, Éditions du CNRS.

TISSOT, Gabriel, 1956. *Ambroise de Milan. Traité sur l'Évangile de s. Luc. Livres I-IV*, Paris, Cerf (Sources chrétiennes, 45).

TRENS, Manuel, 1966. *Les Majestats catalanes*, Barcelona, Alpha.

TRONZO, William, 1985. "The Prestige of Saint Peter's. Observations on the function of monumental narrative cycles in Italy", *Studies in History of Art*, 16: 93-112.

VERDIER, Philippe, 1970. "La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis", *Cahiers de civilisation médiévale*, 13, 1970: 1-30.

VOGÜÉ, Adalbert de, 1980. *Grégoire le Grand. Dialogues*, Paris, Cerf (Sources chrétiennes, 265).

WALTER, Christopher, 1982. *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, Variorum Publishers.

WHITE, Andrew Walker, 2015. *Performing Orthodox ritual in Byzantium*, Cambridge, Cambridge University Press.

WUNDERWALD, Anke, 2010. *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell. 11.-12. Jahrhundert*, Dresde, Didymos.

Figuras



Fig. 1. Sant Climent de Taüll, pinturas del ábside conservadas en el MNAC, teofanía compuesta (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 2. Santa Eulàlia d'Estaon, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, teofanía compuesta (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).

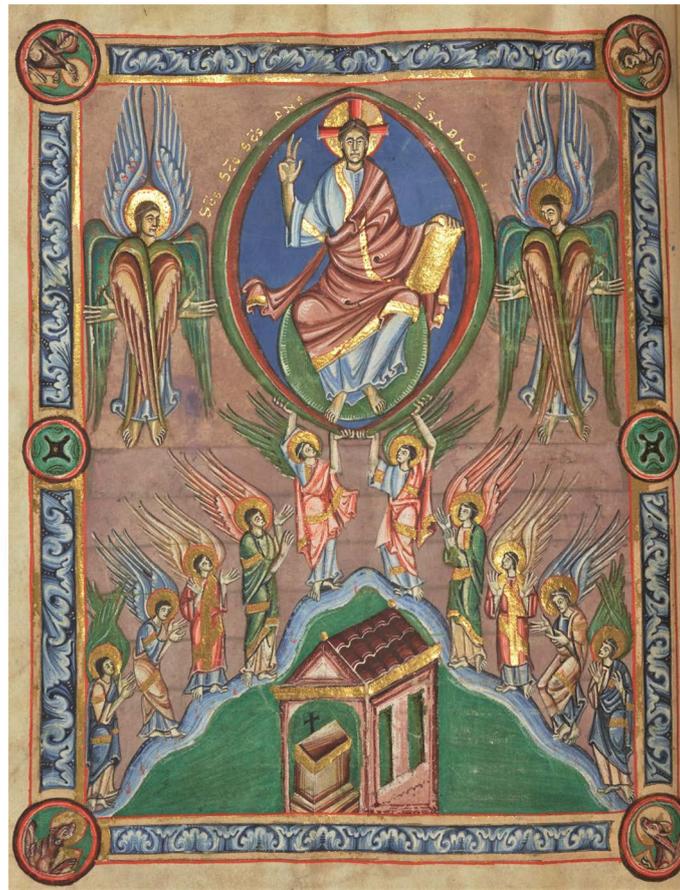


Fig. 3. Sacramentario de Saint-Denis, París, BnF, ms. lat. 9436, f° 15v., Cristo en la gloria y los nueve coros angélicos dominando un oratorio (Gallica).



Fig. 4. Sant Pau d'Esterrí de Cardós, pinturas de la cuenca absidal conservades en el MNAC, serafín turiferario y arcángel Gabriel (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 5. Santa Maria de Taüll, pinturas de la nave sur conservadas en el MNAC, la Anunciación a Zacarías (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 6. Sant Esteve d'Andorra la Vella, pinturas del ábside norte conservadas en el MNAC, la Anunciación a Zacarías (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 7. Santa Eulàlia d'Estaon, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, que-rubín y arcángel Gabriel (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 8. Sant Pere de Burgal, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, el arcángel Gabriel y un profeta (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 9. Acuarela de Carlo Annoni, pinturas del ábside de Galliano.

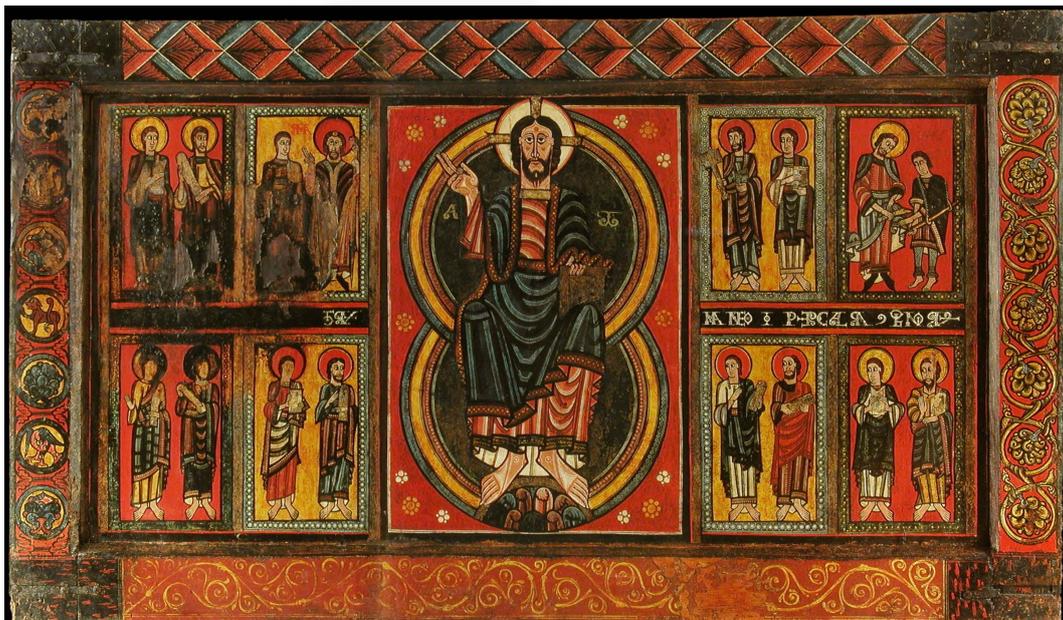


Fig. 10. Antependium de Ix, MNAC (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 11. Santa Maria d'Àneu, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, la Purificación de los labios de Isaías (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 12a. Saint-Polycarpe, pinturas de la bóveda de del tramo que precede al ábside, los Ancianos adorando al Cordero (foto del autor).



Fig. 12b. Saint-Polycarpe, pinturas de la bóveda de del tramo que precede al ábside, los Ancianos adorando al Cordero (foto del autor).



Fig. 13. Sant Pere de Sorpe, pinturas de la pared norte de la nave conservadas en el MNAC, la Crucifixión (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 14. Sant Pere de Sorpe, pinturas de la tercera arcada norte de la nave conservadas en el MNAC, San Pastor, dos cálices y el signo de Cáncer (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 15. Sant Pere de Sorpe, pinturas de la pared norte de la nave conservadas en el MNAC, ángel turiferario (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museu-nacional.cat).



Fig. 16. Sant Joan de Caselles, pinturas y estucos del muro sur, la Crucifixión (archivo del autor).



Fig. 17. Santa Maria de Ginestarre, pinturas en el ábside conservadas en el MNAC, teofanía compuesta, Virgen con cáliz y apóstoles (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 18. Santa Maria d'Àneu, pinturas del ábside conservadas en el MNAC, sacerdote llevando un libro (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 19. Santa Maria de Taüll, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, Adoración de los Reyes Magos (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 20. Catedral de Saint-Lizier, pinturas del ábside, apóstoles y ciclo de la Infancia (foto Jean-Pierre Brouard/CESCM).



Fig. 21. Santa Maria d'Àneu, pinturas del àbside conservadas en el MNAC, Adoración de los Reyes Magos y Purificación de los labios de Isaías (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 22. La Charité-sur-Loire, portal depositado, Adoración de los Reyes Magos y Presentación en el Templo (foto Jean-François Amelot).



Fig. 23. Antependium de Mossol, MNAC (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).