

El románico
Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180
y el Mediterráneo

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA
29 febrero – 18 mayo 2008

Manuel Castiñeiras | Jordi Camps

Catálogo

Dirección científica

Manuel Castiñeiras
Jordi Camps
Immaculada Lorés

Autores

Michele Bacci (M.Ba.)
Joaquim Badia i Gómez (J.B.G.)
Xavier Barralt i Altet (X.B.A.)
Jaime Barrachina (J.B.)
Julia Beltrán de Heredia Bercero (J.B.H.)
Pere Beseran (P.B.)
Gerardo Boto (G.B.)
Pere Brunet (P.Br.)
Mariagiulia Burresti (M.B.)
Marco Burrini (M.Bu.)
Antonino Caleca (A.C.)
Jordi Camps (J.C.)
Manuel Castiñeiras (M.C.)
Begoña Cayuela (B.C.)
Daniel Cazes (D.C.)
Quitterie Cazes (Q.C.)
Xavier Dectot (X.D.)
Joan Duran-Porta (J.D.P.)
Víctor Farías (V.F.)
Milagros Guardia (M.G.)
Immaculada Lorés i Otzet (I.L.)
Geraldine Mallet (G.M.)
Carles Mancho (C.M.)
Rosa Maria Martín Ros (R.M.M.)
Maria Luisa Melero (M.M.)
Joan J. Menchon Bes (J.M.B.)
Antonio Milone (A.M.)
Antoni Morer i Munt (A.M.M.)
Dulce Ocón Alonso (D.O.)
Giulia Orofino (G.O.)
Anna Orriols Alsina (A.O.)
Montserrat Pagès (M.P.)
Olivier Poisson (O.P.)
Núria Prat i Grau (N.P.G.)
Arturo Carlo Quintavalle (A.Q.)
Annie Regond (A.R.)
Josep Anton Remolà (J.A.R.)
Giovanna Tedeschi Grisanti (G.T.G.)
Albert Torra (A.T.)
Gemma Ylla-Català (G.Y.C.)
Giuseppa Zanichelli (G.Z.)

Documentación y bibliografía

Joan Duran-Porta,
Laia Pérez,
Gemma Ylla-Català,
Ramon Dilla

Coordinación editorial y producción

Montse Gumà,
Núria Giralt,
Nèstor Sagimon,
Mireia Almirall
Àrea Editorial del MNAC

Corrección y traducción

Susanna Méndez
Àrea Editorial del MNAC
Joan Mulero
Barcelona Kontext

Cartografía

Víctor Hurtado
Documentación y diseño
Andreu Grau
Realización informática

Diseño gráfico

Carlos Ortega y Jaume Palau

Fotomecánica

Qüestió Gràfica

Impresión

Syl

© de la obra editorial
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Palau Nacional. Parc de Montjuïc
08038 Barcelona. www.mnac.cat
© de los textos, sus autores
© de la traducción, sus autores
Todos los derechos reservados

Primera edición: febrero 2008
ISBN: 978-84-8043-185-9
Depósito legal: B-11.456-2008

El mobiliario de altar en la época románica

Michele Bacci

«**S**criptura autem laicorum in duobus consistit: in picturis et ornamentis». ¹ Con esta sentencia, el liturgista Giovanni Belet, a mediados del siglo XII, amplió la argumentación tradicional sobre la utilidad didáctica de las imágenes y la legitimidad de su presencia en el interior del espacio cultual, que también consideraba aplicable a todos aquellos ornamentos que permitían gozar de la acción litúrgica desde el punto de vista de la percepción visual, que constituía el primer estadio de la contemplación. Desde una perspectiva general, este *ornatus* se caracterizaba por su naturaleza variable, incluso efímera, y estrechamente ligada a la articulación jerárquica de los espacios y los momentos rituales del año. Por otra parte, no sólo concernía a los objetos y ambientes arquitectónicos, sino también a los propios actores del oficio sagrado «que adornantur in ecclesia», tal y como afirma el inventario de una abadía alemana escrito en 1158, «hec sunt: altare, sacerdos, ministri, scola chori, ambitus ecclesie». ²

Según el grado de solemnidad de las fiestas que se celebraban, los edificios consagrados se iluminaban con la luz de lámparas, velas o cirios –graduando cuidadosamente su intensidad–, se revestían con cortinajes, velas y alfombras y se embellecían con la suntuosidad de vasos sagrados, relicarios, cruces y antependios de metal brillante. Una dirección absolutamente atenta al más mínimo detalle y que siempre intentaba desarrollar verdaderas dramaturgias regulaba la liturgia en catedrales y grandes iglesias de conventos y abadías. No es nada sencillo, hoy en día, imaginarse la espectacularidad de

una ceremonia de este tipo como, por ejemplo, la que se recitaba en Metz con motivo de la fiesta de dedicación de la catedral de Saint-Étienne. En aquella ocasión, tal y como hemos podido saber de un antiguo ritual, el altar mayor se engalanaba con un gran trozo de tela bordado –el mismo que se utilizaba por Navidad y Pascua–, al que se añadía un suntuoso paño de seda que cubría la base de un extremo a otro. En la parte posterior se disponían siete cruces y dos flabelos y encima de la mesa se colocaba una suntuosa «capilla» de plata decorada con filacterias, en cuyo interior colgaban los preciosos vasos de plata que custodiaban las reliquias del santo protomártir junto con la cabeza de san Gorgonio y muchas otras preciadas reliquias. Cerca había dos cofres más con estas *mirabilia Dei*, uno sobre el otro, y, por encima, aún más pequeños vasos sagrados. Delante del edículo relicario había dispuestos en fila cuatro cálices, de ónice, oro, plata y cristal respectivamente, mientras que detrás se erigía el báculo episcopal de san Materno. Y esta extraordinaria «instalación» se complementaba con dos evangeliarios con cubierta plateada dispuestos en los dos extremos de la mesa sagrada, la sítula para la bendición, el turíbulo y un taburete (en el suelo) sobre el cual reposaban ocho paños dorados. Los efectos del brillo y los reflejos luminosos quedaban garantizados gracias a seis candelabros colocados delante del altar y tres más en los peldaños del presbiterio. ³

La disposición de los ornamentos en el *locus altaris* debía sugerir inmediatamente a los participantes en la acción litúrgica la solemnidad del momento y, en este sentido, contribuía de forma deter-

minante a orientar su actitud hacia el misterio sagrado que se iba a manifestar mediante la liturgia. ⁴ Por su parte, los oficiantes debían sentirse partícipes de dicho ornamento, en el sentido de que no podía fallar la correspondencia entre la magnificencia del templo material y la decencia del clero, es decir, del «templo espiritual», ⁵ una correspondencia que era exaltada a menudo por el uso de los mismos tejidos para confeccionar los atavíos litúrgicos y los velos y cortinajes que ornaban el altar. La presencia de luces, velos y objetos preciosos sobre la mesa o a su alrededor contribuía a darle un aura de omnipotencia simbólica que, según la interpretación de los teólogos y de numerosos comentaristas litúrgicos del siglo XII, se entendía en su equivalencia semántica con el Arca de la Alianza, el Templo de Salomón y su *sancta sanctorum*, con la Jerusalén celeste y su doble terrenal en el Cenáculo, el Gólgota, el Santo Sepulcro y, en una última instancia, con el propio Jesucristo. El énfasis creciente en la zona presbiteral como ambiente «más sagrado» se evidenciaba por la frecuencia con que era considerado el lugar privilegiado para las teofanías: los iluminados la veían con frecuencia revestida de una gran luminosidad, circundada por los ángeles que concelebraban con los sacerdotes e incluso presidida por Jesucristo, la Virgen o los principales santos y santas. De este modo, la religiosa cisterciense Elizabeth de Schönau (1129-1164) vio una escalera celeste parecida a la que se le había aparecido en sueños a Jacob en el lugar santo de Betel. ⁶

Algo parecido fue lo que sucedió con la potenciación simbólica del santuario;



Tapiz de la Creación. Tesoro de la catedral de Girona.

su accesibilidad, tanto física como visual, se hacía en muchos casos más compleja de lo que había sido en el pasado. La división del espacio sagrado en áreas reservadas respectivamente a los oficiantes, a los clérigos y a los laicos (o a los conversos, tal y como sucedía en las abadías cistercienses),⁷ tenía tendencia a volverse cada vez más vinculante y patente con estructuras como rejas, cancelos, separaciones más o menos altas, etc. La demarcación espacial más evidente se hacía a mitad de la nave, en el recinto del coro, que incluso podía convertirse en una pared muy gruesa para separar a religiosos de laicos. Al parecer, el origen de dicha separación es la necesidad de que a los oficiantes y la comunidad canonical o monástica no los distrajesen el pueblo, pero, mirándolo desde otro punto de vista, también podría tratarse de una voluntad deliberada de obstaculizar la visión de los ritos, ya sea para impedir usos abusivos como, paradójicamente, para aumentar el deseo de participación en el misterio de la misa. Un efecto de separación aún más marcado lo producía la elevación de la cripta (frecuente en el área lombarda y emiliana) y la consiguiente disposición del coro y el presbiterio en un plano netamente más elevado en relación con el área reservada a los fieles.⁸

La separación física entre *parochia* y *chorus*, entre «la iglesia de los seglares» y la parte destinada a los clérigos, que culminó en los siglos XIII y XIV con el desarrollo de *tramezzi* (tabiques), creaba en el interior del edificio y, especialmente, en los más monumentales, una zona liminar que, por más que las separaciones no fueran de gran altura y permitiesen una buena visión del santuario, se fue enri-

queciendo a lo largo del siglo XII con un renovado potencial simbólico gracias, sobre todo, a la profusión de objetos, ornamentos e imágenes que desempeñaban la función de evocar, a los ojos de la congregación, el aura de sacralidad asociada al espacio que delimitaban. A la entrada del coro a menudo se situaba una gran cruz o crucifijo monumental que colgaban de una viga o bien se fijaban en el tabique y estaban asociados o no a un altar (tal y como sucedía tradicionalmente en las grandes catedrales alemanas). Estos elementos, ya fuesen de algún metal precioso o, en una variante más económica, pintados sobre madera, reproducían de forma simbólica, precisamente por el hecho de estar colocados *in medio ecclesie*, la ubicación en el centro del mundo atribuida al Gólgota.⁹ Y allí era donde se concentraban las miradas de los fieles durante la ceremonia e, inevitablemente, donde se proyectaban sus ansias y esperanzas durante la celebración eucarística que, de hecho, era de algún modo interpretada por la disposición iconográfica de las cruces. Por otra parte, esta disposición se combinaba y completaba cada vez más –en zonas como la lombarda y la emiliana– con los ciclos de escenas evangélicas distribuidas en púlpitos y *pontili*, y se asociaba con una referencia más o menos evidente a la antigüedad apostólica, manifestada por la recuperación gregoriana de modelos funcionales y decorativos de origen paleocristiano que caracterizaba de forma particularmente evidente las particiones arquitectónicas habituales en Roma y en la Italia meridional.¹⁰

Ahora bien, es preciso señalar que estas delimitaciones tenían una doble fun-

ción: por una parte separaban a clérigos y laicos y, por otra, vehiculaban y orientaban el deleite de la ceremonia especialmente en su núcleo central, el canon eucarístico, durante el cual la sensación de distancia debía amplificarse con el uso de la recitación *in secreto*. Y, precisamente, como lugar destinado a esta recitación, que recordaba el sacrificio de Cristo en la cruz y su prefiguración en el rito de la Pascua judía, el *locus altaris* era equiparable –tal y como se puede leer en el anónimo *Speculum de mysteriis ecclesie–* al *sancta sanctorum* bíblico que era a la vez imagen del cielo en el sentido de «casa de Dios».¹¹ Las referencias simbólicas al precedente veterotestamentario, aunque no son explícitas –como en el caso de los dos serafines que decoran el epistilo lignario del diafragma divisorio en la nave de Santa María in Valle Porclaneta, en los Abruzos, claramente inspirados en el modelo del Arca Santa–¹² no faltaban en el mobiliario y los ornamentos del altar, con un origen que se remontaba a Moisés y a Salomón. De este modo, Honorio de Autun, en su *Gemma animae*, escribía lo siguiente: «La costumbre de esculpir imágenes proviene del Antiguo Testamento, donde podemos leer que Moisés modeló en oro dos querubines por voluntad divina. Mientras que la costumbre de pintar las iglesias se remonta a Salomón, quien ordenó la realización de diferentes decoraciones en el Templo del Señor. Además, el uso del candelabro y del turíbulo se inició en la época de las Leyes».¹³ El momento del año en el que más explícita era la evocación del *sancta sanctorum* bíblico era el período de la Cuaresma, durante el cual se solía ocultar por completo, en los días

de diario, la visión del presbiterio con un cortinaje liso o bien decorado con figuras y escenas sagradas, que se retiraba el Viernes Santo. Esto se hacía en memoria del velo del templo que se rasgó en el momento de la crucifixión revelando, por primera vez, el Arca de la Alianza. La retirada se podía producir siguiendo modalidades de un importante efecto dramático, como se describe en el ordinario de la catedral de Reims, donde la cortina que separaba coro y altar caía de repente en el momento en el que, durante la misa del Miércoles Santo, el diácono pronunciaba las palabras *Velum templi scissum est*.¹⁴ Esta cortina, denominada en Alemania *Hungertuch* o *Fastentuch*, se fijaba, según los casos, a las pilastras en las que se encajaba el arco triunfal y donde se situaban los peldaños que, recordando también el modelo salomónico, daban acceso al altar; o bien podían colgarse de una viga transversal o cualquier otra estructura divisoria (como el majestuoso *templon* arquitectónicas de la basílica de San Nicola en Bari). Es posible que el fragmento de lienzo bordado que se conserva en el Kunstgewerbemuseum de Berlín (c. 1160-1170) tuviera ese mismo uso; algo aún más plausible teniendo en cuenta que la presencia de escenas de la Pasión sería especialmente adecuada para un uso en el contexto de la Semana Santa.¹⁵ El impacto emotivo de la ocultación del altar con el velo cuarestral debía ser muy intenso, sobre todo en la medida en que se combinaba con una sabia dirección de la percepción de los espacios, que se negaban progresivamente a la vista y a los otros sentidos en un *crescendo* que culminaba, en la vigilia del Viernes Santo, con la retirada de

cualquier paramento del altar, con la extinción de las luces y el silencio de las campanas.¹⁶ Por otra parte, en otros momentos del año litúrgico, los velos, a menudo simulados en la decoración mural de los ábsides, también servían para amplificar la solemnidad del espacio del altar con el objetivo de significar la futura gloria de la Iglesia acogida en el Reino de Dios.¹⁷ Así, por ejemplo, se ha planteado la hipótesis de que uno de los velos figurados más antiguos de entre los que han llegado a nuestros días, de mediados del siglo XII y conservado en Hildesheim, podría estar destinado a ser expuesto a cada lado de la sagrada mesa: la prefiguración eucarística del sacrificio de Isaac representada iría emparejada con la escena del sueño de Jacob, referencia a la institución del primer lugar santo, figurada en un tejido similar y que iría colgada al otro lado del altar.¹⁸ Es probable que no se tratase de una exposición estable. Al contrario, los antiguos rituales y ordinarios indican un uso variable de estos objetos, que pretendía sugerir a los espectadores la intensidad de la fiesta que se conmemoraba, tal y como sucedía, por ejemplo, en Metz, donde durante el cuarto domingo de la octava de Pascua se colgaban seis palios de seda en las paredes alrededor del altar y dos más en las pilastras adyacentes a los peldaños del presbiterio.¹⁹ El ornamento más espectacular, con el que se señalaba visualmente el advenimiento de la Resurrección de Cristo, era sin duda el que se solía utilizar en el oficio pascual, durante el cual las tinieblas de los días precedentes daban paso a un triunfo de luces y colores animado de forma especial por la aparición de paños por toda la iglesia.

Así, el velo que hasta entonces había cubierto la cruz situada *in medio ecclesiae* quedaba colgado detrás, precisamente para destacarla; *dorsalia* y palios se extendían entre los intercolumnios y en el coro, por encima de la sillería de los monjes y los canónigos; grandes alfombras cubrían el suelo del presbiterio; los celebrantes se engalanaban con túnicas blanquísimas y las telas del altar mayor eran la más ricas e inmaculadas.²⁰ Y para dar más énfasis a ese altar se utilizaba la luz, que en los días más solemnes del año tenía que crear un efecto de superabundancia lumínica. Además, la luz contribuía a la definición de una jerarquía espacial interna del recinto sagrado. Para la víspera de Navidad, por ejemplo, una liturgia muy precisa, la luz se centraba en zonas concretas de la iglesia: en Reims, se encendían, en la entrada del coro, todos los cirios del gran candelabro de siete brazos (con una forma que remitía al modelo bíblico de la menorá),²¹ mientras que siete lámparas iluminaban el umbral entre el coro y el altar mayor, a su vez iluminado por tres cirios, a diferencia de los altares laterales, que tenían uno solo, y del crucifijo, que tenía cuatro.²²

En la Europa septentrional era bastante habitual el *rastellum*, una barra gruesa que servía de soporte a candelabros, lámparas, velas y relicarios.²³ En otros casos, las lámparas podían quedar directamente fijadas en el baldaquino del altar o bien en *coronae* más anchas fijadas al techo, como las que se conservan aún hoy en Hildesheim, Aquisgrán y Kumburg, con un aspecto parecido a un recinto amurallado que hacía referencia simbólicamente a la Jerusalén celeste,²⁴ de modo similar a lo que sucedían con la

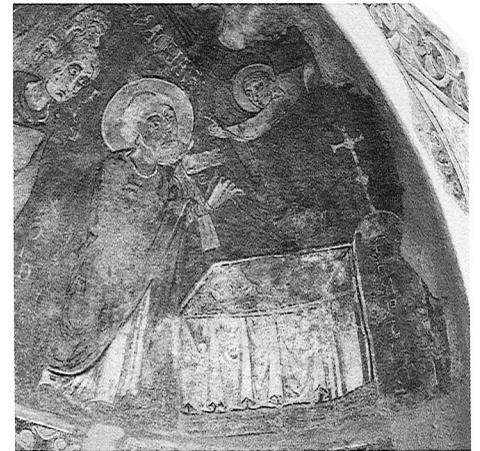
morfología de otros objetos relacionados con el rito, como los turíbulos.²⁵ Hemos sabido por algunas fuentes que los lampadarios destinados al presbiterio tal vez eran más pequeños y consistían en sólo doce soportes, mientras que los que colgaban por encima del coro eran de mayor tamaño y llegaban a contener hasta 72; algo que también contribuía a destacar la diferenciación entre el ambiente en el que se sentaba la congregación monástica o canonical y el espacio reservado a los ministros del culto, con lo cual se sugería el paralelismo con los apóstoles.²⁶

La ubicación habitual de los candelabros, que en los grandes edificios podían llegar a sostener cirios de inmensas dimensiones, era en los peldaños o en el suelo junto al altar, pero durante el siglo XII se desarrolló la costumbre –de la cual dan testimonio fuentes iconográficas y, más esporádicamente, textos– de colocar uno o dos candelabros más pequeños sobre la mesa, como mínimo en algunas circunstancias particulares.²⁷ Seguramente también tuvo mucho que ver en esto el énfasis de los teólogos en el simbolismo de la luz y el paralelismo con el mobiliario del *sancta sanctorum* bíblico, que halló una explícita autoridad en el *De sacro altaris misterio* de Inocencio III, donde, por primera vez, se justificó la presencia de dos lámparas dispuestas simétricamente respecto a una cruz en representación de la gracia de Cristo que había iluminado a los jueces y los gentiles.²⁸

La colocación de ésta última en la sagrada mesa parece que se difundió especialmente a lo largo del siglo XII, aunque no tenemos suficientes elementos para

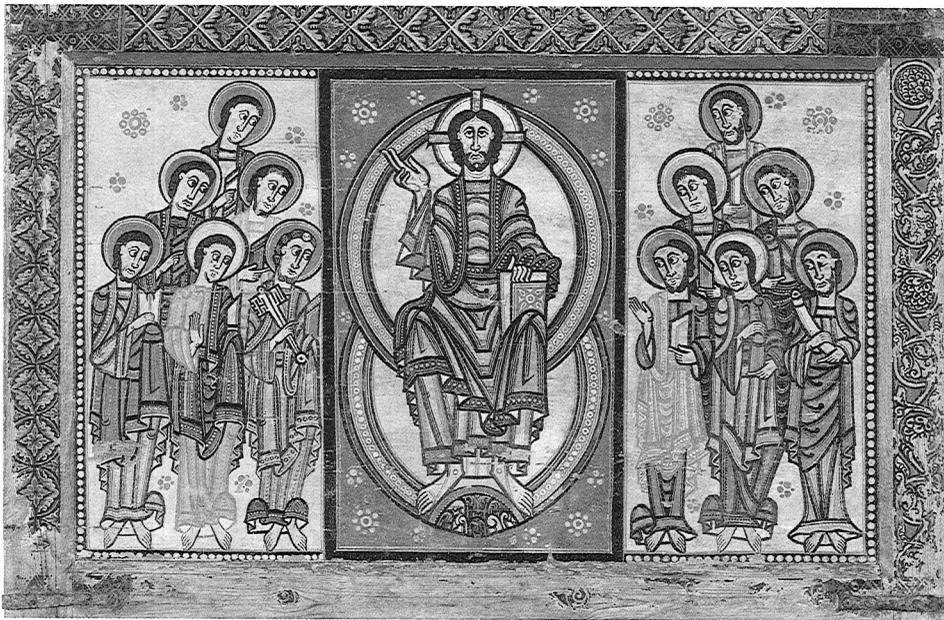
determinar si se trataba de una ubicación estable. Lo que sí es seguro es que lo fue en la abadía de Zwiefalten, donde los antiguos inventarios señalaban la presencia de una *crux maior* y una *crux minor*, ambas enriquecidas con preciosas reliquias.²⁹ Como hemos señalado anteriormente, en muchos de los monumentos más solemnes, la zona dedicada al culto de la cruz era el lindar entre la nave y el coro *in medio ecclesiae*, donde a menudo se erigía un altar relacionado de forma más o menos directa con una cruz o un crucifijo. Podemos imaginar que el hecho de proponer esta distribución también en el área presbiteral pretendía aumentar el énfasis en la centralidad de la Pasión en la mimesis litúrgica. De este modo, algunos testimonios figurativos, como el fresco con la *Anunciación a Zacarías* en Sant Esteve de Andorra la Vella (finales del siglo XII),³⁰ nos muestran que las cruces procesionales, cuando no se utilizaban, podían colocarse en uno de los rincones del altar o bien desmontarse y exhibirse en un soporte metálico conocido como «pie de altar», a menudo decorado con imágenes que aludían a pasajes concretos de la Semana Santa.³¹ Por otra parte, sabemos a través de los libros ordinarios que, con motivo de festividades especiales, las cruces se podían exhibir asociadas con la mesa, erguidas en serie en su parte posterior: de tres a siete cruces, quizás también alternadas con flabelos de todo tipo.³²

Estrictamente, sólo las *vestimenta* de tela, el evangelionario, la píxide, la patena y, eventualmente, el relicario, se podían disponer sobre la *tabula* eucarística. Esta sobriedad esencial queda reproducida en la mayoría de las fuentes iconográficas,



Detalle de las pinturas de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

entre las que encontramos la miniatura de dedicación del *Liber testamentorum* de Oviedo (c. 1118), en el que el único ornamento consiste en las prendas que decoran el ara litúrgica en los laterales.³³ Ahora bien, se trata de una visión que no parece corresponderse con la realidad del siglo XII, cuando se registra, gracias a una serie de testimonios literarios y documentales, la tendencia a ocupar la mesa, aunque tal vez no de manera estable, con un gran número de objetos de formas y funciones diversas. Tal y como escribe Belet, «El mobiliario del altar consiste en los manteles, las cruces, los relicarios, los libros y las filacterias», mientras que el inventario de la abadía de Prüfening detalla que «está formado por vasos sagrados y tejidos»; de los primeros forman parte los altares portátiles, los relicarios, las cruces, los libros del culto, los cálices, el *calamus* litúrgico, las vinajeras y los estandartes, mientras que a la segunda categoría pertenecen los manteles, los corporales, la hijuela o palia, los pequeños



Frontal de la Seu d'Urgell. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

paños utilizados en el ofertorio y los cornijales (*manutergia*) utilizados para limpiar los cálices y las patenas.³⁴

Estrictamente, pertenecían a la categoría de «paramentos sagrados» sólo aquellos objetos que tenían alguna función en la realización del rito. Los más fundamentales eran el cáliz, que a lo largo del siglo XII se hacía cada vez más a menudo, de metal –en este caso de plata–, la patena, de forma circular y de dimensiones cada vez más estandarizadas con un diámetro de entre doce y veinte centímetros, y la píxide, el contenedor de forma variada destinado a contener la hostia consagrada.³⁵ Una vez terminado el oficio, estos utensilios, con el objetivo de evitar hurtos y profanaciones, se podían guardar en un lugar seguro, por ejemplo, en pequeños armarios empotrados en cualquiera de las paredes cercanas forrados de madera y con portillas.³⁶

Otro utensilio de uso habitual especialmente en la Europa septentrional –por la participación de los laicos en la Eucaristía con las dos especies– era la *fistula* o *harundo*, una especie de canutillo o tubo minúsculo con el que los celebrantes solían administrar el vino consagrado.³⁷

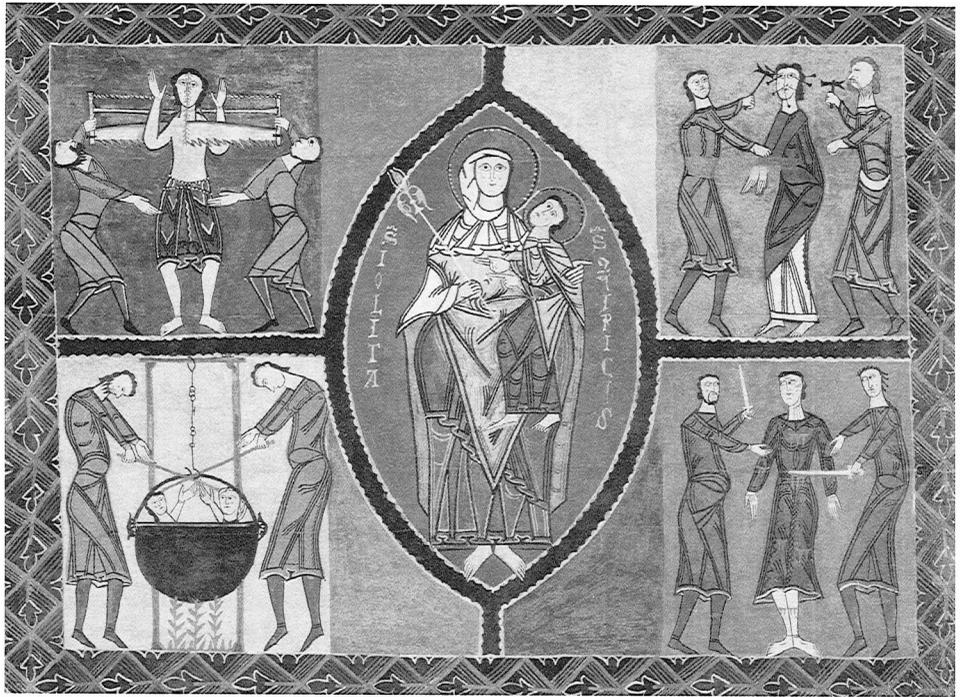
Aún había toda una serie de objetos preciosos que constituían, en conjunto, el tesoro de una abadía o una catedral y que se podían relacionar con el espacio ritual de diversas formas. Hablamos de utensilios secundarios para el uso y comodidad de los oficiantes, por ejemplo: jarras y lavamanos para las abluciones; incensarios, palanganas y otros recipientes para los asperges de agua bendita; aguamanos y cuencos, olifantes, dípticos de marfil, libros suntuosamente encuadrados, cucharas litúrgicas, aspersorios y despabiladeras, así como estaurotecas y las diferentes tipologías de cajas gran-

des y pequeñas para reliquias destinadas a la exposición periódica. También ornamentos, quizás extraños como huevos de avestruz en montura de oro o plata y estatuillas ebúrneas con figuración de leones, grifos o ángeles.³⁸ Todos estos elementos se configuraban, en general, como soportes de figuración sagrada y, de hecho, contribuyeron a acelerar el proceso de asociación de las imágenes con el decoro del altar. Así, a los temas inspirados en momentos de la Pasión y Resurrección de Cristo y a sus tradicionales prefiguraciones del Antiguo Testamento (como, por ejemplo, el sacrificio de Isaac, la serpiente de bronce, Jonás en la ballena)³⁹ se asociaban con frecuencia complejas alegorías cosmológicas y teológicas, con la introducción de personificaciones de los continentes, de los ríos paradisiacos, de las virtudes, de los cuatro evangelistas, del tetramorfos y de los grupos de ángeles. Por otra parte, a menudo eran los propios objetos los que asumían formas capaces de vehicular un mensaje, como parece evidenciar la difusión de los lavamanos con forma de animales simbólicos,⁴⁰ de las palomas eucarísticas⁴¹ y de los relicarios que reproducían el aspecto de un edificio sagrado, de una cúpula, de un sarcófago o de las partes del cuerpo que contenían, especialmente brazos y cráneos.⁴² No eran extrañas las conmixiones entre tipologías diferentes, como en el conjunto formado por crucifijo y píxide en el tesoro de la catedral de Hildesheim⁴³ o en el pequeño «Santo Sepulcro» del Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, que combinaba un grupo plástico del Descendimiento con una mesa y un edículo destinado a acoger

las sagradas partículas en los ritos del Viernes Santo.⁴⁴

Es muy probable que la profusión de vasos sagrados en la sagrada mesa viniera promovida por la tendencia a la monumentalización del altar mayor, al igual que sucedió con el desarrollo de múltiples soluciones morfológicas: ara, mesa en soporte central o en columnas o caja, es decir, paralelepípedo.⁴⁵ Cada una de estas formas tenía su ornamento principal en la telas preciosas que la cubrían y que, como los velos en las paredes y las túnicas de los celebrantes, variaban en número, calidad e intensidad cromática según los períodos litúrgicos: los frontales menos preciados se utilizaban en los días de diario, mientras que para los domingos y la mayoría de las fiestas de guardar se reservaban las telas preciosas, bordadas y decoradas con oro o bien de procedencia exótica, como el *pannus saracenus* mencionado en el inventario de la catedral de Bamberg en 1127.⁴⁶ Según las costumbres, la exposición de los tejidos podía estar sometida a una estricta regla litúrgica, como atestigua Beleth en relación con la liturgia de las horas coincidiendo con Navidad y Pascua, cuando se iban retirando sucesivamente del altar un mantel negro que simbolizaba la edad *ante legem*, uno blanco que indicaba la edad *sub legem* y uno rojo que manifestaba la afirmación de la tercera época, la de Gracia.⁴⁷

No obstante, en la mayoría de los templos solían limitarse simplemente a adecuar la solemnidad del altar con la del vestuario de los celebrantes. De ese modo, en días como el Domingo de Resurrección, las túnicas podían ser de tela o de otras formas de revestimiento. Ade-

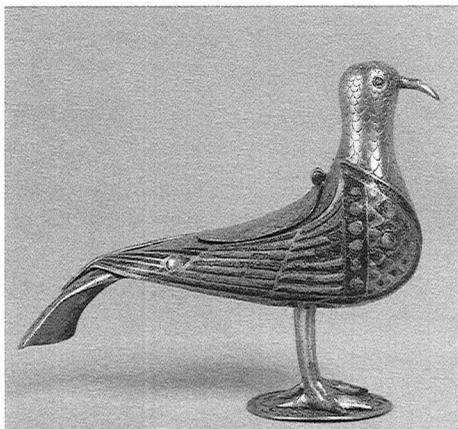


Frontal de Durro. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

más, tal como escribe Beleth «delante del altar se debe colocar un velo, un palio o tejido afín, o bien, si se dispone de ella, una tabla pintada de oro».⁴⁸ Ésta última consistía en un plafón cuadrangular destinado a ser fijado a la cara anterior de un altar de forma paralelepípedica, que la literatura historicoartística suele denominar *frontal* o *antependio*, aunque este término ya se encuentra mencionado en textos medievales para indicar, independientemente de los materiales, las diferentes formas de *vestimenta* con las que se guarnecía el altar en determinadas circunstancias. De modo semejante a los frontales de tela, también los de madera o metal se presentaban decorados con temas sagrados, entre ellos la imagen central de la *Maiestas Domini*. Así, por ejemplo, el antependio pintado de la Seu d'Urgell, actual-

mente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en el que la teofanía central estaba flanqueada por las figuras de los doce apóstoles, se prestaba especialmente a una exhibición con motivo de la Pascua y la Ascensión y, tal vez, podía crear un efecto de redundancia replicando el tema que más frecuentemente aparecía en la decoración de los espacios absidales.⁴⁹

En otros casos, el programa figurativo pretendía ilustrar los acontecimientos del martirio o de las gestas del santo titular del altar (como en el caso del frontal de san Quirce y santa Julita en la ermita de Durro, en el valle de Boí);⁵⁰ podemos imaginar que, en este caso, la exhibición sólo se producía con ocasión de la fiesta correspondiente, pero no hay nada que impida pensar que, por el contrario, la imagen estuviera expuesta de forma



Paloma eucarística. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

permanente (a excepción, quizás, del período de la *nudatio altarium* cuaresmal), como instrumento para manifestar la asociación entre un lugar sagrado, los cuerpos santos o las reliquias que en él se veneraban y el fenómeno de culto público que los rodeaba. Un claro ejemplo es el antependio de 1215 de la Pinacoteca Nazionale de Siena, procedente del Monastero del Salvatore della Berardenga, que se caracteriza por una selección de temas que corresponden, de forma evidente, a las especificidades litúrgicas del edificio al cual estaba destinado o bien a la celebración de sus principales fiestas –la *Passio ymaginis* el 9 de noviembre y la *Invención de la Cruz* junto con el martirio de san Alejandro papa el 3 de mayo.⁵¹

Tanto en este último como en una serie de frontales similares catalanes, la introducción de decoraciones en estuco a lo largo de los márgenes pretendía emular el aspecto de un revestimiento metálico, como el de las denominadas *tabulae aureae* o *argentae* mencionadas en los inventarios de las principales iglesias y conservadas en algunos muestrarios en-

tre los siglos XI y XIII.⁵² Es plausible que, a la vez, permitieran exaltar el aura de sacralidad del altar concentrando en el lado orientado hacia la congregación todo el impacto visual que el metal precioso lograba producir gracias a la reverberación en la superficie de la luz procedente de los candelabros y los cirios dispuestos en los peldaños del presbiterio. El mismo objetivo tenía, muy probablemente, la policromía que animaba los relieves en aquellos casos en los que el plafón de madera o el mismo frontal del altar se presentaban esculpidos. Sólo la jerarquía eclesiástica que oficiaba en los recintos más nobles –que gozaban del favor de la munificencia del poder– podía permitirse officiar en altares completamente recubiertos de oro como el erigido por Salomón en el Templo de Jerusalén (1 Reyes 7, 48). Precisamente a este modelo (que ya había inspirado el altar justiniano de Santa Sofía en Constantinopla y el carolingio de Sant'Ambrogio en Milán, y de forma aún más evidente el Arca Santa de la catedral de Oviedo) se refiere el abad Suger de Saint-Denis cuando decide aplicar un plafón metálico a cada lado del altar mayor de la iglesia abacial, que hasta entonces sólo había estado adornado con el frontal de Carlos el Calvo, «para que, de ese modo, todo el altar, mirado desde cualquier lado, semejase de oro».⁵³

En el intento de competir con arquetipos legendarios y venerables se crearon estructuras de decoración en las que estaban presentes tanto los revestimientos de las cuatro caras del paralelepípedo como elaborados adornos dispuestos a lo largo del margen posterior de la mesa. Es éste el caso de los tres altares de oro

de los siglos XII-XIII conservados en Dinamarca (Lisbjerg, Odder, Sahl) en los que encontramos tanto un antependio como un dosel, cuya referencia al modelo bíblico es explícita gracias a una serie de citas a la simbología del Arca y de la Jerusalén celeste.⁵⁴ Pese a que una hipótesis historiográfica fuertemente arraigada (conocida con el nombre de teoría del «jump up») ha interpretado el desarrollo de doseles y de retablos como una especificidad del siglo XIII, conectada con supuestas innovaciones litúrgicas derivadas de las resoluciones del concilio de Letrán de 1215, se dispone de suficiente información para afirmar la presencia bastante frecuente de imágenes figurativas en el altar ya en el siglo XII, sobre todo en forma de relieves metálicos.⁵⁵ La difusión de estos conjuntos decorativos no parece haber estado ligada a exigencias litúrgicas específicas, sino más bien a necesidades funcionales de conferir valor y manifestar a los ojos de los fieles la omnipotencia numinosa asociada al santuario.⁵⁶ El vínculo entre altar y cuerpos santos destinatarios de veneración pública ha tenido sin duda una función importante en este proceso. Con el desarrollo de las peregrinaciones y la acción simultánea de represión de los movimientos heréticos, el énfasis en la visibilidad y la tangibilidad de las cosas sagradas se convirtió en una eficaz estrategia de autorrepresentación por parte de la iglesia, además de una manera compartida de expresión de la devoción.⁵⁷ El acceso a las reliquias estaba relacionado con el ara litúrgica de diferentes maneras: una *fenestella*, que daba a una cripta subyacente, podía abrirse en la parte anterior y ser introducida en su

programa iconográfico, tal y como se ve, por ejemplo, en Santa Maria in Vescovio, en el Lacio.⁵⁸ En el caso de criptas elevadas, el altar mayor se mostraba al visitante en su disposición en el mismo eje del sepulcro del santo. En algunos casos, la mesa se ponía en contacto directo con un sarcófago o con una caja relicario, con decoraciones figurativas que, si era necesario, obtenían un efecto muy parecido al de los palios. Además, ya las estatuas de madera o de metal de los principales personajes sagrados, que casi siempre desempeñaban el papel de relicario, hacía ya tiempo que se admitían, precisamente en virtud de esta función, en la exposición periódica y, tal vez, en una colocación más o menos estable sobre el altar o junto a él.⁵⁹ Es el caso de las Vírgenes-Tabernáculo suecas (dotadas de puertas decoradas en su interior que podían ser exhibidas abiertas), que constituyen un posible punto de conexión con los retablos.⁶⁰

Y seguramente no exageramos si imaginamos una dimensión aún más amplia para este proceso de iconización del santuario y del altar. La presencia latina en Tierra Santa, como consecuencia de las cruzadas y la intensificación de los intercambios con el Levante mediterráneo, favoreció el reencuentro y la familiarización con las formas del mobiliario de los espacios sagrados en uso en el Oriente cristiano, precisamente en el momento en que las iglesias de rito bizantino iban desarrollando la costumbre de separar la congregación de los celebrantes mediante el uso de iconos y velos decorados suspendidos de la barrera del *templon*.⁶¹ El altar mismo podía estar adornado con imágenes sagradas –tanto

en forma de palios bordados como de vestimentas metálicas y esmaltadas que, por lo que sabemos, también estuvieron muy solicitados y fueron muy apreciados en Occidente—⁶² a las que se asociaban iconos monumentales, unas veces fijados al baldaquino (por ejemplo, el gran icono de Cristo en la catedral de Antioquía)⁶³ y otras dispuestos detrás de la mesa (en el caso de la virgen de Oikokyra en la capilla del Pharos en Constantinopla) o colocados en un nicho absidal (como en el monasterio sirio de Saidnaya).⁶⁴ Es muy probable que los cruzados se inspiraran en el primer ejemplo en la decoración del altar mayor de la basílica del Santo Sepulcro, detrás del cual, justo encima de la sede patriarcal, colgaban los iconos de la Virgen, de Juan Bautista y del arcángel San Gabriel;⁶⁵ y quizás a través de este modelo se desarrolló también en Occidente la costumbre de colgar pinturas sobre madera encima del altar, de lo cual ya tenemos testimonio en la *Vida* de san Godofredo de Amiens escrita entre 1136 y 1138 por el monje Nicolás de Soissons.⁶⁶

La exuberante proliferación de la ornamentación, de las pinturas y de las soluciones arquitectónicas y espaciales que contribuían a la espectacularización del altar románico no fue un proceso unívoco ni lineal. Bernardo de Clairvaux manifestó su malestar por la profusión de estos oropeles que parecían vanos y nocivos, casi un legado directo del antiguo rito hebraico, más bien para complacer los sentidos, inducir sentimientos de estupor e invitar a la donación de dinero que para suscitar una auténtica devoción. Sin embargo, incluso él tuvo que reconocer que el deleite estético, del cual

debían rehuir los clérigos, podía ser muy útil para atraer los espíritus más sencillos.⁶⁷ En cualquier caso, había también pasajes de las escrituras, como Salmos 26, 8, que exaltaban la belleza de la casa de Dios, de manera que eso impedía una condena más drástica de dicho deleite estético. También se tenía presente la definición del templo como «casa potente» en la que cada cual debía percibir la presencia de Dios (1 Reyes 8, 16). Según algunos, a esta sensación se añadía, por vía anagógica, figurándose, *per visibilia ad invisibilia*, la gloria celeste evocada por el esplendor de los metales y las gemas; mientras que según otros, esta gloria se obtenía limitando el acceso visual, auditivo y olfativo a los ritos sagrados mediante velos y tabiques. Cada una de estas posiciones estimuló creaciones artísticas y espaciales diametralmente opuestas pero de eficacia y originalidad indudables.

Notas

1. IOHANNIS BELETH, [DOUTEL, H. (ed.)] *Summa de ecclesiasticis officiis*, Turnhout, 1976, LXXXV, H, p. 155 (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis 41-41A).
2. BISCHOFF, B. (ed.), «Inventario dell'abbazia di Prüfening [1158]», *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse. Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Múnich, 1967, p. 77.
3. *Cit supra*, n. 2, p. 138-139.
4. En general, sobre este tema, véanse las recientes contribuciones de: PARKER, E., «Architecture as Liturgical Setting», *The Liturgy of the Medieval Church*, Kalamazoo, 2001, p. 273-326; PARKER, E., «Liturgical Vessels and Implements», *The Liturgy of the Medieval Church*, Kalamazoo, 2001, p. 369-429; CAILLET, J.-P., «L'arredo dell'altare», *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, pratiche*, Milán, 2006, p. 181-203; KROESEN, J.; SCHMIDT, V. (ed.), *The Altar and Its Environment: Setting, Decoration, Use, 1150-1400* [en prensa].

5. IOHANNIS BELETH, *cit. supra*, n. 1, CXIV, p. 214-215.
6. EKBERT DI SCHÖNAU [LEGENDRE, O. (ed.)], «Liber visionum ancillae Dei Elisabeth», *Collectaneum exemplorum et visionum Clarevallense e codice Trevensi 946*, Turnhout, 2005, p. 36-37. En general, sobre los significados simbólicos del espacio ritual, véase SAUER, J., *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Münster, 1964.
7. ERLANDE-BRANDENBURG, A., «L'église grégorienne», *Hortus Artium Medievalium*, Zagreb, 1999, 5, p. 147-166, esp. p. 155-156. LAABS, A., *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250-1430*, Petersberg, 2000, p. 62-63.
8. Sobre el origen de las divisiones entre coro y nave, véase, especialmente, CREISSEN, T., «Les clôtures de choeur des églises d'Italie à l'époque romane: état de la question et perspectives», *Hortus Artium Medievalium*, Zagreb, 1999, 5, p. 147-167. PIVA, P., «Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (secoli IV-XIII)», *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, Milán, 2006, p. 141-180, esp. p. 150-160.
9. BRAUN, J., *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München, 1924, I, p. 401-406. OSWALD, F., «In medio ecclesiae. Die Bedeutung der literarischen Zeugnisse im Lichte archäologischer Funde», *Frühmittelalterliche Studien*, Münster, 1969, 3, p. 313-326. NYBORG, E., «Kreuz und Kreuzaltarretabel in dänischen Pfarrkirchen des 12. und 13. Jahrhunderts. Zur Genese der Ring- und Arkadenkreuze», *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, Berlin, 2001, p. 25-49. NILSÉN, A., *Focal Point of the Sacred Space. The Boundary between Chancel and Nave in Swedish Rural Churches*, Uppsala, 2003, p. 184-200. SCHÜPPEL, K. C., *Silberne und goldene Monumentalkreuzfixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar, 2005, p. 267-271. FISHER, A. E., «Cross Altar and Crucifix in Ottonian Cologne. Past Narrative, Present Ritual, Future Resurrection», *Decorating the Lord's Table. On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, Copenhagen, 2006, p. 43-62.
10. QUINTAVALLE, A. C., «Riforma gregoriana, scultura e arredi liturgici fra XI e XII secolo», *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti. Arti e storia nel Medioevo*, Turín, 2003, II, p. 233-266; QUINTAVALLE, A. C., «Il medioevo delle cattedrali», *Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII). Il Medioevo delle cattedrali*, Milán, 2006, p. 23-290, esp. p. 47-78.
11. MIGNE, J.-P. (ed.), *Speculum de mysteriis ecclesiae*, 1854, col. 368D-369A [Patrologia Latina, 177].
12. LIDOV, A. M., «Ikonostas: itogi i perspektivi issledovanija», *Ikonostas. Proisxoždenie – razvitie – simbolika*, Moscú, 2000, p. 11-32, esp. p. 22.
13. MIGNE, J.-P. (ed.), *cit supra*, n. 11, 172, col. 586C-D. IOHANNIS BELETH, *cit supra* n. 1, LXXXV, F, p. 155. MIGNE, J.-P. (ed.), *cit supra*, n. 11, 213, col. 40A.
14. MIGNE, J.-P. (ed.), *cit supra*, n. 11, 147, col. 168B. 147, col. 168B; MIGNE, J.-P. (ed.), *cit supra*, n. 11, 172, col. 656E-657B; IOHANNIS BELETH, *cit supra*, n. 1, 85, I, p. 155; MIGNE, J.-P. (ed.), *cit supra*, n. 11, 213, col. 33C-D. En general, véase sobre este tema: EMMINGHAUS, J. H., «Fastentuch», *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, München, 1981, VII, coll. 826-848.
15. Inv. 88, 470. Véase WILCKENS, L. von, ficha D 46, *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235*, München, 1995, I, p. 228.
16. MIGNE, J.-P. (ed.), *cit supra*, n. 11, 172, col. 768B.
17. MIGNE, J.-P. (ed.), *cit supra*, n. 11, 170, II, XXIII, col. 53D.
18. PREISS, A., «Der Abraham-Engel-Teppich im Domschatz zu Halberstadt – Bildprogramm und Aufhängungsort», *Architektur und Liturgie. Akten des Kolloquiums vom 25. bis 27. Juli 2003 in Greifswald*, Wiesbaden, 2006, p. 251-264. [actas del coloquio de Greifswald, 25-27 de julio 2003]. Se han propuesto también unos usos parecidos para el velo bordado con el Génesis del Museu de Girona (segunda mitad del s. XI). Véase últimamente, BAERT, B., «New Observations on the Genesis of Girona (1050-1100). The Iconography of the Legend of the Cross», *Gesta*, Nueva York, 1999, p. 115-127.
19. *Cit supra*, n. 2, p.138.
20. IOHANNIS BELETH, *cit supra*, n. 1, CXV, B-D, p. 216.
21. BLOCH, P., «Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen», Colonia, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1961, 23, p. 55-190.
22. MIGNE, J.-P. (ed.), *cit supra*, n. 11, 142, col. 160C.
23. Véase la descripción de la *trabes magna* situada sobre los peldaños del altar en el ordinario de Metz (*cit. supra*, n. 3, p. 139). Sobre el *rastellum*, véanse ROHAULT DE FLEURY, C., *La messe. Études archéologiques sur les monuments*, París 1883-1889, VI, p. 52-56; MONTEVECCHI, B.; VASCO ROCCA, S., *Suppellettile ecclesiastica I*, Florencia, 1987, p. 58.
24. BONANNI, A., «Lampada e lampadario», *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1991-2002, VII, p. 558-569.
25. GOUSSET, M. T., «Un aspect du symbolisme des encensoirs romans: la Jérusalem céleste», *Cahiers archéologiques*, París, 1982, 30, p. 107-124. Más en general, ver: CONTESSA, A., *Gerusalemme, promessa e profezia*, Magnano, 1994; CARROZZI, C., «Dalla Gerusalemme celeste alla Chiesa: testo, immagini, simboli», *Arti e storia nel Medioevo. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Turín, 2004, p. 145-166.
26. TENCKHOFF, F. (ed.), «Vita Meinwerici episcopi Patherbrunnensis», *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, Hannover, 1921, LIX, p. 1-133, esp. p. 123-124.
27. BASSAN, E., «Candelabro», *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1993, IV, p. 121-129. Véase el milagro de la candela dejada de repente sobre el altar incluido en el LEGENDRE, O. (ed.), *Collectaneum Clarevallense*, Turnhout, 2005, II, 23, p. 242.
28. MIGNE, J.-P. (ed.), *cit. supra*, n. 11, 217, col. 811A-B.
29. BISCHOFF, B. (ed.), *cit. supra*, n. 2, p. 114-116.
30. BARRAL, X., «Pintura prerománica i románica», *Pintura antiga i medieval*, Barcelona, 1998, p. 84-133 (*Ars Cataloniae*, Art de Catalunya, 8).
31. Véanse SPRINGER, P., *Bronzegeräte des Mittelalters. III. Kreuzfüsse. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes*, Berlin, 1981 y la síntesis de PARKER, E. C.; LITTLE, C. T., *The Cloisters Cross: Its Art and Meaning*, Nueva York/Londres, 1994, p. 119-148.
32. BISCHOFF, B. (ed.), *cit supra*, n. 2, p. 136-138.
33. *Archivo de la Catedral, Ms. 1, fol. 26v*, Oviedo; para esta referencia, véase WILLIAMS, J. W., *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, Nueva York, 1993, ficha 149, p. 295-297 y fig. 149 [catálogo de la exposición, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 18 de noviembre de 1993-13 de marzo de 1994].
34. IOHANNIS BELETH, *cit. supra*, n. 1, LXXXV, H, p. 155. BISCHOFF, B. (ed.), *cit. supra*, n. 2, p. 77.

35. El estudio esencial es de BRAUN, J., *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Múnich, 1932.
36. NUSSBAUM, O., *Die Aufbewahrung der Eucharistie*, Bonn, 1979, p. 386.
37. GEARY, P., «Oggetti liturgici e tesori della Chiesa» *Arti e storia nel Medioevo. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Turín, 2004, III, p. 275-290, esp. P. 277-278
38. BOUGARD, F., «Trésors et mobiliars italiens du Haut Moyen Âge», *Les trésors de sanctuaires de l'Antiquité à l'époque romane*, París, 1996, p. 161-197. Sobre los huecos de avestruz, véase BISCHOFF, B. (ed.), *cit. supra*, n. 2, p. 46 i 68. Sobre el simbolismo de estos objetos, véase, en general, ELBERN, V. H., «Liturgisches Gerät und Reliquiare. Funktion und Ideologie», 799 – *Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, Maguncia, 1999, p. 694-710.
39. SUNTRUP, R., «Präfigurationen des Meßopfers in Text und Bild», *Frühmittelalterliche Studien*, Berlín, 1984, 18, p. 468-528.
40. BLOCH, P., *Aquamanilien. Mittelalterliche Bronzen für sakralen und profanen Gebrauch*, Mailand-Genf, 1981.
41. ELBERN, V.H., «Sancti Spiritus figura columbina: ein Beitrag zur eucharistischen Altartaube», *Das Münster*, Múnich, 2004, 57, p. 182-189.
42. BRAUN, J., *Die reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Friburgo de Brisgovia, 1940, p. 380-458.
43. AVRIL, F., *et al.*, *Il tempo delle crociate*, Milán, 1983, p. 290.
44. KAHSNITZ, R., «Das Heilige Grab als liturgisches Gerät. Zu einer mittelalterlichen Bronze im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg», *Ordo Militiae Crucis Templi. Nürnberger Gespräche*, Wiesbaden, 1982, p. 37-51.
45. Véase: EMMINGHAUS, J.H., «Altare», *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1991, I, p. 436-442; QUINTAVALLE, A. C., *Riforma gregoriana*, *cit. supra*, n. 10, p. 247-250; BARRAL, X., «Aspetti iconografici e ruolo monumentale dell'altare romanico nelle regioni dell'Europa meridionale», *Hortus artium medievalium*, Zagreb, 2005, 11, p. 201-210.
46. BISCHOFF, B. (ed.), *cit. supra*, n. 2, p. 17-20.
47. IOHANNES BELETH, *cit. supra*, n. 1, LXIX, 69, A; CXV, I, p. 127, 218.
48. IOHANNES BELETH, *cit. supra*, n. 1, CXV, I, p. 218.
49. CASTIÑEIRAS, M. A., «Frontal de la Seu d'Urgell», *Museus d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2005, p. 24.
50. SCHULER, K. F., «Antependium with martyrdom of saints Julita and Quiricus», *The Art of Medieval Spain, ad. 500-1200*, Nueva York, 1993, p. 325.
51. BACCI, M., «The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, 1998, 61, p. 1-16.
52. HAGER, H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, Múnich, 1962, p. 59-66. Sobre los casos catalanes, véase CASTIÑEIRAS, M., «The Catalan Romanesque Painting Revisited: the Altar Frontal Workshops (with a Technical Report by A. Morer and J. Badia)» *Spanish Medieval Art, Recent Studies*, Tempe (Arizona), 2007, p. 119-153.
53. *Suger de Saint-Denis*, «De rebus in administratione sua gestis e Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii», PANOFKY, E. (ed), *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, 1979, p. 66-71, 128-131
54. NØRLUND, P., *Gyldne Altre. Jysk Metalkunst fra Valdemarstiden*, Copenhague, 1968.
55. CAILLET, J. P., «L'image culturelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX^e-XIV^e siècles)», *Hortus artium medievalium*, Zagreb, 2005, 11, p. 139-147; CAILLET, J. P., «De l'antependium au retable: la contribution des orfèvres et émailleurs d'Occident», *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers, 2006, 49, p. 3-20.
56. FUCHSS, V., *Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, Weimar, 1999. Sobre la importancia del desarrollo eucarístico en conexión con el mobiliario de altar, ver: SAXON, E., *The Eucharist in Romanesque France. Iconography and Theology*, Woodbridge, 2006.
57. QUINTAVALLE, A. C., «Il viaggio, l'immagine, l'eresia: la trasformazione del sistema simbolico della Chiesa fra Riforma gregoriana ed eresia catara», *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Turín, 2004, III, p. 592-669.
58. PARLATO, E.; ROMANO, S., *Roma e il Lazio romano*, Milán, 2001, p. 278.
59. BARBIER, E., «Les images, les reliques et la face supérieure de l'autel avant le XI^e siècle», *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, París, 1968, p. 199-207. FORSYTH, I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, p. 38-40; MARKS, R., *Image and Devotion in Late Medieval England*, Stroud, 2004, p. 44-46.
60. BLINDHEIM, M., *Painted Wooden Sculpture in Norway c. 1100-1250*, Oslo/Estocolmo/Oxford/Boston, 1998, p. 35, 61.
61. Véase, en general, los ensayos recogidos en *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington, D.C., 2006.
62. LIDOV, A. M., «Vizantijskij antependium. O simboli eskom prototipe vysokovo ikonostas», *Ikonostas. Proisxoždenie – razvitie – simvolika*, Moscú, 2000, p. 161-206.
63. «Historia peregrinorum», *Recueil des historiens des Croisades. Historiens occidentaux*, París, 1844-1895, III, p. 195.
64. VELMANS, T., «Rayonnement de l'icone au XIII^e et au début du XIV^e siècle», *Actes du XV^e congrès international d'études byzantines*, Atenas, 1979, I, 373-419, esp. p. 406-409. BACCI, M., «La Vergine Oikokyra, Signora del Grande Palazzo. Lettura di un passo di Leone Tusco sulle cattive usanze dei Greci», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa, 1998, IV, 3, p. 261-279.
65. THEODERICUS, «De locis sanctis», *Peregrinationes tres (Saewulf, John of Würzburg, Theodericus)*, Turnhout, 1994, p. 151 [ed. R.B.C. Huygens] (Corpus christianorum). Continuatio mediaevalis, 139). Véase BULST-THIELE, M., «Die Mosaiken der 'Auferstehungskirche' in Jerusalem und die Bauten der 'Franken' im 12. Jahrhundert», *Frühmittelalterliche Studien*, Berlín, 1979, 13, p. 442-471, esp. p. 454-455.
66. NICOLAS [monje de Saint-Crispin de Soissons], «Vita s. Godefridi», *Acta sanctorum Novembris*, Bruselas, 1910, III, p. 889-994, esp. p. 914.
67. RUDOLPH, C., *The "Things of Greater Importance": Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude toward Art*, Filadelfia, 1990.