

Santa María de Barberá

ROSA ROMERO GANUZA
Universidad Complutense de Madrid

Entre los trabajos que dejó inéditos a su muerte la que fue profesora del Departamento de Arte Medieval de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM, Rosa Romero Ganuza, se encuentran varios estudios sobre pintura románica en iglesias catalanas que debían ser parte de la Tesis Doctoral que realizaba bajo la dirección de D. José María de Azcárate, a quien se dedica este volumen de homenaje. Uno de ellos trata de los frescos de la Iglesia de Santa María de Barberá, y en él, además de identificar por primera vez a algunos de los personajes representados, propone una nueva interpretación sobre su programa iconográfico. Desgraciadamente su extensión excede con mucho los límites marcados para esta publicación, por lo que sólo resulta posible ofrecer ahora la primera parte del mismo, que, de todas formas, constituye una unidad con conclusiones propias que luego se integran en las más generales del estudio completo.

Este fue realizado en 1973 y, por tanto, a esa fecha hay que referir el estado de las pinturas que se describen y la bibliografía que en ese momento podía ser consultada.

En cuanto a mi labor, se ha limitado al de mecanografiado, normalización ortográfica y tipográfica, y algún otro detalle menor que en nada ha afectado al sentido, estructura y forma de exposición del trabajo. Con ello quiero dar testimonio de mi permanente cariño por la que fue excelente compañera y entrañable amiga.

Ana García Páramo

La gran riqueza iconográfica de las pinturas que decoran los tres ábsides y la bóveda de cañón que cubre el tramo central del crucero de esta iglesia, consagrada a Santa María bajo el pontificado de San Olegario, obispo de Barcelona (1116-1137), hace más lamentable su mal estado de conservación.

ABSIDE CENTRAL

Las amplias proporciones del ábside mayor permite un gran desarrollo temático:

A) **EL CASCARON** se decora, al parecer, con el Pantocrator, aunque la identificación resulta imposible de establecer con seguridad por causa del deterioro que afecta a toda esta zona, en la que únicamente puede verse el perfil de la mandorla ovalada, el extremo izquierdo del trono —concretamente el soporte, concebido, parece ser, como una columna coronada por un capitel corintio—, y el cojín. Y de la figura propiamente dicha sólo se ve la pierna izquierda cubierta por la túnica y el manto. Es pues de todo punto imposible, a partir de estos restos conservados, decidir si es la representación del Pantocrator o la de la Virgen con el Niño, como supone Pijoan¹.

Flanqueando esta imagen central aparece el Tetramorfos. El amplio espacio de que dispone el artista para representar los cuatro signos de los evangelistas le ha permitido un dilatado desarrollo en su tratamiento, a pesar de lo cual, la mala conservación de esta zona no permite un estudio completo y detallado de cada uno de ellos.

El León de San Marcos aparece junto a la parte inferior izquierda de la mandorla, y en él se estudian con cierto detalle las guedejas y la cola, que se eleva elegantemente y se cruza por el cuerpo. Es alado y originariamente debió llevar en su pata delantera una cartela con su nombre. La cabeza ha desaparecido, por lo que no sabemos si la giraba dirigiéndola hacia la figura central o la mantenía recta y miraba, por tanto, hacia el exterior.

Sobre esta figura está el Ángel de San Mateo, también alado y con un amplio manto cuyos vuelos cubren gran parte del espacio vacío. Igual que ocurre con el león, el cuerpo marcha hacia la izquierda, pero no sabemos la postura de la cabeza pues ha desaparecido.

Al otro lado de la mandorla sólo son visibles las alas desplegadas del toro de San Lucas, mientras que ha desaparecido el resto del cuerpo, que se dirigía hacia la derecha. El águila de San Juan, que ocupaba el extremo superior, también se ha perdido.

El fondo sobre el que se proyectan estas figuras parece que, en su origen, estuvo decorado con franjas de diferente color.

Una faja que incluye en su interior una greca sencilla separa esta hemisfera del cuerpo cilíndrico del ábside, tal vez no sólo con la intención de marcar la independencia arquitectónica de ambas partes, sino quizá también con la de separar la visión sobrenatural representada en la bóveda, de la terrestre que suponen las escenas de la vida de Cristo que pueden verse en el muro cilíndrico.

B) LA ZONA CILINDRICA. Sus grandes proporciones han permitido su división en tres frisos decorativos, independizados entre sí por una estrecha faja, subdividida a su vez en tres de distinto color. Sobre la central, más clara, debía correr una inscripción totalmente perdida salvo algunos fragmentos en los que Pijoan pudo leer: «QUI REGNA... UBIQUE... BETHLEM... PASTORES BETHLEEM VENERUNT OFERRE»². Actualmente están aún más mutilados.

Los dos frisos superiores contienen escenas de la vida de Cristo, mientras que el tercero, en contacto con el suelo, se cubre con cortinas simuladas. El ciclo de la vida de Cristo incluye una serie de escenas de la Infancia y termina con una de la Pasión.

a) **Friso superior**

Distribuidos a ambos lados de una ventana central, decorada tanto en el derrame como en el marco con cuadrados en perspectiva, se representan los siguientes temas:

I. *Parte izquierda*

La Visitación. La escena se reduce al encuentro y abrazo de las dos mujeres bajo uno de los dos arcos que cubren el espacio destinado a esta escena. El que encuadra a las figuras es de mayor tamaño e incluso su trasdós se continúa por la faja que enmarca este friso. Ambos arcos se alzan de forma incorrecta sobre columnas torsas debido a que el capitel que las corona, a juzgar por el que nos llegó íntegro, cubre la junta de ambos arcos de manera que el arranque queda impreciso.

Las dos figuras femeninas, unidas en estrecho abrazo, se visten con larga túnica de amplias mangas y cubren su cabeza nimbada con toca.

La Natividad. La escena está encuadrada por dos torreones entre los que se tiende un techo adintelado del que se levanta en su parte media una pequeña columna torsa con capitel, que soporta el vértice del tejado a dos aguas, decorado con almenas lo mismo que el dintel.

Bajo esta estructura arquitectónica aparecen los padres de Cristo. María, nimbada y cubierta la cabeza con toca, está recostada en una cama, grande tanto por su longitud —ya que ocupa todo el ancho del encuadramiento—, como por su altura, pues su armazón o tabla se eleva sobre cuatro pies de altura semejante a la de un hombre, a juzgar por la imagen de San José. Los extremos superiores de estos pies se rematan con bolas, al estilo de las camas bizantinas, y la tabla que va engarzada en ellos tiene una disposición diagonal, lo que hace que la parte superior del cuerpo de la Virgen esté más alto que sus pies. Esta postura se acentúa aún más por causa del gran tamaño de la almohada sobre la que descansa su cabeza. La Virgen, así recostada y cubierta con un gran manto, lleva su mano izquierda a la cabeza como para hacerla descansar en ella, mientras extiende su brazo derecho, con la mano cerrada y el índice extendido hacia San José, al que con este gesto parece indicar algo. El, situado entre los dos pies inferiores de la cama y apoyado en el extremo de la misma, atiende a sus palabras mientras hace descansar la cabeza en su mano izquierda.

Un hecho iconográfico interesante es que esta escena se ha concebido concentrando el interés en la Virgen y en su diálogo con San José, pues el Niño, envuelto en pañales, con el nimbo crucífero y recostado en un pesebre —representado éste como un cesto decorado, quizá, de hojas en su frente— está totalmente desplazado de la representación, pues aparece a la altura del techo a dos aguas y encima del torreón lateral derecho, coincidiendo con la enjuta de la ventana, en la que la decoración de rosca del arco se interrumpe para dejar al Niño mayor espacio. Este, con los ojos abiertos, parece contemplar las figuras del buey y del burro, que estudiadas con cierto naturalismo, están a un lado adorándole, tal como dice el Evangelio del Pseudo Mateo¹

II. *Parte derecha*

El baño del Niño con las dos comadronas. La escena aparece separada de la siguiente por un edificio a manera de torre coronada de almenas y cuya puerta rectangular, decorada con tres alguazas, deja abierto un vano semicircular. Los personajes representados aparecen en el interior de una casa con techo adintelado, que se corona con sobretecho semicircular decorado con almenas y rematado en un pequeño torreón también almenado. La escena del baño se reduce a sus elementos indispensables: las dos comadronas, la cuba de madera colocada sobre un trípode, y el Niño dentro de ella atendido por las dos mujeres. Estas aparecen cubiertas desde la cabeza con amplios mantos y sin nimbo, mientras que al Niño se le representa con nimbo crucífero.

El Anuncio de los pastores. En esta última escena del friso superior, el espacio a que ha debido someterse el artista —a pesar de ser mayor que el de la escena anterior— ha determinado la concepción de la misma. Se compone ésta de los elementos indispensables simplemente yuxtapuestos en apretada ordenación. Y entre estos elementos esenciales, el ángel y los pastores, una sola alusión al paisaje manifestada por medio de un árbol de reducidas proporciones, más bien un arbusto, cuyas frutas redondeadas están siendo comidas por dos de los tres animales que hoy pueden verse a su pie. Uno de estos animales —seguramente cabras— se alza sobre sus patas traseras para alcanzar las frutas altas, no obstante las pequeñas dimensiones del árbol. El tercero de los animales es un perro según puede deducirse de sus pezuñas, y aparece acompañando a sus amos en el ángulo inferior derecho de la representación.

Los cinco pastores están de pie vestidos con túnica y manto cortos —el del último atado sobre su hombro—, y calzados con borceguíes y medias. Aparecen agrupados y escuchando sorprendidos, como se desprende de los gestos de sus rostros y las posturas de sus manos, las palabras del ángel, también de pie, alado, con nimbo y vestido con túnica y manto largos. Sorprende en él la postura de su brazo izquierdo, cruzado por delante de su cuerpo y apoyado en el costado contrario mientras sostiene un pequeño cetro que queda oculto a la vista de los pastores por el brazo derecho, extendido hacia ellos en ademán de diálogo.

b) **Friso intermedio**

Frente a la perfecta separación de las escenas del friso superior por medio de elementos arquitectónicos, en este segundo friso, por el contrario, se aprovecha una sola representación de los Reyes Magos para formar dos escenas diferentes y consecutivas: «Herodes y los Reyes» y «La Epifanía». La última figura de esta escena es la Virgen entronizada, y sirve, sin ayuda de ningún otro elemento separador, para independizarla de «La entrada de Cristo en Jerusalén», que constituye la escena siguiente.

Herodes y los Reyes Magos. Esta escena, que inicia la decoración del friso intermedio, se concibe en un interior como lo atestiguan el arco semicircular —mal trasdosado y coronado de almenas— y un torreón que se eleva sobre su clave y en el que se inscribe la figura del rey Herodes, en forma semejante a las estructuras arquitectónicas de las otras escenas. El interior se manifiesta también por el color homogéneo que cubre toda la superficie incluida bajo el arco, diferenciándose así del resto del fondo del friso, que aparece dividido en dos fajas de distinto color.

La escena consta de tres figuras, la primera de las cuales es la del Rey Herodes que aparece vestido con brial corto hendido, manto adornado con cenefas en su borde, y calzado con medias y borceguíes. Está sentado en una silla de tijeras cuyos extremos superiores están decorados con cabezas de león, muy estilizadas, y los inferiores con garras del mismo animal. Sus pies descansan en un escabel que está formado por dos pequeños leones unidos por sus lomos.

De la parte superior del cuerpo del rey sólo se ha conservado el brazo izquierdo, al que se representa levantado y expresando con su mano —con la palma hacia afuera y sólo los dedos índice y corazón extendidos— una indicación o una orden. A su derecha aparece una figura de dudosa identificación, de la que únicamente se ven las piernas y el extremo inferior de su vestido corto. Lo realmente extraño en ella es la actitud de movimiento que el artista le ha dado, lo que impide identificarla como la de un chambelán que guarda a su señor, y parece ser más bien un mensajero o persona semejante que cumple algún encargo del rey. Por el contrario, la figura que aparece a la izquierda de Herodes está perfectamente conservada y representa a uno de los Reyes Magos vestido con túnica corta, amplio manto que deja libre su brazo derecho, medias, borceguíes y corona. Es interesante observar en esta figura, en primer lugar, su actitud de iniciar el movimiento, y en segundo, el giro de su cuerpo y de su cabeza hacia Herodes, al que parece estar escuchando. Ambos detalles, sumados al hecho de que la mayor parte de su cuerpo está ya fuera de los límites marcados por el arco —que posiblemente alude al palacio— parecen indicarnos que el Rey Mago, representando a los tres, una vez oídas las consultas de Herodes con sus sacerdotes —quizá respresentados en esa figura que aparece a la derecha del rey— se pone en movimiento e inicia su marcha hacia el portal de Belén, lo que explicaría también la postura de sus brazos, que aparecen extendidos en actitud de llevar el presente al Niño, lo mismo que hacen los otros dos Reyes, que aparecen delante y pertenecen ya a la escena de la Adoración.

Adoración de los Magos. Es la última escena del ciclo de la Infancia de Cristo aquí representado y en ella los elementos constituyentes se reducen a los estrictamente necesarios: La Virgen con el Niño y los Reyes.

La Virgen aparece situada en el lugar de honor, en el centro del friso, sentada en un trono que, encuadrado por pilastras y coronado por un arco de medio punto, es concebido como una hornacina en cuyo interior está la Virgen sobre un almohadón. Con esta disposición tal vez se busque marcar un paralelismo con la ventana situada inmediatamente arriba y cuya estructura es muy semejante a la hornacina. Otros elementos de esta escena, como es la coincidencia de la decoración de su

fondo con el inscrito por la mandorla del Pantocrator del casquete superior —color oscuro en la parte superior, hasta el almohadón, y claro y punteado el resto— nos hacen pensar en que tal vez el artista haya querido subrayar el carácter sagrado de la Virgen abstrayéndola del momento histórico y temporal de la escena.

La Virgen sostiene sobre sus rodillas al Niño, del que únicamente es visible su mano derecha, levantada, con la palma hacia afuera y extendida, en actitud de acoger lo que los Reyes vienen a ofrecerle.

El espacio que media entre la Virgen y Herodes está ocupado por los tres Reyes, sin que se note una separación definida entre una y otra escena. Quizá ellos constituyan una fórmula de enlace entre las dos, participando en ambas, consecutivas en el tiempo, o quizá y más probablemente, sea el Rey más próximo a Herodes el único que pertenece a esa escena, mientras que los otros dos constituyen junto con la Virgen y el Niño la escena de la Adoración. El hecho de que queden bien diferenciados por los respectivos colores de las túnicas y los mantos, hace suponer que el artista quiso representar a los tres, pero, teniendo en cuenta que se hallan distribuidos en dos escenas, puede pensarse que el que está junto a Herodes representa a los tres en su escena, y los otros dos vuelven a representar al conjunto completo en la de la Adoración.

Respecto a su aspecto formal, los tres coinciden en su indumentaria, compuesta por túnica corta, amplio manto más largo que aquélla, medias borcegués y corona. Esta es de forma cilíndrica y tiene tres picos rematados por bolas, dos de los cuales salen de sus extremos y el tercero de la unión de dos barras que, saliendo de esos mismos extremos, se cruzan en lo alto. Los tres son imberbes y caminan hacia el Niño con las manos extendidas hacia adelante y llevando en ellas los cuencos con las ofrendas.

Entrada de Cristo en Jerusalén. Esta escena decora la mitad izquierda de este friso y es la única dedicada al ciclo de la Pasión.

Al artista le interesa representar, más que el hecho mismo de la entrada de Cristo en la ciudad, la acogida que le dispensan sus habitantes que, llenos de gozo y expectación, arrojan a su paso sus vestidos o se suben a los árboles para desde allí contemplar mejor el cortejo. Esta falta de interés por la entrada como tal se manifiesta en la ausencia de la puerta de ciudad, que no aparece en la escena, mientras que la atención se concentra en los Apóstoles —representados como simples espectadores—, en la figura de Cristo, a horcajadas sobre el pollino, y en el grupo de espectadores, entre los cuales se destaca un muchacho subido a un árbol y un anciano que intenta hacer lo mismo. Otra figura de espectador, hoy desaparecida, ha echado su vestido, que parece ser un brial hendido, al paso del pollino, que aparece ya pisándolo.

De los Apóstoles hoy sólo son visibles diez de los once que posiblemente eran originalmente, y aparecen de pie, inmóviles y agrupados detrás de Cristo llevando un libro en sus manos. Van descalzos, vestidos con túnica y mantos largos, nimbados y en actitud de escuchar las palabras que Cristo dirige a los habitantes de la ciudad que han salido a recibirle, lo que se manifiesta en el gesto con el que se le representa, con el brazo extendido.

En los dos frisos descritos el fondo se decora con dos fajas de diferente color que aluden, respectivamente, al cielo y a la tierra. Esto es confirmado por el color uniforme de dichos fondos que aparecen encuadrados en estructuras arquitectónicas, con excepción del de la Visitación, en el que, a pesar de las arcadas, son evidentes ambas fajas coloreadas, aludiendo quizás a que el encuentro de las dos mujeres tiene lugar en el exterior de la casa.

c) **Friso inferior**

Como hemos dicho, este friso, en contacto con el suelo, se cubre en su totalidad con cortinas simuladas.

ARCO TRIUNFAL Y PARAMENTOS VERTICALES

La decoración del ábside central, que acabamos de describir, se continúa en el arco triunfal y en los paramentos verticales sobre los que aquél se alza.

A) **PARAMENTOS VERTICALES.** La superficie que se extiende desde el suelo hasta las impostas se divide en tres franjas en el paramento de la izquierda, y en dos en el de la derecha.

I. *Paramento izquierdo*

A pesar del enorme deterioro que han sufrido las pinturas que decoran esta zona, puede observarse que los dos sectores superiores y superpuestos de este paramento se hallan encuadrados por las mismas franjas tripartitas que separan los frisos en el sector cilíndrico del ábside, es decir, que las franjas del ábside se continúan en el muro izquierdo.

Los restos que se conservan de las escenas que aquí estuvieron representadas son escasísimos. En el recuadro superior se puede ver la parte baja de una figura de perfil, vestida con larga túnica bajo la cual aparece un pie descalzo. Está situada en el extremo izquierdo del re-

cuadro y se dirige hacia la otra figura que, a juzgar por la estrechez del espacio que ocupa, también estaría representada de perfil. De ella parecen quedar restos de su túnica.

En el recuadro inferior la escena se sitúa en un interior representado por un arco de medio punto coronado por un torreón y decorado en el resto del tradós por almenas. Esta estructura arquitectónica, semejante a las de las escenas del sector cilíndrico, enmarca a una figura masculina —situada a la izquierda y de la que puede verse el brazo derecho y parte del cuerpo— y otra femenina, a la derecha, cubierta desde la cabeza con un largo manto y que parece llevar un niño en brazos.

El hecho a que hemos aludido de que las franjas del ábside se prolongan en este paramento —lo que no ocurre, como veremos, en el de la derecha— inclina a pensar que las figuras representadas en éste guardan relación con las del ábside o, mejor dicho, forman conjunto con ellas. Admitiendo esa hipótesis, podría conjeturarse a partir de los escasos restos descritos, que la primera de las escenas, contigua a la del friso superior del ábside, representa *la Anunciación* y la segunda junto al friso intermedio, sería *la Presentación en el Templo*⁴. De ser ello cierto, el conjunto de ábside y muro izquierdo se habrían utilizado para representar escenas del ciclo de la Natividad.

Por último, el friso inferior, seguramente estuvo decorado por cortinas simuladas idénticas a las que ocupan la franja correspondiente del ábside.

II. Paramento de la derecha

También aquí el espacio se halla dividido, pero solamente en dos partes que, naturalmente, no pueden coincidir con las tres de la parte cilíndrica. Las escenas aquí representadas pueden verse con relativa claridad y desarrollan dos temas:

El Pecado de Adán y Eva. Ocupa esta escena la parte superior del muro y aparece sobre un fondo constituido por dos franjas de diferente coloración. De manera semejante a las demás escenas anteriormente descritas, los elementos de representación empleados en ésta son los estrictamente indispensables: Adán y Eva, el árbol de la ciencia del Bien y del Mal, y la serpiente.

Adán y Eva están desnudos y de sus cuerpos se hace un estudio anatómico muy simple. Cubren su desnudez con sendas hojas y aparecen en el momento en que la mujer toma de la boca de la serpiente la fruta del árbol prohibido, mientras que Adán —a la derecha del árbol y reconocible tan sólo por su mayor estatura, ya que de sus cabezas sólo se conservan las siluetas— se lleva la mano al rostro en actitud de duda. Entre ambos está el árbol, muy desarrollado y con abundante ramaje

interpretado a modo de grandes hojas de palmera con lacinias redondeadas entre las que ocasionalmente sale un tallito con el fruto en forma de bola. En torno a su tronco se enrosca la serpiente, de ancho cuerpo, ofreciendo la fruta de la tentación.

La Jerusalén Celeste. En el recuadro inferior de los que componen este muro aparece una escena en muy mal estado de conservación que se suele identificar hipotéticamente como *la Jerusalén Celeste*. La parte inferior de la misma está totalmente perdida, mientras que la superior aparece coronada por un tejado análogo a los ya descritos en escenas anteriores, en este caso con forma de arco aquillado trasdosado con almenas, hasta cuyo vértice sube una columna de ancho capitel que se levanta sobre un dintel, también almenado. De los extremos del dintel arranca el arco, y él mismo descansa sobre cuatro columnas más pequeñas que se alzan desde el remate adintelado y almenado de un muro en el que aparece reproducida la sillería y se abren pequeñas ventanas. Su aspecto general es, por tanto, el de un muro o muralla sobre el que se ha levantado un piso rematado por un tejado.

Entre las columnas del primer y del segundo piso aparecen una serie de cabezas —de las cuales hoy sólo son visibles diez u once—, todas ellas sin nimbo e imberbes, y mirando hacia afuera. A uno de estos personajes, hoy desaparecido y situado a la derecha del segundo piso, pertenece una mano extendida y con la palma hacia afuera, en ademán de hablar.

B) INTRADOS DEL ARCO TRIUNFAL: La decoración de esta zona está muy dañada, como la de la mayor parte de esta iglesia, a pesar de lo cual, la parte conservada nos permite suponer cuáles eran los temas hoy desaparecidos.

En el lado derecho, sobre una estrecha sección que arranca de la imposta y separado de ésta por una franja tripartita, hay un rectángulo que llega aproximadamente hasta la altura del riñón del arco en el que, sobre fondo claro, se ve una figura vestida con túnica y manto, que se sujeta sobre su hombro derecho, y cuya cabeza está echada hacia atrás para dirigir su mirada hacia la parte superior. En la estrecha sección que arranca de la imposta, antes mencionada, hay una mancha en forma de ala u onda en la que no puede distinguirse nada; y en la franja tripartita, exactamente en su zona central, se ve escrita la palabra HAIN, que pertenecía a una inscripción más larga hoy perdida.

En la parte superior izquierda del rectángulo en el que se ve la figura, vuelve a repetirse la palabra HAIN, escrita verticalmente. Estas palabras identifican claramente al personaje representado como Caín y dejan suponer que lo que sostiene entre sus manos es un haz de trigo. La figura paralela, que estaría pintada en la parte izquierda del arco y

en la cima del mismo, sería la de su hermano Abel, al que suponemos en actitud análoga a la de Caín y sujetando entre sus manos algo que, de acuerdo con la iconografía tradicional, sería un cordero.

Sobre ambas figuras, en la zona hacia la que dirigen sus miradas, estaría representado —o simbolizado— Dios Padre, en forma que hoy resulta absolutamente imposible de reconocer.

POSIBLE SIGNIFICACION DE LA DECORACION DEL ABSIDE CENTRAL

Una vez descritos los temas representados en esta parte de la iglesia e identificados los que aparecen deteriorados, surge la cuestión de si es posible dar una interpretación coherente al conjunto.

En la decoración de los dos frisos del muro cilíndrico del ábside y su prolongación en el de los paramentos laterales, destaca la representación del ciclo de Navidad al que se añade una única escena perteneciente al de la Pasión: «La entrada de Cristo en Jerusalén».

Pero si la lectura es clara en lo que respecta a las escenas del muro cilíndrico y paramento izquierdo, las que decoran el de la derecha plantea un serio problema de coherencia, pues las aquí representadas, «Pecado de Adán y Eva» y «La Jerusalén Celeste», carecen de relación directa con el resto.

Sin embargo, su presencia en este lugar, en posición paralela a las del otro paramento —que sí están vinculadas a las del sector cilíndrico y prosiguen la sucesión temporal en que se desarrollan aquéllas—, nos hace sospechar que el artista quiso plasmar una idea de conjunto del que también formaría parte la escena de «La Entrada en Jerusalén», cuya relación con las próximas a ella no resulta evidente a primera vista, como ya hemos indicado. Su presencia en este lugar parece indicar la existencia de un hipotético programa iconográfico que, en principio, no resulta evidente pero que intentaremos poner de manifiesto.

En las escenas del Ciclo de la Navidad resulta claro el deseo de resaltar el carácter divino del Niño, hecho que se manifiesta en las palabras del Mensajero en la «Anunciación» (Lucas, 1, 26-28) y en «El Anuncio a los Pastores» (Lucas 2, 8-14); en las que Isabel, inspirada por el Espíritu Santo, se dirige a María como Madre de Dios (Lucas, 1, 39-45); en la veneración del buey y del asno, que puede considerarse como la adoración de la Naturaleza no racional a su Dios-Creador, aunque se ha interpretado de muy diversas maneras⁵, o, finalmente, por medio de la «Adoración de los Reyes Magos» (Mateo, 2, 9-11). Simultáneamente otros elementos ponen de manifiesto el carácter humano de Cristo,

como es la representación de la Virgen en la cama, en la escena de la «Natividad», tras el parto, para señalar con ello que el Salvador es un hombre nacido de mujer. Lo mismo se manifiesta en la del «Baño del Niño por las comadronas» y en la de la «Presentación y Purificación en el Templo» (Lucas, 2, 22-24).

De todas formas la manifestación de la humanidad de Cristo en estas escenas no excluye la proclamación de su Divinidad ni la de la Virginitad de María, que se expresan también en ellas, pues «El Baño del Niño» es una forma de representar el episodio de las comadronas, ya que, como dice Schiller, la escena del baño fue considerada como una variación del ofensivo tema de la comadrona (Salomé)⁶. Este episodio está recogido en los Apócrifos (Protoevangelio de Santiago XIX-XX y Evangelio del Pseudo-Mateo XIII) y en él se nos presenta a las mujeres como testigos del parto milagroso de la Virgen. Igualmente, en la escena de la «Presentación», Simeón (Lucas, 2, 25-32) y la Profetisa Ana (Lucas, 2, 33-38) reconocen en el Niño al Mesías que había de venir.

Junto a estas expresiones del carácter divino y mesiánico de Cristo —para lo cual el artista ha utilizado diferentes textos de diversos orígenes, combinándolos para lograr una mejor expresión de su idea—, manifestadas en los distintos episodios del Ciclo de Navidad, aparece la escena de «La Entrada de Cristo en Jerusalén», en la que el pueblo reconoce a Cristo como Mesías y como Rey, convencido por las pruebas dadas durante los tres años de vida pública, y le recibe alabándole con las palabras del Salmo 118, 26, vinculándole con ellas al Texto Sagrado que recogía las profecías del Futuro Mesías.

Una vez expuesta la idea rectora de estas imágenes: la proclamación de Cristo como Dios y como Hombre, quedaba por manifestar la finalidad de su obra en el mundo, esto es, la Redención de los pecados y el triunfo sobre la muerte, que entraron en el mundo como consecuencia del pecado de los Primeros Padres, y ésta fue seguramente la razón que llevó al artista a incorporar al conjunto las escenas de «La caída de Adán y Eva» y «La Jerusalén Celeste», a la que, gracias al sacrificio de Cristo, el hombre podía tener acceso. Sin embargo, la representación de Jerusalén puede tener aquí una significación ambivalente, pues puede referirse, por un lado, a la ciudad física de Jerusalén hacia la que se dirige Cristo en la escena contigua y en la que no figura, posiblemente por falta de espacio; y, por otro, a la ciudad simbólica. Esta ambivalencia tal vez fuese buscada al no someterse este paramento, con las dos escenas yuxtapuestas, a la altura de las divisiones existentes en el muro cónico del ábside y prolongadas en el paramento opuesto.

Una posible confirmación de la teoría sobre el programa expuesto en este ábside —manifestación del carácter mesiánico de Cristo y su

triunfo sobre la muerte— podría verse a través del cotejo con otros ejemplos. Así, en la cubierta inferior de la encuadernación en marfil de los Evangelios de S. Lupini, del siglo VI, que se guarda en la Biblioteca Nacional de París (Ms. Lat 9384) y en el tímpano de la iglesia de Pompeierre, en los Vosgos, del siglo XII, “La Entrada de Cristo en Jerusalén” es la única escena del ciclo de la Pasión que aparece junto a otras pertenecientes al de la Navidad. En ambos casos la interpretación tradicional es la exaltación de Cristo como Mesías. Por otro lado, en el sepulcro romano de Valerio y Adelfia, de hacia 340-345, que se conserva en el Museo Nacional de Siracusa, y en el sepulcro de Junio Basso, del Vaticano, del 359, la escena de “La Entrada de Cristo en Jerusalén” es contigua a la de “La caída de Adán y Eva”, y en ambas se alude a Cristo como símbolo de la Redención y del triunfo sobre la muerte.

Esta posible interpretación del conjunto de las escenas que cubre el muro del ábside y sus costados inmediatos permite suponer, con casi total seguridad, que la imagen representada en el casquete hemisférico fue la del Pantocrator y no la de la Virgen con el Niño, como supuso Pijoan, pues es a Cristo a quien se dedican tales escenas.

NOTAS

¹ PIJOAN, J., *Las pinturas murales románicas de Cataluña. Monumenta Cataloniae*, vol. IV, Barcelona, 1948, p. 169.

² *ibidem*, p. 169

³ *Pseudo Mateo*, XIV. Apud SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios Apócrifos*, 2.^a ed., Madrid, 1963, p. 211.

⁴ Gudiol y Cook ven en esta escena «El Juicio de Salomón».

COOK, W.S., y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románicas. Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1950, p. 92.

⁵ Schiller recoge varias de ellas en el siguiente pasaje: «Orígenes, en sus homilias sobre San Lucas, tomando las palabras de Isaías (1, 3), considera al buey como la bestia pura y al asno como la impura. San Ambrosio y San Agustín caracterizan al buey como símbolo del pueblo judío y al asno como el de los pueblos gentiles. San Gregorio Nacianceno sitúa al Hijo de Dios entre el buey, que está uncido a la ley, y el asno, que carga con los signos de la idolatría, trayendo libertad a ambos (*Migne*, P. G. 45,1138)».

SCHILLER, G» *Iconography of Christian Art*, vol. I, Londres, 1971, pp. 60-61.

⁶ *Ibidem*, p. 65.