

# La construcción visual del altar cristiano en la Baja Edad Media occidental

*Ángel Pazos-López<sup>1</sup>*



## 1. Introducción

El altar es el elemento fijo o móvil más importante del templo cristiano, ya que, por un lado, sirve de mesa para el sacrificio eucarístico y, por otro, representa al propio Cristo sacrificado. Aunque ya estaba presente en los templos de las religiones de la Antigüedad, adquiere una nueva dimensión en la liturgia cristiana al asociarse con la mesa del banquete eucarístico. La morfología del altar cristiano, su ubicación topográfica en el templo, su funcionamiento litúrgico, su orientación respecto a la congregación, su número y la presencia de objetos visuales relacionados con el altar han sido algunos de los centros de interés de los especialistas a lo largo de los dos últimos siglos. Es uno de los elementos litúrgicos que más tinta ha hecho correr: diferentes disciplinas académicas han considerado los altares cristianos como un tema de estudio para avanzar en nuestro conocimiento del pasado, siempre en relación con los usos y las formas concretas que adoptan estas piezas de mobiliario.

---

<sup>1</sup> Ponencia pronunciada en el XII Coloquio del CIEL, Roma 2023.

Por un lado, la arqueología sacra ha intentado reconstruir las formas exteriores de los altares a partir de los vestigios conservados en la cultura material, analizando sus tipologías estructurales, sus diferentes formatos y tamaños, así como sus vínculos con las mesas de sacrificio de los cultos antiguos, con las que los altares cristianos comparten sin duda numerosos elementos. La historia de la arquitectura religiosa también ha estudiado la evolución de los altares, siempre en relación con la morfología de los templos y las iglesias, buscando su funcionalidad evidente, a veces abandonada por la moda y las tendencias estéticas de cada época y cada lugar. Por otra parte, la teología litúrgica se ha dedicado a estudiar el altar como mesa del banquete eucarístico, nuevo lugar de la mesa de la Última Cena donde se instituye la misa como sacramento. La historia litúrgica también se ha interesado por el altar cristiano en su papel de articulación de la direccionalidad de las acciones litúrgicas, ilustrando apasionados debates que aún hoy continúan. La historia del derecho ha estudiado igualmente el altar como espacio de celebración de juramentos y lugar privilegiado donde se firmaban los acuerdos cortesanos más importantes del pasado. La antropología ritual ha visto en los altares cristianos la prueba de una continuidad en los signos y los materiales de las ceremonias religiosas, y ha estudiado el comportamiento de los actores litúrgicos en relación con los altares, así como los formularios textuales asociados a ellos.

La historia del arte también ha analizado los altares cristianos en relación con la morfología de los templos y la disposición de las imágenes. Sin embargo, al igual que ocurre con los conocimientos de otras disciplinas, cuando la historia del arte se ha dedicado al estudio de los altares cristianos, siempre ha recurrido a las fuentes litúrgicas y a las pruebas arqueológicas para dar sentido a los espacios sagrados y a las imágenes colocadas en asociación con los altares. Ahora reconstruiremos la morfología del altar cristiano medieval a partir de las fuentes iconográficas como una dimensión de la propia historia del arte medieval. En otras palabras, analizaremos las pruebas visuales del periodo que nos permiten identificar patrones comunes y cambios en los elementos asociados a los ritos celebrados en el altar y su relación con el entorno inmediato. Cabe precisar que examinaremos en primer lugar un gran número de altares cristianos representados en pinturas, manuscritos y obras de arte de finales de la Edad Media occidental, entre los siglos XIII y XV, prestando especial atención a las imágenes presentes en programas figurativos complejos en los que el altar ocupa una posición prominente y, por consiguiente, la información que nos proporcionan es mucho más rica en detalles. Abordaremos, pues, la codificación del altar en el rito romano, ya que en el

siglo XIII, la casi totalidad de la cristiandad occidental estaba unida en la oración por los formularios reformados derivados de la Reforma gregoriana, y aunque existía una diversidad local resultante de la ausencia de ediciones típicas de los libros litúrgicos, el funcionamiento de los altares y su disposición no se veían afectados por las particularidades rituales específicas de las prácticas regionales.

Los detalles que siguen constituyen un recorrido visual por las imágenes del altar occidental en los siglos XIII, XIV y XVI. Por lo tanto, no podremos dar muchas respuestas a todos aquellos que se interesan por la historia de la liturgia cristiana tras el Concilio de Trento, ya que la relativa diversidad litúrgica de finales de la Edad Media — mucho menor que la de la Alta Edad Media— sugiere un mayor número de costumbres rituales que no perdurarán más allá del siglo XVI. Por otra parte, los conocedores de las fuentes litúrgicas medievales sabrán reconocer, de manera evidente, el valor de las tradiciones locales y de los condicionantes topográficos del ritual, cargado de costumbres específicas de ciertos lugares que se imprimen en las imágenes, dejando su huella para la posteridad.

La selección de ilustraciones que abordaremos puede parecer aleatoria y los itinerarios iconográficos que recorren las imágenes de la Edad Media nos permiten trazar otros itinerarios igualmente interesantes con ejemplos diversificados. Sin embargo, hemos optado por ilustrar esta conferencia con algunas imágenes, escenas visuales y temas iconográficos que hemos estudiado en profundidad anteriormente, aunque estamos seguros de que este recorrido visual podría enriquecerse con un abundante corpus de ejemplos igualmente significativos. Antes de sumergirnos en las páginas de los libros litúrgicos y de devoción ricamente ilustrados, debemos recordar también, con sana prudencia, un punto fundamental: los manuscritos iluminados que han sobrevivido hasta nuestros días, conservados en bibliotecas y museos, no constituyen más que una ínfima parte del conjunto de la producción librera de la Edad Media. Por eso, las conclusiones que se pueden extraer del análisis de las imágenes que contienen deben tomarse con mucha cautela, sin generalizaciones.

## **2. El altar desde la perspectiva de las *Cantigas de Santa María***

Uno de los primeros ejemplos que permiten comprender algunos de los criterios visuales de representación de los altares de la Baja Edad Media se encuentra en las *Cantigas de Santa María*, una obra manuscrita del *scriptorium* hispánico de Alfonso X el Sabio. Se trata de una recopilación de poemas que narran historias milagrosas en las

que María intercede por quienes imploran su intervención, escritos en gallego-portugués y acompañados de música e ilustraciones. De los cuatro manuscritos ilustrados y musicalizados que conservamos hoy en día, uno de los más interesantes es el *Códice Rico*, conservado en la biblioteca del monasterio real del *Escorial*<sup>2</sup>, compuesto hacia 1280-1284.

Cada uno de estos poemas o «cantigas» va acompañado de varias imágenes dispuestas en viñetas de seis por página, con una breve frase que resume la imagen. Esta disposición, que algunos han considerado un precedente del cómic contemporáneo, es uno de los elementos característicos de estos manuscritos. Cada una de las escenas retoma conceptualmente una parte de la historia narrada en la *cantiga* que acompaña a la imagen. Se trata de elaboraciones visuales de gran interés, ya que organizan los episodios consecutivos con un tratamiento muy singular del espacio arquitectónico, en el que los elementos se representan de tal manera que el espectador puede contemplarlos como si se tratara de una perspectiva lateral, mostrando la vista interior de los espacios y reflejando las acciones de los personajes desde ese punto de vista.

En las representaciones iconográficas de *las Cantigas* se pueden distinguir dos tipos de altares: el primero, el más frecuente, está presente en casi todas las composiciones, ricamente decorado y con una estatua de la Virgen María sentada con el Niño en brazos, ante la cual los fieles imploran su intercesión; el segundo tipo es el altar litúrgico, sobre el que se celebra la Eucaristía, una escena que aparece en un porcentaje menor de las cantigas (aproximadamente una cuarta parte de ellas). En ambos casos, el altar tiene una forma morfológica similar: un soporte de dos o tres escalones, ricamente decorado con piedras preciosas incrustadas —que aparecen como adornos de colores en el manuscrito— con pliegues laterales que podrían evocar los manteles o las sábanas que lo cubrían en aquella época. La dualidad entre los dos altares, posiblemente el altar principal y un altar secundario dedicado a la Virgen, se explica visualmente en la *Cantiga* 162, que narra el traslado de la estatua de la Virgen a un altar secundario por orden del obispo, volviendo la imagen de María a su lugar por gracia divina. En algunas escenas de esta historia es necesario mostrar los dos altares, por lo que el ilustrador indica con la cruz y las velas cuál de los dos es el altar mayor de la iglesia.

---

<sup>2</sup> RBME T-I-1.



Figura 1. *Cantigas de Santa María (Códice Rico)*, Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, ms. RBME T-I-1, f. 82r. Fotografía: *Patrimonio Nacional*.

En el resto de las ilustraciones, las figuras del altar de la Virgen presentan siempre un rasgo distintivo: mientras que todos los elementos de la imagen están dispuestos en perspectiva lateral, la escultura de la Virgen María sentada —situada sobre el altar— se presenta siempre en perspectiva frontal, para que el lector del manuscrito pueda ver adecuadamente la imagen mariana como un elemento relevante del programa iconográfico. Así, no solo la escultura, sino también el propio altar, que sostiene la imagen de la Virgen, aparecen en posición frontal, casi siempre desplazados hacia uno de los lados de la viñeta para proporcionar espacio suficiente para representar a los fieles arrodillados implorando la intercesión mariana que caracteriza estas composiciones.

Por su parte, las ilustraciones que representan un altar litúrgico, sobre el que se celebra la Eucaristía, tienen como característica esencial la presencia de candelabros, un relicario, la cruz de altar y los vasos sagrados. Es muy interesante observar estas imágenes de cerca, ya que en algunas de ellas se pueden distinguir los paños utilizados en el altar, como el purificador colocado sobre el cáliz. La disposición de estos altares se presenta tanto en perspectiva frontal, cuando ningún clérigo interactúa con el espacio sagrado, como en perspectiva lateral, donde se ve a los sacerdotes o obispos celebrando la Eucaristía o alguno de los sacramentos en ese espacio. En los casos en que la imagen muestra el altar visto de perfil, es habitual encontrar solo uno de los candelabros del altar, como elemento que nos ayuda a percibir la orientación del mismo.

En algunos casos, los dos tipos de altares que hemos mencionado —con la estatua de la Virgen sentada y con el ajuar litúrgico— se combinan en un mismo tipo visual, para integrar en un mismo elemento la realidad devocional mariana y la realidad sacramental

de la Eucaristía, al igual que las celebraciones paralitúrgicas y litúrgicas se entremezclaban en la Edad Media. Es el caso de las ilustraciones de la *Cantiga 179*, que representa el altar de la iglesia de *Santa María de Sanas* de Molina (Aragón). En este caso, la imagen esculpida de la Virgen sentada ha sido sustituida por un panel situado sobre el altar, a modo de retablo, que también contiene la imagen mariana.

En las *Cantigas*, el altar actúa como un elemento definitorio de la iglesia, permitiendo reconocer que se trata de un espacio sagrado por su mera evocación visual. Así, cuando se producen catástrofes en lugares sagrados, como incendios o profanaciones, los ilustradores deciden mostrar el altar como la parte principal de la iglesia, evitando así que el espacio se confunda con otro tipo de lugar. Lo mismo ocurre cuando se quiere indicar que una determinada ceremonia tiene lugar en la iglesia, pero en otra parte del templo: el altar puede considerarse como un elemento contextual al fondo de la escena o desplazarse hacia un lado.

La *Cantiga 55* narra la historia de una monja que queda embarazada de un abad y que, antes de dar a luz, arrepentida de su pecado, implora la intercesión de la Virgen. En las ilustraciones de este poema, destaca el altar del monasterio femenino al que pertenece la religiosa: cubierto por un opulento baldaquín, se aleja de los modelos formales presentes en las demás iluminaciones del manuscrito. Ningún elemento de la composición textual respalda esta nueva representación, por lo que debe considerarse como un simple desarrollo iconográfico que completa la variedad de espacios arquitectónicos representados en las *cantigas* y que también se encuentra en otras imágenes del manuscrito.



Figura 2. *Cantigas de Santa María* (Códice Rico), Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, ms. RBME T-I-1, f. 82r. Fotografía: Patrimonio Nacional.

Por su parte, en la *Cantiga* 115, un niño que ha partido en busca de la salvación para evitar caer en las garras del demonio es enviado a casa de un ermitaño que vive en el aislamiento. Tras implorar la intercesión divina y rezar las horas, el ermitaño celebra la eucaristía mientras los demonios se llevan al niño. Para mostrar estos dos acontecimientos en la misma escena, el iluminador representa al clérigo celebrando la eucaristía, por primera vez, de espaldas a la composición, de modo que se ve a los demonios llevándose al joven.



Figura 3. *Cantigas de Santa María* (Códice Rico), Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, ms. RBME T-I-1, f. 165r. Fotografía: Patrimonio Nacional.

Podríamos ampliar considerablemente la selección de altares presentes en las *Cantigas de Santa María*, pero tras haber visto las principales tipologías y haber reflexionado sobre la orientación y la disposición de dichos altares, nos corresponde presentar la escena de la ofrenda del alma en oración como un tema iconográfico en el que los altares desempeñan un papel preponderante.

### 3. Del altar al cielo: *Ad te levavi animam meam*

El canto del introito del primer domingo de Adviento comienza con las palabras *Ad te levavi animam meam* del salmo 24. Para adornar este incipit litúrgico, los ilustradores de los manuscritos desarrollaron un tema iconográfico muy importante durante la Baja Edad Media: el de la ofrenda del alma orante, que conservará dos variantes visuales estrechamente relacionadas, según aparezca o no la imagen de Dios Padre en la parte superior. Desde un punto de vista teológico, estas imágenes están cargadas de un contenido simbólico que vincula la contemplación evocada por el salmista con el tiempo de espera que representa el Adviento, preludio de la Navidad. Con el mismo significado

aparece este canto de introito, concebido como una espera de la encarnación que se repite a lo largo de este tiempo litúrgico.

La imagen es siempre la misma: un clérigo celebra la Eucaristía ante el altar y de sus manos juntas se proyecta una figura de su alma representada como un homúnculo, es decir, la figura de un niño pequeño desnudo, símbolo de pureza. El homúnculo se levanta y busca a Dios con la mirada cuando este está presente en la imagen. Por eso, el alma representada muestra una expresión piadosa similar a la del clérigo, que dirige al Señor una oración de confianza. Uno de los motivos más bellos de este tema visual se encuentra en un misal de Tours, conservado hoy en día en la biblioteca municipal.<sup>3</sup> El clérigo tonsurado, vestido con la casulla violeta del Adviento, junta las manos y cierra los ojos en señal de oración antes del comienzo de la misa. Su alma se eleva desde sus manos en actitud de exaltación, tal y como evoca el canto del introito. Delante del clérigo se encuentra el altar hacia el que se eleva su alma: una mesa probablemente de madera, decorada con dos capas de telas interiores, una roja y otra verde, sobre las que se superpone un mantel blanco. Sobre este mantel se pueden ver el corporal y parte de un cáliz. El retablo de madera, con su motivo central de la Crucifixión, es uno de los temas típicos que adornaban los altares en el siglo XV. Al fondo, la misma escena revela una hornacina en la pared, a modo de credencia, sobre la que descansan unas vinagreras.



Figura 4. Misal utilizado en Tours, s. XV, Biblioteca Municipal de Tours, ms. 190, f. 7r. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

<sup>3</sup> Biblioteca Municipal de Tours, ms. 190.

La misma escena aparece representada en un misal de Lyon, aunque con una disposición diferente.<sup>4</sup> Aquí, el altar está empotrado en una pared en la que hay una abertura a través de la cual aparece Dios Padre, en lugar del retablo. La mesa del altar presenta una pequeña predela, a modo de franja decorativa, salpicada de motivos iconográficos hagiográficos, que se combinan con las decoraciones de la fachada, aplicadas directamente sobre la piedra. En el centro del altar se encuentra el misal abierto y a la izquierda el cáliz, colocado en una disposición extraña para la celebración del rito: era habitual que los iluminadores no reflejaran fielmente este tipo de detalles, tratando de captar una síntesis conceptual clara del tema que se mostraba.



Figura 5. *Misal utilizado en Lyon*, s. XV, Biblioteca Municipal de Lyon, ms. 515, f. 11r. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

Otro misal de Tournai, de principios del siglo XV, conservado en la Biblioteca Municipal de Valenciennes, muestra una evolución figurativa muy interesante del altar.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Biblioteca Municipal de Lyon, ms. 515 (0435).

<sup>5</sup> Biblioteca Municipal de Valenciennes, ms. 118.

Aquí, el clérigo se transforma en un orante que, al igual que el fiel que reza el salmo 24, dirige su alma hacia Dios, quien desde el cielo la recibe, no en una lectura fúnebre, sino en una lectura plenamente espiritual. No se trata de un viaje del alma, de un movimiento de la tierra hacia el cielo, sino más bien de una peregrinación espiritual mediante la cual el alma se dirige hacia Dios, tal y como se dirige la oración o tal y como se organiza el sentido del orden y la direccionalidad del culto. El altar de esta imagen es un bloque de piedra con nichos, siendo el central probablemente un acceso a la piedra del altar en la que se conservan las reliquias. La tela del mantel cubre toda la superficie superior y deja ver un pequeño borde en la parte delantera, cubriendo casi por completo los lados. El retablo tiene forma de frontón con un friso en forma de T invertida, sin otro motivo figurativo que su color dorado.



Figura 6. *Misal utilizado en Saint-Amand de Tournai*, s. XV, Biblioteca Municipal de Valenciennes, ms. 118, f. 9r. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

Aunque la mayoría de las composiciones se encuentran en misales, es decir, libros destinados al altar, también encontramos este tema iconográfico en otros tipos de manuscritos específicos de ciertos clérigos, como los manuscritos pontificios. En este caso, la disposición de los elementos es ligeramente diferente, ya que es necesario dotar a la imagen de la identificación correspondiente al orden episcopal del clérigo, incorporando las insignias pontificias en la elevación del alma. Un buen ejemplo es la imagen conservada en un pontifical de la biblioteca municipal de Bayeux, que data de finales del siglo XIV<sup>6</sup>, y que muestra a un obispo elevando su alma hacia Dios. El homúnculo de esta imagen aparece con mitra, al igual que el obispo, ya que la consagración episcopal imprime un carácter en el alma del hombre. La mesa del altar queda aquí relegada por la composición, colocada a modo de sarcófago y cubierta con un mantel. También llama la atención uno de los clérigos asistentes, que sostiene el báculo mientras se desarrolla la escena principal.



Figura 7. *Pontifical*, s. XIV, Biblioteca Municipal de Bayeux, ms. 61, f. 15v. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

<sup>6</sup> Biblioteca Municipal de Bayeux, ms. 61.

Este motivo visual experimenta una clara evolución a lo largo de la Baja Edad Media que resulta interesante definir, ya que es paralela a la codificación completa de la orientación del altar medieval. Así, las primeras representaciones iconográficas de este motivo se generalizan hacia mediados del siglo XIII. Los manuscritos conservados de esta época, como un misal de la Biblioteca Municipal de Reims<sup>7</sup> o un antifonario de la Biblioteca Municipal de Ruan<sup>8</sup>, presentan una disposición idéntica en la que Dios permanece en lo alto, aislado del propio altar, y en la que el homúnculo se presenta directamente en dirección al emplazamiento del mueble sacrificial. La presencia divina se sitúa, por tanto, en las alturas y no en el horizonte mismo de la oración litúrgica, como muestra la teología litúrgica bizantina. La figura de Dios Padre aparece en actitud de bendición con una mano y con el orbe de la tierra en la otra, representada de manera intemporal y aludiendo a su carácter de creador del universo. Solo en el antifonario de Ruan la cabeza del homúnculo se gira para mirar directamente a Dios, lo que podría significar que solo el alma sabe hacia dónde dirigir su atención, aunque el cuerpo y el conjunto del ser humano no sean conscientes de ello.

Las representaciones iconográficas de este tema en el siglo XIV muestran una marcada evolución, no tanto en la ubicación de la figura de Dios Padre como en la comunicación entre él y el homúnculo sobre el altar. Dos misales parisinos, ambos conservados en la Biblioteca Mazarine de París<sup>9</sup>, presentan esta ilustración que acompaña al texto del introito del primer domingo de Adviento. Dispuesta en perspectiva lateral, el alma en oración sale de las manos del clérigo, arrodillado en adoración ante el altar. Los dos altares tienen forma de mesa cuadrangular, probablemente de mármol y cubierta con un mantel. Uno contiene una cruz de altar, mientras que el otro contiene el cáliz cubierto con un purificador, que cuelga hacia el fondo del altar. Dios Padre aparece en una nube que se abre en el cielo y acoge la oración bendiciendo la escena. Sin duda más interesante es la escena descrita en un misal parisino conservado en Lyon<sup>10</sup>, en la que la figura de Dios Padre aparece en el centro, bajo un dosel arquitectónico, y sostiene el alma como para llevársela consigo. Al mismo tiempo, el homúnculo y el propio clérigo se vuelven directamente hacia el altar situado a la derecha, que prácticamente no ha sido alterado por la intervención divina.

---

7 Biblioteca Municipal de Reims, ms. 230, f. 1r.

8 Biblioteca Municipal de Ruan, ms. 250, f. 1r.

9 Biblioteca Mazarine de París, ms. 407, f. 1r y Biblioteca Mazarine de París, ms. 408, f. 1r.

10 Biblioteca municipal de Lyon, ms. 5122, f. 4r.

Más adelante, en el siglo XV otras composiciones optaron por representar un altar completo con numerosos objetos y elementos litúrgicos, evocando la disposición iconográfica que veremos en el tema visual de la misa de San Gregorio. En un misal conservado en la abadía de Solesmes<sup>11</sup>, el altar está orientado hacia una ventana en la pared, a través de la cual aparece la imagen de Dios Padre. Sin embargo, el altar no está empotrado en la ventana como en el caso del ms. 515 de Tours, ya mencionado, sino que los fieles se sitúan entre el altar y la presencia divina, lo que sugiere una nueva forma de representación en la que tanto el alma del clérigo como el altar permanecen orientados hacia el Señor, a diferencia de muchos fieles que se limitan a contemplar lo que ocurre en el altar.

Un segundo tipo de imágenes, mucho más generalizadas, sigue un esquema más tradicional, como el que se encuentra en dos misales, uno de la Biblioteca Municipal de Abbeville<sup>12</sup> y el misal de Pierre de Laval de la Biblioteca de Angers<sup>13</sup>, que se basan en un dibujo idéntico. En estas ilustraciones, el altar ocupa un lugar central y fundamental, con todos sus elementos: retablo, manteles, paño de altar, sacra, misal y vasos sagrados. El homúnculo asciende desde las manos del sacerdote hacia las alturas, donde se abre el cielo y donde se puede ver la representación de Dios Padre con el orbe del mundo y la tiara papal, vestido como sacerdote eterno y rodeado de coros angelicales. Los fieles se sitúan en perspectiva a ambos lados del altar, pero mientras algunos contemplan la evocación del alma hacia Dios, la mayoría centra su atención en el altar mismo sin ser plenamente conscientes de lo que está sucediendo.

Gracias a la diversidad de formas que adopta este tema visual, resulta fácil apreciar cómo los altares de la Baja Edad Media están dispuestos de tal manera que, durante la liturgia, el sacerdote dirige su alma hacia el Señor, orientando no la disposición del retablo en sí, sino su propia conciencia hacia una realidad que se encuentra simbólicamente más elevada. La disposición de los fieles en diferentes perspectivas no se debe necesariamente a una realidad compositiva del ilustrador, sino que refleja un modelo que tiende a la unidad en la dirección de la oración ritual eucarística, un aspecto que ya se ha debatido en el transcurso de esta reunión.

---

11 Biblioteca de la abadía de Solesmes, ms. 215, f. 1r.

12 Biblioteca municipal de Abbeville, ms. Inc. 46, f. 1r.

13 Biblioteca municipal de Angers, ms. ad. 49, f. 1r.

#### 4. El altar y sus objetos en las misas presididas por santos

Las imágenes de la Edad Media clásica y tardía codificaron una serie de temas iconográficos que, hace unos años, agrupamos bajo la categoría de «misas presididas por santos». Se trata de temas visuales eucarísticos en los que un clérigo celebra la Eucaristía en el altar, pero dicho clérigo posee atributos específicos o se inserta en un programa visual más complejo que permite identificarlo como un santo sacerdote o un obispo concreto. En general, esta acción eucarística da lugar a una evocación milagrosa: la presencia de Dios, que se evoca en forma corporal sobre el altar, de la Virgen María o de una realidad taumaturgica que actúa durante la celebración de la Eucaristía. El hecho de colocar a los santos en las imágenes de la celebración de la Eucaristía podía responder a varias razones: por un lado, se aludía a la santidad buscada a través del sacramento del Orden; por otro lado, la incorporación de milagros ocurridos durante la celebración de la Eucaristía contribuía a legitimar la presencia real de Cristo en este sacramento y a presentarlo como el sacramento central de la vida del cristiano. Las imágenes de la misa de San Erard, la misa de San Basilio, la misa de San Clemente y la misa de San Ambrosio se encuentran entre los primeros desarrollos iconográficos de este tema, que acabamos de abordar en una monografía titulada «<sup>14</sup>», publicada recientemente.

Un segundo tipo de estas imágenes incluye lo que hemos denominado «misas milagrosas», ya que representan una intervención divina concreta, como la misa de San Martín de Tours, tan extendida en la iconografía románica. Este segundo tipo incluye la llamada misa de San Gil, como la que se puede ver en un panel de finales del siglo<sup>XV</sup> en la *National Gallery* de Londres. La composición visual es muy interesante, al igual que la historia que representa. Carlomagno suplica al santo que le perdone un pecado que no puede confesar. San Gil ofrece la Eucaristía, pidiendo la intercesión divina y el favor de Dios para el rey. En el momento de la consagración, un ángel desciende sobre el altar de la iglesia y concede el perdón a Carlomagno en forma de una bula especial que sostiene en la mano.

---

<sup>14</sup> Pazos-López, Ángel (2023). *Imágenes de la liturgia medieval. Planteamientos teóricos, temas visuales y programas iconográficos* (Valencia, Tirant Lo Blanch).



Figura 8. *La misa de San Gil*, h. 1500. *National Gallery, Londres*. Fotografía: *National Gallery*.

Más allá del acontecimiento milagroso y de su fundamento como una de las escenas de la vida del santo, la imagen reviste un gran interés desde el punto de vista de la representación de los altares a finales de la Edad Media. El altar de la misa de San Gil es un mueble fijo, revestido con un *antependio* de tela y cubierto por un borde textil decorativo, sobre el que se coloca el mantel. Al altar va fijado un retablo con un frontal de altar, con incrustaciones de piedras preciosas. Por encima de este retablo, una cruz,

también con incrustaciones de piedras preciosas, preside todo el mobiliario del altar. Hay que prestar especial atención a la presencia de las cortinas verdes, de las que hablaremos más adelante, y a los rieles utilizados para desplazarlas. También debemos fijarnos en la minuciosa representación del cojín sobre el que descansa el misal y en la forma en que se representa el libro litúrgico, abierto sobre el altar. Todos estos elementos permiten evocar la forma en que se representaban los altares a finales de la Edad Media.

Sin embargo, el tema iconográfico más extendido de la Eucaristía milagrosa presidida por un santo fue, hasta su prohibición en el siglo XVI, la misa de San Gregorio. Su enorme difusión, tanto en la Península Ibérica como en el norte de Europa, se explica tanto por el carácter devocional que se le daba a la Eucaristía en la época medieval como por la representación expresa del milagro de la transustanciación en una forma visible. La tradición en el origen del tema se basa en la duda de un acólito que asistía al papa — o de un fiel que asistía a la misa, según la fuente consultada— sobre la presencia real de Cristo bajo las especies eucarísticas. El escenario se atribuye casi siempre a la basílica de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma, y la presencia del papa Gregorio se vincula a la reforma gregoriana, un proceso muy posterior al pontificado de Gregorio Magno, pero legitimado en el siglo XI bajo su nombre. El auge de la devoción eucarística en el siglo XIII, que condujo a la instauración de la fiesta del Corpus Christi, fue sin duda el origen de la concepción de este tema visual centrado en la celebración de la Eucaristía.

En todos los ejemplos conservados, la disposición de los elementos es la misma: el papa Gregorio celebra la Eucaristía y, en un momento determinado de la consagración, la imagen del propio Cristo aparece sobre el altar, a menudo rodeada de *la arma Christi* o de los instrumentos de la Pasión. Uno de los primeros ejemplos que examinaremos es un panel hispánico conservado en *el Museo Metropolitano de Arte* de Nueva York. Su pequeño tamaño, de menos de un metro, y el hecho de que esté enmarcado en un casetón recortado sugieren que podría tratarse de una de las imágenes que formarían parte de un retablo con un programa iconográfico más amplio. La imagen muestra al papa Gregorio haciendo una genuflexión tras la consagración del vino. Sobre el altar, una figura en miniatura de Cristo, representado como el Hombre de Dolores, derrama su sangre sobre el cáliz: de su costado brota un hilo que cae directamente en la copa. Detrás del santo, dos diáconos asistentes sostienen los extremos de la casulla, adornada con ricos motivos damasquinados, mientras llevan cirios encendidos en señal de respeto, en el momento de la consagración.



Figura 9. *Misa de San Gregorio*, h. 1485-1495. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.  
Fotografía: Museo Metropolitano de Arte.

La mesa del altar es un elemento importante de esta imagen. Aunque su base es de piedra, con decoraciones en los zócalos, el altar está cubierto por un mantel de tela y unos ribetes, también de tela, que lo rodean a modo de bordes. Por encima, un paño de lino blanco hace las veces de sudario, recogiendo las gotas de sangre que caen de las heridas de los pies de Cristo. Sobre el altar se puede ver no solo el cáliz, sino también un corporal con una sencilla patena y una hostia, que se supone ya consagrada, así como un purificador cuyo bordado rojo combina con la decoración del mantel. En el lado izquierdo, presentado en la perspectiva de la imagen como en un plano más alejado, se puede ver el misal, abierto en la página del *Te igitur* —la ilustración de la Crucifixión lo atestigua— y la tiara papal, que nos indica quién es la persona que preside la Eucaristía. En el lado derecho, un pequeño pedestal sostiene algunas vinagreras de metal. Sobre el altar, un retablo sirve de panel de fondo y, al fondo, el telón litúrgico abierto muestra los instrumentos de la Pasión mencionados anteriormente. La intercesión de la Virgen María

se evoca en la vidriera trasera, sin intervención directa en la acción milagrosa representada.

Otro panel que representa la misa de San Gregorio se encuentra hoy en el Museo de Burgos y procede probablemente de la iglesia de Cogollos. Obra del pintor italo-flamenco Pedro Berruguete en su última etapa castellana, divide la composición en tres espacios presentados de forma muy original. En primer plano, los clérigos se reúnen en torno al altar, tanto los diáconos presentes como los cardenales y los funcionarios de la Curia romana. Al fondo se representa el milagro que tuvo lugar sobre el altar, en el que se ve a Cristo presente corporalmente de pie ante el canon del altar abierto, apoyado en la cruz. El tercer plano lo forman las almas del purgatorio salvadas por Dios, bajo la representación iconográfica intemporal del Padre eterno, a quien se ve a través de un portal abierto, pues es mediante el sacramento de la Eucaristía como los cristianos pueden ser salvados y acceder a la vida eterna.



Figura 10. Pedro Berruguete. *Misa de San Gregorio*, finales del siglo XV. Museo de Burgos. Fotografía: Museo de Burgos.

En primer plano aparecen dos objetos litúrgicos, aunque con una nitidez limitada: un cubo con un hisopo para rociar el agua bendita y un soporte para antorchas, probablemente utilizado para colocar una de las velas que sostienen los diáconos. Sobre el altar, decorado con manteles y telas, se encuentran los mismos objetos que ya aparecían en el panel anterior: el misal, el cáliz, la patena y la tiara. Solo se han añadido dos candelabros en los extremos y un tríptico con el formulario del Canon romano, que posteriormente adoptará la forma de un canon de altar. La costumbre de apilar tantos objetos litúrgicos sobre el altar no parece ser una simple cuestión práctica, sino más bien un ejercicio de libre expresión del artista para incorporar los detalles más exquisitos, demostrando su dominio del detalle, como era habitual en la pintura flamenca del siglo XV.

El último ejemplo que analizaremos se encuentra en *el Museo Nacional de Arte de Cataluña*. Se trata de una versión del mismo tema de la Misa de San Gregorio, pero interpretada en esta ocasión por Diego de la Cruz, durante los últimos veinte años del siglo<sup>XV</sup>. No repetiremos los elementos que ya hemos identificado en la misma composición para las obras anteriores. Lo interesante de esta imagen son los numerosos detalles ocultos en el propio altar. Por un lado, el altar se representa aquí como una mesa de piedra con una hornacina en un lateral. En este nicho se colocan las vinajeras que en otras imágenes se encuentran en una estantería auxiliar, a modo de credencia. El reposabrazos de un reclinatorio sirve de soporte, junto con el cojín correspondiente, a la tiara papal, que pierde su lugar sobre la mesa del altar. Sobre el mantel, en cambio, se puede ver una patena estampada, ausente en los ejemplos anteriores, en la que las divisiones de los huecos para las partículas sagradas están marcadas por un grabado especial en el motivo de la superficie. Los candelabros sobre el altar son más ornamentados, pero las velas de los diáconos han sido sustituidas por simples candelabros. Sobre el altar hay una pequeña jarra con un plato: no se trata de una aguamaya para lavar las manos del celebrante, sino de la jarra de vinagre que se le da a beber a Cristo en la cruz y que, en este caso, forma parte de los elementos del *arma Christi*.



Figura 11. Diego de la Cruz, *Misa de San Gregorio*, h. 1480. *Museo Nacional de Arte de Cataluña*, Barcelona. Fotografía: *Museo Nacional de Arte de Cataluña*.

Las representaciones iconográficas de la misa de San Gregorio constituyen un auténtico placer visual a la hora de identificar los objetos que se colocaban en torno al altar durante la celebración de la Eucaristía. La necesidad de los pintores de mostrar el mayor número posible de detalles convierte estas imágenes en un tesoro inestimable para conocer la función morfológica de los altares, que servían para albergar espacios de almacenamiento adicionales, como las credencias y los nichos, así como para ser adornados con numerosas capas de elementos textiles, ricamente combinados entre sí y con los tejidos que están en contacto directo con las especies eucarísticas, como los corporales y los purificadores. Por otra parte, la riqueza de las vestimentas litúrgicas nos muestra una codificación casi completa de las vestimentas litúrgicas que se utilizaron a lo largo de la época moderna y hasta el siglo XX para el servicio de la liturgia cristiana. Estas vestimentas, adornadas con bordados, apliques y tejidos únicos, demuestran que no se escatimaron medios para dotar a las sacristías de las catedrales más destacadas y de los centros de culto más importantes con vestimentas de gran valor, aunque muy pocas de ellas hayan sobrevivido hasta nuestros días.

## 5. El altar en la contemplación de la *latens veritas*

Cuando Tomás de Aquino compuso, muy probablemente en el siglo XIII, un poema titulado *Te devote laudo*, conocido más tarde con el título *de Adoro te devote* y musicado en el siglo XVII para convertirse en un himno eucarístico, calificó al Dios cristiano de *latens veritas*, es decir, de verdad oculta o disimulada en la Eucaristía. Esta realidad de la Eucaristía como misterio de un Dios encarnado bajo las especies eucarísticas y «oculto» a la vista corporal alcanza su apogeo en ese mismo siglo, con el progresivo auge del culto a la Eucaristía provocado por la codificación de la fiesta del *Corpus Christi* o fiesta de Dios. En los temas iconográficos relacionados con el altar cristiano de la Baja Edad Media, podemos encontrar, por tanto, pruebas visuales que nos permiten comprender con mayor precisión cómo se materializó esta «verdad oculta» del sacramento a través de la experiencia sensorial.

Los cortinajes litúrgicos (*cortinis, pannum, velum, tetravela*) son un primer elemento digno de atención que permite ocultar la visibilidad de las especies eucarísticas y, por lo tanto, ocultar una parte de la misa a los fieles. Un manuscrito de finales del siglo XIV de *La peregrinación de la vida humana*, de Guillaume de Digulleville, revela una curiosa imagen de Moisés celebrando la Eucaristía, oculto tras un cortinaje litúrgico.<sup>15</sup> El iluminador separa el telón verdoso sujetándolo artificialmente por el lado derecho, como para evocar indiscretamente una ventana oculta que nos permite ver la acción ritual que se desarrolla detrás, que no es otra cosa que la doxología con la píxide levantada.



Figura 12. *Peregrinación de la vida humana*, siglo XIV, Biblioteca Sainte-Geneviève de París, ms. 1130, f. 8v. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

<sup>15</sup> Biblioteca Sainte-Geneviève de París, ms. 1130.

El uso de estos paños para ocultar el altar en Occidente no ha sido tratado suficientemente en la historiografía de la liturgia, ya que es muy probable que no existieran rúbricas relativas a los momentos apropiados para retirarlos y abrirlos, ya que estos gestos formaban parte de una dimensión propia de la tradición y la costumbre (no debemos olvidar que se trata, en efecto, de la primera fuente de la liturgia). Aunque Mario Righetti menciona que en Oriente estas cortinas tenían la función de «ocultar a los ojos de los fieles la parte del santo oficio que corresponde al Canon» y que en Occidente esta práctica nunca se ha registrado, la aparición de numerosos ejemplos de cortinas, con los correspondientes baldaquines, anillas y tiradores, nos muestra una realidad muy diferente. ¿Por qué decorar los altares, no solo con cortinas, sino también con el sistema para su correcto manejo, si estos sistemas no tienen una utilidad activa en la liturgia de la época?



Figura 13. *Libro de horas*, siglo XV, Biblioteca Municipal de Lyon, ms. 5142, f. 157r. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

Una interpretación de la misa de San Gregorio, incluida en el programa visual de un libro de horas francés del siglo XV<sup>16</sup>, se nos presenta de una manera muy similar a la descrita anteriormente, con la hostia en alto en el momento en que Cristo aparece en un sepulcro detrás del altar, sostenido por un ángel. El espacio del altar está rodeado por cuatro grandes candelabros, de los que solo vemos tres, enmarcado por cortinas sujetas por pares. Las cortinas actúan cerrando completamente el espacio lateral y cayendo por completo hacia abajo, ocultando así el proceso de transustanciación por el cual las especies eucarísticas se transforman en el Cuerpo y la Sangre de Cristo. Aunque esta práctica no figura en las rúbricas de los misales de la época, las fuentes escritas de los alegoristas medievales mencionan la presencia de estas cortinas, determinando a menudo sus atribuciones simbólicas, como hace Honorato de Autun en el siglo XII:

*De palliis.* Pallia, quæ in Ecclesia suspenduntur, sunt miracula Christi, quæ in Ecclesia leguntur.

Honoré d'Autun, *Gemma animae*, C. CXXXVII.

Por su parte, unos años más tarde, Sicardo de Cremona menciona los cortinajes entre todos los lienzos y textiles colgados en el interior de la iglesia, aludiendo también al significado de los colores utilizados para algunos de estos cortinajes:

Ornantur et altaria et Ecclesiae palliis, cortinis et hollosericis, et lineis, tapetibus historiatis, coronis regalibus, aut aliis ideis, aut diversis characteribus insignitis; quae omnia pertinent ad Christi miracula, vel ad futuram gloriam, quae ex antiquorum exemplis, et meritis nostris, imo gratiae Dei multifariis et fructuosis operibus revelabitur in nobis. [...]

Por lo tanto, el palio o la cortina blanca simboliza la pureza, la roja la caridad, la verde la contemplación, la negra la mortificación de la carne, la multicolor la variedad de las virtudes, la de lino la tribulación, y la de seda la virginidad, para que, a través de lo visible, nos movamos hacia lo invisible, y busquemos con mente ansiosa la gloria reposada en los cielos.

Sicardo de Cremona, *Mitræ*, C. XII

---

<sup>16</sup> Biblioteca municipal de Lyon, ms. 5142.

Hacia finales del siglo XIII, en su *Rationale*, Guillermo Durando amplió la descripción de estos cortinajes litúrgicos, determinando su número y su ubicación en la iglesia e indicando los momentos en que se retiraban estos velos litúrgicos:

Circa hoc autem notandum est, quod triplex genus veli suspenditur in Ecclesia, videlicet, quod sacra operit, quod sacrarium a clero dividit, et quod clerum a populo secernit. Primum est nota nostrae legis. Secundum nota nostrae dignitatis, quia indigni sumus, imo impotentes coelestia inlueri. El tercero es la restricción de nuestra lujuria carnal. En primer lugar, es decir, las cortinas que se extienden a ambos lados del altar cuando el sacerdote entra en el sagrado, como se dirá en la cuarta parte, bajo el título *De secreta*, se significa en esto que, tal como se lee en Éxodo 34, Moisés puso un velo sobre su rostro, porque los hijos de Israel no podían soportar el resplandor de su rostro, y como dice el Apóstol, este velo sigue hoy sobre el corazón de los judíos. En segundo lugar, es decir, el velo que se extiende ante el altar durante la Cuaresma en el oficio de la Misa, significa que el velo estaba suspendido dentro del tabernáculo, el cual separaba el Santo de los Santos de los Santos, como se dirá en el prólogo de la cuarta parte, por lo cual el arca estaba velada al pueblo, y estaba tejido con obra maravillosa, y distinguido por una hermosa variedad, el cual fue rasgado en la pasión del Señor, y a su ejemplo hoy se tejen los cortinajes con diversa belleza. *Sobre el velo mencionado, y cómo deben ser los cortinajes, se dice en Éxodo 26, 36.*

Durand, *Rationale*, Lib. I, C. III.

Más adelante, en el mismo libro, hará referencia explícita a los cortinajes situados a ambos lados del altar, para indicar en qué momento del Canon se realiza este signo ritual:

Para indicar esto, el sacerdote entra en secreto, como si estuviera velado por unas cortinas que se encuentran a los lados del altar, tal y como se dirá más adelante en la cuarta parte del Canon, sobre la palabra «Hanc igitur». Se llama también *Secreta*, porque se reza en secreto y en silencio; pues Cristo, al venir a la consagración de su cuerpo, oraba en secreto y solo desde la hora de la cena hasta que fue colgado en la cruz, oraciones que significan las *Secretae*.

Durand, *Rationale*, Lib. IV, C. XXXV.

Las representaciones iconográficas muestran muy claramente la presencia de cortinas ya desde el siglo XIV. Aunque este uso pueda tener influencias orientales, la disposición de los altares orientales —bajo baldaquines cuadrangulares— no explicaría la incorporación de rieles para desplazar estos velos, destinados muy probablemente a ocultar la *latens deitas*. Existe un primer grupo de imágenes en las que se observa una parte específica del canon de la misa y, por consiguiente, las cortinas aparecen velando esos momentos. Se trata de las imágenes utilizadas para ilustrar ciertos misales franceses, como el conservado en la biblioteca del cardenal Mazarin en París<sup>17</sup>. Un clérigo se inclina ante las ofrendas, con las manos juntas, asistido por dos diáconos. El altar se representa aquí como un gran mueble de madera, cubierto por al menos dos manteles: uno inferior, del que sobresale un borde azul a juego con el baldaquín suspendido, y otro blanco con adornos de encaje, sobre el que se distinguen claramente el corporal, el cáliz, el purificador y la pala. A uno de los lados del altar (el más alejado del espectador), sobresale un soporte fijado al retablo. De este soporte cuelgan cortinas de un violeta apagado, sujetas al soporte mediante un cordón dorado.



Figura 14. *Misal*, siglo XV, Biblioteca Mazarine de París, ms. 410, f. 152r. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

<sup>17</sup> Biblioteca Mazarine de París, ms. 410.

Otro manuscrito de la misma biblioteca contiene las *Decretales* del papa Gregorio VIII y presenta una ilustración de la consagración del pan en la que un joven asistente levanta la casulla del celebrante para facilitar la genuflexión, mientras sostiene una vela encendida.<sup>18</sup> Ya hemos mencionado este gesto en una publicación anterior<sup>19</sup>, aunque en este caso la escena reviste gran importancia, ya que el paño del altar es del mismo color que el de la casulla del celebrante. La perspectiva permite ver no solo las cortinas de la derecha, como en el misal mencionado anteriormente, sino también las de la izquierda, completamente corridas y fijadas al soporte mediante ganchos.



Figura 15. *Decretales de Gregorio VIII*, XV<sup>e</sup>, Biblioteca Mazarine de París, ms. 208, f. 158r. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

Una escena de la misa de San Gregorio, conservada en un libro de horas de la Biblioteca Municipal de Tours<sup>20</sup>, nos muestra a San Gregorio arrodillado, contemplando la presencia real sobre la mesa eucarística, mientras sostiene la forma sagrada en alto tras haberla consagrado. El altar que se ve en esta ilustración está adornado con un *antependio*

<sup>18</sup> Biblioteca Mazarine de París, ms. 208.

<sup>19</sup> Pazos-López, Ángel (2017). *Imagen y presencia de la liturgia sacramental medieval en el Tríptico de la Redención del Museo del Prado*. *Eikón / Imago* 6(2): 169-200.

<sup>20</sup> Biblioteca municipal de Tours, ms. 218.

textil de color verde con decoraciones doradas, que probablemente evocan un bordado. Un mantel de lino cubre la superficie del altar y, colocados directamente encima, se pueden ver los vasos sagrados: el cáliz y un copón para la comunión bajo las especies del pan. La perspectiva de esta imagen es muy interesante porque, aunque es incorrecta en cuanto al tratamiento volumétrico de los espacios, evoca la simetría de las formas al presentar el altar abierto en forma trapezoidal hacia delante, con las dos cortinas completamente desplegadas.

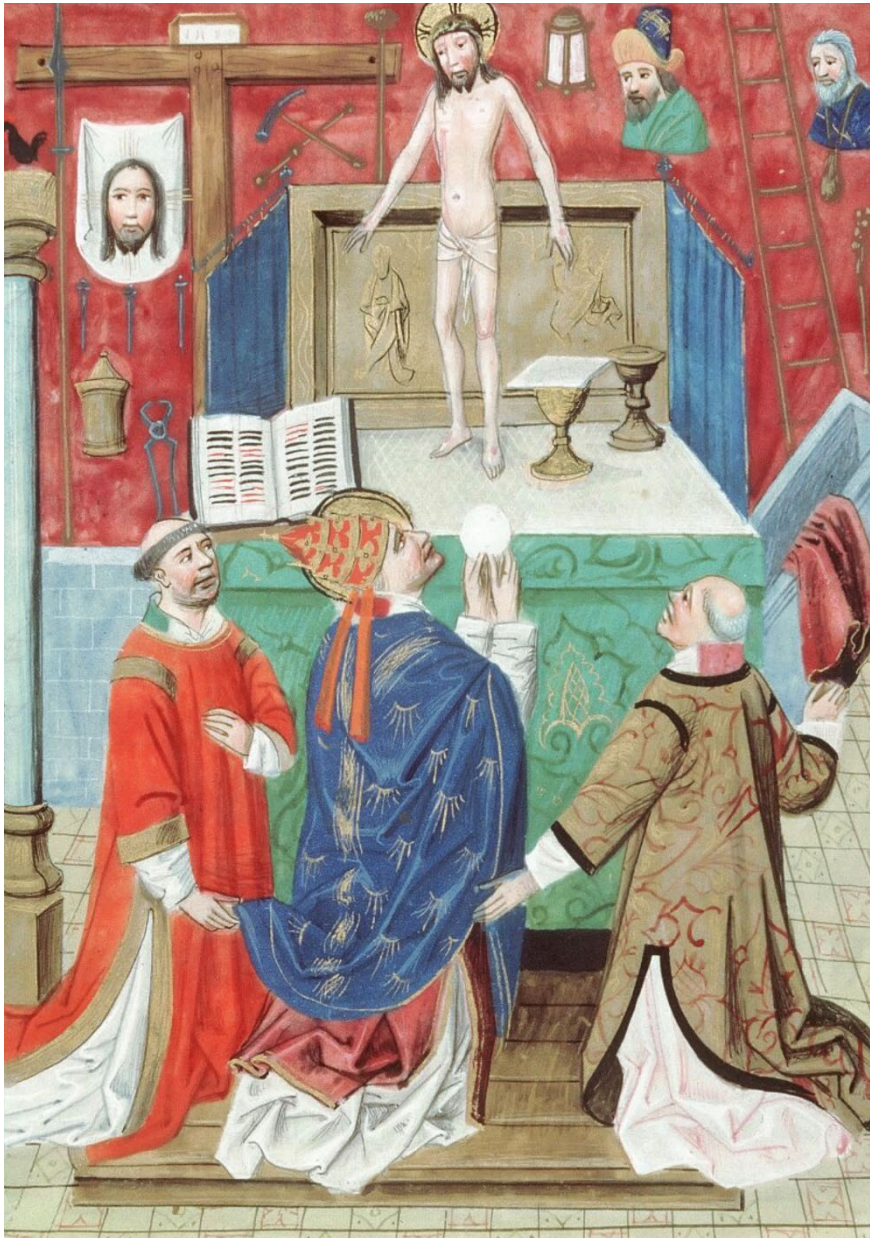


Figura 16. *Libro de horas*, siglo XV, Biblioteca Municipal de Tours, ms. 218, f. 183v. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

Un segundo conjunto de imágenes en las que aparecen las cortinas está relacionado con el altar de los holocaustos de los israelitas, representado visualmente como un altar

de un templo cristiano. Una Biblia ilustrada conservada en la Biblioteca Municipal de Lyon<sup>21</sup> muestra a Dios dirigiéndose a Moisés, quien se dirige con animales para presentar un sacrificio en el altar. Sin embargo, el altar que vemos no es un altar monumental de piedra como el del templo del Antiguo Testamento, sino que sigue el formato que hemos visto en los misales franceses mencionados anteriormente. En este ejemplo, los drapeados son de un color violáceo apagado y están sujetos al soporte mediante un cordón dorado trenzado, lo que da testimonio de la diversidad de técnicas utilizadas para desarrollar este tipo de decoración.



Figura 17. *Biblia historiada*, siglo XV, Biblioteca Municipal de Lyon, ms. Inc. 57, f. 87r. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

---

21 Biblioteca municipal de Lyon, ms. Inc. 57.

El mismo tema del Antiguo Testamento aparece en un manuscrito del Decreto de Graciano, que data esta vez del siglo XIV y se conserva en la Biblioteca Mazarine de París.<sup>22</sup> En este caso, la imagen muestra el marco arquitectónico completo del templo, evocado en analogía formal con una iglesia cristiana. Moisés y Aarón aparecen representados de rodillas, con las manos extendidas, implorando a Dios, quien, en este caso, no se manifiesta visiblemente. El altar se representa preparado para la Eucaristía, con una estructura de piedra sobre dos escalones que lo elevan. Está cubierto por un paño cuyas decoraciones de colores son visibles desde el frente y por un mantel de lino blanco que cuelga por los lados. Las cortinas solo son visibles en el lado izquierdo del altar, ya que la perspectiva lateral impide ver el lado derecho. En este caso, la tela del velo es de un verde apagado, sujeta al soporte por anillas de color claro.



Figura 18. *Graciano, Decreto*, siglo XIV, Biblioteca Mazarine de París, ms. 1290, f. 35v. Fotografía: Instituto de Investigación e Historia de los Textos, Centro Nacional de Investigación Científica (Francia).

Los ejemplos visuales en los que se muestran los cortinajes litúrgicos dan testimonio de una práctica ritual —el gesto de correr y abrir los velos— destinada a ocultar el misterio divino de la Eucaristía. No se trata de elementos esenciales del rito, como la posición de los clérigos, el uso de determinadas vestimentas o las imágenes de los vasos sagrados, pero contribuyen a la decoración de las escenas rituales y dan testimonio de la

<sup>22</sup> Biblioteca Mazarine de París, ms. 1290.

presencia de cortinas, velos y tapices cuyos usos están claramente determinados por la liturgia, aunque no se expresen en las rúbricas de los libros litúrgicos.

## **6. Conclusiones**

Para concluir esta intervención, conviene examinar algunas cuestiones que contribuyen al conocimiento de los altares de la Baja Edad Media en la esfera de influencia del rito romano. En primer lugar, hay que destacar el valor de la imagen artística como fuente de la cultura ritual medieval. Numerosos detalles relativos a la disposición de los objetos, la presencia de elementos como cortinas o el uso de textiles para decorar su superficie solo pueden atestiguar a través de las representaciones iconográficas de la época, que actúan como un documento iconográfico que registra las costumbres y los hábitos, más allá de los propios textos.

En segundo lugar, los temas iconográficos, como las misas milagrosas presididas por santos, la ofrenda del alma a Dios o las imágenes de detalles textiles como las cortinas, nos informan sobre la disposición, la construcción, la forma y la función de los altares medievales, así como sobre su relación con otros elementos rituales que contribuían a la experiencia estética y sensorial de los fieles cristianos en la Edad Media. El conocimiento de las características y las fuentes escritas de estos programas iconográficos es esencial para una buena comprensión de los ritos medievales.

En tercer lugar, las imágenes de la liturgia presentes en las tablillas y los manuscritos dan testimonio de ciertas características de la espiritualidad medieval que pueden aportar aclaraciones a los debates sobre la orientación de la oración litúrgica y su diversidad, en particular en una Edad Media en la que coexisten diversas formas rituales y en la que las prácticas litúrgicas locales se entremezclan con la cultura popular y devocional. El valor de la parte inmaterial del rito, transmitida oralmente en lugar de mediante la redacción de rúbricas en los libros litúrgicos, permite percibir la liturgia medieval como una realidad orientada hacia la experiencia de los cristianos, el clero y los fieles, que va mucho más allá del simple cumplimiento repetitivo de un conjunto de directrices formales y estéticas.