

XILOCA 16
págs. 155-169
1995
ISSN: 0214-1175

ESCULTURA MEDIEVAL Y TEATRO RELIGIOSO LA CATEDRAL DE TARRAGONA*

Emma Liaño Martínez**

Resumen.- Desde la Universidad de Tarragona en recuerdo y homenaje al Catedrático Santiago Sebastián. Descripción artística de una de las portadas de la Catedral de Tarragona donde se resumen en imágenes el cielo completo de la Redención.

Abstract.- From Tarragona University remembering professor Mr. Santiago Sebastián. Artistic description of one front Tarragona Cathedral, where religious imagery show the redemption.

Hay una portada en la catedral de Tarragona (fig. 1) donde se resume brevemente en imágenes el ciclo completo de la Redención¹. El arte cristiano medieval se deleitó al relatar los grandes ciclos del año litúrgico, plasmando en imágenes dogmas y leyendas. Mucho antes del nacimiento de Cristo existía ya la idea de un primer pecado, una grave falta capaz de privar al ser humano de la felicidad terrena. Y, como contrapartida, la promesa de un salvador. En ese contexto general, dos premisas se perfilaron como fundamentales. La existencia de ese mesías, y el cumplimiento de su cometido redentor. Basta, en síntesis, demostrar ambos hechos para justificar la venida de Cristo desde los cielos el "Día Final".

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Programa I+D de la DGICYT. Proyecto nº PS91-0075.

** Universidad de Tarragona.

1. Emma Liaño Martínez, "Tarragona. Catedral", en *Cataluña I. Encuentro* (La España Gótica), Madrid, 1987, p. 111-112.

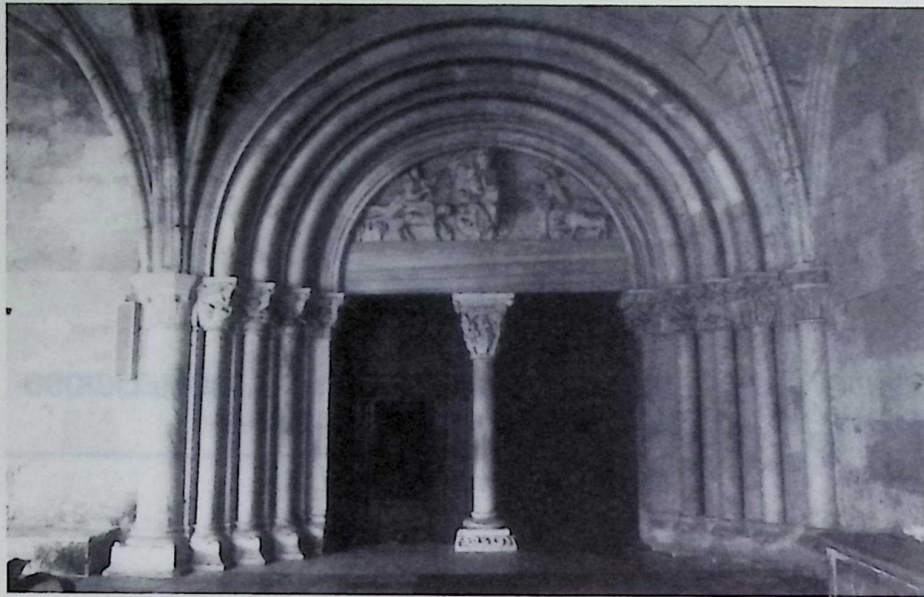


Fig. 1. Tarragona. Catedral. Puerta del claustro.

Al pie del parteluz, en la base de la columna, los reptiles simbolizan el pecado. Sobre ellos se relata la llegada y el reconocimiento del mesías. Es la Natividad, a la que acompaña, ocupando tres caras del capitel, el viaje y la Adoración de los Magos (fig. 2). En la cara posterior se les ve en la mansión de Herodes, en una representación frontal que parece pensada sólo para mostrarse al espectador. Ya no volverían al palacio real. Un ángel reclamó su atención mientras dormían (fig. 3), tendidos los tres en el mismo lecho, en el capitel de una de las jambas:

Advertidos en sueños de no volver a Herodes, se tornaron a su tierra por otro camino (Mateo 2, 12).

Si la Natividad es el cumplimiento estricto de la profecía de Isaías: *Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nomen eius Emmanuel* (Isaías 7, 14), la Adoración de los Magos puede interpretarse como la aceptación del advenimiento de Cristo por toda la Humanidad.

Prescindiendo, como si de meras anécdotas se tratase, de cualquier otro episodio de la infancia y vida pública de Jesús, el artista de la portada tarraconense pasó a contarnos la Resurrección (fig. 4). Es la victoria sobre la muerte, entendida como consecuencia del pecado. Y escogió para ello una versión estrictamente acorde con los textos evangélicos, donde no se habla en realidad del momento de la Resurrección,



Fig. 2. Adoración de los Magos. Tarragona. Catedral. Puerta del claustro.



Fig. 3. Aviso del ángel a los Magos. Tarragona. Catedral. Puerta del claustro.

sino de los testimonios de ella, con la llegada al sepulcro de las Santas Mujeres. Se seguía en realidad una vieja tradición que se remontaba al arte de la Antigüedad tardía.

Piensa André Grabar que entre el 200 y el 230 se debió crear la primera versión de este tema en Palestina o en Siria, pues en los frescos de Doura Europos se ven ya tres mujeres –la Ley judía requería el testimonio de dos o tres testigos–, portadoras de cirios, llegando a un solitario sepulcro cerrado. Sería más tarde, probablemente en la Alemania otoniana, cuando en occidente se atrevieron a representar de manera plástica los primeros gestos de Cristo resucitado².

Según Louis Réau, el tema iconográfico de la Resurrección habría pasado por tres fases de evolución. La primera, meramente simbólica, sería sustituida por otra más testimonial, donde se sitúa la *Visitatio sepulchri*, o llegada de las Marías –las *Myrophoras*– con sus frascos de perfumes. A partir del siglo XI se pasaría de las fórmulas indirectas a un relato más completo con la figura de Jesús resucitando, idea tomada de la versión general de la Resurrección de los Muertos³.



Fig. 4. Resurrección. Tarragona. Catedral. Puerta del claustro.

2. André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1985, pp. 116-119.

3. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo II, 2, París, 1957, 2ª Nueva York, 1988, pp. 538-550.

Quedaban, pues, perfilados, los principios generales del Dogma.

Esta apariencia de imagen fija, de instantánea cinematográfica, no es única en la catedral de Tarragona. Además de esta puerta, de concepción plenamente románica aunque pertenece ya a la primera mitad del siglo XIII, hay en la seo tarraconense otros conjuntos, de escultura gótica, que participan de la misma intención. La Iglesia utilizó el arte para transmitir su doctrina, y apelar, a través de él, al sentimiento de las gentes. No en vano la mirada se prenda de la imagen. Pero la imagen plástica es a la vez soporte de un mensaje, y las estatuas pueden ser actores mudos que colaboran en la representación del Drama Litúrgico.

Los primeros tanteos del teatro medieval fueron una prolongación del culto. Fue en la Iglesia como institución donde surgió, y en la iglesia como edificio donde se hacían las representaciones. La misa, incluso, no sería desde un punto de vista profano más que la reproducción conmemorativa del sacrificio de Cristo, de la Última Cena, en la que con el diálogo entre el celebrante y los acólitos se repite, como se repetía en la antigua Grecia, el diálogo entre el actor y el coro. Todo ello acompañado de un complejo aparato gestual. El fiel que asiste a la misa o a los oficios de Semana Santa tiene algo de "coro" y mucho de espectador⁴.

Los templos fueron pensados de modo que la atención se concentrara en el espacio sacralizado del altar. Uno de los ejemplos más evidentes que corroboran esta afirmación lo constituye la catedral de Barcelona (fig. 5). En un primer momento se construyó la cabecera de este edificio, cuya primera piedra se colocaba en 1298, envolviendo la cripta destinada a las reliquias de Santa Eulalia. El ábside, circundado por la girola y una corona de capillas radialmente dispuestas, fue pensado como un amplio espacio diáfano, iluminado directamente por los ventanales de los diferentes pisos construidos, y los óculos que destacan en los lunetos de las bóvedas. La luz entraba libremente hasta la zona del altar, sin que los esbeltos pilares fasciculados constituyeran en la práctica ningún tipo de obstáculo.

Se consiguió así en el interior de la catedral un marcado efecto teatral. Un contraste entre el presbiterio, escenario de la ceremonia litúrgica, inundado de luz, y las naves que se mantenían en una discreta penumbra, iluminadas tan sólo a lo lejos desde el fondo de capillas y tribunas. Todo permitía subrayar el valor simbólico de la luz en cuanto creadora de un ambiente religioso, en el sentido de *Claritas*, tal como la interpretó el abad Suger en su abadía de Saint-Denis, desde los comienzos del arte gótico. El presbiterio era el escenario. Las naves, el salón de butacas. Y las tribunas, los palcos donde los ricos burgueses de Barcelona, con sus familias, podían hacer ostentación de bordados y joyas. El templo entero estaba pensado para concentrar en el altar la atención del espectador⁵.

4. Martín de Riquer y José María Valverde, "La Danza de la Muerte y el teatro medieval", en *Historia de la Literatura Universal*, Planeta, Barcelona, 1984, vol. 2, pp. 563-583.

5. Emma Liaño Martínez, "Barcelona. Catedral", en *Cataluña 2, Encuentro* (La España Gótica), Madrid, en prensa.



Fig. 5. Barcelona. Catedral.

El diálogo entre pueblo y celebrantes se intensificó en la liturgia medieval cuando ya en la época carolingia se intercalaron "tropos" en los oficios divinos. Su origen es incierto aunque se sabe que ya se usaban a mitad del siglo IX. Se supone que aparecieron en la zona nordoriental del imperio de los francos, con dos focos de irradiación. Uno centrado en torno a Metz y Saint Gall, y otro en torno a Limoges, como una de las consecuencias observadas en la liturgia carolingia tras la implantación del rito romano a partir del siglo VIII⁶.

Los "tropos", una variedad del canto antifonario, exigían alternancia entre las voces de los participantes en los oficios, y tenían con frecuencia un marcado carácter dramático, —han sido considerados el origen del teatro religioso⁷—, como el famoso *Quem quaeritis*, dialogado entre el ángel que guardaba el sepulcro de Cristo y las tres Marías. Se ha conservado un texto del siglo X, de importancia capital para conocer los aspectos dramáticos que acompañaban el canto de este "tropo". Se trata de un singular pasaje de la *Regularis concordia*, una obra escrita entre el 959 y el 979 por el obispo inglés Ethewold de Winchester. Según este relato, el día de Viernes Santo se habilitaba en una parte del altar un hueco cubierto con un velo blanco, que simbolizaba el Santo Sepulcro. Tres diáconos, en representación de las Santas Mujeres, se acercaban hasta allí cantando antífonas y llevando una cruz, que era

6. Eva Castro, *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, 1991.

7. Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*, Encuentro, Madrid, 1994, pp. 206-211.

envuelta en un lienzo y depositada en el hueco, como si enterraran a Jesús. El día de Pascua, antes de maitines, los sacristanes se llevaban sigilosamente la cruz. Un presbítero se acercaba al hueco, disimulando todo lo posible, y se sentaba a su lado con una palma en la mano. Mientras, otros tres, revestidos de dalmáticas y cantando, se aproximaban fingiendo buscar en el hueco. El de la palma interpretaba el papel del ángel, y los otros el de las tres Marías. Entonces tenía lugar el siguiente diálogo:

*Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?
Iesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.
Non est hic, surrexit de sepulchro;
ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.*

Los tres celebrantes se volvían hacia el coro y cantaban con júbilo: *Alleluia!, resurrexit Dominus de sepulchro*. El sacerdote que hacía de ángel se levantaba y, mostrando el sepulcro vacío de la cruz, decía al pueblo: *Venite et videte locum*. Todos cantaban la antífona *Surrexit Dominus de sepulchro*, y a continuación se entonaba el *Te Deum laudamus*, mientras eran echadas al vuelo todas las campanas del templo⁸.

Se trata de un texto prácticamente idéntico al diálogo que con motivo de la *Visitatio Sepulchri* se decía en Francia en el "Teatro de Pasión", en las representaciones de la Pascua de Resurrección:

*Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?
Iesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.
Non est hic; surrexit sicut praedixerat.
Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro*⁹.

Emile Mâle describe la misma ceremonia según el "Libro de Costumbres" que escribió San Dunstan para los monasterios ingleses el 967, considerando que tenía como precedente representaciones que se efectuaban en las abadías francesas¹⁰.

Andrés Tomás Ávila, erudito canónigo de la catedral de Tarragona, relacionó el drama litúrgico del *Quem quaeritis*, que toma de la descripción de Schuster con gran riqueza de diálogo, con la *Representació de les Maries* que se hacía en la catedral de Tarragona. Sin duda era ya una costumbre muy antigua cuando el canónigo enfermero Miguel Albanell (1490-1520) fundó la procesión, representación y misa matinal, en la que se incluía lo que debían cobrar los clérigos que hicieran el papel de las tres Marías, "que cantaban unos versos"¹¹. Se trataba en realidad de fijar una dotación

8. Tal como lo describen y transcriben Martín de Riquer y José María Valverde, "La Danza...", *ob. cit.*, pp. 568-569. Véase también García Montero, *El teatro medieval. Polémica de una existencia*, Maracena, 1984, y C. Heitz, "De la liturgie carolingienne au drama liturgique medieval. Repercussions sur l'architecture religieuse du Haut Moyen Âge et de l'époque romane", *Bolletino del Centro Internazionale di Studio di Architettura Andrea Palladio*, XVI, 1974.

9. Louis Réau, *Iconographie...*, *ob. y p. cit.*

10. Emile Mâle, *L'art religieux du XII siècle en France*, A. Colin, París, 1966.

11. Andrés Tomás Ávila, *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*, I.E.T. Ramón Berenguer IV, Tarragona, 1963, pp. 101-103.

económica para las personas que intervenían en la celebración. Ésta, como ocurre en otros casos, nos es tan sólo conocida por actos contables¹².

La misa en cuestión se celebraba *ad altare Bte. Marie dicatur*. No falta la *Visitatio Sepulchri* en el retablo que preside la capilla de Santa María de la catedral de Tarragona, sustituyendo la escena de la Resurrección propiamente dicha (fig. 6). Son tres las mujeres que se dirigen al sepulcro llevando los frascos de los perfumes. De los cuatro evangelistas, sólo Marcos da el número de tres¹³, María Magdalena, María Cleofás, madre de Santiago, y María Salomé. Ante ellas está el sepulcro abierto, a modo de sarcófago medieval. Sentados en la caja, los dos ángeles del evangelio de Lucas, que señalan el interior vacío¹⁴. No están los guardianes. Únicamente Mateo los menciona¹⁵, y se introdujeron en la iconografía por razones apologéticas, saliendo



Fig. 6. Resurrección. Tarragona. Catedral. Retablo de Santa María de los Sastres.

12. Según parece, desde el siglo X se realizaban representaciones del tema en la Europa septentrional, en Italia, y al menos en diferentes catedrales catalanas, según cuenta J. Gudiol, "Els entremesos o oratoris pasquals", en *Vida cristiana*, I, 1915, pp. 237-240, sacados de un cantoral del siglo XI de la catedral de Vic. Los de Gerona han sido descritos por J. Villanueva, *Viaje Literario a las iglesias de España*, XII, p. 342, y J. Flórez, *España Sagrada*, XLV, p. 22. Los de Vic, por Eva Castro, "El texto y la función litúrgica del Quem Quaeritis pasqual de la catedral de Vic", *Hispania Sacra*, 41, 1989.

13. Marcos, 16, 1.

14. Lucas, 24, 4.

15. Mateo, 27, 61-66.

al paso de las acusaciones de los judíos, según las cuales los discípulos querían robar el cadáver. En el retablo de los Sastres, que tiene formalmente un cierto aspecto de panel de "aleluyas", se prescindió de estos personajes, presentes en la puerta del claustro, que no aparecían en la representación escenificada.

Resulta difícil decidir dónde acababa la liturgia y dónde comenzaba el teatro. La escultura, las artes en general, eran una réplica de ambas manifestaciones.

En el siglo XI se dramatizaron también los "tropos" del oficio de Navidad, y los pastores que adoraban al Niño aparecieron por vez primera en la representación, como elemento popular, perfectamente comprensible dentro de un tema aceptado por la fe, dando una constante de realismo al teatro europeo. El *Ordo stellae* reúne una serie de aportaciones de gran valor dramático. En él se incluyen la Adoración de los pastores, los Reyes Magos, la cólera de Herodes y la matanza de los Inocentes, con algún otro pasaje de la infancia de Cristo.

Ningún episodio de este ciclo ha estimulado tanto la imaginación popular como la Adoración de los Magos. Numerosas leyendas giran en torno suyo para explicar sus nombres, su origen, los incidentes de su viaje, e incluso su muerte como mártires cristianos, después de haber sido bautizados por Santo Tomás en su viaje a la India. La catedral de Colonia se jacta de custodiar sus reliquias.

Ni los evangelios canónicos ni los apócrifos aportan una información tan minuciosa a propósito de estos personajes. Es San Mateo quien se refiere a ellos sin precisar su número exacto ni su origen: *"Llegaron del Oriente a Jerusalén unos Magos..."* (Mateo 2, 1). La cita es similar en el Pseudo Mateo, pero más adelante, al mencionar las ofrendas, aclara que eran tres.

Ya en el arte paleocristiano y en los comienzos de la Edad Media fue fijado el número de tres, su aspecto y sus nombres. Como Melchor aparece el anciano en los mosaicos de San Apolinar Nuevo de Ravena. Gaspar y Baltasar son sus compañeros, que se representan a veces indistintamente como el hombre joven o el de edad madura. En un curioso pasaje que se atribuye a Beda se recogen los datos acumulados por esas leyendas:

"El primero de los Magos -dice el Pseudo Beda- fue Melchior, un viejo de largos cabellos blancos y larga barba... Es quien le ofreció el oro, símbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Gaspar, joven, imberbe y de tez sonrosada, ...honró a Jesús presentándole incienso, ofrenda que manifestaba su divinidad. El tercero, llamado Balthasar, de tez morena (fuscus), con barba, ...dió testimonio, al ofrecerle mirra, de que el Hijo del Hombre debía morir"

El término "fuscus" aplicado a Baltasar no fue tomado al pie de la letra por los artistas hasta el Último Gótico, cuando empieza a representarse un Mago negro, ya en pleno siglo XV. Más que la idea de diferentes razas había prevalecido hasta entonces la de las diferentes edades del ser humano, donde las razas también se incluyen.

Para Jacobo de Vorágine, que dedicó a este tema dos capítulos de su Leyenda Dorada, los Magos eran a la vez reyes. En sus países, subían a la cima de las montañas y observaban los astros. La estrella que les guiaba tenía la figura de un niño, y

era, en efecto, un ángel. El mismo que se había aparecido a los pastores. Tal vez se inspiró en el *Evangelio árabe de la Infancia* cuando dice, al relatar el regreso de los Magos:

"Y en la misma hora se les apareció un ángel que tenía la misma forma de aquella estrella que les había servido de guía en el camino. Y siguiendo el rastro de su luz, partieron de allí hasta llegar a su patria"

Melchor, postrado en tierra, suele tomar en el Gótico, para besarlos, los pies del Niño. Esta interpretación procede de los apócrifos, de un pasaje donde San José es informado por uno de sus hijos:

"...nada más entrar han saludado al niño y han caído en tierra sobre sus rostros; después se han puesto a adorarle según la costumbre de los extranjeros, y cada uno va besando por separado las plantas del infante..." (Liber de Infantia Salvatoris, 92).

En el suelo aparece la corona real, de la que se ha desprendido respetuosamente al hallarse en presencia del "Rey de reyes". Gaspar y Baltasar, aún coronados, llevan en las manos lujosos recipientes con sus respectivas ofrendas. Detrás de María, San José contempla la escena con admiración. Es él quien sostiene el regalo entregado por Melchor, comprobando, después de abrirlo, la importancia del obsequio. Quizás el ejemplo más interesante de este tema, entre los diferentes retablos de la seo tarraconense, sea el del retablo mayor (fig. 7), donde incluso los nimbos parecen realizados en tela para una escenificación teatral. No falta en él la mujer que contempla el acontecimiento. No parece ser la partera, pues su aspecto es absolutamente distinto del de la anciana que figura en la Natividad. Es una mujer joven. Tal vez la propia Eva, que habría acudido para sumarse a la nueva realidad de la salvación.

El artista había introducido en un relato religioso momentos entrañables del quehacer cotidiano¹⁶.

El gesto de la genuflexión en la escena de la Adoración de los Reyes se trasladó al llamado Drama de los Magos¹⁷: *Accedunt Magi, et, genu flexo, primus dicit*, se lee en el texto del Drama de Laon. Y también se refleja el acto de señalar la estrella: *Unus eorum* —dice el de San Marcial de Limoges— *elevat manum ostendentem stellam*. O bien: *Rex ostendens stellam alliis*, el de Besançon, y frases parecidas en el de Orleans.

Independientemente del *Ordo stellae* se desarrolló el *Ordo prophetarum*. En él se pone en escena la idea planteada en un sermón falsamente atribuido a San Agustín, y da como resultado una excelente apoteosis dramática. Ante Jesús desfilaban los

16. Emma Liaño Martínez, *Puer Natus. La Navidad en el Arte*, Reus, 1993.

17. Emile Mâle, *L'art...*, ob. cit., pp. 140-141.



Fig. 7. Adoración de los Magos. Tarragona. Catedral. Retablo mayor.

patriarcas y profetas del Antiguo Testamento para dar testimonio de su acatamiento al mesías. Este drama era representado la mañana del día de Navidad:

"A vosotros, judíos, convoco aquí -decía el orador-. A vosotros que hasta este día habéis negado al Hijo de Dios. Queréis un testimonio de Cristo. ¿No está escrito en vuestra Ley que dos hombres que dan el mismo testimonio dicen la verdad? Pues bien, que avancen los hombres de vuestra Ley. Seguro que serán más de dos, para convencerlos.

Dínos, Isaías, tu testimonio sobre Cristo.

**Isaías: Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocavitur nomen eius Emmanuel.*

Que avance otro testimonio de Cristo. Dínos tú ahora, Jeremías, tu testimonio sobre Cristo:

*Jeremías: *Hic est Deus et non aestimabitur alius absque illo...*

*.....

*Daniel: *Cum venerit Sanctus Sanctorum, cesavit unctio.*

*Abacuc: *Domine audiui auditum tuum et timui...*

*Simeón: *Nunc dimittis, Domine, servum tuum in pace..."*

Todos estos textos coinciden básicamente con los que se epigrafiaron en las filacterias extendidas de los profetas representados en la portada principal (fig. 8) de la catedral de Tarragona¹⁸. Cuenta Emile Mâle cómo se convocaba al mismísimo Virgilio –recordemos el protagonismo de este poeta clásico en la Comedia del Dante–, y a Nabucodonosor, para terminar con el testimonio de la Sibila que pronunciaba los famosos versos acrósticos sobre el Juicio Final:

*Iudicii signum: tellus sudore madescet,
E coelo rex adveniet per secla futurus.*

"Oh judíos –concluye el orador– creo que ya os habréis convencido con tanto testimonio, y que, a partir de ahora, no tendréis nada que invocar, nada que responder"¹⁹.

Al menos desde la segunda mitad del siglo XII este Drama de los profetas se representaba en San Marcial de Limoges, en Laon y en Rouen, con mayor o menor riqueza de personajes. La Sibila no se encuentra entre las estatuas proféticas de la catedral de Tarragona. Pero esa portada quedó incompleta, y tanto las peanas como los doseletes más exteriores permanecen sin función al no haberse realizado las correspondientes estatuas. No conocemos cuáles eran los personajes escogidos. Probablemente debía reservarse el espacio de uno de los extremos a la Sibila, porque sabemos que en Tarragona, en la novena lección de los Maitines de Navidad, se leía su testimonio. Así consta en el Breviario manuscrito del siglo XIV existente en el Archivo de la Catedral, y en el Breviario de 1484 mandado imprimir por el arzobispo Pedro de Urrea:

*Audite quod dixerat:
R. Iudici signum tellus sudore madescet.
V. E coelo rex adveniet per saecula futurus,
scilicet in carne praesens ut iudicet orbem...*²⁰.

Y en el tímpano lo tenemos (fig. 9), cumpliendo la profecía. Para juzgar al orbe. Para juzgar a todas las gentes.

18. Emma Liaño Martínez, *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*, Tarragona, 1989.

19. Emile Mâle, *L'art...*, ob. cit., pp. 141-143.

20. Andrés Tomás Ávila, *El culto...*, ob. cit., pp. 22-25.



Fig. 8. Profetas. Tarragona.
Catedral. Fachada principal.



Fig. 9. Juicio Final (detalle). Tarragona. Catedral. Fachada principal.