

LA BARROQUIZACIÓN DE LAS IMÁGENES ROMÁNICAS EN CATALUNYA

Maria Garganté Llanes

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

El objetivo de nuestra comunicación es poner de manifiesto como las imágenes románicas tienen el status de “milagrosas” y casi de reliquias en la época del barroco, cuando se realiza un despliegue de dispositivos para “enfaticar” dichas imágenes. A estos dispositivos les hemos denominado de “barroquización” de la imagen románica. Nuestro estudio se centra en Catalunya, donde se conserva hoy en día un buen número de tallas románicas (muchas de ellas en los principales museos del país), así como los santuarios dónde estas fueron o son todavía (a veces bajo la forma de una copia) veneradas.

Palabras-clave: Románico, barroco, imagen, retablo, camarín.

LA IMAGEN ROMÁNICA COMO RELIQUIA

En *El poder de las imágenes*, David Freedberg habla de la idea de “presencia”, que se impone a la idea de “representación”: *“Es decisivo este paso de la representación a la presentación, de ver un objeto que representa a la Virgen, a verla a ella realmente en el objeto”*. Asimismo da una importancia fundamental a la “consagración” de las imágenes, como vehículo para “activarlas” o activar su poder milagroso. De este modo, una vez la imagen ha sido consagrada, esta ha de venerarse y no se la puede insultar ni maltratar, porque al hacerlo se estaría insultando aquello que la imagen encarna¹.

Nuestro texto versará sobre el carácter “icónico” que las imágenes románicas (fundamentalmente de la Virgen y el Niño) mantienen en Catalunya durante los siglos del Barroco (XVII-XVIII), que será reforzado mediante un proceso de “barroquización” acorde con los tiempos. Imágenes que serán objeto de devoción en una medida muy superior que las imágenes propiamente “barrocas”, puesto que será su propia antigüedad (hoy son imágenes casi milenarias) lo que les proporcionará el carácter de “reliquia” (aunque en ocasiones ellas mismas contengan reliquias) y favorecerá su aura milagrosa.

Para poner de manifiesto la importancia de las imágenes en el culto santuario, queremos referirnos a las palabras del antropólogo Joan Prat a propósito de su trabajo de campo sobre los santuarios catalanes:

Fue a partir de ahí cuando empecé a comprender que para los informadores locales no era tanto el espacio sagrado del santuario el que desprendía (o gozaba de) efluvios mágico-energéticos, sino más bien, la imagen, el icono, quien condensaba toda la virtud y el poder sobrenatural en un proceso que podríamos caracterizar como de ‘condensación simbólica’. En efecto, en la percepción común son las imágenes las que gozan, en palabras de los informadores locales, de ‘gracia’, ‘virtud’ y ‘favor’².

¹ FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 50.

² PRAT CARÓS, Joan: “Los santuarios marianos en Cataluña: una aproximación desde la etnografía”, en AA.VV., *La religiosidad*

El culto a la Virgen como “Madre de Dios” ha estado fuertemente arraigado en la piedad popular en Europa desde la Edad Media. Se ha querido destacar la vertiente humana de María como madre que conoce el sufrimiento y que es cercana a la humanidad, de la que se convierte en protectora e intercesora. Pero las imágenes románicas de la Virgen también nos la presentan hierática e impertérrita, una “Gran Madre” (*Mater Magna* está en el origen etimológico de la población catalana de Madremanya) en un sentido totémico cuyo origen se ha querido vincular a veces con los cultos paganos a la fertilidad³, aunque su procedencia formal la situemos en la revitalización de la imagen escultórica (que anteriormente se había apartado por “pagana”) que se producirá durante la llamada *renovatio* carolingia y en la realización de las primeras imágenes-relicario como la de Santa Fe de Conques, del siglo X⁴.

Las vírgenes románicas se nos presentan de forma mayestática, siguiendo un modelo derivado de la hierática y solemne *kyriotissa* bizantina. Sentada en un trono, en posición frontal con el Niño en las rodillas, representa la plasmación de la idea de la mujer-madre, pero también implica su plasmación como “trono de sabiduría” –las letanías la identificarán como “trono de Salomón” en tanto que *Sede sapientiae*, trono para el Niño al mismo tiempo y como expresión concisa de la Encarnación y la salvación de los hombres⁵. Esta representación no evolucionó en Catalunya hasta 1200, aproximadamente, momento a partir del cual la rigidez –ligeramente superada cuando se desplaza la figura del Niño desde el centro hacia un lado, sentándolo solamente sobre una de las rodillas de la Virgen– empieza a dar paso a las representaciones propias del gótico, que ponen de manifiesto una interacción más evidente entre madre e hijo hasta sugerir incluso sentimientos de ternura, como sería el caso de la llamada “Virgen Blanca” de la Catedral de Toledo o las Vírgenes –si nos ceñimos a ejemplos catalanes– de Sallent de Sanaüja o Boixadors⁶.

En el contexto de la Catalunya medieval, la mayor parte de las imágenes románicas veneradas en los santuarios marianos son imágenes “encontradas” o “halladas”, es decir, que se habían mantenido ocultas –enterradas en un campo, escondidas en un bosque, en una fuente, etc– presumiblemente desde tiempos de la conquista musulmana. No se trata propiamente de imágenes anteriores a la edad media, sino que se revisten de leyenda para aumentar su prestigio e intensificar la devoción de los fieles ante lo que se consideraba un origen milagroso. En este sentido, para el antropólogo William Christian, el “hallazgo” o “invención” de una imagen de la Virgen sustituiría el que en un primer momento habría sido la “invención” o descubrimiento de las tumbas de los apóstoles, que en el universo hispánico tiene su ejemplo más paradigmático en la tumba de Santiago en Compostela (Galicia)⁷.

En los relatos sobre el “hallazgo” o “invención” de las imágenes románicas veneradas en los santuarios catalanes –relatos que podemos extender igualmente al ámbito del Occidente cristiano–

popular. III. Hermandades, romerías y santuarios, Barcelona: Anthopos, 1989, p. 242.

³ En este sentido y como antigua reminiscencia podríamos considerar la tradición aún hoy existente de meter la cabeza en una olla en el santuario de la Virgen de Núria, para así conseguir el embarazo deseado.

⁴ PAGÈS, Montserrat, “Els orígens de les marededéus romàniques”, *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

⁵ DELCOR, Mathias, “Préhistoire du culte marial et répercussion éventuelle sur l'iconographie romane de la Catalogne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, n. 14, 1983; DURLIAT, Marcel, “Les représentations de la Vierge Marie dans l'art roman catalan”, *Miscel·lània d'homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, I. Barcelona: 1998, p. 189-196; FORSYTH, Ilene H., *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in the Romanesque France*, Princeton University Press, 1972; PLADEVALL, Antoni, “El culte de la Mare de Déu a Catalunya dels segles XI al XIII a través de les notícies històriques i del testimoni de la iconografia romànica”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXV, 1994, p. 41-49.

⁶ Se trata de dos bellísimas imágenes de alabastro pertenecientes al siglo XIV y que se encuentran respectivamente en el Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC) y en el Museo Episcopal de Vic (MEV).

⁷ CHRISTIAN, William: “De los santos a María. Panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días”, Carmelo Lisón (ed.), *Temas de antropología española*. Madrid: Akal, 1975, p. 49-105.

se siguen unas pautas casi invariables respecto a cómo se produce dicho “hallazgo”, que lleva a cabo casi siempre un animal, un niño o un pastor, tres encarnaciones de lo que se considera “inocente” o “sencillo”. Uno de los relatos que nos sirve de paradigma en el caso catalán sería el ejemplo de la Virgen del santuario de Caldes de Boí, que fué descrito por el padre Narcís Camós en el siglo XVII:

Se intitula esta imagen de Caldas del Valle de Bohí, a la cual, para suavizar con ella la aspereza del lugar, manifestó el Cielo por medio de un toro de la villa de Bohí que, apacentando por aquel lugar, se despidió veloz hacia la altura del monte que está delante de la capilla, hacia poniente, donde, con extraordinarias señas que hizo, manifestó a los hombres esta santa imagen en un lugar que por eso se llama la Canal de Santa María, rodeado de muchos árboles. Habiéndose, pues, manifestado a aquel lugar más deleitable, colocaron la santa imagen en la capilla que le edificaron los de la villa en el lugar donde está hoy, por ser el más apto entre los demás de aquellos montes, donde se perpetúan sus memorias con la frecuencia de muchos fieles que de diferentes partes la visitan, alcanzando por su medio muchos favores de Dios, particularmente bañándose en el dicho baño con devoción muchos que padecen dolores”.⁸

Situados pues en la ascendencia que tienen dichas imágenes una vez superada la Edad Media, ya en los siglos del barroco y después de los ataques de la Reforma protestante a lo que a menudo se consideraba “idolatría”, Hans Belting considera que, en su controversia con los protestantes, los teólogos católicos tenían dos opciones para justificar el culto a las imágenes. Por un lado, sublimar este culto mediante la imagen reformada, desprovista de aspectos que llevaran a confusión y presentada bajo una forma artística que sirviera de estímulo a la reflexión teológica. Por el otro, impulsar hasta el extremo el carácter popular de dicho culto, utilizando las propias imágenes como reliquias milagrosas, justificando su importancia mediante su propia antigüedad —en este sentido, siempre sería más efectivo el culto a una imagen románica, la “antigüedad” de la cual se perdía en la noche de los tiempos, que no una rutilante imagen barroca con una rica policromía y vaporosos pliegues en las vestiduras. De este modo, se reivindicaba la naturaleza distinta de las imágenes antiguas, cuyo aspecto era tan distante del gusto artístico de la época moderna⁹. Según Freedberg, “parece haber una correlación directa entre el poder de lo arcaico y la inmanencia de la divinidad. La imagen atrae por su forma arcaica. No podemos decir exactamente por qué, y así tanto más se convierte en el locus idóneo de lo divino”.¹⁰

Pero esta consideración no va reñida con el hecho de que sí existiera una primera intención por parte de la Iglesia de evitar en exceso el componente “idolátrico” o pagano en la representación de las imágenes, puesto que, en las últimas sesiones del concilio de Trento, celebradas entre 1562 i 1563, los obispos promulgaron varios decretos en los que se advertía que:

En la invocación de los santos, la veneración de las reliquias y el uso sagrado de las imágenes, debe ser eliminada todo tipo de superstición, todo intento inmundo de ganancia y abolida toda lascivia, con lo que las imágenes no podrán ser pintadas o adornadas con seductores adornos, y

⁸ CAMÓS, Narcís: Jardín de María, plantado en el principado de Cataluña (Girona, 1772).

⁹ También Hans Belting considera que la época moderna marca una escisión entre la imagen de culto y la “obra de arte”: “Par la suite, la relation entre l’image et l’art semble parfois se polariser et les “deux sortes d’images” se séparent de façon dramatique; les nouveaux tabernacles picturaux au-dessus de l’autel accueillent une ancienne image, médiatisée théologiquement et artistiquement par celle, moderne, qui l’encadre. L’image vénérée s’était perdue à travers la transformation du tableau dont il a été question; dépouillée de son caractère objectif et de son historicité, elle avait échangé l’ancienne aura du sacré contre celle, nouvelle, de l’art” (BELTING, Hans: Imagen y culto. Madrid: Akal, 2009, p.291).

¹⁰ FREEDBERG, David: El poder de las imágenes. Madrid: Cátedra, 1992, p. 54.

la celebración de los santos o la visita a las reliquias no deben verse pervertidas por el pueblo en fiestas ruidosas y alcohólicas, como si aquéllas pudieran celebrarse con jolgorio y sin ningún sentido de la decencia.¹¹

De todos modos, Peter Burke considera que la reforma católica tendió finalmente a identificarse con la modificación, mientras la protestante lo hizo con la abolición, y utiliza las palabras de Gregorio Magno según el cual, ante la imposibilidad de erradicar todos los errores de una sola vez, si se quería llegar a la cima de una montaña, era mejor escalarla paso a paso que no querer llegar a ella de un solo salto¹². Era la misma doctrina de la “acomodación” que, de algún modo, ya había adaptado desde sus inicios el solsticio de invierno a la Natividad y el de verano a la celebración del nacimiento de San Juan Bautista.

LA IMAGEN ROMÁNICA EN LA ÉPOCA MODERNA: FORMAS DE “BARROQUIZACIÓN”

Ante la reflexión de los intérpretes tridentinos sobre el hecho de si el Concilio de Trento habría “fracasado” o no al conceder “demasiada” importancia a la piedad popular, quizás pueda concluirse que, en realidad, se utilizaron las imágenes ya existentes y “efectivas” simplemente mediante su adaptación a la sensibilidad de los nuevos tiempos. Es por eso que a nivel de la “presentación” o “representación” de dichas imágenes románicas en el contexto barroco hablamos de un proceso de “barroquización” de dichas imágenes, que se produce en distintos grados o niveles.

A pesar de las advertencias y la contención que hemos visto anteriormente que reclamaban los obispos tridentinos, los sínodos episcopales fomentaron la costumbre de añadir ropajes y adornos a las imágenes, que a la vez de humanizarlas, daban una muestra palpable del rigor cultural que se les profesaba, convirtiéndolas en reliquias venerables¹³. Será a partir de aquí que se va generalizando el empleo de una serie de adiciones para conseguir acercarlas a un plano más humano y realista: vestidos, adornos, extremidades articuladas (que en algunos casos se sobreponían a las rígidas imágenes románicas), etc., hasta que en una fase más avanzada del barroco, que en Catalunya coincide más con el siglo XVIII que con el anterior, se empezaran a construir las imágenes de “candelero” o también denominadas “de vestir”. Pero lo que nos interesa poner de relieve ahora, es el tratamiento “barroquizador” que se da a las imágenes pre-existentes, es decir a las imágenes de culto ya medieval.

En primer lugar, la forma más simple de “barroquizar” el aspecto de una imagen medieval es realizando añadiduras a la propia imagen, sea bajo la forma de una nueva policromía, mediante el añadido de cabello y vestiduras postizas o incluso añadidos escultóricos —un buey o animal de tiro como artífice del hallazgo milagroso o incluso el añadido de una representación escultórica de un “árbol de Jesé” debajo de la talla románica, ejemplos todos ellos que vamos a concretar.

Policromar de nuevo o directamente “repintar” una imagen de la Virgen era un hecho habitual si tenemos en cuenta el inevitable deterioro que podía haber sufrido una talla de madera de quinientos años. Ejemplos de “modernas” policromías en imágenes románicas serían las de Santa Maria del Solà en Lloberola (Segarra) (FIG.1), cuya restauración reciente dejó parcialmente al descubierto la primitiva policromía románica, pero se conservó al mismo tiempo la policromía barroca.

¹¹ Según BURKE, Peter: La cultura popular en la Europa moderna, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 312. Algunos reformistas católicos como Johannes Molanus, teólogo de Lovaina, que publicó en 1570 un tratado sobre las imágenes religiosas, destaca la necesidad de evitar la “superstición”, pero no veía con malos ojos algunas devociones populares (BURKE 1991, p.335).

¹² BURKE, Peter: La cultura popular en la Europa moderna, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 305.

¹³ SÁNCHEZ RICO, J.I.; BEJARANO, A.; ROMANOV, J: El arte de vestir a la Virgen, Sevilla, Almuzara, 2017, p.43 SÁNCHEZ RICO, J.I.; BEJARANO, A.; ROMANOV, J: El arte de vestir a la Virgen, Sevilla, Almuzara, 2017, p.43



FIG.1 - Imagen de la románica Virgen del Solà de Lloberola (Segarra), restaurada recientemente y donde se pone de manifiesto la policromía barroca en las vestiduras, mientras que las carnaciones fueron repintadas en el siglo XX. Imagen procedente del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat. Gentileza del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona

Respecto a las vestimentas postizas, el padre Camós nos da noticia de las existentes en el santuario de Queralt (Berguedà), donde la Virgen *“tiene muy lindos mantos con que la adornan y visten, muchas casullas y frontales, con otras muchas dádivas de valor y muchos quadros¹⁴”*. A mediados del siglo XVIII, en la visita pastoral a la capilla de la Virgen de Quadras, en el pueblo de All (Cerdanya), se describen de este modo los vestidos de la Virgen:

Uno de seda blanco con sus correspondientes cortinas, otro de damasco blanco y colorado, también con sus correspondientes cortinas; otro de damasco colorado, otro de damasquillo, otro de estofa de lana de diferentes colores y otro de seda, también de diferentes colores.¹⁵

¹⁴ CAMÓS, Narcís: Jardín de María, plantado en el principado de Cataluña (Girona, 1772), p. 389.

¹⁵ Arxiu Diocesà d'Urgell: Visites pastorals (1758). All.

Asimismo, en el santuario de Núria (Ripollès), Francisco de Zamora nos transmite las siguientes impresiones a finales del siglo XVIII: *“hay varias ofrendas de personas distinguidas de ambos Reinos, hallándose entre ellas últimamente un magnífico vestido que la Princesa Nuestra Señora regaló a la Virgen. El Duque de Gravinia envió desde Roma un relicario de plata de mucho gusto, el año 1756. Hay un cáliz muy antiguo. Los demás ornamentos son regulares”*¹⁶, lo que complementa lo que señalaba en el siglo anterior el Padre Camós: *“tiene muchos adornos, como mantos de seda y frontales guarnecidos de oro, y muchas dadas de oro, plata, seda, y otras muchas cosas, con dos lámparas de plata”*.¹⁷

Por otra parte, si nos fijamos en los grabados que aparecen en las hojas impresas de las composiciones musicales en honor a la Virgen, los denominados “gozos” (o “goigs” en catalán), vemos que las respectivas Vírgenes a las que están dedicados aparecen vestidas con ricos mantos que las cubren completamente —exceptuando su propia cabeza y la del Niño— y que se disponen en una característica forma acampanada. De este modo se ratifica la función “embellecedora” de dichas vestimentas, puesto si bien las imágenes tenían el valor de “icono” y casi de “reliquia” —lo que en parte era debido a su propia antigüedad—, precisamente su lógico envejecimiento les daba un aspecto aún más tosco y a menudo ennegrecido por la suciedad, por lo que “vestirlas” era una forma “restaurarlas” de un modo sencillo y superficial, pero también de dignificarlas y darles el aspecto magnificante que merecía la imagen de quien se consideraba la “Reina del Cielo”.



FIG.2 - Fotografía antigua de la Virgen románica de Caldes de Boí (Alta Ribagorça), donde se ve la peña añadida y la estructura de madera utilizada para dar la característica forma “acampanada” a los vestidos postizos de la Virgen.

¹⁶ ZAMORA, Francisco de. Diario de los viajes hechos en Cataluña, Barcelona: Curial, 1973, p. 87-91.

¹⁷ CAMÓS, Narcís: Jardín de María, plantado en el principado de Cataluña (Girona, 1772), p.223-224.

Una curiosidad formal en torno a “vestir” las imágenes, es que a pesar que la mayoría de imágenes románicas están sentadas, la adición de pomposos mantos acampanados e incluso la “elevación” de la imagen mediante una peaña hecha “ad hoc”, convertían la imagen sentada en una imagen “de pie”, o al menos esa la impresión que ofrecía visualmente (FIG.2).

En cualquier caso, conviene destacar que la imagen de la Virgen no podía ser vestida por cualquiera, sino que existían cargos específicos para tal cometido, dependiendo de la importancia del santuario. En los más modestos podían ser las mismas “prioras” (generalmente mujeres que tenían otras tareas como las de limpiar el santuario, recaudar las limosnas de los fieles, etc.), mientras que en santuarios más importantes existía el cargo específico de “camarera de la Virgen”. Según el *Llibre dels Administradors* del santuario de Queralt (Berguedà), en 1797 el Ayuntamiento de Berga elige a los que han de ser los “capitanes” que servirán a la Virgen, pero también a cuatro mujeres que con el nombre de “camareras” servirán también a la Virgen y a Santa Eulàlia, patrona de la ciudad. De las cuatro mujeres, dos debían pertenecer a la nobleza y dos al pueblo y de las dos una tenía que ser una mujer casada y la otra doncella¹⁸.

A partir del siglo XX —y sobre todo después de la Guerra Civil, que tantas pérdidas patrimoniales ocasionó y que obligó a más de una reflexión en torno al patrimonio religioso, más aún después de la renovación que supuso el Concilio Vaticano II—, se fue imponiendo una visión más “patrimonial” de la imagen de la Virgen románica o gótica. Las imágenes se empezaron a restaurar y se impuso su valor en tanto que obra de arte, por lo que los pomposos mantos o vestidos se dejaron de utilizar y perdieron su sentido, pasando estos mismos a ser “museizados” y expuestos en vitrinas en algún santuario (FIG.3). Dentro de esta “patrimonialización” de la imagen de culto podemos incluir el “despojamiento” de la emblemática Virgen de Montserrat, que fue fotografiada sin sus ropajes y adornos postizos en 1920 y se expuso de esta forma por primera vez ante los fieles en 1939¹⁹.



FIG.3 - Virgen de Santesmasses de Sedó (Segarra), del siglo XIII. Sus vestidos postizos se exponen hoy en el propio camarín de la Virgen. Sobre la vitrina, se ve la imagen “falsa” de la Virgen, que es la que ocupa ordinariamente su lugar en el santuario, para evitar que la imagen original, celosamente custodiada, sea víctima de robo.

¹⁸ AYMERICH, Montserrat, “Les marededéus i els vestits de roba”, L'Erol, núms. 129-130. Berga: 2016, p. 98.

¹⁹ LAPLANA, Josep de C.; MACIÀ, Teresa, Nigra Sum. Iconografia de Santa Maria de Montserrat, Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1995, p. 206. A la imagen de la “Moreneta” también se le realizaron añadidos escultóricos en épocas más recientes,

Otro nivel de “barroquización” de la imagen románica es la intervención escultórica sobre ella, fundamentalmente mediante la adición de elementos que contribuyan a explicar o a enfatizar aspectos de la propia imagen, como puede ser la leyenda de su “hallazgo” milagroso. Claro ejemplo en este sentido sería añadir una escultura representando un toro o buey (artífice “material” del hallazgo de la imagen) a los pies de la Virgen, lo que se daba en el caso de la Virgen del Tura, como se puede apreciar en las imágenes fotográficas anteriores a la Guerra Civil (FIG.4).



FIG.4 - Virgen del Tura de Olot (Garrotxa), con vestidos postizos y la adición barroca de un buey a sus pies.



FIG.5 - Virgen románica del santuario de Gresolet (s.XII), con el barroco Árbol de Jesé añadido a finales del siglo XVII. Fuente: Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

Otro ejemplo de adición escultórica y que aún se conserva en la parroquia de Saldes (Berguedà) es el magnífico “árbol de Jessé” que se añadió a la imagen románica de la Virgen de Gresolet, actuando el Árbol como base o soporte de la propia imagen (FIG.5). Urge señalar que la opción de representar un árbol de Jessé acompañando la figura de la Virgen –lo que en ocasiones se concreto en conjuntos unitarios como la magnífica Inmaculada de Verdú, obra de Agustí Pujol (1623-1626)-, se situaría en el marco del cuestionamiento protestante de la figura de María. Es por ello que la Iglesia católica va a promover con dicha tipología la figura de Virgen como madre de Jesús, al que situará como descendiente del rey David y de su estirpe. Por otra parte, este tipo iconográfico se relaciona con la interpretación del libro del profeta Isaías hecha por San Jerónimo y según el cual la rama que tenía de brotar del tronco de Jessé representando a Jesús como Salvador, tenía que

como las manos de la Virgen o la propia figura del Niño(LAPLANA, Josep de C, “Descripció de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat”, La imatge de la Mare de Déu de Montserrat, Publicacions de l’abadia de Montserrat, 2003, p. 15, CAMPS, Jordi, “La imatge de la Mare de Déu de Montserrat com a talla en fusta d’època romànica”, La imatge de la Mare de Déu de Montserrat, Publicacions de l’abadia de Montserrat, 2003).

ser *virga* (virgen)²⁰. En cualquier caso, la representación iconográfica del árbol de Jessé surge de la voluntad de representar el hecho de la concepción inmaculada de María de una forma descriptiva y genealógica, aunque todos los personajes que la conformen sean masculinos²¹. Este tema presenta varias formas que se distinguen básicamente por ser de mayores o menores dimensiones, dependiendo de su lugar de ubicación. En la parte inferior se representa siempre a Jessé, hacendado de Belén y padre de David. Se le representa reclinado, casi dormido, en un sueño que recuerda el de Adán. El número de personajes que se representan no es fijo y va en función, como hemos dicho anteriormente, del espacio del que se disponga. Se los acostumbra a representar coronados como reyes, para remarcar su estirpe real, siendo siempre inconfundible el personaje de David, siempre acompañado de su arpa o lira.

Otro nivel de “barroquización” será el situar la imagen en un retablo a modo de marco suntuoso que contribuya a su dignificación e incluso “espectacularización”. Los retablos barrocos que acogen y enmarcan las imágenes veneradas pueden variar desde una estructura reticular sencilla, como es más habitual durante el siglo XVII, hasta las grandes “máquinas” o estructuras retablísticas más propias del siglo XVIII, donde se diluye el sentido narrativo de los retablos-casillero y se privilegia un discurso iconográfico más unitario. En estos grandes retablos setecentistas hay una gran preponderancia de los elementos arquitectónicos y decorativos, de modo que incluso la imagen titular parece diluirse en un gran aparato escenográfico, como sería el caso del retablo de la Virgen del Miracle de Riner (Solsonès) (FIG.6).



FIG.6 - Retablo del santuario del Miracle de Riner (Solsonès), donde la imagen de la Virgen queda diluída en la grandiosidad de la estructura escenográfica que conforman retablo y camarín.

²⁰ MIRALPEIX, Francesc, LORÉS, Imma; Sub tuum praesidium. Sota la vostra protecció. La imatge de la Mare de Déu al Bisbat de Solsona, catàleg d'exposició, Solsona, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 2016, dentro del capítulo “La imatge de la Mare de Déu al llarg del temps”, s.p.

²¹ La composición iconográfica del Árbol de Jessé es de origen medieval y su idea se atribuye al Abad Suger (siglos XI-XII) de Saint-Denis, que ordenó representarlo en una vidriera de la abadía. Pero lo más probable es que antes de monumentalizarse en un vitral, el tema ya hubiera sido representado mediante la miniatura, donde tiene ya sus precedentes en las “Genealogías” que aparecen de forma gráfica en las Biblias y Beatusm (TRENS, Manuel. María. Iconografía de la Virgen en el arte español, 1952,p.98).

Un caso significativo conservado “in situ” es la talla románica del Cristo de Beget (Garrotxa)²², donde la imagen del Cristo crucificado en actitud mayestática y vestido con una túnica hasta los pies, cuya tipología se consideró durante muchos años fruto de la popularidad adquirida por la imagen bizantinizante del “Volto Santo” de Lucca, pero que estudios más recientes también relacionan con los “encolpia” que a modo de “souvenir” traían consigo los peregrinos, como pequeñas cruces colgadas del cuello, desde Tierra Santa. Esta “Majestad” de Beget se insertará en un retablo barroco que combina de forma admirable la escultura con la pintura. Incluso la imagen del santo titular de la parroquia –San Cristóbal– quedará “relegada” a la parte superior del retablo, siendo el nicho central ocupado por el Cristo en Majestad (FIG.7).



FIG.7 - Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Cristóbal de Beget (Garroxa), construido a inicios del siglo XVIII y presidido por la Majestad románica del siglo XII.

Finalmente y a grandes rasgos, un último nivel de “barroquización” de la imagen románica se dará incluso más allá del retablo barroco, creándose una estancia ex professo para la adoración de la imagen, lo que se conoce como “camarín” de la Virgen (puesto que este tipo de estructura se da sobretudo en los santuarios marianos). No profundizaremos en la creación y evolución de esta

²² CAMPS, Jordi, “Sculptura lignea nella Catalogna romanica: la tipologia delle “majestats” e il suo rapporto con il Volto Santo di Lucca”, Studi medievali e moderni vol. 15, 2011, p. 395-406.

estructura arquitectónica, situada en la parte posterior del retablo y a la que se suele acceder por escaleras laterales y cuyas puertas a veces forman parte de la propia estructura del retablo, como sucede en el antes ya mencionado retablo del Miracle. Por otra parte, el interior del camarín puede contener profusa decoración escultórica, como es el caso del santuario de Font-romeu (Cerdanya “francesa”) o los desaparecidos camarines del santuario de la Misericordia en Reus, o del Santíssim Misteri en Sant Joan de les Abadesses.

Este último ejemplo es original por distintos motivos: En primer lugar, no se trata de una devoción mariana y ni siquiera de una única imagen de madera, sino de todo un grupo escultórico perteneciente a un Calvario o Descendimiento de la Cruz, en el que la imagen de Cristo contenía en la frente la reliquia de una Sagrada Forma que se había hallado incorrupta en 1426. Las imágenes fotográficas y grabados antiguos nos muestran además todo el conjunto precedido de una estructura a modo de mampara, que desde la nave de la iglesia solo permitía ver parcialmente las figuras, creando un notable efecto escenográfico que invitaba al feligrés a acceder al camarín (uno de los pocos que no va dirigido a la adoración de una imagen mariana) para poder visualizar todo el conjunto y que este, después de ser parcialmente “intuido” desde la nave, se “revelara” finalmente a sus ojos (FIG.8).

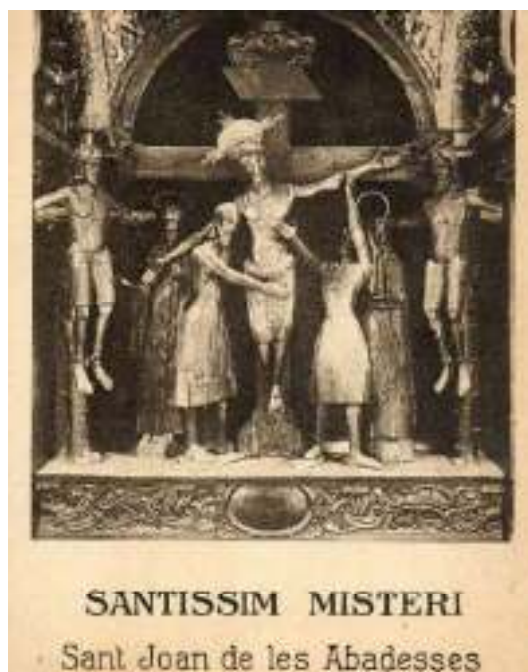


FIG.8 - Imagen parcial del conjunto del Descendimiento de Santísimo Misterio de Sant Joan de les Abadesses (Ripollès), donde se intuye su emplazamiento en el camaril barroco. Fuente: postal fotográfica de principios del siglo XX.

Esta estructura que precede visualmente a la imagen constituye otro elemento “barroquizador” que también sobrepasa los límites del retablo “convencional” para adelantarse al efecto persuasivo sobre el espectador y que nos permite relacionarlo con el último ejemplo en el que vamos a detenernos, afortunadamente conservado.

Se trata de la principal manifestación epigonal del barroco escultórico en Cataluña, constituida por la decoración de la capilla de la Virgen dels Colls en Sant Llorenç de Morunys, población cercana a Solsona (donde existía la hoy desaparecida decoración escultórica de la capilla de la Virgen del Claustro, realizada por Jacint Morató) y relativamente cercana a Riner, donde Carles Morató realizó el también mencionado –y estudiado por el Dr. Joaquim Garriga- retablo-camarín del santuario del Miracle ²³.

La decoración de la capilla de la Virgen dels Colls, que sobrepasa el concepto de retablo para convertirse en un espacio arquitectónico completamente recubierto de talla escultórica, es una obra del escultor Josep Pujol, que podemos considerar de algún modo discípulo de la saga de los escultores Morató. Toda la capilla, situada en una antigua canónica (hoy iglesia parroquial) está decorada según un programa iconográfico de exaltación mariana, en honor a la Virgen románica de los “Colls”, que era también una imagen “encontrada” según la leyenda²⁴.

A ambos lados del pedestal donde se situaba la imagen de la Virgen –una copia de la imagen románica realizada en el año 1711 por el escultor Francisco Morató-, hay dos relieves que narran el hallazgo de la Virgen y su recibimiento en la población de Sant Llorenç, por parte de la comunidad monástica que allí residía. En el arco triunfal se representan relieves con los doctores de la Iglesia San Tomás de Aquino y San Buenaventura. En la cúpula del camarín, el patrón de la villa, San Lorenzo, ocupa el espacio central, acompañado de los cuatro “padres” de la Iglesia latina: San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio Magno y San Jerónimo.

En el arco de entrada de la capilla se representan las letanías marianas –ocho de ellas en relieve y doce pintadas-, para la realización de las cuáles se habría seguido en modelo del libro del padre Francisco Javier Dornn (1750), que contenía ilustraciones de los hermanos Klauber. Más concretamente, la versión que habría servido como fuente iconográfica de la capilla sería la traducción castellana de dicha obra, publicada en Valencia en 1768, con el título *Letania Lauretana de la Virgen Santísima, que compuso en latín Francisco Xavier Dornn y tradujo un devoto*.

Siguiendo con dicho programa de exaltación de la figura de la Virgen María, en la cúpula que centra el espacio de la capilla se representa la Salve, que constituye uno de los cánticos marianos por excelencia, mientras que en las pechinas previas a la cúpula aparecen los cuatro evangelistas. Finalmente, en la pared de la derecha según se mira al altar hay una espléndida representación en relieve del canto del *Magnificat*, constituyendo un caso único en el arte barroco catalán²⁵.

La prolija decoración de esta capilla pone de manifiesto que la producción de un arte específico destinado a la devoción –materializado sobretudo en los retablos escultóricos- fue una constante durante la época del barroco en Catalunya, puesto que los retablos se convertían en un vehículo ideal para el mensaje de la Iglesia Católica, entre la pedagogía y la persuasión (FIG. 9 y FIG.10).

Aun así, queremos hacer hincapié en el hecho que, en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propone un viraje del arte hacia modelos más clasicistas, coincidiendo con la expansión progresiva del neoclasicismo en Europa, pero también desde el punto de vista de las academias en general. Es por ello que resulta ilustrativa

²³ GARRIGA, Joaquim, El “retablo-camarín” en santuarios marianos de Cataluña: el ejemplo de Santa Maria del Miracle (1747-1774)”, X Congreso Internacional do CEIB, Sao Paulo, 2015 (publicado en este mismo volumen).

²⁴ VILAMALA, Joan., L’obra dels Pujol. Escultors de la Catalunya central, (ss.XVIII-XIX). Editorial Farell, 2000, p. 81-86.

²⁵ La capilla dels Colls de Sant Llorenç de Morunys también ha sido estudiada por Manuel Segret i Riu (por lo que respecta a los aspectos más históricos) y por Assumpta Roig i Torrentó, quién estudió el programa iconográfico (L’altar dels Colls. Sant Llorenç de Morunys: 1984).



FIG.9. Vista general de la capilla de la Virgen dels Colls en Sant Llorenç de Morunys, Solsonès, con la totalidad de elementos arquitectónicos (incluidas las cúpulas del camarín y de la propia capilla) recubiertos de escultura.



FIG.10. Detalle del muro lateral de la capilla de la Virgen dels Colls, completamente recubierto de escultura. A la izquierda, un ángel ceriferario, a la derecha, la resrepresentación.

la visión que el funcionario real Francisco Zamora esgrime durante su viaje por Catalunya sobre el

exceso de retablos barrocos en las iglesias, que el describe como “mamarrachos”. Precisamente, una de sus descripciones más airadas contra la imperante decoración escultórica en retablos y capillas la tenemos en su visita a Solsona, donde la capilla de la Virgen del Claustro, obra del escultor Jacint Morató (hoy desaparecida), le despertó esta inequívoca reacción:

Dentro de esta Iglesia hay muchas cosas malas, pero solo en la Capilla de la Virgen del Claustro hay más madera que en el pinar de Moya, habiendo reunido aquí un número tan creído de estatuas al natural que, formadas en cualquiera de los estrechos de estos montes, detendrían a un ejército. Yo me sorprendí al entrar en la capilla, creyendo que me iban a insultar, pues por las paredes, por el techo, cúpula y hasta bóvedas de la Iglesia hay gente en acciones tan violentas que parece que riñen. Están repartidas a patrullitas en varios nichos, representando milagros de la Virgen. Pero todavía son mucho peores el altar y el camarín, en el cual hay tal abundancia de columnas que parece un espeso bosque. No he visto ni creo ver nada peor en mi vida²⁶.

El texto pone en evidencia el abismo existente entre la sensibilidad pasada ya por el tamiz de la “Ilustración” del funcionario que llega de la “capital del Reino” y la sensibilidad “popular” de un territorio rural que propiciaba un tipo de arte devoto que apelaba a los sentidos y a la persuasión. En definitiva, los principios académicos, regidos en parte por una voluntad de acabar con los “excesos” del barroco escultórico habían culminado en la publicación de la real orden de Carlos III de 1777, que dictaba la prohibición de construir retablos de madera²⁷. De todos modos, esta prohibición “oficial” no cuajó en las alejadas parroquias montañosas catalanas, que siguieron fabricando sus retablos según los deseos de la piedad popular, que quería maravillarse ante el prodigio dorado de las formas percibidas a través de la luz incandescente de los cirios.

La capilla de la Virgen dels Colls constituye, en definitiva, un auténtico epílogo de un esplendoroso barroquismo, atacado desde varios frentes procedentes sobre todo de estamentos oficiales, a pesar que los “excesos” denunciados, el estallido de luz, color y dinamismo de las curvas sinuosas de estas “máquinas” escenográficas, que seguían contando con el favor del público devoto. Es por eso que podemos considerar que el “Barroco” se resistirá a abandonar un tipo de arte religioso que tendrá al retablo como mueble litúrgico y catequético por excelencia, que no solamente será un vehículo para la transmisión de ideas, sino para la “catalización” de un tipo de espiritualidad que establece, en el contexto santuario, una relación muy estrecha con la imagen venerada y el marco en el que ella se presenta a los fieles y recibe su adoración.

²⁶ ZAMORA, Francisco de. Diario de los viajes hechos en Cataluña, Barcelona: Curial, 1973, p. 246.

²⁷ Carlos III, mediante los decretos firmados los días 23 de octubre y 25 de noviembre de 1777 por el conde de Floridablanca, obligaba a someter los proyectos de las iglesias que se hubieran de construir a examen y aprobación de la Real Academia de San Fernando, según una súplica redactada por la junta de consiliarios de la Real Academia y que habían dirigido al rey el 14 de agosto del mismo año, con el título “Consulta al Rey sobre la arquitectura de los Templos”. En dicha súplica, los consiliarios académicos elogiaban la arquitectura promovida por la monarquía tanto como criticaba el mal gusto de los edificios religiosos que se construían sin supervisión alguna, como sus retablos y ornamentos, que calificaban de “monstruosos” y para la realización de los cuáles se habían arrasado “pinos sin número” y se habían gastado “montes de oro” para dorarlos. El principal motivo de la circular, o al menos al que se dedica una mayor atención, es a prohibir la realización de los retablos de madera a causa de la combustibilidad del material, que había provocado algún lamentable incendio (GARGANTÉ LLANES, María. L'arquitectura religiosa setcentista a la Segarra i l'Urgell. Lleida: Pagès editors, 2005, p. 127).