Imagens e Liturgia na Idade Média

Images and Liturgy in The Middles Ages

Imagens e Liturgia na Idade Média

Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)

Images and Liturgy in The Middles Ages

Creation, Circulation and Function of Images between West and East in the Middle Ages (5^{th}-15^{th} centuries),

Athanasios Semoglou
Carla Varela Fernandes
Carles Sánchez Márquez
Catarina Fernandes Barreira
Fernando Gutiérrez Baños
Grazia Maria Fachechi
Isabel Pombo Cardoso
Jonathan Wilson
Jordi Camps i Sòria
Jorge Rodríguez Ariza
Juliette Day
Manuel Antonio Castiñeiras González
Miguel Metelo de Seixas
Pedro Redol
Pierre-Yves le Pogam
Verónica Carla Abenza Soria
Victoriano Nodar

Imagens e Liturgia na Idade Média

Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)

Images and Liturgy in The Middles Ages

Creation, Circulation and Function of Images between West and East in the Middle Ages (5^{th}-15^{th} centuries),

Coordenadores | *Coordinators*

Carla Varela Fernandes

Manuel Antonio Castiñeiras González

DOCUMENTA

BREVES PALAVRAS

BRIEF WORDS

Manuel Antonio Castiñeiras González
(UAB)

Carla Varela Fernandes
(IEM-NOVA/FCSH)

It is with great pleasure that we introduce this book, entitled, *Creation, Circulation and Function of Images between West and East in the Middle Ages (5th-15th centuries),* which is the product of a close collaboration between the Instituto de Estudos Medievais-NOVA FCSH, the Monastery of Batalha – Direcção Geral do Património Cultural, and the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) through the consolidated research group, *Magistri Cataloniae* (SGR 2017-231) and the research project, *Magistri Mediterranei* (MICINN HA R2 0 1 1 – 2 3 0 1 5).

It is a volume that has been long in the production and has involved many people. The enthusiasm and hard work of contributors, editors, and publishers have been elements fundamental in the achievement of our ambitious goal which was to publish the book simultaneously with the celebration of the *4th International Seminar, Images and Liturgy in the Middle Ages. Creation, Circulation and Function of Images between West and East in the Middle Ages (5th-15th centuries).* Hence, we would especially like to thank the Monastery of Batalha. Sadly, due to the pandemic (COVID-19), it was not possible to be in personal attendance – as we had wished – in this wonderful UNESCO-World-Heritage monument during the days of the seminar (14-16 October 2021). Even so, we will be ever mindful that this institution pulled out all the stops to make this publication possible. The result is truly extraordinary: a 550-page book, well-illustrated and edited with great care. We should like to congratulate the Monastery of Batalha- Direcção Geral do Património Cultural and the Instituto de Estudos Medievais-NOVA FCSH who generously funded the production of this volume. For us this is

É com grande prazer que apresentamos este livro, intitulado Imagens e Liturgia na Idade Média. *Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)*, que resulta de uma estreita colaboração entre o Instituto de Estudos Medievais-NOVA/FCSH, o Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha) – Direcção Geral do Património Cultural, e a Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) através do grupo de investigação consolidado, *Magistri Cataloniae* (SGR 2017-231) e o projecto de investigação, *Magistri Mediterranei* (MICINN HA R2 0 1 1 1 – 2 3 0 1 5).

Este volume tem já um longo processo de produção e envolveu muitas pessoas. O entusiasmo e o trabalho árduo dos colaboradores, editores e editora foram elementos fundamentais na realização do nosso ambicioso objectivo que era publicar o livro simultaneamente com a celebração do 4.º Seminário Internacional, *Imagens e Liturgia na Idade Média,* com o subtítulo *Criação, Circulação e Função das Imagens entre Ocidente e Oriente na Idade Média (séculos V-XV)*. Por isso, gostaríamos de agradecer especialmente ao Mosteiro da Batalha, na pessoa do seu director (Joaquim Ruivo), ainda que, infelizmente, devido à pandemia (COVID-19), não ter sido possível estarmos presencialmente nesse espaço – pessoalmente presente – como tínhamos inicialmente previsto – o maravilhoso monumento UNESCO-World-Heritage – durante os dias do seminário (14-16 de Outubro de 2021). Mesmo assim, estaremos sempre cientes de que esta instituição fez todas as diligências para tornar possível esta publicação. O resultado é verdadeiramente extraordinário: um livro de mais de 500 páginas, bem ilustrado e editado com muito cuidado. Gostaríamos de felicitar o Mosteiro da Batalha – Direcção Geral

a priceless offering which we believe will be a reference in the study of medieval art.

The book contains 17 contributions by scholars from various countries – Portugal, Spain, France, Finland, Italy and Greece- and differing backgrounds: art historians, byzantinists, historians, curators and conservators. We have been supported by a diverse and international scientific committee that ensured the fulfilment of expectations in a publication designed for scholarly impact and following the requisite academic criteria. Accordingly, each article is the result of original research, has been submitted to a double-blind peer review, and is published herein with an abstract in English. All contributions were presented and debated via Zoom with great success during the online proceedings of the seminar. The articles are presented in this volume in three main sections corresponding to the three thematic sessions of the seminar: *I. The choice of devotional images, devotions circulation and iconographic hybridization between the two sides of the Mediterranean. II. The creation of new sacred images in the medieval West. III. Representation and circulation in space between walls*.

The aim of the publication is to highlight two main research fields in medieval studies. The first of these relates to the importance of the "circulation" of images in two directions: from the Eastern to the Western Mediterranean, and from Northern to Southern Europe. The contributions of Athanasios Semoglou on the altar frontal of St Thecla in Tarragona, of Carles Sánchez on the set of sixth-century paintings in Terrassa, and of Jorge Rodriguez on the statuary of the Virgin Mary, are all challenging and compelling studies demonstrating artistic interaction in the Mediterranean and the various processes of hybridization, appropriation, and cultural exchange. In this sense, the study on the migration of the image of St George from the East to the West and its shifting features and contents (Manuel Castiñeiras) provides a good example of this type of process.

The circulation from Northern to Southern Europe is addressed in the intriguing study by Victoriano Nodar on the reception of English bestiaries in the cathedral of Santiago, and the impressively

do Património Cultural e o Instituto de Estudos Medievais-NOVA FCSH que generosamente financiaram a produção deste volume. Para nós esta é uma oferta inestimável e que acreditamos será uma referência no estudo da arte medieval.

O livro contém 17 contribuições de académicos de vários países – Portugal, Espanha, França, Finlândia, Itália e Grécia – e especialidades diferentes: historiadores de arte, bizantinistas, historiadores, curadores e conservadores. Fomos apoiados por uma Comissão Científica diversificada e internacional que assegurou o cumprimento das expectativas numa publicação concebida para ter impacto académico e seguindo os critérios académicos necessários. Assim, cada artigo é o resultado de investigação original, foi submetido a uma revisão anónima por pares, e é publicado aqui com resumo em inglês. Todas as contribuições foram apresentadas e debatidas via Zoom com grande sucesso durante os trabalhos online do seminário. Os artigos são apresentados neste volume em três secções principais correspondentes às três sessões temáticas do seminário: I. *A escolha de imagens devocionais, circulação de devoções e hibridização iconográfica entre os dois lados do Mediterrâneo*. II. *A criação de novas imagens sagradas no Ocidente medieval*. III. *Representação e circulação no espaço entre muros*.

O objectivo da publicação é destacar dois campos de investigação principais nos estudos medievais. O primeiro relaciona-se com a importância da «circulação» de imagens em duas direcções: do Mediterrâneo Oriental para o Ocidental, e do Norte para o Sul da Europa. As contribuições de Athanasios Semoglou sobre o frontal de altar de Santa Tecla em Tarragona, de Carles Sánchez sobre o conjunto de pinturas do século VI em Terrassa, e de Jorge Rodríguez sobre a estatuária da Virgem Maria, são todos estudos desafiantes e convincentes que demonstram a interacção artística no Mediterrâneo e os vários processos de hibridização, apropriação e intercâmbio cultural. Neste sentido, o estudo sobre a migração da imagem de São Jorge do Oriente para o Ocidente e as suas características e conteúdos variáveis (Manuel Castiñeiras) fornece um bom exemplo deste tipo de processo.

documentally resourced paper by Catarina Barreira on the cult of St Blaise in the Cistercian context of the abbey of Alcobaça. Finally, regarding this "circulation", the contribution of Jonathan Wilson on the King's image in the liturgy for Santarem conquered is especially suggestive as it embodies both perspectives: the North-South direction through the impact of the Second Crusade on the Portuguese/Andalusi frontier, and also the East-West perspective through suggesting a case of a Western appropriation of the liturgy of the Holy Sepulchre.

The second field of research highlighted in this book, and analysed through a series of case studies, is that of the creation of new images in the West. This phenomenon involves many issues including symbolism, liturgical performance and even materiality. The contribution of Verónica Abenza on the presence of women as patrons/matrons in eleventh-century Spanish art, that of Maria Grazia Fachechi on the representations of the months in twelfth and thirteenth-century Italian sculpture, and that of Pierre-Yves Le Pogham on the use of plant motifs in Gothic devotional statues of the Virgin Mary, highlight the creativity of Western art and its continual process of change and innovation. The study of an intriguing fourteenth-century Nativity group in Portugal and the introduction of the motif of the book in this iconography (Carla Varela Fernandes) helps us towards a deeper understanding of these kinds of processes. Additionally, liturgical background and issues related to materiality are addressed by Juliette Day in her study of a situla in the Metropolitan Museum of New York, and also by Fernando Gutiérrez Baños with relation to the tabernacle-altarpiece in Castile, by Jordi Camps in his appraisal of the articulated images of the Descent from the Cross, and by Isabel Pombo Cardoso in her investigation into polychromy in Portuguese sculpture.

Furthermore, the monastery of Batalha supplied two important case studies on the interaction between images, sacred space, and royal memory. The contributions of Miguel Metelo on the monumental display of heraldry and of Pedro Redol on the distribution

A circulação do Norte para o Sul da Europa é abordada no intrigante estudo de Victoriano Nodar sobre a recepção de bestiários ingleses na catedral de Santiago, e no impressionante texto com base documental de Catarina Barreira sobre o culto de São Brás no contexto cisterciense da abadia de Alcobaça. Finalmente, em relação a esta «circulação», a contribuição de Jonathan Wilson sobre a imagem do rei na liturgia de Santarém conquistada é especialmente sugestiva, uma vez que encarna ambas as perspectivas: a direcção Norte-Sul através do impacto da Segunda Cruzada na fronteira Portugal/Andalusi, e também a perspectiva Leste-Oeste através da sugestão de um caso de apropriação ocidental da liturgia do Santo Sepulcro.

O segundo campo de pesquisa destacado neste livro, e analisado através de uma série de estudos de caso, é o da criação de novas imagens no Ocidente. Este fenómeno envolve muitas questões, incluindo simbolismo, desempenho litúrgico e mesmo materialidade. A contribuição de Verónica Abenza sobre a presença de mulheres como mecenas/matriarcas na arte espanhola do século XI, a de Maria Grazia Fachechi sobre as representações dos meses na escultura italiana dos séculos XII e XIII, e a de Pierre-Yves Le Pogam sobre a utilização de motivos vegetais nas estátuas devocionais góticas da Virgem Maria, destacam a criatividade da arte ocidental e o seu processo contínuo de mudança e inovação. O estudo de um intrigante grupo da Natividade do século XIV em Portugal e a introdução do motivo do livro nesta iconografia (Carla Varela Fernandes) ajuda-nos a uma compreensão mais profunda deste tipo de processos. Além disso, as práticas litúrgicas e as questões relacionadas com a materialidade são abordados por Juliette Day no seu estudo de uma sítula no Museu Metropolitano de Nova Iorque, e também por Fernando Gutiérrez Baños em relação aos retábulos-tabernáculo em Castela, por Jordi Camps na sua avaliação das imagens articuladas da Descida da Cruz, e por Isabel Pombo Cardoso na sua investigação sobre a policromia na escultura portuguesa.

and function of the Batalha altarpieces shed new light on the complexities of this astonishing abbey, which is itself a true masterpiece of fifteenth-century European art.

This joint publication has been a considerable challenge for all contributors, and especially for us as the editors of the volume. The seminar series dedicated to *Images and Liturgy in the Middle Ages* was conceived with the aim of updating medieval studies in Portugal, fostering scholarly discussion around new topics, and facilitating direct collaboration between universities, research-centres, museums, and institutions related to artistic heritage. In this fourth edition of the seminar series, collaboration between the Instituto de Estudos Medievais and the research group *Magistri Cataloniae* of the Universitat Autònoma de Barcelona enabled us to address an enthralling topic related to our principal concerns: the analysis of artistic transfer and mobility in the Mediterranean from a global perspective.

It is for some considerable time that we have been anxious for the future of our discipline and the renewal of medieval studies in our countries of Portugal and Spain. Firstly, there was the necessity to test the boundaries of established narratives in art in modern-nation states. Secondly, we were keen to participate in the emerging field of the Global Middle Ages, in the context of which the artistic heritage of the Iberian kingdoms is outstanding for its richness and evocative-hybrid characteristics. Thirdly, we were of the firm conviction that artworks can be studied as examples of very specific cultural and artistic encounters. Thus, it was with these sentiments that we launched this project for a seminar and a book, that has now become reality and which we hope will be a reference for future studies of this nature.

The cover image encapsulates many of our interests and preoccupations. It reproduces a miniature from Cantiga 9 of Alfonso X el Sabio's Codice Rico in the Real Biblioteca de El Escorial (ms. T-I-1, f. 17r) (ca. 1270), and concerns the circulation of images in the Mediterranean and the artistic dialogue between the West

Além disso, o mosteiro da Batalha forneceu dois importantes estudos de caso sobre a interacção entre imagens, espaço sagrado, e memória real. As contribuições de Miguel Metelo sobre a monumental exposição da heráldica e de Pedro Redol sobre a distribuição e função dos retábulos da Batalha lançam nova luz sobre as complexidades deste impressionante mosteiro, que é em si mesma uma verdadeira obra-prima da arte europeia do século XV.

Esta publicação conjunta foi um desafio considerável para todos os colaboradores, e especialmente para nós como coordenadores do volume. A série de seminários dedicada ao tema Imagens e Liturgia na Idade Média foi concebida com o objectivo de actualizar os estudos medievais em Portugal, fomentar a discussão académica em torno de novos temas, e facilitar a colaboração directa entre universidades, centros de investigação, museus, e instituições relacionadas com o património artístico. Nesta quarta edição da série de seminários, a colaboração entre o Instituto de Estudos Medievais e o grupo de investigação *Magistri Cataloniae* da Universitat Autònoma de Barcelona permitiu-nos abordar um tema cativante relacionado com as nossas principais preocupações: a análise da transferência artística e da mobilidade no Mediterrâneo, numa perspectiva global.

Há já bastante tempo que ansiamos pelo futuro da nossa disciplina e pela renovação dos estudos medievais em Portugal e Espanha. Em primeiro lugar, houve a necessidade de testar os limites das narrativas estabelecidas na arte nos estados das nações modernas. Em segundo lugar, queríamos muito participar no campo emergente da Idade Média Global, no contexto do qual o património artístico dos reinos ibéricos se destaca pela sua riqueza e características evocativas-híbridas. Em terceiro lugar, tínhamos a firme convicção de que as obras de arte podem ser estudadas como exemplos de encontros culturais e artísticos muito específicos. Assim, foi com estas convicções e emoções que lançámos este projecto para um seminário e um livro, que agora se tornou realidade e que esperamos venha a ser uma referência para futuros estudos desta natureza.

and the East in the 13th century. The scene portrays the moment in which a Latin monk, in fulfilment of a promise, purchases an icon of the Virgin (Crusader or Byzantine?) from a shop in the old city of Jerusalem in order to return with it from his pilgrimage. The story furnishes a perfect example of the circulation of images in the period. In short, this book aims to fill an important lacuna in our studies and to encourage direct collaboration between scholars. We invite all to read it and to follow in our footsteps.

A imagem da capa engloba muitos dos nossos interesses e preocupações. Reproduz uma iluminura do Cantiga 9 de Afonso X el Sábio Códice Rico na Real Biblioteca de El Escorial (ms. T-I-1, f. 17r) (ca. 1270), e diz respeito à circulação de imagens no Mediterrâneo e ao diálogo artístico entre o Ocidente e o Oriente no século XIII. A cena retrata o momento em que um monge latino, em cumprimento de uma promessa, compra um ícone da Virgem (Cruzado ou Bizantino?) numa loja na cidade antiga de Jerusalém, a fim de regressar com ele da sua peregrinação. A história fornece um exemplo perfeito da circulação de imagens na época. Em suma, este livro visa preencher uma lacuna importante nos nossos estudos e encorajar a colaboração directa entre estudiosos. Convidamos todos a lê-lo e a seguir as nossas pegadas.

I.

A ESCOLHA DE IMAGENS CULTUAIS, CIRCULAÇÃO DE DEVOÇÕES E HIBRIDAÇÃO ICONOGRÁFICA ENTRE OS DOIS LADOS DO MEDITERRÂNEO

The choice of devotional images, devotions circulation and iconographic hybridization between the two sides of the Mediterranean

LA CATAPULTA DE SAN JORGE, DE CAPADOCIA AL ATLÁNTICO: APROPIACIÓN, ENCUENTROS E IDENTIDADES EN PUGNA[1]

Manuel Antonio Castiñeiras González

Resumen: El culto de san Jorge es un fenómeno global, no tan sólo mediterráneo. Su figura y motivos migraron de este a oeste y viceversa en un viaje de ida y vuelta. En ese proceso, sobre todo a partir de la primera cruzada, su imagen adquirió nuevos contenidos y características que lo convirtieron en santo patrón de los cruzados, en ideal de la caballería, así como en un símbolo para reforzar identidades culturales o nacionales en pugna. En este sentido, resulta especialmente atractivo el estudio de la función y el uso de su iconografía en la segunda mitad del siglo XIV, tanto en la Grecia de la *Latinokratia* como en algunos estados del Occidente europeo, como Aragón, Inglaterra y Portugal.

Abstract: The cult of Saint George is a global phenomenon, and not only Mediterranean. His figure and motifs flowed from East to West and vice-versa in a double-way journey. In this process, especially after the First Crusade, his image embodied new contents and features, which made him the patron saint of the Crusaders, the ideal of knighthood as well as a symbol to strengthen cultural or national identities in struggle. To his extent, the study of the use and function of his iconography in the second half of the 14th century is particularly appealing, from Greece during the Latinokratia to some Western kingdoms, such as Aragon, England and Portugal.

1 El presente trabajo, elaborado en el seno del *Grup de Recerca Consolidat de la Generalitat de Catalunya, Magistri Cataloniae-Estudis culturals de la Mediterrània medieval* (SGR 2017-231), presenta algunos resultados de la investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación: *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval, 1187--1388: artistas, objetos y modelos*-MAGISTRI MEDITERRANEI (MICINN-HAR2015-63883-P) (www.magistrimediterranei.org).

Palabras clave: San Jorge, pintura bizantina, pintura y escultura gótica, apropiación cultural, caballería, cruzada, Aragón, Juan Fernández de Heredia, Orden de la Jarretera, Portugal
Key words: Saint George, Byzantine painting, Gothic Painting and Sculpture, Cultural Appropriation, knighthood, crusade, Aragón, Juan Fernández de Heredia, Order of the Garter, Portugal.

San Jorge es un santo universalmente celebrado por su capacidad de traspasar fronteras culturales y religiosas. Por una parte, en el ámbito del Mediterráneo oriental, su figura y culto tuvo una especial proyección intercultural y transcultural entre las distintas comunidades cristianas y musulmanas, un fenómeno que todavía pervive hasta la fecha en algunas regiones de esta área, como el Líbano, Palestina o partes de Turquía. Por otra, durante la Edad Media tanto su leyenda como su iconografía migraron con facilidad de Levante a Occidente. Así, el mártir guerrero, originario de Capadocia, que se había convertido desde el siglo X en Bizancio en el protector por antonomasia del ejército y de las fronteras, fue adoptado por los Cruzados a finales del siglo XI como su valedor en sus conquistas en Oriente, para pasar muy pronto a convertirse en héroe y modelo por excelencia de la caballería cristiana en Occidente. El carácter militar del santo, el prestigio de su hagiografía y la adopción de su figura por algunas monarquías europeas explica que naciones y territorios tan dispares como Georgia, Inglaterra, Etiopía, Portugal, Rusia, Cataluña, Aragón y Valencia, lo hayan convertido en su patrón[2].

2 Sobre la imagen y del culto de san Jorge en Bizancio y su posterior evolución, véase Hulst, Cornelia S., *St. George of Cappadocia in Legend and History*. Londres: David Nutt, 1909; Walter, Christopher, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Aldershot: Ashgate, 2013, pp. 40-41, 109-143, 264-269; Mark-Weiner, Temily, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art.* New York: New York University, 1977. Tesis Doctoral. Para su particular recepción en Inglaterra y Aragón, consúltense: MacGregor, James, «*Salue Martir Spes Anglorum*»: *English Devotion to Saint George in the Middle Ages.* Cincinnati: University of Cincinnati, 2002. Tesis Doctoral.

En otros trabajos he tratado ese indiscutible carácter intercultural y transcultural de san Jorge, al analizar casos como los santuarios compartidos por cristianos y musulmanes, en los que conviven la figura cristiana de Ἅγιος Γεώργιος y el santo musulmán *al-Khidr* (el Verde)[3]. Así sucede, por ejemplo, en Lod (Israel) – la antigua Lydda (Diospolis), patria de su madre y lugar del enterramiento y martirio del santo –; en la iglesia cristiana Aya Yorgi en la isla de Büyükada (Islas Príncipe), en las inmediaciones de Estambul[4], en cuya fiesta ortodoxos y musulmanes acuden allí celebran la llegada de la primavera; o en la mezquita de *Al Khodr,* en el área de Quarantina en Beirut (Líbano) –originalmente una capilla fundada por los cruzados para señalar el lugar de la batalla entre Jorge y el dragón–, que fue hasta la guerra civil de 1975 meta de peregrinación de cristianos y musulmanes[5].

Marco, Franciso, Canellas, Ángel, *San Jorge de Capadocia.* Zaragoza: Oroel, 1987; Sayrach Narcís, *El patró Sant Jordi. Història, llegenda i art.* Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996; Cingolani, Stefano, *Sant Jordi, una llegenda mil·lenària*. Barcelona: Base, 2014.

3 Me refiero a mi trabajo: Castiñeiras, Manuel, «Crossing Cultural Boundaries: Saint George in the Eastern Mediterranean under the Latinokratia (13th-14th c.) and his Mythification in the Crown of Aragon». *Arts/Open Access Journal* 9 (3) 95 (2020) (Special Issue: *Encounters in Medieval Wall Painting between the West and Byzantium: Appropriation, Exchange, and Mutual Perceptions* [consultado el 15-VII-2021]. Disponible en: https://www.mdpi.com/2076-0752/9/3/95/pdf). Véase también mi más reciente: Castiñeiras, Manuel, «San Jorge, un santo transcultural del Mediterráneo: de Capadocia a Cataluña», in Gómez Muntané, Maricarmen (ed.), *Santos y reliquias. Sonido, imagen, liturgia, escena*. Madrid: Alpuerto (en prensa).

4 Albera, Dionigi, Fliche, Benoît, «Muslim Devotion Practices in Christian Schrines: the Case of Istanbul», in Couroucli, Maria, Albera, Dionigi (ed.), *Sharing Sacred Spaces in the Mediterranean. Christians, Muslims and Jews at Shrines and Sanctuaries*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, pp. 94-117; Couroucli, Maria, «Saint George the Anatolian: Master of Frontiers. In Sharing Sacred Spaces in the Mediterranean. Christians», in Couroucli, Maria, Albera, Dionigi (ed.), *Sharing Sacred Spaces in the Mediterranean…* , 2012, pp. 118-140.

5 Kanaan, Marlène, «Contribution à l'étude du culte du saint et glorieux megalo-martyr George le Tropéophore au Liban». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* XXIX (1998), pp. 103-112; Farra-Haddal, Nour, «Ziyaratt: Visits to Saints, Shared Devotional Practices and Dialogue with "The Other"», in *Hyphen Islam-Christianity*. Beirut: Arab Printing Press, 2009, pp. 656-668, 662. Recomiendo vivamente la consulta de la App, *Holy Lebanon* [consultada el 15-VII-2021], creada por Nour Farra-Haddal, a quien agradezco su generosa colaboración e interés en mi investigación.

Prueba de la fama, el poder y la fascinación que san Jorge ejerció en las antiguas tierras del Imperio Bizantino es el ostentoso título de μεγαλομάρτυρ (supermártir) que normalmente lo acompaña en textos litúrgicos y hagiográficos[6]. En el arte bizantino, su iconografía presenta dos tipos bien definidos: de pie o ecuestre sobre un caballo blanco. En ambos casos, el santo militar siempre se engalana con sofisticados ornamentos, como una diadema con perlas y gemas (*stemmatogyrion*) sobre su cabeza –distintiva desde el siglo XI de la guardia imperial–, viste la loriga con falda de los antiguos soldados romanos (*lorikion*), y lleva normalmente lanza y un escudo redondo típico de los guerreros bizantinos. Siguiendo estos parámetros se representa, en su tipo ecuestre, a finales del siglo XII, en una hermosa pintura mural del nártex de la iglesia monástica de Panagia Phorbiotissa en Asinou (Chipre)[7].

No obstante, su milagrosa aparición en la batalla de Antioquía en 1098, sobre un caballo blanco, para dar la victoria a las tropas latinas sobre los turcos selyúcidas, cambió el destino del santo, que se convirtió así en el patrón por antonomasia de los ejércitos cruzados. Se trata de un interesante fenómeno de «apropiación», en el que los latinos se adueñaron de la imagen bizantina de san Jorge ecuestre, para convertirlo en el santo protector de la milicia cruzada. Con ello se inició un largo proceso de latinización de su iconografía y leyenda. Así, a su representación caballeresca se le añadió muy pronto un inequívoco motivo occidental, de manera que santo pasó desde entonces a enarbolar el estandarte cruzado –la cruz roja sobre blanco–, que servirá para distinguirlo de la iconografía bizantina al uso y se convertirá en su emblema particular[8].

---

6 *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae: E Codice Sirmondiano nunc Berolinensi; Adiectis Synaxariis Selectis,* ed. Hyppolite Delehaye. Bruselas: Socios Bollandianos, 1902, col. 623 (23 de abril).

7 Nicolaïdès, Andréas, «The Murals of the Narthex. The Paintings of the Twelfth Century. Part One. Date and Iconography», in Weyl Carr, Annemarie, Nicolaïdès, Andréas, *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012, pp. 93-101, pp. 97-98, figs. 4.2, 4.3.

8 Immerzeel, Mat, «Holy Horsemen and Crusader Banners. Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria». *Eastern Christian Art* I, (2004), pp. 29-60. Según la

[FIG. 1] San Jorge a caballo. Panagia Phorbiotissa, Asinou (Chipre), nártex, edículo sur, pintura mural, finales del siglo XII. Foto: Ángel Bartolomé.

La adopción del motivo heráldico de la cruz como verdadero atributo del santo conllevó el cambio de identidad de la figura a los ojos de los espectadores. San Jorge deja de ser percibido como un guerrero bizantino y se transforma en un verdadero *alter ego* del caballero cruzado – *miles Dei* –, y por extensión, en la imagen por antonomasia del caballero medieval. En este proceso de transculturación y apropiación, el santo capadocio atraviesa fronteras nacionales, religiosas y culturales, que lo catapultan del Mediterráneo al Atlántico. El hasta entonces símbolo de las altas jerarquías del

Gesta francorum et aliorum Hierosolimitanorum, compuesta hacia el año 1100, san Jorge se había aparecido junto a otros dos santos ecuestres bizantinos, Mercurio y Demetrio, sobre caballos blancos, para liderar el ataque final cruzado sobre la ciudad de Antioquía en 1098, CINGOLANI, Stefano, *Sant Jordi…*, 2014, pp. 79-80. El episodio tuvo una gran difusión en el siglo XIII gracias a la *Chanson d'Antiochie*, en donde un ecuestre Jorge, «más blanco que la nieve que cae a finales de febrero», conduce a la batalla un escuadrón de blancos guerreros compuesto por Mauricio, Demetrio y Mercurio, *The Chanson d'Antioche: An Old-French Account of the First Crusade*, lais 358, ed. Susan Edgington, Carol Sweetenham. Farmham: Ashgate, 2011, p. 313; MEUWESE, Martine, «Antioch and the Crusaders in Western Art», in CIGGAAR, Krijna Nelly, METCALF, David Michael, VAN AALST, Victoria D. (ed.), *East and West in the Medieval Eastern Mediterranean. I. Antioch from the Byzantine Reconquest until the End of the Crusader Principality*. Leuven-Dudley, Mass.: Uitgeverij Peeters en Departement Oosterse Studies, 2006, pp. 336-355.

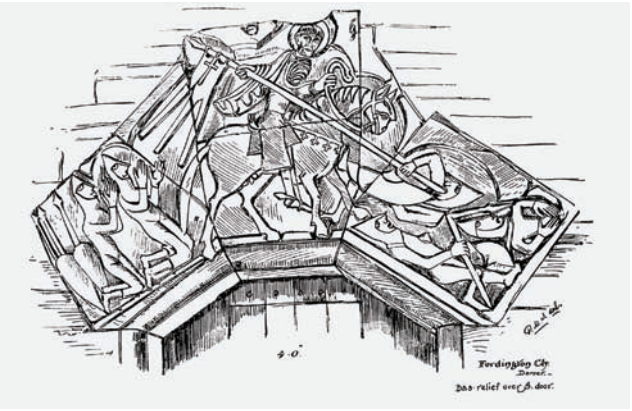
ejército bizantino y del poder de su Imperio en el Mediterráneo oriental es asumido y asimilado por los estados cruzados, por las emergentes potencias marítimas latinas de Génova y Venecia – en su disputa comercial y territorial con Bizancio –, así como por los todopoderosos normandos.

En el caso de los normandos, y muy probablemente bajo el impacto de la Primera Cruzada, el relato del santo guerrero Jorge que protege al ejército cristiano occidental frente al enemigo musulmán fue incorporado muy pronto a su imaginario. Por una parte, Geoffrey Malaterra, un monje benedictino, de origen normando, establecido en el monasterio de Santa Ágata en Catania, escribió hacia 1099-1101 *De Rebus Gestis Rogerii Calabriae et Siciliae Comitis et Roberti Guiscardi Ducis fratris eius,* una crónica en la que narra las conquistas normandas en el Sur de Italia así como la toma de Antioquía por Bohemondo. Su relato incluye el episodio de la batalla de Cerami (1063) – que se inspira en el de la batalla de Antioquía –, en el que un resplandeciente guerrero sobre un caballo blanco, enarbolando una lanza rematada por un estandarte blanco con una cruz, se aparece ante las tropas normandas y los conduce a la victoria contra los sarracenos.[9] Por otra parte, no por casualidad, a finales del siglo XI, en la Inglaterra anglo-normanda, se incorpora a las *Laudae Regiae* – un canto solemne entonado en las fiestas mayores y ceremonias de coronación –, la invocación a tres santos militares, Jorge, Mauricio y Sebastián, en nombre de todos los señores y soldados de Inglaterra[10].

Por ello, no ha de extrañar que san Jorge aparezca en una serie de iglesias anglo-normandas de la primera mitad del siglo XII, con una serie de atributos que lo distinguen como guerrero cruzado y occidental. La mayoría de ellas están ligadas con el patronazgo de caballeros normandos, para los que san Jorge representaba un ideal guerrero y el santo protector por antonomasia de su estamento. Así, en el muro

9 «apparuit quídam eques, splendidus in armis, equo albo insidens, album vexillum in summitate hastilis alligatum ferens, et desuper splendidam crucem», citado por MacGregor, James, «*Salue Martir Spes Anglorum…*», 2002, p. 62, n. 41.

10 MacGregor, James, «*Salue Martir Spes Anglorum*»…, 2002, p. 63.



[FIG. 2] San Jorge en la batalla de Antioquía (?). Iglesia parroquial de Saint George, Fordington (Dorset), puerta sur, tímpano, primera mitad del siglo XII. Foto: JOHNSTON, Philip Mainwaring, «Hardham Church…».

norte de la nave de la iglesia parroquial de Hardham (West Sussex), se incluyó una serie hagiográfica pintada del santo (ca. 1135), en la que éste aparece sobre un caballo blanco matando al dragón con una lanza rematada en un níveo estandarte[11]. Ese espíritu cruzado es todavía más explícito en el tímpano de la puerta sur de la iglesia de San Jorge en Fordington (Dorset), pues allí el santo protagoniza una escena bélica que ha querido identificarse como una representación de la batalla de Antioquía. De hecho, san Jorge aparece con las armas de un caballero cruzado, pues el *vexillum* que adorna su la lanza está adornado con una cruz y tres cruces cuelgan de las bridas de su caballo[12]. A la izquierda, dos guerreros cristianos arrodillados, con yelmos triangulares y escudos oblongos – típicos de los caballeros normandos y de los cruzados–, alzan sus manos para implorar el auxilio del santo, mientras a la derecha tres soldados a tierra, probablemente musulmanes por sus escudos redondos, son masacrados por la implacable lanza del santo guerrero. Por último, a mediados del siglo XII, tanto el culto como la iconografía del santo como *dragon-slayer* se difunden en el oeste de Inglaterra a través de la denominada «Escuela de Herefordshire». Así, tanto en San Jorge de Brinsop (Herefordshire) como en San Juan Bautista de Ruardean

11 WILLIAMS, Ethel Carleton, «Mural Painting of St George in England». *The Journal of the British Archaelogical Association*, 3rd series, XI (1948), pp. 19-36, 22, 37; TRISTAM, E. W., *English Medieval Wall Painting. I. The Twelfth Century.* The Courtauld Institute, Oxford University Press, 1944, p. 31, lám 31. Véase también: JOHNSTON, Philip Mainwaring, «Hardham Church, and its Early Paintings». *Sussex Anchaeological Collection* XLIV (1901), pp. 73-105, 97-101.

12 JOHNSTON, Philip Meanwaring, «Hardham Church…», (1901), pp. 99-100.

[FIG. 3] San Jorge alanceando al dragón. Iglesia parroquial de Saint John the Baptist, Ruardean (Gloucestershire), puerta sur, tímpano, mediados del siglo XII. Foto: John McNeill.

(Gloucestershire), encontramos tímpanos con la representación de san Jorge, en los que se enfatiza la acción a galope del jinete, que, con su manto al viento, yergue su cuerpo sobre los estribos y alza las riendas para así poder clavar con fuerza la punta de su lanza en las fauces del horrendo dragón[13].

A su vez, la activa participación en la cruzada o la adquisición de reliquias propició en otros lugares un incentivo para la consolidación de la iconografía occidental del santo. Tal es el caso de la ciudad italiana de Ferrara, en la que Christine B. Verzar ha estudiado las razones que llevaron al escultor Niccolò (*Nicholaus*), en 1135, a tallar en el tímpano de la puerta occidental de la catedral de San Giorgio di Ferrara una imagen «actualizada» de san Jorge a caballo. En él, el santo, ya no viste la indumentaria de soldado romano que caracterizaba a la iconografía bizantina, sino que se nos presenta como un verdadero guerrero cruzado, al galope, con su cota de malla y espada, tras haber alanceado al dragón[14].

Su posición preeminente, en la entrada principal del templo, hace patente su condición de patrón de la ciudad y titular de la iglesia. Por ello, su imagen guerrera tuvo que ser percibida como un espejo

13 KEYSER, Charles E, *A List of Norman Tympana and Lintels or Till Recently Existing in the Churches of Great Britain.* Londres: Elliot Stock, 1927, p. LXXXI, figs. 149-150; THURLBY, Malcolm, *The Herefordshire School of Romanesque Sculpture.* Garamon: Logaston Press, 2015, pp. 203-208, 212.

14 VERZAR, Christine B., «The Artistic Patronage of the Returning Crusaders: the Arm of St. George and Ferrara Cathedral», in CALZONA, Arturo, CAMPARI, Roberto, MUSSINI, Massimo (ed.), *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle.* Milán, Università di Parma-Mondadori Electa, 2007, pp. 240-247.

[FIG. 4] Niccolò, San Jorge alanceando al dragón. Catedral de San Giorgio, Ferrara, portada occidental, tímpano, 1135. Foto: Wikimedia Commons.

de la identidad colectiva de sus ciudadanos, en la que los ideales cruzados estaban muy presentes. Así, los ferrareses poseían, gracias a una donación de la condesa Matilde de Toscana, una reliquia del brazo de san Jorge que el propio Roberto de Flandes había utilizado como talismán durante la primera Cruzada y que éste le había dado después a la condesa. Cabe recordar que la ciudad de Ferrara participaba del ideario cruzado del papado, ya que era güelfa y se había adherido a la reforma gregoriana. Prueba de ello es que dos de sus ciudadanos más insignes, Gugliemo II Adelardi y Guglielmo III de Marchesella y Adelardi, no sólo habían financiado el nuevo proyecto edilicio de la catedral, sino que fueron asimismo insignes cruzados[15].

No obstante, no en todos los casos podemos justificar la figuración de san Jorge en Occidente como una recepción directa de la cruzada. En el caso de la Península Ibérica, los ejemplos tempranos son muy escasos, puesto que como veremos su culto se difunde en época tardía –no antes del 1200–, en los territorios de la Corona de Aragón. Por ello, sorprende la temprana figuración de un san Jorge ecuestre, alanceando un dragón (SCS GIORGI (VS)), en las pinturas murales del Panteón Real de San Isidoro de León (ca. 1100).

Su inclusión, junto a otros santos – Eloy, Gregorio, Martín y Marcial – encuentra perfecta justificación en la voluntad de la infanta Urraca de Zamora, posible comitente de las pinturas del Panteón, por incluir cultos arraigados en la Galia y el calendario romano, dentro de la reciente implantación de los nuevos usos lati-

15 VERZAR, Christine B., «The Artistic Patronage…», 2007, pp. 244-246.

nos en el Reino de Castilla y León desde 1080.[16] El hecho de que parte del taller pictórico que realizó la pintura del panteón procediese del Oeste de Francia, unido a los vínculos matrimoniales del rey Alfonso VI con princesas galas[17], favorecieron la llegada de estos modelos y la selección de este santoral claramente francófilo y ligado a ciudades situadas en los caminos de peregrinación a Compostela. Así, el culto a Marcial y Eloy estaba muy arraigado en Limoges (*via lemosina*), mientras que el de Martín y Jorge – unidos ambos por el carácter militar y ejemplar de sus vidas –, a la villa de Tours (*via turonensis*) y su entorno[18].

En otros casos, como en el tímpano de la puerta occidental de la iglesia románica de Santa María del Yermo (Cantabria), de inicios

16 Castiñeiras, Manuel, «Los santos viajan: la circulación de objetos y modelos artísticos en el Camino», in Caucci, Paolo (ed.), *Visitandum est… Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*, *Actas del VII Congreso de Estudios Jacobeos*, *Santiago de Compostela, 16-19 de septiembre de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005, pp. 63-89, 83-88. Sobre la inclusión del copero san Marcial en la escena de la Santa Cena, véase: Williams, John, «Marcialis Picerna and the Provincial in the Spanish Medieval Art», in Enggass, Robert, Stokstad, Marilyn (ed)., *Hortus Imaginum: Esssays in Western Art*. Lawrence: University of Kansas, 1974, pp. 29-36.

17 En primeras nupcias, Alfonso VI se casó con Inés de Aquitania (1074-1077), y en segundas, con Constanza (1080-1093), hija del duque Roberto de Borgoña.

18 Castiñeiras, Manuel, «Los santos viajan…», pp. 87-88. El culto a san Jorge se documenta en la región de Tours desde la época de Gregorio de Tours (s. VI). Además, en la ciudad existía una iglesia consagrada a dicho santo, que desde el año 966 pertenecía al capítulo de San Martín de Tours. De ahí que en el siglo XI se le haya elevado en dicha iglesia una capilla en la denominada Torre de Carlomagno – en el extremo del transepto norte – y se hayan realizado asimismo pinturas murales con episodios de su vida, Vieillard-Troiekouroff, May – «Saint George distribuant ses biens aux pauvres». *Cahiers Archéologiques* 28 (1979), pp. 95-102, figs. 1-2. No obstante, Therese Martin propuso una fecha más tardía para el ciclo de pinturas murales de León, en 1109, en relación con la figuración de San Jorge, argumentando su pertenencia al momento del matrimonio entre Urraca de Castilla y Alfonso I el Batallador en tanto en cuanto se trata de su santo de especial devoción en la corona catalano-aragonesa. Martin, Therese, *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth--Century Spain*. Leiden-Boston: Brill, 2006, p. 144. Sin embargo, tal y como hemos señalado más arriba, la figuración leonesa de san Jorge no tiene nada que ver el culto a dicho santo en Aragón, donde éste se desarrolló en fechas posteriores, sino más bien con las vinculaciones con la pintura del Oeste de Francia del taller activo en León y la voluntad de sus promotores de seleccionar santos del santoral galo-romano.

[FIG. 5] San Jorge. San Isidoro de León, Panteón real, arco entre primer y segundo tramo norte, pintura mural, ca. 1100. Foto: VIÑAYO GONZÁLEZ, Pintura románica. Panteón real de San Isidoro de León. León: Everest, 1979.

del siglo XIII[19], estamos, más bien, ante una original representación del tema del caballero alanceando el dragón, que ha sido contaminada con temas apocalípticos propios de la ilustración de los Beatos hispánicos. El jinete, que lleva cota de malla y cubre su cabeza con un yelmo triangular, presenta la particularidad de alzar su escudo oblongo para protegerse de un monstruo alado que se alza ante él, mientras que con su brazo derecho clava, con la ayuda de un ángel, su lanza en las fauces de la bestia. Si bien es verdad que algunos motivos – jinete con malla, dragón, lanza y dragón – son habituales en la figuración de le la iconografía de san Jorge[20], no es menos

19 La fecha del conjunto la proporciona una inscripción votiva que está en el umbral interior de puerta occidental, y que Miguel Ángel García Guinea lee como el año 1203, GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, *Románico en Cantabria*. Santander: Ediciones de Librería Estudio, 1996, p. 250. Para otras interpretaciones del epígrafe, véase: HERRERO MARCOS, Jesús, *Arquitectura y simbolismo del Románico en Catanabria.* Madrid, Ars Magna Ediciones, 1996, p. 59.

20 Así lo afirma HERRERO MARCOS, Jesús, *Arquitectura y simbolismo*…, 1996, p. 60.

[FIG. 6] Caballero alanceando al dragón con la ayuda de un ángel. Santa María del Yermo (Cantabria), puerta occidental, ca. 1203. Foto: Manuel Castiñeiras.

cierto que otros, como la bestia que se yergue, el uso del escudo protector y la ayuda divina del ángel, pertenecen a otro repertorio completamente distinto. De hecho, una figuración similar, de temática apocalíptica, la encontramos en un capitel contemporáneo (nº10) de la galería sur del claustro de la colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar (Cantabria), un conjunto con el que El Yermo está relacionado estilística y cronológicamente[21]. Así, en Santillana, mientras que en el lado este de la cesta se representa la batalla de san Miguel y sus ángeles frente a la cola del dragón apocalíptico (Ap. XII, 7-9); en el oeste, un caballero nimbado se enfrenta a la fauces de ese mismo monstruo, mientras se protege con un escudo y alza su espada, con ayuda de un ángel, para dar un golpe certero a la bestia[22].

En mi opinión, este último tema es más bien una adaptación de la imagen del Caballero Victorioso (Ap. VI, 2) o del caballero Fiel y Veraz (Ap. XIX, 11), que en los comentarios de Beato de Liébana

21 En la citada inscripción del de El Yermo (nota 18), se incluye la fórmula, «PETRO QUINTANA ME FECIT», que, para Miguel A. García Guinea se refiere al nombre de un escultor, Pedro Quintana, que habría trabajado tanto allí como en el claustro de Santillana, GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, *Románico en Cantabria*…, 1996, p. 254. No obstante, J. A. Olañeta, que ha profundizado en la relación entre ambos conjuntos, prefiere pensar que Pedro Quintana fue más bien el promotor de la iglesia de Santa María de El Yermo. OLAÑETA, Juan Antonio, «La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico». *Codex Aquilarensis* 25 (2009), 7-34.

22 HERRERO MARCOS, Jesús, *Arquitectura y simbolismo*… , 1996, pp. 79-80.

[FIG. 7] Batalla de san Miguel y el dragón apocalíptico (Ap XII, 7-9). Colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar (Cantabria), claustro, galería sur, capitel n.º 10, lado este, finales del siglo XII-inicios del siglo XIII. Foto: Manuel Castiñeiras

no es sino una alegoría de Cristo[23]. Ambos jinetes aparecen sobre un caballo blanco en el Beato de Manchester (Manchester, The John Rylands Library, Latin Ms. 8) (1175-1185), realizado tan sólo unos años antes el área burgalesa: mientras que el Caballero Victorioso está nimbado y enarbola una espada (f. 103r), como en Santillana, el Fiel y Veraz f. 187r) porta una lanza, como en El Yermo[24].

Por lo tanto, resulta difícil afirmar que el tímpano de El Yermo es una representación de San Jorge luchando con el dragón, puesto que los elementos apocalípticos parecen haber primado en la intención del autor. Estaríamos más bien ante un tímpano de carácter apotropaico, que quiere enfatizar la lucha entre el Bien y el Mal a través de la figuración del *miles Dei*, en un contexto claramente escatológico. De hecho, como veremos más adelante, en el Occi-

23 En el prólogo a su Comentario al Apocalipsis, Beato de Liébana, interpreta a ambos caballos blancos y jinetes como la Iglesia y Cristo, BEATO DE LIÉBANA, *Obras completas y complementarias. I. Comentario al Apocalipsis*, prólogo, IV, ed. Joaquín González Echegaray, Alberto del Campo, Leslie G. Freeman. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 39, 65.

24 Para el contexto artístico de los Beatos burgaleses de Cardeña y Manchester, ambos pertenecientes a la familia II, véase: YARZA, Joaquín, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados,* Barcelona: Moleiro Editor, 1998, pp. 233-248. La permeabilidad entre el repertorio de los Beatos, el claustro de Santillana y la iglesia de El Yermo se constata en otras figuraciones de ambos conjuntos. Así, tal y como ha demostrado J. A. Olañeta, en el capitel nº 4 de la galería sur de Santillana se representaban los episodios de Daniel en el foso de los Leones, al ángel llevando a Habacuc, y el rey Darío en el lecho escoltado por dos soldados, a partir de la tradición ilustrativa de los Beatos hispánicos. De la misma manera, en dos capiteles interiores de la portada de El Yermo se recogen temas igualmente ligados con el ciclo de Daniel de claustro cántabro. Véase: OLAÑETA, Juan Antonio, «La representación de Daniel», (2009).

[FIG. 8] Caballero enfrentándose al dragón apocalíptico con ayuda de un ángel. Colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar (Cantabria), claustro, galería sur, capitel n.º 10, lado oeste, finales del siglo XII-inicios del siglo XIII.
Foto: Manuel Castiñeiras

dente hispánico la iconografía de san Jorge tuvo durante la baja Edad Media cierta dificultad para imponerse, puesto que otros santos jinetes, como el caballero victorioso del Apocalipsis o Santiago Matamoros, ocupaban el imaginario que Jorge tenía en Oriente mediterráneo como adalid cristiano frente al Islam.

Volviendo al ámbito mediterráneo, es necesario destacar que la interacción entre la imagen de san Jorge y su público es especialmente rica y variada, y por lo tanto debe entenderse siempre de manera polifacética. Tal y como hemos visto, el santo puede ser así un motivo de encuentro –en los santuarios compartidos–, un ejemplo de apropiación –por parte de los Cruzados–, e incluso un símbolo de identidades en pugna en un territorio conflictivo caracterizado por la diferencia de etnias, culturas y religiones. Esto último fenómeno se acelera especialmente tras el saqueo de Constantinopla durante la Cuarta Cruzada (1204), el establecimiento del efímero Imperio latino (1204-1261), y la consiguiente repartición de gran parte del territorio de la Grecia actual en una serie de estados y establecimientos latinos, gobernados por francos, venecianos, genoveses, y, a partir del siglo XIV también por catalanes. Este peculiar contexto multicultural y multiétnico propiciará una curiosa «lucha por san Jorge», en la que tanto bizantinos como latinos enarbolarán la imagen del santo para obtener la protección divina de sus ejércitos en pugna. Ese convulso período, conocido como *Frankokratia* ('el gobierno de los francos') o *Latinokratia* ('el gobierno de los latinos), en el que las distintas naciones «latinas» que se creían herederas de

[FIG. 9] Primer Jinete del Apocalipsis (Ap. VI, 2): Cristo, el Caballero Victorioso. Beato de Manchester, 1175-1185. Manchester, The John Rylands Library, Latin Ms. 8, f. 103r.
[FIG. 10] El Caballero Fiel y Veraz (Ap. XIX, 11): Beato de Manchester, 1175-1185. Manchester, The John Rylands Library, Latin Ms. 8, f. 187r.

los cruzados se disputaron los territorios del antiguo Imperio Bizantino, éstas no dudaron en apropiarse de la iconografía, las reliquias y los lugares de culto del santo como metáfora de su feroz y encarnizada disputa por los despojos de Romania (*Ῥωμανία*)[25].

Muy probablemente la clave del éxito de la imagen de San Jorge y de su poder de simbolización reside en los principios que rigen el lenguaje de su representación. Su principal tipo iconográfico –San Jorge alanceando a la serpiente/dragón–, se basa en una fórmula compositiva regida por la ley de la inercia. Se trata de lo que J. Białostocki denominó «temas de encuadre», a través de los cuales se expresan en imagen motivos recurrentes de la existencia humana, en este caso la lucha del héroe contra la fiera, transversal a muchas culturas y religiones, y que facilita el trasvase entre reper-

25 Los habitantes del Imperio Bizantino siguieron utilizando durante toda su existencia la denominación de Imperio Romano (*Βασιλεία Ῥωμαίων*) o Romania (*Ῥωμανία*), por lo que se llamaban a sí mismos «romanos» (*Ῥωμαίοι*). Sobre la diversidad de identidades durante el período de la *Latinokratia* entre «romanos»(Griegos) y «francos» (Latinos), véase: PAGE, Gill, *Being Byzantine. Greek Identity before the Ottomans*. Cambridge: Cambridge University Press., 2008, pp. 11-24; PAGE, Gill, «Literature in Frankish Greece», in TZOUGARAKIS, Nicephorus, LOCK, Peter (ed.), *A Companion to Latin Greece*. Leiden-Boston: Brill, 2015, p. 288-325; GERSTEL, Sharon E. J., «Art and Identity in the Medieval Morea», in LAIOU, Angeliki MOTTAHEDEH, Roy P. (ed.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2001, pp. 263-278.

torios, tal y como hemos visto en El Yermo[26]. Además, mitos como los de Perseo, Belerofonte y Horus se han considerado siempre un antecedente pagano de la exitosa iconografía de éste y otros santos guerreros bizantinos –como Teodoro y Demetrio–, cuyas primeras formulaciones iconográficas se fechan entre los siglos VI y VII[27]. Sin embargo, cabe señalar que el conocido episodio de san Jorge que salva a la princesa del dragón es posterior, pues aparece por primera vez en un texto georgiano del siglo XI. Dicha narración, que es ajena a las hagiografías más antiguas de san Jorge, no se representa en las artes visuales hasta los siglos XII-XIII, y su tardía popularización en Occidente se explica por lo atractiva que esta historia resulta para fomentar los ideales cruzados y caballerescos de la cultura europea[28]. La inclusión del dicho episodio en la edición de la *Leyenda Dorada* (1259-1266) de Santiago de la Vorágine contribuyó, sin duda, a su gran difusión y posterior desarrollo en el arte gótico[29].

Se ha de entender, por lo tanto, el culto de san Jorge como un fenómeno global, no tan sólo mediterráneo, con una progresiva migración de su figura de Este a Oeste, en el que distintas potencias pugnan por apropiarse de su iconografía y encarnar en ella ideales caballerescos, así como sus diferentes identidades nacionales. En este

---

26 Para el concepto de «tema de encuadre», véase: Białostocki, Jan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores, 1973, pp. 111-124. En el caso de San Jorge y el Dragón el tema de encuadre pasa a adquirir también la categoría de imagen «arquetípica», pues la lucha contra el monstruo que personifica el mal pertenece, según C. G. Jung, al imaginario del inconsciente colectivo.

27 Una gema en hematite del s. VI, con la representación de un santo ecuestre alanceando un dragón (London, The British Museum inv. n. 1986,0501. 14), y la pintura rupestre de la iglesia nº 3 de Mavrucan (Capadocia, Turquía), fechada en el s. VII, con san Teodoro y san Jorge a caballo luchando contra una doble serpiente-dragón, se consideran las representaciones más tempranas de este tipo iconográfico en el contexto cristiano, Walter, Christopher, *The Warrior Saints…,* 2013, pp. 125-126, fig. 27; Bazant, Jan, «St. George at Prague Castle and Perseus: an Impossible Encounter?». *Studia Hercynia* XIX/1-2 (2015), pp. 189-201, 190-192, figs. 2 y 5.

28 Walter, Christopher, *The Warrior Saints…,* 2013, pp. 140-143; Marco, Franciso, Canellas, Ángel, *San Jorge…* 1996, pp. 52-54.

29 Cabe señalar que en la *Leyenda Dorada*, san Jorge aparece también en la toma de Jerusalén por los cruzados, de la Vorágine, Santiago, *La Leyenda Dorada*, ed. José Manuel Macías, Madrid: Alianza Forma, 1987, vol. I, p. 253.

sentido, resulta especialmente atractivo el estudio de la función y el uso de la imagen del santo capadocio en distintos escenarios bélicos de la segunda mitad del siglo XIV, que nos llevan desde la Grecia de la *Latinokratia* a algunos estados del Occidente europeo. Se trata de una época especialmente convulsa en la que san Jorge desempeñó un papel fundamental en el afianzamiento de identidades, así como en la consolidación de rivalidades y alianzas. Ello conllevó un fructífero flujo de significados y significantes no sólo entre las posesiones levantinas y la metrópoli, sino también entre las distintas monarquías europeas que ansiaban «adueñarse» de san Jorge[30].

De ahí que mi análisis abarque distintos y variados espacios de contienda. Así, en primer lugar, se estudiará un controvertido ejemplo en Grecia: la supuesta tumba de un caballero hospitalario español en la iglesia de San Jorge en el castro de Geraki (Peloponeso), fechada entre 1378 y 1381. Se trata de un monumento ligado con una institución transregional latina, la Orden de San Juan de Jerusalén, que está relacionado con las acciones emprendidas por el entonces Maestre General, el aragonés Juan Fernández de Heredia (1377-1396), tanto en Morea como en la isla de Rodas.

En segundo lugar, se analizará el denominado Tríptico con la Virgen y en Niño, san Jorge y san Martín, una pieza de finales del siglo XIV atribuida a Francesc Comes el Joven, que se conserva en el Museo Isabella Stewart Gardner en Boston. La pieza, posiblemente encargada por el futuro rey de Aragón, Martí l'Humà, cuando este era todavía regente de Sicilia (1392-1396), nos introduce en el interés de la casa real de Barcelona por obtener las reliquias de san Jorge en Grecia y los valores militares y caballerescos ligados a su imagen y culto. Cabe recordar que durante la larga presencia aragonesa y catalana en los antiguos territorios del Imperio Bizantino (Romania) las armas, las representaciones y la posesión de sus reliquias del santo adquirieron un alto valor «talismánico» y apotropaico digno de estudio. De hecho, es bien conocido el patronazgo que san Jorge

30 A este respecto, véase mi contribución: «Crossing Cultural Boundaries…», 2020.

[FIG. 11] La Grecia catalana: Ducados de Atenas y Neopatria en el siglo XIV. Foto: HURTADO, Víctor, MESTRE, Jesús, MISERACHS, Toni-Atles d'Història de Catalunya. Barcelona, Edicions 62, 1995.

había ejercido sobre la Gran Compañía Catalana en sus conquistas en Anatolia y Grecia (1303-1311), así como en la consiguiente ocupación de los Ducados de Atenas y Neopatria (1311-1388) y la isla de Egina (1317-1451)[31].

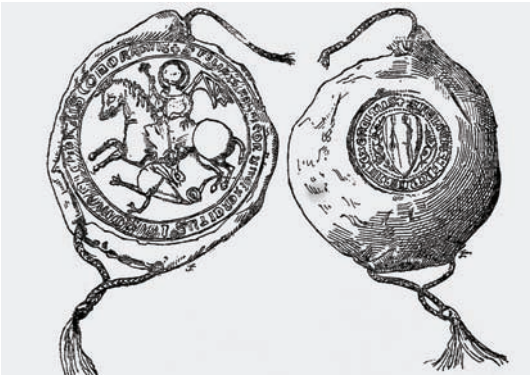
Así, desde 1305, los temibles Almogàvers se encomendaron al santo en sus confrontaciones con el ejército bizantino, ¡al grito de de «Sant Jordi!, Aragó!», enarbolando un estandarte con la figura de san Jorge, junto al del escudo de los reyes de Aragón y Sicilia[32]. Posteriormente, una vez instalados en el Ducado de Atenas, la Compañía empezó a utilizar un doble sello en su cancillería, que incluía un san Jorge espoleando su caballo mientras ataca al dragón con una lanza rematada en cruz, así como las armas de Aragón-Sicilia[33].

---

31 SETTON, Kenneth, *Catalan Domination of* Athens, 1311-1388. Cambridge, Ma.: The Mediaeval Academy of America, 1948; LUTTRELL, Anthony, «La Corona de Aragón y la Grecia catalana, 1379-1394». *Anuario de Estudios Medievales* 6 (1969), pp. 219-252; NICOLAU D'OLWER, Lluís, *L'expansió de Catalunya en la Mediterrània Oriental*, Barcelona: Edicions Proa, 1974; LOCK, Peter, *The Franks in the Aegean, 1204-1500*. Londres-New York: Longman, 1995), pp. 104-125; JACOBY, David, «L'état catalan en Grèce: société et institutions politiques», in FERRER I MALLOL, Maria Teresa (ed.), «*Els Catalans a la Mediterrània Oriental a l'Edat Mitjana*», in *Jornades Científiques de l'Insitut d'Estudis Catalans, Secció Històrico-Arqueològica, Barcelona, 11-17 Novembre 2000.* Barcelona : Institut d'Estudis Catalans, Sèrie Jornades Científiques, vol. 11, 2003, pp. 79-101; RUBIÓ I LLUCH, Antoni, *L'expedició catalana a l'Orient vista pels Grecs*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2004; MARCOS HIERRO, Ernest, *Almogàvers. La historia* Barcelona: L'Esfera dels Llibres, 2005; AYENSA I PRAT, Eusebi, *Els Catalans a Grècia. Castells i Torres a la Terra dels Déus.* Barcelona: Editorial Base, 2013, pp. 45-109.

32 *Les Quatre Grans Cròniques. III. Crònica de Ramon Muntaner*, caps. 219-221. Ed. Ferran Soldevilla, Jordi Bruguera M. Teresa Ferrer i Mallol. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011, pp. 358-360. Cfr. MARCOS HIERRO, Ernest, *Almogàvers…*, 2005, pp. 217-219.

33 JACOBY, David, «La Compagnie Catalane et l'État catalan de Grèce. Quelques aspects de leur historie». *Journal des Savants* 2 (1966), pp. 78-103, 82-95. Para un comenta-



[FIG. 12] Impronta en cera del doble sello de la Gran Compañía Catalana, 1312-1214. Foto: SCHLUMBERGER, Gustave, CHALANDON Ferdinand, BLANCHET, Jules Adrien, *Sigillographie de l'Orient Latin*…, p. 209.

En tercer lugar, se tratará de evaluar el desarrollo inusitado del culto de san Jorge en los territorios peninsulares de la Corona de Aragón durante el gobierno de Pere el Cerimoniós (1336-1387) y sus hijos, Joan I (1387-1396) y Martí l'Humà (1396-1409). Dicho fenómeno forma parte de un complejo proceso relacionado con la afirmación dinástica de la casa reinante y una consciente invención del pasado, en la que el ascendiente protagonismo de san Jorge se consolida definitivamente a través de la exaltación de la hazaña bélica de los Almogàvers en Grecia, la relectura de la reconquista catalano-aragonesa en clave cruzada, la emulación de la cultura cortesano-caballeresca de la Inglaterra de Eduardo III (1327-1377), y el enfrentamiento, entre 1356 y 1369, de Aragón con la Castilla de Pedro I[34].

Es precisamente, al hilo de esa guerra castellano-aragonesa, que emerge con fuerza un nuevo fenómeno: la pugna entre los dos santos patronos ecuestres de los reinos ibéricos: el viejo Santiago en crisis y un nuevo san Jorge. Su iconografía y dominios son similares, pues ambos se desarrollaron en el contexto de la lucha contra el Islam y la recurrente idea de la cruzada peninsular. No obstante, en la segunda mitad del siglo XIV, Santiago y Jorge pasan a encarnar, más que nunca, la rivalidad entre las monarquías ibéricas. Primero, entre Castilla y Aragón, y posteriormente, entre Castilla y Portugal. En este último caso, el proceso es muy sintomático, pues en una política de autoafirmación del reino portugués frente al enemigo

rio más amplio del uso de estos sellos y estandartes, véase: CASTIÑEIRAS, Manuel, «Crossing Cultural Boundaries…». 2020; CASTIÑEIRAS, Manuel, «San Jorge, un santo transcultural…» (en prensa).

34 CASTIÑEIRAS, Manuel, «San Jorge, un santo transcultural del Mediterráneo» (en prensa).

castellano, con la batalla de la Aljubarrota (1385), Portugal cambió definitivamente al antiguo Santiago caballero por san Jorge como protector de sus ejércitos.

San Jorge en el castro de Geraki y el sueño cruzado de Juan Fernández de Heredia en el Peloponeso

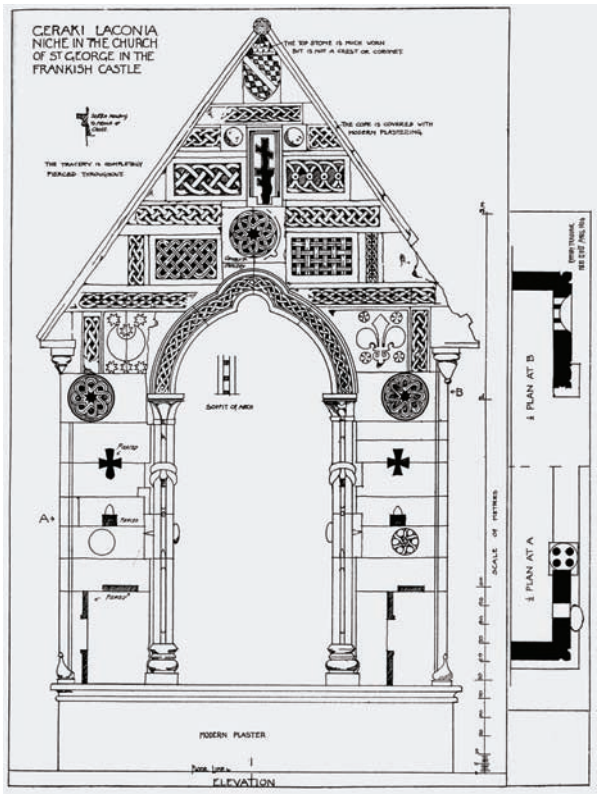
En el corazón de la antigua Morea, sobre el castro de la ciudad bizantina de Geraki, se alza la iglesia de San Jorge. Construida durante el período de dominio franco (1209-1270) como templo de dos naves, éste fue renovado entre 1378 y 1381 por la Orden de San Juan de Jerusalén. Se le añadió entonces una nave al sur y un nártex al oeste, así como un curioso monumento funerario en el interior de la nave norte. Éste consiste en una especie de edículo-templete coronado con frontón, que alberga en su interior una monumental representación pictórica de san Jorge a caballo.

Para Aspasia Louvi-Kizi, las cruces patadas de la orden que decoran tanto entrada al nártex como la citada estructura funeraria son pruebas fehacientes de que dichas obras fueron realizadas bajo el patronazgo de miembros pertenecientes a dicha institución militar[35].

Sin embargo, otros autores difieren en la función y fecha del original edículo-templete. Así, éste aparece normalmente citado en la bibliografía como *proskynetarion* (προσκυνητάριον), es decir, como una estructura con funciones de oratorio dedicado al santo patrono, que habría sido realizado por los constructores de la primera iglesia, la familia franca de los Nivelet, que gobernaron la baronía de Geraki entre 1209 y 1270[36]. No obstante, el minucioso análisis

35 Λουβη-Kizh, Ασπασία – «Το γλυπτό «προσκυνητάρι» στο ναό του Αγίου Γεωργίου του Κάστρου στο Γεράκι». *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας* 25 (2004), pp. 111-126.

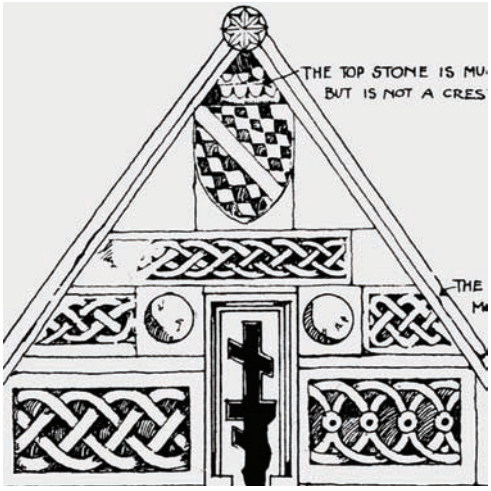
36 Wace, Alan J.B., «Laconia. V. Frankish Sculpture at Parori and Geraki». *The Annual of the British School of Athens* XI: (1904-1905), pp. 139-145, pp 143-145; Traquair, Ramsay, «Laconia. I. Medieval Fortresses». *The Annual of the British School of Athens* XII (1905-1906), pp. 259-276; Van de Put, Albert,«Note on the Armorial Insignia in the



[FIG 13] Edículo-templete con una pintura de san Jorge. Iglesia de Hagios Georgios en el castro de o Geraki, nave norte, 1378–1381. © Ephorate of Antiquities of Lakonia, Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Resources Fund.
[FIG. 14] Dibujo del edículo-templete en la iglesia de Hagios Georgios en el castro de o Geraki, nave norte, 1378-1381.
Foto: TRAQUAIR, Ramsay, «Laconia. I. Medieval Fortresses».

llevado a cabo por Aspasia Louvi-Kizi de la heráldica de los tres escudos pétreos que ornan el frontón del templete arrojó resultados bien diferentes que confirmaron su fecha más tardía y un uso funerario en relación con los caballeros hospitalarios. De hecho, en el cenit se encuentran las armas del caballero aragonés Iñigo Alfaro – «ecu echiqueté avec une bande» (escudo taqueado con un banda) –, cuya heráldica aparece en esos mismos años en otro destacado monumento de la orden: la capilla de San Jorge de la fortificación del cuartel

Church of St. George, Geraki». *The Annual of the British School of Athens* XIII (1906-1907), pp. 281-283; BON, Antoni, *La Morée Franque. Recherches Historiques, Topographiques et Archéologiques sur le Principauté d'Achaïe (1205-1430). Texte*. Paris: Éd. De Boccard, 1969, pp. 593-598.



[FIG. 15] Detalle del cenit del edículo-templete, con escudo de los Alfaro y cruz patriarcal de Jerusalén. Dibujo. Foto: TRAQUAIR, Ramsay, «Laconia. I. Medieval Fortresses».

general de los sanjuanistas en la isla de Rodas, justo en el bastión sureste del *collachium*[37].

Aunque originario de La Rioja, Iñigo Alfaro desarrolló su larga trayectoria vital en la Corona de Aragón. Fue miembro destacado de la Orden de san Juan de Jerusalén, al servicio del Gran Maestre Juan Fernández de Heredia en sus campañas en Grecia y el Egeo[38]. Hizo especialmente carrera en Rodas, donde fue teniente del *draper* (pañero) del convento. Posteriormente, ejerció como lugarteniente del comandante de la isla de Kos (1401-1402), y en 1402, como castellano de Esmirna (Asia Menor), se enfrentó heroicamente al asedio de las tropas de Tamerlán. A su regreso a Aragón ocupó importantes cargos tanto en la corte como en la administración de la orden, llegando a ser vicario general de la castellanía de Amposta (1413-1416)[39].

37 KASDAGLI, Anna-Maria – «Κατάλογος των θυρεών της Ρόδου». Αρχαιολογικόν Δελτίον 48-49 (1994-1995), pp. 211-246, pp. 232 (n.º 79: Íñigo de Alfaro), 228 (n.º 114: Pierre de Culant), 240-242 (nº 165): Juan Fernández de Heredia); KASDAGLI, Anna-Maria, *Stone Carvings of the Hospitaller Period in Rhodes. Displaced Pieces and Fragments*. Oxford: Archaeopress Archeology, 2016, pp. 31-32; KASDAGLI, Anna-Maria, «Heraldry in Medieval Rhodes: Hospitallers and Others», in MALLIA-MILANES, Victor, *The Military Orders. Volume III. History and Heritage.* London: Routledge, 2017, p. 85.

38 Para la biografía de ambos caballeros hospitalarios, véase: DELAVILLE LE ROULX, Joseph, *Les Hospitailers à Rhodes Jusqu'à la Mort de Philibert de Naillac*. Paris: Ernest Leroux Editeur, 1913, pp. 199,247, 402; LUTTRELL, Anthony, «Greek Histories Translated and Compiled for Juan Fernández de Heredia, Master of Rhodes, 1377-1396». *Speculum* 35, 3 (1960), pp. 401-407.

39 *Bulario de Benedicto XIII (1394-1423). VI. Diócesis de Tortosa. Maestrazgo de Santa María de Montesa. Testamento de Benedicto XIII*. Ed. Ovidio Cuella Esteban, Juan B. Simó Castillo. Peñíscola: Asociación «Amics del Papa Luna» (AAPL), doc. n.º 88, pp. 443-444

En el caso de la capilla de San Jorge en Rodas, la presencia de las armas del caballero Alfaro se sitúan en un dintel de mármol, sobre la puerta de entrada, junto a las del Gran Maestre Juan Fernández de Heredia (1377-1396) y su lugarteniente Pierre de Culant (1382-1396) [40]. Se cree, pues, que su construcción fue realizada por Heredia durante su estancia en Rodas entre 1379 y 1382, o inmediatamente después por su lugarteniente, pues a ambos personajes estuvo ligada la carrera levantina de Iñigo de Alfaro. En todo caso, la dedicación a san Jorge certifica la actualidad del culto al santo en el seno de la Orden de San Juan en su papel como protector por antonomasia de la caballería latina, así como por el renovado ideal cruzado que dicha institución había incentivado a lo largo del siglo XIV en su combate contra el Islam en el Oriente mediterráneo. Hechos como la captura de Esmirna (1344), el saqueo de Alejandría (1366) o la batalla de Nicópolis (1396), en los que los hospitalarios fueron protagonistas, fueron, sin duda, ocasiones para confiar las almas de los caballeros cristianos al mítico liberador de Antioquía y Jerusalén[41].

Por ello, resulta evidente que los monumentos de Rodas y Geraki están ligados a la aventura levantina de Juan Fernández de Heredia e Iñigo Alfaro. No obstante, mientras que no hay duda alguna sobre que el escudo de los Alfaro en Rodas se refiere a Íñigo –que despeñó cargos en la isla–, las armas que coronan el monumento funerario de Geraki deben aludir otro miembro de esa misma familia. Aspasia Louvi-Kizi sugirió la posibilidad de que se tratase de la tumba de un hermano de Íñigo, cuya identidad concreta desconocemos, y que pudo haberlo acompañado en las campañas emprendidas por Heredia en Morea entre 1377 y 1381[42].

---

40 En relación con Pierre de Culant, véase: (Delaville le Roulx, Joseph, *Les Hospitaliers à Rhodes…*, 1913, p. 231.

41 Luttrell, Anthony, «Greek Histories Translated…», 1960, p. 253.

42 Λουβη-Kizh, Ασπασία, «Το γλυπτό «προσκυνητάρι» στο ναό του Αγίου Γεωργίου…», (2004), pp. 120-124. Sería necesario desarrollar una investigación específica sobre la saga de los Alfaro entre finales del siglo XIV e inicios del XV en la Corona de Aragón, ya que las noticias a las que he tenido acceso hasta ahora son contradictorias y contienen algún error. Por ejemplo, Francisco José Morales Roca, habla de dos hermanos Alfaro integrados

Habría que entender, por lo tanto, la extraña estructura funeraria de Geraki y otras intervenciones en la iglesia como consecuencias directas del desarrollo del proyecto cruzado impulsado por Juan Fernández de Heredia en *Romania*. Tras su nombramiento como Gran Maestre de la orden en 1377, Heredia emprendió y lideró una campaña militar para frenar el avance de las tropas turcas en Grecia continental. Con este propósito, obtuvo de Jeanne de Nápoles el Principado de Acaya por cinco años, y desembarcó con sus caballeros en las costas griegas. Sin embargo, sus sueños de cruzada fracasaron muy pronto, ya en 1378 el Gran Maestre fue capturado en Arta (Epiro), por lo que la orden se vio obligada a pagar un alto precio por su liberación en 1379[43]. Según Aspasia Louvi-Kizi, la princesa latina, Isabel de Lusiñán, viuda de Manuel I Cantacuceno, déspota de Morea (1354-1380) estuvo implicada en ésta y otras operaciones de los sanjuanistas, pues ella misma prestó entonces una gran cantidad de dinero –9500 ducados– a la Orden de San Juan de Jerusalén. El hecho de que, para cobrar la última parte de esta deuda, la propia Isabel viajase al cuartel general de Rodas en la primavera de 1382[44], indica su familiaridad con los líderes y asuntos de la orden. Aunque en los documentos no se nos informa sobre los motivos de este enorme crédito, es muy probable que el dinero hubiese servido

---

en la Orden de San Juan de Jerusalén –Íñigo y Diego–, pero confunde la personalidad de ambos, pues al último le atribuye haber sido gran castellano de Amposta entre 1412 y1415, Morales Roca, Francisco José , *Prelados, Abades Mitrados, Dignidades Capitulares y Caballeros de las Ordenes Militares habilitadas por el Brazo Eclesiástico en las Cortes del Principado de Cataluña. Dinastías de Trastámara y de Austria. Siglos XV y XVI (1410--1599)*, volumen I, Madrid: Hidalguía, 1999, p. 80. Sabemos, sin embargo, que el único en detentar el cargo de Amposta fue Íñigo (véase nota 39 supra), por lo que habría que explorar la posibilidad, si se confirmase la existencia de un segundo hermano hospitalario, que el supuesto Diego fuese personaje enterrado en Geraki.

43 Delaville le Roulx, Joseph, *Les Hospitaliers à Rhodes…*, 1913, pp. 203–5; Bon, Antoni – *La Morée Franque…*, 1969, p. 253; Cacho Blecua, Juan Manuel, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia.* Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1997, p. 47.

44 Zakythinos, D.A., «Une princesse française à la cour de Mistra au XIV siècle. Isabelle de Lousignan Cantacuzène». *Revue des Études Grecques* 49 (1936), pp. 62-76, pp. 73-75.

para pagar tanto el rescate de Heredia en 1379 como la campaña de Morea (1377-1381).

En el interior de la iglesia de Geraki existen además dos representaciones de san Jorge que nos ayudan a encuadrar cronológicamente la realización del extraño edículo-templete. Por una parte, el monumento se erigió sobre el muro norte de la iglesia, justo donde había una pintura mural bizantina un poco anterior con la representación de San Jorge a caballo alanceando al dragón. La imagen se acompaña de una inscripción votiva que se refiere al Σεβαστός Τζαούσιος Ισα(α)κιος, quien fue probablemente el jefe guarnición militar del *kastron*[45]. El *tzaousios* es un rango bien documentado en el Despotado de Morea y sus competencias abarcaban tanto asuntos militares como administrativos[46]. Ello explicaría que Isaakios, como jefe de la guarnición, no dudase en dedicarle una representación votiva al patrón de la iglesia, san Jorge, para enfatizar una vez más la especial protección que este santo ejercía sobre la clase militar bizantina. Muy probablemente dicha pintura mural se realizó poco antes de la renovación de la iglesia por los caballeros hospitalarios, quienes no dudaron en integrarla en el monumento funerario de Alfaro[47].

Por otra parte, existe una segunda figuración pictórica de san Jorge, esta vez representado como un genuino guerrero bizantino de pie, coronado por una lujosa diadema y enarbolando una espada. Dicha imagen se sitúa en el pilar norte de la nave central que sirve para encuadrar el primitivo *templon* del siglo XIII. La pintura ha sido datada del mismo período de la tumba (1379-1381), ya que el santo porta un escudo redondo –típicamente bizantino– decorado con las armas de los Alfaro – «ecu echiqueté avec une bande» – así

45 Para una correcta lectura de la inscripición, véase: Δημητροκαλλης, Γεώργιος, *Γεράκι. Οι τοιχογραφίες των ναών του κάστρου*. Athens, 2001, pp.70-71.

46 Bartusis, Mark C., «The Megala Allagia and the Tzaousios: Aspects of Provincial Military Organization in Late Byzantium». *Revue des études byzantines* (1989) 47, pp. 183-207; Λουβη-Kizh, Ασπασία, «Το γλυπτό "προσκυνητάρι" στο ναό του Αγίου Γεωργίου…», (2004), p. 118.

47 Λουβη-Kizh, Ασπασία, «Το γλυπτό "προσκυνητάρι" στο ναό του Αγίου Γεωργίου…», (2004), p. 128.

[FIG. 16] San Jorge en pie, portando el escudo con las armas de la familia Alfaro. Iglesia de Hagios Georgios en el castro de Geraki, nave central, pilar noreste, lado oeste, 1378–1381.
© Ephorate of Antiquities of Lakonia, Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Resources Fund.

como con los símbolos del creciente lunar y la estrella. El origen de estos dos últimos motivos está en las monedas imperiales de Alexis I Comneno (1081-1118) y deriva, a su vez, tanto de las monedas romanas de la antigua ciudad de *Byzantium*[48] como de las insignias militares romanas en la antigua Tracia[49]. Su utilización en las representaciones pictóricas de san Jorge desde finales del siglo XII – Panagia Phorbiotissa, Asinou (Chipre), Hagios Ioannis Chrysostomos, Geraki – parece responder a una voluntad bizantina por crear una heráldica propia frente a los cruzados con la que se aludiese al emperador y a la capital imperial.

Por otra parte, esta mezcla entre la heráldica latina y bizantina del ejemplo del castro de Geraki no debe sorprendernos, pues era una costumbre bastante común en el arte de Morea, e indicaba fenó-

48 STYLIANOU, Andreas, STYLIANOU Judith, *Panagia Phorbiotissa Asinou*. Nicosia: Zavallis Press, 1973, p. 70; STYLIANOU, Andreas, STYLIANOU Judith, «A Cross inside a Crescent in the Shield of Saint-George, Wall-Painting of the Church of Panagia Phorbiotissa», Asinou, Cyrpus. Κυπριακαί Σπουδαί 26 (1982), pp. 133-140, 139-140.

49 CASTIÑEIRAS, Manuel, «Crossing Cultural Boundaries…», 2020.

menos de intercambio, emulación o asociación de identidades propio de comunidades mixtas (greco-latinas) o fronterizas[50]. En este caso, se haría patente, por un lado, la devoción hospitalaria y de los caballeros aragoneses hacia san Jorge, pero también, como veremos a continuación, mostraría, de forma explícita, la alianza entonces existente entre los hospitalarios y el Despotado bizantino de Morea para frenar el avance turco.

Como es bien sabido, Isabel de Lusiñán promovió junto a su marido una política de buenas relaciones con los latinos en Grecia[51], no perdió el contacto con sus familiares en Chipre e incluso construyó en Mistrá un monasterio bajo el rito latino: Peribleptos[52]. En este contexto, es muy probable que durante la campaña de Morea los hospitalarios hubiesen renovado la iglesia de San Jorge en Geraki y aprovecharan la mano de obra del taller latino activo en Peribleptos para erigir la tumba de un ilustre caballero caído en combate. De hecho, además de las armas de la familia Alfaro, a ambos lados de la base del frontón del templete se representan dos escudos muy significativos. A la derecha, la flor de lis, que Isabel había utilizado en la Peribleptos junto al león heráldico de los Lusiñán como signo de su linaje franco[53]. A la izquierda, el creciente con las estrellas, un emblema que como ya hemos señalado normalmente se liga al emperador bizantino[54], y que caballeros hospitalarios no dudaron en incorporar también a la pintura de san Jorge junto al blasón de los Alfaro.

Como resultado, lo tres escudos del frontón de Geraki, además de las dos cruces de san Juan horadadas a ambos lados del parte inferior del edículo, componen un peculiar programa iconográfico

50 Gerstel, Sharon E.J., «Art and Identity in the Medieval Morea», 2001, p. 278.

51 Runciman, Steven, *Lost Capital of Byzantium. The History of Mistra and the Peloponnese.* London: Tauris Parke Paperbacks, 2013, p. 49.

52 Λουβη-Kizh, Ασπασία, «Οι κτήτορες της Περιβλέπτου του Μυστρά». *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 42 (2003), pp. 101-118.

53 Λουβη-Kizh, Ασπασία, «Οι κτήτορες της Περιβλέπτου του Μυστρά», (2003), pp. 108-9, figs. 11-13.

54 Melvani, Nicholas, *Late Byzantine Sculpture*. Turnhout: Brepols, 2013, p. 25.

[FIG. 17] El Gran Maestre, Juan Fernández de Heredia rezando arrodillado ante la cruz patriarcal de Jerusalén. Sello de una bula de la Orden de San Juan de Jerusalén emitida en Rodas durante el gobierno de Juan Fernández de Heredia (1377-1396). Fuente: SCHLUMBERGER, Gustave, CHALANDON Ferdinand, BLANCHET, Jules Adrien, *Sigillographie de l'Orient Latin*.

que busca subrayar la alianza militar entre latinos y bizantinos bajo los auspicios de Isabel de Lusiñán y los sanjuanistas, ambos unidos y protegidos por el guerrero san Jorge. No por casualidad, en el centro del frontón, se encuentra, además, una doble cruz incisa que probablemente aluda a la cruz patriarcal de Jerusalén, otro de los emblemas por antonomasia de la Orden del San Juan. Ésta aparece, de hecho, en esa misma época, en los sellos de algunas bulas extendidas por el propio Juan Fernández de Heredia[55], lo que vuelve a relacionar, una vez más, el monumento funerario con el *entourage* de Juan Fernández de Heredia.

Parece, pues, del todo plausible que el monumento de Geraki haya servido para albergar la tumba de un familiar de Íñigo de Alfaro. No obstante, más allá de esa función funeraria, éste se concibió también como un verdadero memorial de un compromiso político latino-bizantino. Así, en primera instancia, las dos representaciones de san Jorge –la más antigua, incorporada dentro del monumento, y la contemporánea, específicamente realizada durante la renovación de la iglesia– sirven para celebrar el papel del santo como protector de los caballeros cruzados y son también reminiscencia del patrono

55 SCHLUMBERGER, Gustave, CHALANDON Ferdinand, BLANCHET, Jules Adrien, *Sigillographie de l'Orient Latin*. Paris: P. Geuthne, 1943, p. 240, n. 208. Cfr. CASTIÑEIRAS, Manuel, «Crossing Cultural Boundaries…», 2020, FIGS. 36A-B.

[FIG. 18] Francesc Comes el Joven (?), Tríptico de la Virgen con el Niño, San Jorge y San Martín, pintura sobre tabla, ca. 1395. © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

nacional de Aragón, patria Heredia y de los Alfaro. Pero, en segunda instancia, la repetición del santo capadocio, y sus atributos mixtos, indican, de forma explícita, la citada alianza entre latinos y griegos. De esta manera, se promovió posiblemente un culto que pudo ser compartido también por la población local bizantina, la cual vivía con miedo el avance de los turcos en Grecia continental. Estamos, pues, una vez más, ante un ejemplo del doble aspecto intercultural y transcultural del culto a san Jorge en el Mediterráneo oriental. Por una parte, la iglesia deviene un santuario compartido, y, por otro, la iconografía del santo trasvasa elementos genuinamente bizantinos a un ámbito latino. El patronazgo de una institución transcultural y transnacional como la Orden de San Juan de Jerusalén, bajo la égida de Heredia, facilitó, sin duda, la elaboración de un programa tan original y sugerente.

El tríptico de Boston, el infante Martí y la ansiada reliquia del cráneo de san Jorge en Grecia

Un precioso ejemplo de cómo la casa de Aragón-Barcelona proyectó en la imagen de san Jorge –protector desde el siglo XIII de su dinastía y de sus caballeros– sus ansias expansionistas en el Mediterráneo, lo constituye un Tríptico con la Virgen y en Niño, san Jorge y san Martín, de finales del siglo XIV, que se conserva en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston. La obra ha sido atribuida

[FIG. 19] Detalle de la efigie del donante con emblema de la doble corona y la cruz de la orden caballeresca de Sant Jordi. Francesc Comes el Joven (?), Tríptico de la Virgen con el Niño, San Jorge y San Martín, pintura sobre tabla, ca. 1395. © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

al pintor del Gótico Internacional, Francesc Comes el Joven, documentado en Mallorca entre 1392 y 1415[56]. Se trata de un encargo realizado para un miembro masculino de la Casa de Aragón, pues éste se figura, en el panel central, de rodillas y rezando a los pies de la Virgen, vestido con una rica indumentaria de color negro lujosamente recubierta de letras y emblemas dorados. Entre ellos destaca la doble corona, una divisa distintiva de la dinastía que gobernaba Aragón y Sicilia, creada durante el reinado de Joan I (1387-1396), y que su hermano y heredero, Martí l'Humà, llevaba como vicario general (1380) y regente en la isla (1392-1396)[57]. De hecho, ese mismo Martí aparece con ese emblema en el panel del Juicio Final atribuido a Gherardo Starnina y realizado en torno a 1399-1400 (Munich, Alte Pinakothek)[58].

56 LLOMPART, Gabriel, *La Pintura Medieval Mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía.* Palma de Mallorca: Luis Ripoll Editor, 1977-1980, vol., p. 71; vol. II, pp. 72-73.

57 Sobre el uso y creación de la divisa de la doble corona, véase VAN DE PUT, Albert, «Double Crown». *Art in America* 20 (1932), pp. 51-57; RIERA, Jaume, «Els Heralds i les Divises del Rei Martí (1356-1410)». *Paratge* 14 (2002), pp. 41-62 (esp. 56).

58 RUIZ I QUESADA, Francesc, «tarnina en Valencia. Iconografías y una obra inédita procedente del antiguo retablo mayor de Alpuente». *Retrotabulum* 19 (2016), pp. 2-61, 60-61; PALUMBO, Maria L., «Una tavola misteriosa: il Giudizio Universale di Monaco attribuito a Gherardo Starnina», in ALCOY, Rosa (ed.), *Art Fugitiu: Estudis d'art medieval desplaçat*. Barcelona, UB, 2017, pp. 87-107 (esp. 99).

Por ello, resulta muy plausible que el noble donante representado en la obra de Boston sea el entonces todavía infante Martí, segundo hijo de Pere el Cerimoniós y hermano del rey Joan I. Éste era famoso por su espíritu caballeresco y su gusto por lucir joyas y divisas, como las que lleva el personaje retratado en el panel central: collar, doble corona y cruz de San Jorge[59]. Además, las dos escenas mayores que decoran las hojas laterales –San Jorge matando al dragón y San Martín compartiendo su capa–, constituyen toda una alusión a las devociones de la Casa de Barcelona, pues ambas eran, por ejemplo, las titulaciones de las capillas de estilo gótico-mudéjar construidas por su padre, en el Palacio real de La Aljafería en Zaragoza (1358-1361)[60].

No obstante, en la tabla pintada, la inclusión de dichos santos adquiere indudables tintes biográficos: mientras que san Martín es una llamada a la onomástica del infante, san Jorge –con sus blancas vestiduras y armaduras decoradas con la cruz roja–, subraya que Martí era caballero de la orden de *sent Jordi,* una institución de carácter laico creada en 1353 por su padre para fomentar el espíritu caballeresco entre los nobles de la corte[61]. De hecho, la efigie del donante del panel central luce la señal de San Jorge sobre su pecho. No hay que olvidar que esa particular querencia de Martí por el santo capadocio se hará explícita en su reinado en la magnífica colección de reliquias de la capilla real, así como en el oficio que el monarca encarga para la celebración del día de San Jorge (BnF, lat. 5264, fols. 55v-74), recientemente estudiado por Maricarmen Gómez Muntané. Por último, el motivo ornamental que aparece repetido en el fondo de la parte supe-

59 Castiñeiras, Manuel, «Crossing Cultural Boundaries…», 2020.

60 Expósito Sebastián, Manuel, Pano Gracia, José Luis, Sepúlveda Sauras, M.ª Isabel, *La Aljafería de Zaragoza. Guía histórico-artística y literaria*. Zaragoza: Cortes de Aragón, 1996, pp. 64-67.

61 Sus miembros, exclusivamente nobles y caballeros, rendían homenaje al rey y estaban obligados a llevar en las empresas militares al servicio de la corona la capa blanca con la cruz roja. A ella se incorporaron muy pronto los hijos del monarca, como el infante Joan –futuro Joan I–, que aparece en una lista fechada en 1359 todavía como doncel, así como Martí –Martí l'Humà–, que en 1399 afirmaba que ostentaba su signo y servía en ella como caballero. Cfr. Sáinz de la Maza i Lasoli, Regina, *L'orde català de Sant Jordi d'Alfama (1201-1400).* Lleida: Pagès editors, 1991, pp. 151-153, 164.

[FIG. 20] San Jorge y la princesa. Tríptico de la Virgen con el Niño, San Jorge y San Martín, panel lateral izquierdo, pintura sobre tabla, ca. 1395.
© Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

rior del panel –una estrella de seis puntas– funciona también como emblema de la Casa de Barcelona, pues éste era muy habitual en sellos reales desde los tiempos de Jaime I como referencia a la particular devoción a María como *Stella Maris*[62].

Muy probablemente el tríptico fue encargado entre 1392 y 1396, antes de la subida al trono de Martí, cuando éste se ocupaba de los asuntos sicilianos e intentaba recuperar el Ducado de Atenas y Neopatria (1311-1388), así como hacerse con el famoso cráneo de san Jorge en el castillo de Livadiá (Beocia). Dicha reliquia, que, había estado originalmente en el tesoro del Palacio Imperial de Constantinopla, había sido robada por los francos y probablemente llevada allí por el primer Duque de Atenas (1204-1225) y Tebas (1211-1225), Othon de la Roche, el cual había participado activamente en el Cuarta Cruzada[63]. Cuando el castro y el cráneo cayó en manos de la Gran Compañía Catalana, en 1311, tras la batalla de

62 SERRANO Marta, *Effigies Regis Aragonum. La imagen figurativa del rey en Aragón en la Edad Media*. Zaragoza: CSIC, 2015, pp. 69-75; DE SAGARRA, Fernando, «Apuntes para un estudio de los sellos del rey D. Pedro IV de Aragón». *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 6 (1898), pp. 101-174 (esp. 111).

63 ΧΑΡΑΜΑΝΤΙΔΗΣ, Αγαθάγγελος, *Ο Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου Λεβαδείας*. Livadia, 2002, pp. 83-85.

Halmyrós, sus miembros la consideraron un precioso talismán, verdadero garante de su supervivencia en una tierra hostil, por lo que a pesar de las repetidas misivas enviadas por el padre de Martí, Pere el Cerimoniós – entre 1355 y 1381, para que la enviasen a Barcelona para incrementar su colección de reliquias, éstos nunca la entregaron[64]. Precisamente en 1393 su hermano, el rey Juan I, le escribía a él y a su vasallo Guillem Ramon de Montcada para que convenciesen al nuevo Señor de Livadiá, Bertranet de Salahia, de que les vendiese la preciosa reliquia y que ésta no cayese así en manos del rey Ricardo II de Inglaterra (1377-1399)[65], el cual entonces estaba deseoso de incrementar con ella la colección de Capilla de San Jorge en Windsor, pues Jorge era también protector de la casa real inglesa y de sus caballeros. Por ello, el sencillo tríptico de Boston constituye un reflejo de lo que fue la secular «lucha por san Jorge» en la Grecia latina y de cómo ésta acabó por convertirse, en la segunda mitad del siglo XIV, en un símbolo de competencia entre las monarquías de Occidente[66],

La catapulta de san Jorge en la Corona de Aragón: rivalidades entre naciones y santos caballeros

Aunque el monarca Pere el Cerimoniós (1336-1387) parece haber sido el gran impulsor del culto de san Jorge en el seno de la monarquía catalano-aragonesa, es necesario analizar primero los orígenes del mismo, así como las particulares circunstancias de su

64 Para estos episodios, bien conocidos por la historiografía y perfectamente documentos en el denominado «Diplomatari d'Orient Català», véase: *Diplomatari de l'Orient Català (1301-1409): Col·lecció de Documents per a la Història de l'expedició catalana a l'Orient i dels ducats d'Atenes i Neopàtria.* Ed. Antoni Rubió i Lluch. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2001., docs. n. CCXIV, (1354), CCLXXIII (1366), DIII (1381) pp. 293, 357-358, Cfr. Ayensa, Eusebi, *Els Catalans a Grècia*, 2013, pp. 153-156.

65 *Diplomatari de l'Orient..*, docs. DCXXXVIII-DCXXXIX (1393), pp. 667-668.

66 Sobre la posterior fortuna de las reliquias, que a partir de finales del siglo XIV pasaron a ser custodiadas en la iglesia de Hagios Georgios Katholikós en la ciudad de Paliachora (Egina), último dominio catalán en Grecia, véase: Ayensa, Eusebi, *Els Catalans a Grècia*, 2013, pp. 95-98; Castiñeiras, Manuel, «Crossing Cultural Borders», 2020.

desarrollo. Hasta el siglo XII, san Martín, había sido el patrón de la caballería en Cataluña y Aragón, y por él los condes de Barcelona habían mostrado una devoción muy especial. Con la unión de las dos dinastías –Barcelona y Aragón– en 1137, dicho culto continuó, si bien a lo largo de los siglos XIII y XIV, éste fue progresivamente sustituido por el de san Jorge.

El espíritu cruzado, y posiblemente el mito de la batalla de Antioquía, son la base sobre la que se construye el primer impulso de la celebridad de san Jorge en la monarquía aragonesa. El rey Pere el Catòlic funda en 1201 la Orden de San Jorge de Alfama, una institución de carácter religioso-militar, que se regía por la Regla de San Agustín, y cuyo objeto era facilitar la conquista de tierras musulmanas y su repoblación así como ejercer la hospitalidad a los más necesitados[67]. Es cierto que la creación de esta orden, de protección real, hay que encuadrarla en el contexto de la Reconquista ibérica y la creciente amenaza del poder almohade sobre los estados cristianos del norte. De hecho, unas décadas antes, el reino de León había promovido el nacimiento de otra orden, la de Santiago, con fines similares, por lo que la acción aragonesa parece una respuesta a ésta[68]. Al fin y al cabo, no hay que olvidar que ambos santos, Santiago y San Jorge, eran imaginados por sus respectivos ejércitos como divinos jinetes montados sobre blancos caballos que los podían conducir a la victoria sobre los musulmanes. Así lo había hecho Santiago en el sitio de Coímbra (1064) y en la batalla de Clavijo (844), según el relato elaborado por fuentes posteriores del siglo XII,[69] mientras que Jorge era desde la pri-

67 Fort i Cogul, Eufemià, *Sant Jordi d'Alfama. L'Orde Militar Català*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1971, pp. 11-12; Anguera, Pere, «Sant Jordi, patró de Catalunya». *Estudis d'Història Agrària* 17 (2004), pp. 67-76, 68; Sáinz de la Maza i Lasoli, Regina, *L'orde català de Sant Jordi d'Alfama…*, 1991, p. 18.

68 Cingolani, Stefano, *Sant Jordi…*, 2014, p. 115.

69 De hecho, es muy posible que el nacimiento de la iconografía de Santiago caballero, con sus blancas vestiduras, sea una respuesta galaico-leonesa al auge del san Jorge oriental y cruzado como patrón de los ejércitos cristianos, desde Tierra Santa a Occidente, tras su intervención milagrosa en la batalla de Antioquía (1098). De hecho, las dos primeras menciones al Santiago *bellator* son posteriores a este hecho y manifiestan una clara rivalidad entre ambos santos. Así tanto en la *Historia Silense* (ca. 1115) como en uno de los

mera cruzada y, sobre todo, con la difusión de la *Chanson d'Antioche,* el adalid de la conquista de Antioquía. Con esa elección oriental y cruzada, el reino de Aragón, marcaba así un ideal que habría de tener gran éxito en los siglos de su expansión en ultramar.

La primera referencia explícita a una intervención de San Jorge a favor de las tropas aragonesas se produce en la descripción de la toma de Mallorca por Jaime I el Conquistador (1229). El episodio se recoge en el *Llibre dels feits*, redactado hacia 1270, en el que se cuenta que, según los moros, el primer guerrero en entrar en la ciudad fue «un blanco caballero llevando armas blancas», que los cristianos interpretan como una milagrosa aparición de san Jorge, como se había oído contar de otras batallas:

> «E, segons que el sarraïns ens contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi, car en estories trobam que en altres batalles l'han vist de cristians e de sarraïns moltes vegades».[70]

---

milagros del *Liber sancti Iacobi* (II, 19), el protagonista es un griego – un pobre peregrino en la *Silense* y un obispo en el LSI – que se burla de que los humildes fieles que rezan a Santiago llamen al santo «caballero», lo que provoca que el Apóstol se le aparezca, sobre un caballo blanco, con las llaves de la recién liberada ciudad de Coímbra. Muy posiblemente, los autores de dichos milagros conocían el éxito de la iconografía de los santos militares bizantinos y el imparable ascenso de san Jorge en Occidente tras la primera Cruzada y buscaron, con este milagro jacobeo, «suplantar» a san Jorge y así afirmar el papel militar de Santiago en el contexto ibérico. Por ello, resulta muy plausible que la iconografía de Santiago Matamoros se haya desarrollado partir de estos modelos orientales, Nodar, Victoriano, «Una posible impronta oriental de Santiago caballero», in Singul, Francisco (ed.), *Rudesindus: la cultura europea del siglo X*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007, pp. 136-147. Para un análisis de las fuentes textuales del tema de Santiago caballero, véase: Salvador Miguel, Nicasio, «Entre el mito, la historia y la literatura en la Edad Media: el caso de Santiago Guerrero», in De La Iglesia Duarte, José Ignacio, Martín Rodríguez, José Luis, *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002*. Nájera: 2003, pp. 215-232.

70 *Llibre dels feits*, 84 («Presa de la ciutat de Mallorca»), in *Les quatre grans Cròniques. I. Llibre dels feits del rei En Jaume*. Ed. Ferran Soldevilla, Jordi Bruguera, M. Teresa Ferrer i Mallol. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008, p. 179. Cfr. Marco, Franciso, Canellas, Ángel, *San Jorge* …, 1996, p. 149.

En mi opinión, el pasaje es una mención a la batalla de Antioquía, en la que un ecuestre Jorge, «más blanco que la nieve que cae a finales de febrero», conduce a la batalla un escuadrón de blancos guerreros compuesto por Mauricio, Demetrio y Mercurio [71]. Este relato maravilloso busca conferir un aura de prestigio y santidad a los guerreros catalanes y aragoneses y compararlos así con sus precursores, los admirados caballeros cruzados. Como resultado, una serie de cofradías de San Jorge, formadas por caballeros, se extendieron a través de las nuevas tierras conquistadas con el apoyo de los reyes Jaume I (Teruel, 1263), Jaume II (Murcia, 1303-1305), y Pere el Cerimoniós (Valencia, 1353)[72]. El santo capadocio se convirtió, así, en los reinos de Aragón, Valencia y Mallorca, con el apoyo regio, en el patrón del estamento militar (*braç militar*), compuesto por barones (*nobile*s), caballeros (*milites*) y donceles, así como de las milicias ciudadanas[73.]

En este sentido, resulta especialmente revelador el estudio de casos como el de Teruel, ciudad reconquistada en 1171. Por su condición de bastión fronterizo contra los musulmanes del sur, desde la concesión del fuero y la fundación del concejo, en ella se promovió la creación de una «caballería villana» de hombres libres, en la que se protegía a todo aquel que tuviese el privilegio de poseer un caballo y una impedimenta militar mínima[74]. Con el avance hacia Levante, Jaume I (1262) –y sus sucesores–, otorgaron subvenciones al concejo para la compra de guarniciones de hierro para sus monturas, lorigas y arneses, para asegurarse una fuerza de choque bien equi-

71 *The Chanson d'Antioche…*, 358, 2011, p. 313.

72 Anglès, Higini, «L'Orde de Sant Jordi durant els segles XIII-XV i la devoció dles rei d'Aragó al Sant Cavaller». *Miscel·lania dedicada a E. Fonserè i Riba.* Barcelona: Gustavo Gili, 1961, pp. 41-65, p. 4.

73 Montaner, Pedro de, «La estructura del Brazo Noble mallorquín bajo los Austrias». *Estudis Baleàrics* 5.25 (1987), pp. 34-38; Bonneaud, Pierre, *Els hospitalers catalans a la fi de l'Edat Mitjana. L'orde de l'Hospital a Catalunya i la Mediterrània, 1396-1472* . Lleida: Pagès, 2009, pp. 84-88.

74 Ríos Conejeros, Alejandro, *La caballería villana del Teruel bajomedieval. Aproximación al estudio del la élite urbana en la Extremadura aragonesa (siglso XIII-XV).* Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2020, pp. 14, 28.

pada que el rey podía llamar en caso de guerra. Este es el contexto de la fundación, en 1263, de la cofradía de san Jorge en Teruel, en la que el rey era el primer cofrade y cuya función no era otra que la de aunar a los caballeros turolenses para que «estuviesen pronptos a oponerse a los moros de la frontera»[75].

Son precisamente este tipo de milicias urbanas y caballeros los que promoverán la creación de obras dedicadas al santo capadocio, las cuales buscaban además mitificar las hazañas de Jaume I y de la monarquía aragonesa. En fechas tardías, la cofradía de Teruel encargó, en 1525, para la capilla de San Jorge en la iglesia de San Miguel –en la que dicha institución fue fundada-, un magnífico retablo al pintor Gerónimo Martínez que se dedica a la hagiografía y leyendas aragonesas del santo. Actualmente la obra se encuentra en la capilla de San Jorge de la iglesia turolense la Merced, a donde fue trasladada, junto a un cuadro moderno del rey Jaume I que lo celebra como fundador de la cofradía[76]. El retablo presenta la particularidad de incluir, además de una serie de escenas con el martirio del santo (predela) y de la famosa leyenda del dragón y la princesa (parte superior), un ciclo conmemorativo de la mítica batalla de Alcoraz (1096) (parte central), en la que el santo ecuestre aparece junto a las tropas del rey Pedro I que exhiben el estandarte de Aragón. No obstante, cabe recordar que la leyenda de la milagrosa intervención de san Jorge en Alcoraz, que, según fuentes tardías, habría facilitado la conquista de Huesca I, no se documenta hasta el gobierno de Pere el Cerimoniós[77].

De hecho, este último rey fue el verdadero instigador del culto al santo capadocio en la Corona de Aragón. En primer lugar, dicho monarca promovió un programa de sacralización de la monarquía

75 Ríos Conejeros, Alejandro, *La caballería villana…*, 2020, pp. 31-34.

76 Ríos Conejeros, Alejandro, *La caballería villana…*, 2020, pp. 32-34.

77 No obstante, S. Cingolani interpreta un sello de Pere el Gran (Pedro III de Aragón) fechado en 1281, en el que la cruz de San Jorge aparece entre las cabezas de cuatro musulmanes, como una posible cita a la milagrosa intervención de san Jorge en la batalla de Alcoraz (1096), Cingolani, Stefano, *Sant Jordi….*, 2014, pp. 117-118.

[FIG. 21] San Jorge en la batalla de Alcoraz. Gerónimo Martínez, Retablo de san Jorge, calle central, registro medio, 1525. Teruel, iglesia de la Merced, capilla de San Jorge. Foto: Manuel Castiñeiras.

en el que la adquisición de reliquias de san Jorge se convirtió en una verdadera obsesión[78]. En segundo lugar, sólo entonces las crónicas catalano-aragonesa empiezan a multiplicar menciones a intervenciones milagrosas de san Jorge en las batallas más importantes de su historia, como Alcoraz (1096) o El Puig (Valencia) (1237). Así, el anónimo autor de la *Crónica de San Juan de la Peña* (1369-1372) pretende confundir a sus lectores al colocar la batalla de Alcoraz (1096) como contemporánea de la de Antioquía (1098). Con este fin incluye un fantástico episodio en el que san Jorge, en plena batalla de Antioquía, agarra a un caballero cruzado alemán para

78 TORRA PÉREZ, Alberto, «Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa, in *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. I. El poder real en la Corona de Aragón (s. XIV-XVI)*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1996, pp. 493-517, p. 497; BAYDAL SALA, Vicent, «Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV)». *Anaquel de Estudios Árabes* 21 (2010), pp. 153-162; MOLINA FIGUERAS, Joan, «Sotto il segno d'Oriente. La monarquía catalano-aragonese e la ricerca del sacro nelle terre del Levante mediterraneo», in BAUMGÄRTNER, Ingrid, VAGNONI, Mirko, WELTON, Megan, *Representations of Power at the Mediterranean Borders of Europe (12th-14th Centuries)*. Florencia: SIMSEL, Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 71-90; MUNTADA I TORRELLAS, Anna, «La devoció a sant Jordi i la Diputació del General», in CARBONELL I BUADES, Marià (ed), *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i Arquitectura*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, 2015, vol. I, pp. 156–163.

[FIG. 22] San Jorge transporta milagrosamente a un caballero alemán desde la batalla de Antioquía a la de Alcoraz. Gerónimo Martínez, Retablo de san Jorge, calle lateral izquierda, registro medio, 1525. Teruel, iglesia de la Merced, capilla de San Jorge. Foto: Manuel Castiñeiras.

trasladarlo milagrosamente a la pugna de Alcoraz[79]. Dicho episodio aparece representado en la tabla del extremo izquierdo de la parte central mencionado retablo de Teruel. Del mismo modo, siguiendo el famoso relato de la *Chanson d'Antioche*, en la misma crónica de San Juan de la Peña se narraba cómo el santo capadocio, acompañado de su milicia, irrumpía en la batalla de El Puig (Valencia) (1237), en socorro del ejército cristiano[80].

De ahí que en Valencia se encuentre también una jugosa y sugestiva iconografía del santo, siempre ligada a la idea de conquista, identidad colectiva, adhesión al rey y conmemoración militar. Sabemos que allí se celebraba públicamente la fiesta de san Jorge antes de 1343.[81] Además, en 1365, Pere el Cerimoniós fundó la milicia urbana conocida como *Centenar del Gloriós Sant Jordi* o *Centenar de la Ploma*, una compañía formada por cien ballesteros cuyo cometido era custodiar el estandarte de Valencia, que no era sino el estandarte

79 *Crónica de San Juan de la Peña (Versión Aragonesa)*, cap. 38. Ed. Carmen Orcastegui Gros. Zaragoza: Diputación Provincial-Institución «Fernando el Católico», 1986, p. 40.

80 *Crónica de San Juan de la Peña…*, cap. 35, 1986, pp. 92-93.

81 CARRERAS, Francesch, «Introducció de la festa de Sant Jordi en la Corona d'Aragó». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* 27 (1916), pp. 113-122 (esp. 115).

del rey. Por ello, no debe sorprender que la mitificación más persuasiva del vínculo que unía al todopoderoso Jorge, al rey de Aragón y su milicia, sea el gran retablo conocido como del *Centenar de Ploma* (Londres, Victoria and Albert Museum), el cual fue encargado por la citada confraternidad de ballesteros para ser colocado en el altar mayor de la iglesia de la Orden de San Jorge de Alfama en Valencia.

Dicho lugar, situado en la parroquia de Sant Andreu, era especialmente emblemático, pues, según la tradición, allí había sido trasladado, a inicios del siglo XIV, un primitivo templo erigido por los conquistadores de la ciudad en agradecimiento a los beneficios que habían obtenido del santo. En 1324, Pere Guasc, entonces comendador de la Orden de San Jorge de Alfama, había conseguido mediante un acuerdo con el rector de Sant Andreu que esta iglesia sirviese como casa de esta milicia. Dicha concordia establecía que en ella los frailes de la orden tenían el derecho exclusivo de celebrar misas y recibir sepultura, y que la fiesta de san Jorge era la única que merecía allí una especial solemnidad[82]. En el templo fue además escenario de capítulos generales de la orden (1343) y receptáculo, desde 1373, de un relicario de plata con el dedo de la mano de san Jorge, que el rey Pere el Cerimoniós donó a la ciudad y la Orden de San Jorge de Alfama, el cual se mostraba públicamente el día de la festividad del santo o cuando lo considerasen oportuno[83]. Tras la unión de las órdenes de San Jorge de Alfama y Montesa en 1400, la iglesia pasó también a formar parte del patrimonio de esta nueva institución hasta su disolución en el siglo XVIII[84].

Aunque el retablo del *Centenar de la Ploma* es una obra tardía –realizada entre 1401 y 1405 por los pintores Miguel Alcañiç y Marçal de Sas–[85], ésta encarna como pocas ese espíritu de glorifi-

82 Sáinz de la Maza i Lasoli, Regina, *L'orde català de Sant Jordi d'Alfama*…, 1991, pp. 54-55.

83 Sáinz de la Maza i Lasoli, Regina, *L'orde català de Sant Jordi d'Alfama*…, 1991, pp. 59, 76-77; Fort I Cogul, Eufemià, *Sant Jordi d'Alfama…,* 1971, p. 36.

84 Fort i Cogul, Eufemià, *Sant Jordi d'Alfama*…, 1971, pp. 51-52

85 Miquel, Matilde, «El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma». *Goya* 336 (2011), pp. 191-213; Serra, Amadeo, «A

[FIG. 23] Jaime I el Conquistador luchando junto a san Jorge contra el rey musulmán de Valencia en la batalla de El Puig. Miquel Alcañiç y Marçal de Sas, Retablo «del Centenar de Ploma», calle central, panel central, Valencia, 1400-1405. © Victoria and Albert Museum, London.

cación y sacralización de la monarquía que había caracterizado el reinado de Pere el Cerimoniós y que su hijo Martí l'Humà (1396-1410) acabó por sublimar. Si a mediados del siglo XIV la *Crónica de san Juan de la Peña* había ligado para siempre las hazañas militares de los reyes de Aragón y sus soldados (Alcoraz, Mallorca, El Puig) a milagrosas intervenciones de san Jorge[86], en el manuscrito litúrgico encargado por el rey Martín a inicios del siglo XV (París, BnF, lat. 5264) para uso de la capilla real del Palacio de Barcelona, se incluían una serie de prosas para ser cantadas el día de la fiesta de san Jorge en las que se aludía a la aparición del santo capadocio en la toma de Huesca, Mallorca y Valencia. Por ello, no es de extrañar que el panel superior de la calle central del retablo del Centenar de la Ploma incluya la asombrosa aparición del santo en la batalla de El Puig para asistir al rey Jaime I –que luce las insignias regias de la cimera del dragón y la bandera real–, frente al rey musulmán de Valencia, que trata desesperadamente de defenderse con su adarga, el escudo de cuero en forma de corazón característico de la caballería de Al-Andalus. Cabe destacar que san Jorge se representa aquí

Brave New Kingdom: Images from the Sea and in the Coastal Sanctuaries of Valencia», in BACCI, Michele, ROHDE, Martin (ed.), *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages.* Berlín-Munich-Boston: De Gruyter, 2014, pp. 283-306 (esp. 298).

86 Véase notas 70, 79 y 80 supra.

como un elegante caballero de blanca armadura, cuya imagen, en sus elaborados motivos, pretende funcionar como un espejo en el que los miembros de la milicia del Centenar de la Ploma pudiesen sentirse reflejados. Así, si la conocida Cruz de San Jorge –que era también distintiva de la cofradía de los ballesteros–, decora el peto y la gualdrapa del caballo, las tres sofisticadas plumas que ornan la diadema de la cabeza del santo hacen alusión a las célebres «plomes» que distinguían al centenar. Por ello, tal y como recuerda Matilde Miquel, el retablo debe ser visto como un objeto destinado a la pública celebración y fomento de la identidad ciudadana: cada 9 de octubre, día en que se conmemoraba la conquista cristiana de Valencia, la iglesia en la que se custodiaba marcaba una de las estaciones de la solemne procesión ciudadana[87].

Podríamos seguir analizando otros ejemplos similares, como la Fiesta de la Conquista o del Estandarte (*Festa de l'Estendart*) de Palma de Mallorca[88], en las que la celebración ciudadana se convertía, a menudo, en un homenaje a la milagrosa intervención de san Jorge en la conquista de la ciudad –no exenta de tintes cruzados-, tal y como se narraba en el *Llibre dels feits*.[89] No obstante, para una correcta valoración de la consolidación del culto a san Jorge durante el reinado de Pere el Cerimoniós y sus consecuencias pos-

87 Miquel, Matilde, «El gótico internacional…», (2011), p. 196. Dicha fiesta de la conquista de la ciudad se celebraba en Valencia desde 1338, según Llompart, Gabriel, «La Festa de l'Estandart (d'Aragó), una liturgia municipal europea en Mallorca (siglos XIII--XV)». *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita* 37-38 (1980), pp. 7-34 (esp. 10).

88 Llompart, Gabriel, «La Festa de l'Estandart (d'Aragó)…», (1980), pp. 9-12; Llompart, Gabriel, «La Festa de l'Estendard entre la liturgia y el espectáculo (Mallorca siglo XIII-XXI)», in Siera, José L. (ed), *La Festa a Elx*. Elx: Ajuntament, 2002, pp. 205-214.

89 Por encargo de la cofradía de San Jorge de la ciudad, Pere Niçard y Rafel Moger realizarán, en el tercer cuarto del siglo XV, un magnífico retablo (Mallorca, Museu Diocesà), en el que se representa la entrada del ejército catalán en la ciudad, con el santo capadocio a la cabeza, radiante y montado sobre un caballo blanco, y seguido por el rey Jaime I el Conquistador. Cfr. Llompart, Gabriel, *La Pintura Medieval Mallorquina,* vol. II, 1977-1980, pp. 56, 89; vol. III, 1977-1980, p. 147; Sabater, Tina, *L'art gòtic a Mallorca: Pintura damunt taula (1390–1520)*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, 2007; Castiñeiras, Manuel, «Crossing Cultural Boundaries…», 2020.

teriores en la Corona de Aragón es necesario analizar otros factores que contribuyeron a su éxito. Más allá del mito de la cruzada, de la fascinación por las hazañas de los guerreros catalanes en Grecia, o del patronazgo del santo capadocio sobre las milicias del rey y de su casa, existen otras razones políticas en el contexto ibérico y europeo que no debemos soslayar.

En primer lugar, con el inicio de la guerra castellano-aragonesa (1356-1369), o «de los dos Pedros», el rey de Aragón, Pere el Cerimoniós pidió, en 1356, a todos los obispos del reino que rezasen a san Jorge mártir para obtener su favor y bendición en las misas que se celebrasen diariamente en sus diócesis. Esas conmemoraciones fueron después incorporadas en los misales como parte del oficio del san Jorge, tal y como se constata en *Missale secundum consuetudinem ecclesiae Tarraconensis* (Tarragona, 1499)[90]. La oración es suficientemente elocuente, pues celebra al beato Jorge, como el gran auxiliador divino en las batallas contra los enemigos:

> «¡Oh Dios, que a san Jorge, tu mártir, concediste la victoria en las batallas por sus méritos! Sednos propicio de forma que, gracias a su buen hacer, con su auxilio podamos conseguir la victoria sobre nuestros enemigos, gracias al Señor».[91]

Tal y como recuerda Mario Lafuente, dicha oración es un verdadero grito de guerra de ecos cruzados , pues se acompañaba de la recitación de una lectura basada en el famoso pasaje de Mateo 16, 14, en el que se invitaba al fiel a «tomar la cruz», siguiendo el célebre

90 Lafuente Gómez, Mario, «Devoción y patronazgo en torno al combate en la Corona de Aragón: las conmemoraciones de San Jorge de 1356». *Aragón en la Edad Media* XX (2008), pp. 427-444, 436.

91 «Deus, qui beato Georgio, martiri tuo, suis meritis victoriam in bellis tribuisti, concede propicius ut quam eius bene sciencia postimus victoriam de inimicis nostris eius auxilio consequamur, per Dominum» (Carta del rey Pedro el Ceremonioso a los obispos del reino, 5 de noviembre de 1356, Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Can. Reg. 1380, ff. 70v-71r), en Lafuente Gómez, Mario, «Devoción y patronazgo…», (2008), p. 442.

discurso de san Bernardo en su llamada a la segunda cruzada: «In illo tempore, dixit Ihesus discipulos suis: si quis vult post me venire, abneget semet ipsum et tollat crucem suum cotidie et sequatur me» (entonces Jesús dijo a sus discípulos: si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, y tome su cruz, y sígame).[92] En este contexto particular, este empoderamiento de san Jorge deber ser entendido como una respuesta aragonesa al otro santo guerrero ecuestre por excelencia de la España medieval, Santiago caballero, patrón del entonces enemigo reino de Castilla y León , el cual, sin embargo, no pasaba entonces por sus mejores momentos[93].

En segundo lugar, no hay que olvidar que el impulso del culto a san Jorge por parte de Pere el Cerimoniós se justifica también por su deseo de sacralizar la monarquía aragonesa y dotarla de un santo protector con sus reliquias. En este sentido, Inglaterra –y no Castilla– pudo haber sido un modelo de referencia, pues allí el proceso de asociar las armas de san Jorge a la realeza se hizo progresivamente y culminó con el reinado de Eduardo III (1327-1377) y el inicio de la Guerra de los Cien Años. Dicho monarca creó en 1348 una peculiar orden de caballería, de tipo laico y regio, la Orden de la Jarretera –bajo el patronazgo de san Jorge y la Virgen–, y fundó también la célebre capilla de San Jorge en Windsor, receptáculo de una importante colección de reliquias del santo que se fue acrecentando con los años. Muy pronto su hijo, el Príncipe Negro, destacado miem-

92 Lafuente Gómez, Mario, «Devoción y patronazgo…», (2008), pp. 439, 443.

93 Así lo afirma César Olivera Serrano, para quien a mediados del siglo XIV el culto político a Santiago en el reino de Castilla no pasaba por su mejor momento. Aunque en 1332 Alfonso XI había sido investido caballero en el altar mayor de la catedral de Santiago y ante la estatua del Apóstol, la institución laica de la Orden de la Banda, creada ese mismo año, para promocionar el espíritu caballeresco en el entorno regio estaba basada sobre todo en la devoción mariana. De hecho, la importante victoria cristiana en la batalla del Salado (1340) sobre los benimerines se atribuyó a la mediación de la Virgen de Guadalupe (Cáceres), cuyo santuario fue promocionado por el propio rey Alfonso XI en agradecimiento, Olivera Serrano, César, «En torno al culto jacobeo y la piedad regia en las monarquías hispánicas de los siglos XIV y XV», in Gutiérrez, Santiago, López, Santiago, Pérez, Gerardo (ed.), *El culto jacobeo y la peregrinación a Santiago a finales de la Edad Media: crisis y renovación*». Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2018, pp. 145-165.

[FIG. 24] San Jorge presentado al rey Eduardo III a la Virgen María y el Niño. Robert Smirke, acuarela de las perdidas pintura murales de la capilla de San Esteban en el Palacio de Westminster (1355-1363), 1800-1802. Society of Antiquarians of London. Foto: BINSKI, Paul, *The Painted Chamber.*

bro de la Orden de la Jarretera, ordenó a sus tropas en el suroeste de Francia en 1355 lucir las armas de San Jorge en batalla e invocar al santo capadocio en su grito de guerra[94].

Un testimonio precioso de esa particular asociación entre la monarquía de Eduardo III, sus caballeros y la mediación del santo capadocio era la pintura mural que estaba junto al altar mayor de la capilla de San Esteban en el Palacio de Westminster, realizada entre 1355 y 1363. Aunque el mural fue destruido, conservamos una hermosa copia en acuarela realizada en 1800-1802 por el pintor Robert Smirke. En ella, en un registro inferior, San Jorge presentaba a los miembros masculinos de la familia real, Eduardo III y sus cinco hijos –todos ellos vestidos de caballeros y arrodillados–, a la Virgen el Niño, que se situaba en un registro superior dentro de una escena de Epifanía[95].

No es casualidad que, en esos mismos años, Pere el Cerimoniós crease su propia orden de caballería, *els cavallers del Orde de Sent Jordi*,

94 COLLINS, Hugh E. L., *The Order of the Garter, 1348-1461. Chivalry and Politics in Late Medieval England*. Oxford, Clarendon, 2000; MACGREGOR, James, «*Salue Martir Spes Anglorum*»…, 2002, pp. 182-199, 214-217; MULLINS, Jane, *Tracing the Archetypes of the Legend of St. Georges through the Epochs.* Madison: Drew University, 2017. Tesis doctoral, p. 38.

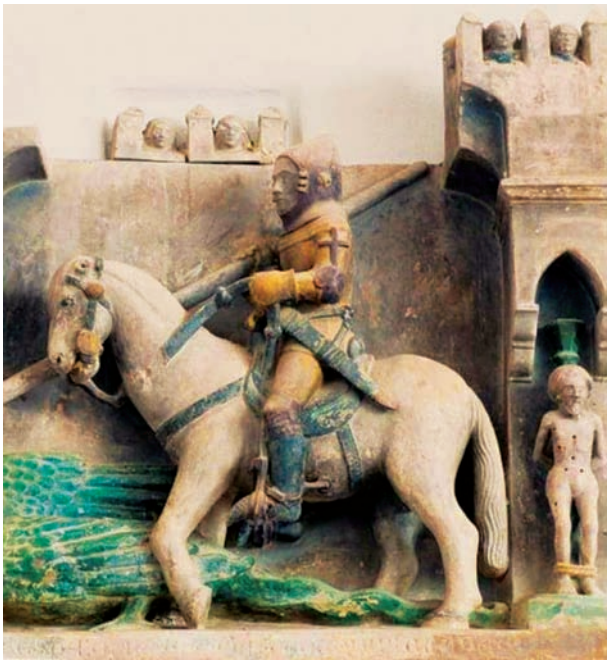
95 BINSKI, Paul, The Painted Chamber at Westminster. Londres: Society of Antiquaires, 1986, p. 44; MACGREGOR, James, «*Salue Martir Spes Anglorum…*», 2002, pp. 197-198.

cuyo carácter laico y regio y particular devoción a *nostra dona Santa Maria* y *el benauirat Sent Jordi* parece una versión del espíritu de la Jarretera. Sus miembros, exclusivamente nobles y caballeros, rendían homenaje al rey y estaban obligados a llevar en las empresas militares al servicio de la corona la capa blanca con la cruz roja[96]. A ella se incorporaron muy pronto los hijos del monarca, como el infante Joan –futuro Joan I–, o el propio Martí –Martí l'Humà–, que se hace retratar con la cruz de la orden en el Tríptico de Boston[97].

Esta catapulta de san Jorge, que, en la segunda mitad del siglo XIV, afectó de lleno a la Corona de Aragón y a la monarquía inglesa, terminó también por incluir a otro reino ibérico, Portugal, en un complicado y turbulento juego de alianzas diplomáticas y políticas. Durante el enfrentamiento entre Portugal y Castilla con motivo la crisis dinástica portuguesa de 1383-1385, que enfrentó al Maestro de Avis, futuro João I (1385-1433), con Juan I de Trastámara (1379-1390), los lusitanos, con el apoyo de las tropas inglesas enviadas por John of Gaunt, Duque de Lancaster, no dudaron en enarbolar las armas de san Jorge para imponerse a los castellanos en la batalla de Aljubarrota (1385). Fruto, pues, de ese proceso de enfrentamientos con Castilla, Portugal abandonó, entonces, el tradicional patronazgo militar de S. Tiago –que era el protector, por antonomasia, de sus enemigos castellanos– en beneficio de un

96 Sáinz de la Maza i Lasoli, Regina, *L'orde català de Sant Jordi d'Alfama*…, 1991, pp. 151-153

97 Véase nota 61 supra. Otras muchas acciones podemos atribuirle a Pere el Cerimoniós para la generalización de la devoción a san Jorge en la Corona de Aragón, pues éste no dudó en celebrar su festividad como fiesta mayor con sus caballeros y adoptar, además, los símbolos del santo en la estética de sus ejércitos, en arneses de hombres y caballos y estandartes Por otra parte, dicho monarca recompensó también a la vieja orden religioso-militar de Alfama por su apoyo en las campañas militares contra los genoveses en Cerdeña (1353-1354) y los castellanos en Alicante (1363). En un intento de consolidarla, el rey quiso incluso dotarla de una nueva regla, que fue aprobada por el papa Gregorio XI en 1373. Con este motivo se celebró una solemne ceremonia de ordenación caballeresca en la capilla de Santa Ágata del Palacio Real de Barcelona, en donde el monarca entregó con sus propias manos las vestiduras blancas decoradas con la cruz roja de san Jorge al nuevo maestre, Guillem Castell. Cfr. Sáinz de la Maza i Lasoli, Regina, *L'orde català de Sant Jordi d'Alfama*…, 1991, pp. 72-76



[FIG. 25] San Jorge y la princesa. Eira Pedrinha, capilla de San Miguel, retablo pétreo, 1398.

renovado san Jorge, adalid de sus aliados ingleses y futuro patrono de Portugal[98].

John of Gaunt, Duque de Lancaster –que era caballero de la Orden de la Jarretera, y uno de los hijos de Eduardo III representados en la mencionada pintura mural del Palacio de Westminster–, fue el encargado de sellar esa alianza con el nuevo rey de Portugal, João I. Con él firmó el Tratado de Windsor (1386), que aseguró la alianza entre ambas naciones, y casó a su hija, Felipa de Lancaster (1387), que era Lady de Orden de la Jarretera desde 1379. Al propio monarca portugués se le concedió también, en 1400, el privilegio de ser miembro de esa prestigiosa orden inglesa tutelada por el divino san Jorge[99]. Por ello, no ha de extrañar que en ese Portugal finisecular, caracterizado por la afirmación de una nueva identidad propia con la casa de Avis-Lancaster, el culto y la imagen de san Jorge se

98 BARROCA, Mario Jorge, «S. Jorge e o dragão: uma escultura da oficina de mestre João Afonso procedente de Marecos (Penafiel)». *Portugalia* 36 (2015), pp. 91-106, 96. Véase también: SÁNCHEZ SESA, Rafael, «Santiago contra Sao Jorge: cisma, religión y propaganda en las guerras castellano-portuguesas de la Baja Edad Media». *Hispania Sacra*. 56 (2004) p. 447-464; OLIVERA SERRANO, César, «En torno al culto jacobeo», 2018, p. 153.

99 COLLINS, Hugh E. L., *The Order of the Garter…,* 2002, pp. 179, 302.

difundiese con renovados modelos nórdicos. Prueba de ello es el retablo pétreo de la capilla de San Miguel en Eira Pedrinha (1398), en el que un elegante san Jorge ecuestre, vestido como el arnés completo de un caballero de la época, y luciendo en su brazo izquierdo la inconfundible señal del santo, alancea las fauces del dragón para salvar a la princesa[100].

Este triple enraizamiento occidental de san Jorge, en el que su figura se liga indisolublemente a los destinos de Aragón, Inglaterra y Portugal, demuestra, una vez más, la increíble capacidad del megalomártir bizantino en traspasar fronteras culturales y afianzar identidades nacionales, a través de múltiples adaptaciones de su iconografía. En su largo viaje del Mediterráneo al Atlántico, el santo capadocio no dejó de ser nunca el *miles Christi* por excelencia, y su imagen jamás perdió la fuerza de un talismán que todos desearon poseer.

100 Barroca, Mario Jorge, «S. Jorge e o dragão…», 2015, pp. 97-98.

THE RITUAL IMPACT OF CHRISTOLOGICAL THEMES ON A MEDIEVAL IVORY *SITULA* (LITURGICAL BUCKET)

Juliette Day

Abstract: From the eighth century a bucket (*situla*) to contain holy water for ritual sprinkling was needed on a regular basis in the liturgy. It is not surprising that such buckets were made for that purpose only and that they were decorated with religious images, symbols and inscriptions. Few of these remain, but the finest examples are the four ivory situlae from the ninth to tenth centuries. This paper investigates the *situla* currently in the Metropolitan Museum of Art in New York with its very distinctive, theologically coherent, iconographical programme of Christ's Nativity and Passion. The ritual function of the object and its iconography is contextualised in light of the liturgical developments of the ninth and tenth centuries and the ways in which it was experienced by ritual participants are explored.
Key words: *situla*, water, Christology, Mass, iconography

Liturgical historian, Robert F. Taft once observed that the evolution of liturgical rites can be charted by investigating what happens at the 'soft points' of the liturgy; that is, at those points in the rite where a ritual action is required to transition from one liturgical 'unit' to the next, for which words were unnecessary. «What could be more natural than to develop the ceremonial of these actions, cover them with chants, and add to them suitable prayers? For one of the most common phenomena in later liturgical development is the steadfast refusal to let a gesture speak for itself»[1]. By analogy, his words could be applied to the evolution of liturgical objects. An

1 Taft, Robert F., «The Evolution of the Byzantine 'Divine Liturgy'. *Orientalia Christiana Periodica* 43 (1977), pp. 8-30; here at p. 9.

object required for its purely functional purpose as a container, a covering or an implement for example, acquires a sacral character by prayers of blessing, by contact with blessed or consecrated matter, or by the addition of images and symbols. This is the case with the *situla*; the most common name for a very prosaic object – namely, a bucket. From the eighth century a bucket to contain holy water for ritual sprinkling was needed on a regular basis, even weekly at Mass in the Gallican rite, and thus it is not surprising that such buckets were made for that purpose only, and that they were decorated with religious images, symbols and inscriptions. Few of these still remain, but the finest examples are the four ivory *situlae* from the ninth to tenth centuries. In this paper I will investigate one of these: the *situla* currently in the Metropolitan Museum of Art in New York with its very distictive iconographical programme designed to make a specific theological and spiritual contribution to the understanding of the Mass. I shall attempt to situate the object in its ritual context from illustrations and liturgical texts, and I shall attempt to consider the ways in which the *situla*'s decorative programme was experienced sensorially and spiritually.

The Ivory *Situlae*

Given the frequent ritual use of blessed water in the middle ages it is notable that very few medieval *situlae* survive. There are four richly carved ivory examples from the Ottonian period, and a few in bronze from the 12th to 14th centuries[2]. However, a complete catalogue of all medieval *situlae* has not yet been created and thus there may well be more scattered in museums and sacristies[3]. Joseph

2 The Metropolitan Museum of Art, New York has two bronze *situlae*: one from thirteenth century, with engraved images of the apostles (Acc. No: 17.190.509), and the other from the fifteenth century, undecorated apart from an inscription (Acc. No.: 1989.223).

3 Rose-Marie Schulz-Rehberg mentions two more tenth-century ivory *situlae* that were known to exist in the nineteenth century in Lyon and in Metz. Schulz-Rehberg, Rose-Marie, *Die Aachener Elfenbeinsitula: ein liturgisches Gefäss im Spannungsfeld von Imperium und Sacerdotium. Eine kunst-historische Analyse*. MV Wissenschaft Münster,

[FIG. 1] Gotfredus presenting his situla to the Virgin and Christ, before 979, ivory, Milan. Museo del Duomo, Milano. Photo: Sailko. Creative Commons.

Braun gathered much more evidence for them from church inventories, the earliest example was from 800, and even this list is quite modest given the ubiquity of the ritual[4]. It can be surmised that many *situlae* may have been wooden, as domestic buckets surely were. Thus the four ivory *situlae* are examples of a common liturgical object, but the material and the quality of their decorative programmes make them quite exceptional. Our focus is on the *situla* now in the Metropolitan Museum of Art (Met.) but before examining it in detail, I shall briefly describe the others in order to demonstrate the distinctiveness of its iconography.

The so-called «Gotfredus» *situla*, now in the cathedral museum in Milan, can be dated and contextualised by the dedicatory inscription referring to Gotfredus, archbishop 974/5 to 980, who is also depicted offering the *situla* to the Virgin and Child.

2006, p. 5. [Online. Accessed 15 May 2021]. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schulz_rehberg2006/0006

4 BRAUN, Joseph, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung*. München: Max Huber, 1932, pp. 581-98.

[FIG. 2] The Basilewsky situla, c.980, ivory, Milan. London, Victoria and Albert Museum, Acc. No. A.18-1933.
Photo: ©Victoria & Albert Museum, London.

It was probably made for the visit of Otto II to Milan in 980. This *situla* is circular, 18.5cm high and 12.4cm in diameter. The decorative programme has five portraits set in an arcade of the Virgin and Child and the four enthroned evangelists. One inscription runs around the top of the *situla*, and others are placed on each arch[5]. The intended use is stated in one: «*Vates Ambrosi Gotfredus dat tibi Sancte. Vas veniente sacram spargendum Cesare Lypham*» («The bishop of Ambrosius, Gotfredus, gives you this vessel, holy Caesar, which shall be used to sprinkle at the entrance of the church».) Gotfredus offers up the *situla* by its base and it is not held by its handle as it would have been in liturgical use.

The «Basilewsky» *situla*, now in the Victoria and Albert Museum in London[6], was also made in Milan and can be connected to the same visit of Otto II by the inscription to «*Ottoni augusto*…»[7]. It is circular, 17.8 cm high × 12.2 cm diameter at the top, 10.3 cm at the base. It contains two rows of scenes from the Passion which run continuously with only occasional framing by slender pillars. There are three rows of inscriptions, the first of which addresses the emperor directly, the others refer to the gospel events depicted.

5 See SCHULZ-REHBERG, *Die Aachener Elfenbeinsitula*, 2006, pp. 87-89.

6 London, Victoria and Albert Museum, *Basilewsky situla*, Acc. No. A.18-1933. [Accessed 15 May 2021] See: https://collections.vam.ac.uk/item/O93850/the-basilewsky-situla-situla-unknown/

7 Braun (*Das christliche Altargerät*, 1932, p. 588) suggested that the inscription might apply to Otto III (996-1002) but this view is not supported by others.

[FIG. 3] The «Aachen» situla, ivory, 980-1020, ivory. Aachen, Domschatzkammer. Photo: Domschatzkammer.

The «Aachen» *situla* has received an extensive examination of its iconography and historical context by Rose-Marie Schulz-Rehberg[8]. It is octagonal, 17.5cm high x 10.5cm in diameter, with a decorated metal handle formed of two fish, and inside a precious metal inner lining. It has been dated to between 980 and 1020. There are two friezes, each of eight full portraits set within an architectural framework. The lower register is entirely of soldiers, whereas the upper has the enthroned king flanked by seated and standing bishops. The *situla* has no overt biblical or theological motifs, but rather it presents the divine world order composed of temporal and spiritual rulers; Schulz-Rehberg refers to it as a microcosmos[9].

8 Aachen, Domschatzkammer, *Elfenbeinsitula*. [Accessed 15 May 2021] See: https://www.aachener-domschatz.de/elfenbeinsitula/

9 SCHULZ-REHBERG, *Die Aachener Elfenbeinsitula*, 2006, p. 99.

[FIG. 4] Last Supper and Nativity panels, situla, 9-10th centuries, ivory. Metropolitan Museum of Art in New York, Acc. No: 17.190.45. Photo: The Metropolitan Museum of Art.

The final ivory *situla*, which is the focus of this study, is part of the Pierpoint Morgan collection at the Metropolitan Museum of Art in New York, but was previously referred to in the literature as the Kranenburg *situla*[10]. It is circular, created from a hollowed-out elephant truck, and the dimensions are 14.6cm high and 12.8 cm wide tapering to 8 cm at the foot, giving a volume of approximately 1500cl. The Museum catalogue states that it is from northern France

10 New York, Metropolitan Museum of Art, *Situla*, Acc. No.: 17.190.45. [Accessed 15 May 2021] See: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464438 BRAUN (*Das christliche Altargerät*, 1932, p. 588) and SCHULZ-REHBERG (*Die Aachener Elfenbeinsitula*, pp. 89-90) refer to it as the Kranenburg/Cranenburg *situla*.

and that it dates to between 860 and 880, which would make it the earliest of the four; however, Schulz-Rehberg places it among the others in the tenth century, but as there are no inscriptions she bases her conclusion on stylistic grounds[11]. The only study dedicated to this *situla* is, to my knowledge, that of Ernst Aus'm Weerth in 1886 who considered it Ottonian, but without specifying a date[12]. There is no way of being any more precise than to conclude that it was produced at any time between the late 9th and the 10th centuries, although the simpler, but no less finely executed decoration, make it unlike the three other examples.

The choice of ivory carries its own connotations which are worth exploring. It is obviously a sign of wealth and high status, being associated with the court before being used for ecclesiastical objects. Herbert Kessler, in discussing the ivory Darmstadt diptych, added that there was a spiritual danger if excessive contemplation of the material was encouraged and not what the iconography indicated[13]. Alexa Sand has also considered the properties of ivory in devotional objects emphasizing the attractive sensory effect of the smooth and subtly varied texture, as well as 'semiotic resonance' of the recreation of a formerly living thing which has been «purified of bestial associations by human artistic intervention and by the sacred purpose and iconography toward which it is devoted»[14]. The biblical use of ivory as a metaphor for purity also lends itself to images of the Virgin, as Sand explores, and to a vessel for purificatory water.

The decorative programme consists of ten scenes from the life of Christ placed in two rows of five panels. The upper row contains scenes from the Passion and the lower scenes from the Nativity

11 Schulz-Rehberg, *Die Aachener Elfenbeinsitula*, p. 90.

12 Weerth, Ernst Aus'm, «Kleiner Romanischer Weihwasserkessel aus Elfenbein in der Kirche zu Cranenburg». *Bonner Jahrbücher* [Online] 58 (1876). pp. 170-74. [Accessed 15 May 2021] Available at: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/bjb/article/view/36001/29654

13 Kessler, Herbert L., *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 125-6.

14 Sand, Alexa, «*Materia Meditandi*: Haptic Perception and Some Parisian Ivories of the Virgin and Child, ca. 1300». *Different Visions* [Online] 4 (2014) [Accessed 15 May 2021]. Available at: https://differentvisions.org/project/issue-four-active-objects/

[FIG. 5] Christ's Betrayal and Arrest and Joseph's Dream panels, situla, 9-10th centuries, ivory. Metropolitan Museum of Art in New York, Acc. No: 17.190.45.
[FIG. 6] Crucifixion and Baptism of Christ panels, situla, 9-10th centuries, ivory. Metropolitan Museum of Art in New York, Acc. No: 17.190.45.
[FIG. 7] Resurrection and Annunciation panels, situla, 9-10th centuries, ivory. Metropolitan Museum of Art in New York, Acc. No: 17.190.45.
[FIG. 8] Ascension and Visitation panels, situla, 9-10th centuries, ivory. Metropolitan Museum of Art in New York, Acc. No: 17.190.45.
Photos: The Metropolitan Museum of Art.

carved in high relief. Each panel is separated from adjacent scenes by quite a wide and prominent border with alternating recessed circles and diamonds coloured gold or green; between these 'gems' are points and grooves, with evidence of colour, placed in such a way as to suggest brilliant shining gems. At the foot are two coils separated by an undecorated band.

The panels are arranged as follows:

Last Supper	Betrayal and Arrest	Crucifixion	Resurrection	Ascension
Nativity	Joseph's Dream	Baptism of Christ	Annunciation	Visitation

The Upper Register

The Last Supper panel depicts a disproportionately large figure of a beardless Christ, with cruciform halo, wearing what looks very much like an alb, and surrounded by the heads only of the 12 apostles. In Christ's right hand is what appears to be a book clasped to his heart, while his left points down to the table/altar in a two-fingered (with thumb beneath) gesture of blessing[15]. Both the halo and this gesture have Trinitarian significance. That this image clearly relates to the celebration of Mass, rather than the gospel event of the Last Supper, is indicated by the setting of the altar with cloth, two chalices, two patens and what elsewhere I have suggested is a eucharistic straw[16].

The Betrayal, Arrest and Flagellation are combined in a single dynamic image in which a centrally placed Christ receives the kiss from Judas on his right, while his left wrist is grasped by a soldier who simultaneously raises a whip with his right hand. Two disembodied faces look on from the corners, presumably an apostle and a soldier. The narrative is made clear by the appearance of movement

15 There has been a suggestion that Leo IV (790-855) legistlated that this gesture was to be used for the consecration of the chalice, but I have not been able to find evidence for it.

16 Day, Juliette, «Eucharistic Materiality and Lay Liturgical Experience in the Early Middle Ages», forthcoming.

from one scene to the next indicated by Christ's body: his face and torso are turned towards Judas, while his legs and feet are turned towards the soldier. His eyes, like those of all the figures, are turned towards the viewer.

By contrast, the Crucifixion scene is static. Christ, with head lowered and eyes closed, is rigid upon the cross. Beside him, the soldiers present the spear and sponge to the viewer. Symmetrically in each of the upper corners we see two bodiless heads in halos which should be identified as John, who gazes at Christ, and Mary who gazes at the viewer.

The drama returns in the Resurrection scene where the three women crowd the left side of the panel, while on the right a gesturing angel sits on top of an open free-standing tomb; there is no cave or rock tomb. The angel holds the shroud in the left hand. The figures' and the viewer's gaze is directed at the tomb.

The last of the upper panels is the Ascension where the viewer is invited to imitate the apostles by gazing upwards at the ascending Christ who occupies a dominant central position, and who is also looking upwards. Apart from his outstretched arms, Christ is entirely contained in a floating mandorla that travels between earth and heaven, indicated by a horizontal «curtain».

The Lower Register

The Incarnation sequence obviously starts with the Annunciation which is placed directly below the Resurrection panel, thus creating a pair of images concerning angelic messages to women. Mary, seated or even perhaps enthroned under an arch, gazes at the standing angel who is turned towards her. Her surprise is indicated by the book apparently falling from her right hand[17].

The Visitation panel depicts a close embrace between Mary and Elizabeth (see Luke 1:46), neither of whom looks visibly pregnant, who both look out at the viewer. This pair occupy the left half of the panel. The right half contains another female figure who turns away

17 See FIG. 7

from them, looking and gesturing towards the next panel containing the Nativity. Identifying which woman this is supposed to be is complicated by the absence of halos on any of the female figures; Mary has a halo in every other panel. The figure invites the reader to move from the Visitation to the Nativity, but, theologically, this could be done by either of them. What is interesting is that when one looks directly at this panel the woman's gaze is directed to the Nativity panel, but when one faces the Nativity panel, she is seen to be gazing at the viewer in the same way as Mary and the animals[18].

The Nativity panel[19] is very busy and the key narrative features seem to be bursting out of the frame formed by a double arch. In the lower half Mary, with her (haloed) head, lies on a bed with her head to the left; suspended above her, on a smaller bed, the swaddled figure of Jesus, also with halo, lies with his head framed by the right-hand arch; both look towards the viewer. Filling the other arch are the heads of two animals, presumably the ox and the ass although they both look like asses, who nuzzle Jesus' feet. From the frontal view of the Nativity scene one can also see the figure of Joseph in the next panel to the right. From this viewpoint the narrative element of the panel is unclear and so he, together with the third women in the Annunciation panel, add an extra and more dynamic framing of the Nativity scene than the rigid decorated border and the architectural features.

The Dream of Joseph[20] panel contains two figures placed with their backs to each other: the seated Joseph turned to the left, holds his head in his right hand. To the right an angel with veiled hands appears, from the position of his feet, to be tip-toeing away; a large wing divides the panel and separates the figures. Matthew's gospel describes three dreams in which an angel appeared to Joseph: in 1:20-21 where he is told «Joseph, son of David, do not fear to take Mary your wife, for that which is conceived in her is of the Holy Spirit; she will bear a son, and you shall call his name Jesus, for he will save his people from their sins» (RSV). In chapter 2:13 he is told to take the

18 See FIG. 8
19 See FIG. 4
20 See FIG. 5

Holy Family to Egypt and again in 2:19 he is told to return. It is not immediately clear which event is depicted, and of course it may be a deliberate conflation of all three. We shall return to this when we consider the vertical arrangement of the panels. The viewer is engaged to follow the narrative by the positioning of the angel: looking frontally at the Dream panel, the angel's gaze is directed to the right and out of the frame; from the panel to the right, the Baptism of Christ, he appears to be looking over his shoulder, inviting us to contemplate where he has come from. These connecting devices are not used in the Passion sequence.

The Baptism scene[21] is filled with a large head and torso depiction of a haloed Christ contained in a mandorla on the left, with a full standing figure of John on the right; both stand in flowing water and gaze towards the viewer. John is not in camel hair, as in the gospels, but is dressed in an alb or tunicle much like a priest. His outsized right hand is stretched out to touch Christ's head, while his left holds a book. All images of the Baptism of Christ relate in some way to the theology and ritual of baptism, and here one might suggest that John's disproportionately large hand hints at the rite of Confirmation for the ritual giving of the Holy Spirit by the bishop. Maxwell Johnson has observed that although ritually the post-baptismal rites had been separated from the immersion in water for some time, it is only from the Gelasian Sacramentary onwards that specific prayer texts began to be provided for the bishop's imposition of hands on the candidate to bestow the seven-fold gifts of the Holy Spirit[22]. The panel might hint at this development. It is interesting that there is no dove to symbolise the Spirit in this image.

The sequence of the upper register clearly begins with the Last Supper, and the lower with the Annunciation, but these are not placed in the same vertical plane. This is strategically important for the interpretation of the iconographic programme which functions horizontally to present the narrative, and vertically to present theological ideas about the Person and Work of Christ. These Christological doctrines arose

21 See FIG. 6

22 JOHNSON, Maxwell E., *The Rites of Christian Initiation: Their Evolution and Interpretation*. Collegeville, Minn.: Liturgical Press, 2007, pp. 182-85.

from the typological interpretation of scripture, common in liturgical and catechetical texts, as well as other forms of theological discourse[23]. In ritual use the viewer has sight of the vertical plane and not the horizontal, and thus the theological message arising from the juxtaposition of individual Nativity and Passion events must have been a specific aim of the commissioner or artist. It is this feature which makes the decorative programme of this *situla* much more sophisticated than that of the other ivory *situlae*, even if it appears to be less skilfully executed.

Reading the images according to their vertical juxtaposition suggests the following theological interpretations.

The Last Supper and the Nativity[24] connect Christ present in the world in his flesh at the Incarnation with Christ's flesh and blood present in the eucharistic elements, thus displaying and confirming the doctrine of the Real Presence. Owen M. Phelan's discussion of the ninth-century debate over the sacraments between Pascasius Radbertus and Ratramnus of Corbie discussed Paschasius' much wider notion of sacrament to include the nativity; thus connecting the birth of Christ, and the Virgin Mary's role, with the 'liturgical' sacraments of baptism, chrismation and the eucharist[25].

Joseph's Dream is paired with the Betrayal and Arrest, both of which refer to Christ's rejection by the world[26].

The third pair juxtaposes the Crucifixion and the Baptism which follows the central typological interpretation of baptism as participation in the death and resurrection of Christ. This depends on Paul's declaration in Romans 6 rather than gospel accounts of the Baptism: «Do you not know that all of us who have been baptized into Christ Jesus were baptized into his death? Therefore we have been buried with him by baptism into death, so that, just as Christ was raised from the dead by the glory of the Father, so we

23 See, Daniélou, Jean, *Bible et liturgie: la théologie biblique des sacraments et des fêtes d'après les pères de l'eglise*. Paris: Éditions Du Cerf, 1951.

24 See fig. 4.

25 Phelan, Owen, «Horizontal and Vertical Theologies: Sacraments in the Works of Paschasius Radbertus and Ratramnus of Corbie». *Harvard Theological Review*, 103.3 (2010), pp. 271-290.

26 See fig. 5.

too might walk in newness of life»[27]. From the late fourth century onwards, this theology would dominate liturgical texts and mystagogical instruction on baptism[28].

The fourth pair presents the Resurrection with the Annunciation[29]. In both, the protagonists are angels and women; clearly this is faithful to the gospel narratives but I wish to emphasise how remarkable it is to have a pair which focuses on angelic revelation to women, especially if we contrast this *situla* with the exclusively male depictions on the Aachen *situla*[30]. We also note that this iconographical programme does not depict the Virgin Mary on her own, as we find on the Gotfredus *situla*[31].

The final pair juxtaposes the Ascension with the Visitation. The earlier discussion of the third woman did not consider her role on the vertical plane, and here we remark that her gesturing hand points upwards following the same trajectory as the «curtains» of heaven which descend. At the Visitation, Christ is recognised but as yet unseen; for the viewer Christ, now ascended, is also to be recognised unseen[32].

The affordances of the *situla*, that is the construction features that pertain to its use, indicate the way in which the *situla* was used and seen in ritual contexts[33]. In the images of *situlae* in use which we shall discuss below, the priest or acolyte holds the *situla* by the handles so that part of its iconographical programme would have been obscured because it was beside his body. When in use only three sets of vertical frames would have been fully visible – those immediately below the fixing points of the handle and the outward-facing one between; the remaining panels would have been obscured by the minister's body. There are reasons for suggesting that the Last Supper/Nativity frame

27 Romans 6: 3-4 (NRSV).

28 See FIG. 6.

29 See FIG. 7.

30 See FIG. 3.

31 See FIG. 1.

32 See FIG. 8.

33 On the theory of the «affordances» of objects see KNAPPETT, Carl, *Thinking through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, chapter 3; and, DAY, Juliette, «Eucharistic Materiality», forthcoming.

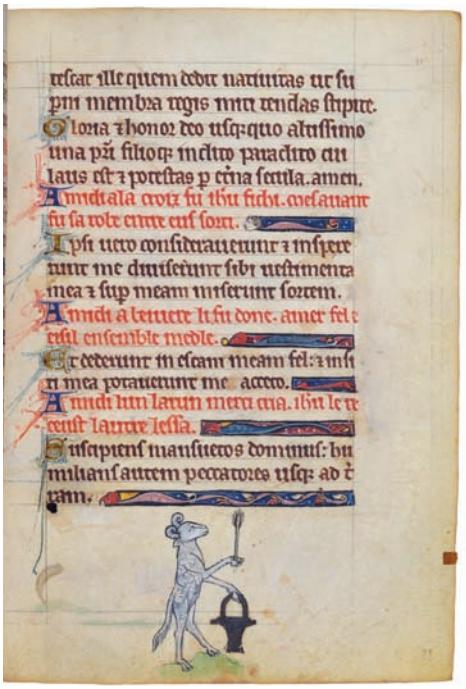
[FIG. 9] Carved ivory cover of the Drogo Sacramentary, Metz c845. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Lat. 9428. Photo: Bibliothèque nationale de France.

was intended to be forward-facing and thus the most significant. First, because the handle is placed centrally in relation to the frame, the images are always fully visible[34]. Secondly, we notice that the figure of Christ is more prominent in the Last Supper panel than in any other. He is much larger and although placed behind the table, the perspective is such that he looms over it in a way which makes it appear that he is leaving the panel itself. Thirdly, within the ritual context of the Mass, these two themes assert the theology of the Real Presence in the eucharistic after elements, as I suggested above. We also note that the theologically less important pairs, Betrayal and Arrest/ Dream and Ascension/Visitation[35] are placed so that they would normally rest against the body.

Although we cannot discount that our *situla* was made for a specific event, the purely Christological, biblical and theological nature of the iconography indicates its liturgical function devoid of any political or ecclesio-political intentions. The significance of the

34 See FIG. 4.

35 See FIG. 5 and FIG. 8.



[FIG. 10] Ram with situla sprinkling holy water from a Book of Hours, c1300, England, Baltimore, Walters Museum, Acc. No. W.102.80R.
Photo: Walters Museum Creative Commons License.

NEXT PAGE:
[FIG. 11] Monkeys as Bishop and deacon sprinkle holy water outside a church. Psalter, c.1320-30, Flemish, Oxford, Bodleian Library, MS Douce 6, fol. 095v.
Photo: © Bodleian Libraries, University of Oxford (CC-BY-NC 4.0).

content is not fixed to or determined by a specific historical context or person, but is intended to be relevant in any liturgical event, although we shall suggest particularly during the Mass.

The Ritual Use of a *Situla*

The Met. *situla*, apart from its resemblance to everyday buckets, provides no clues as to its ritual use, there being neither an inscription nor depiction to suggest its liturgical function. Additionally, *situlae* are not referred to in the sacramentaries, despite relatively abundant prayers for the blessing and sprinkling of water. There are a few depictions of it in ritual use in other media and we shall use these to guide our reading of the liturgical texts.

The ninth century ivory covers of the Drogo Sacramentary depict the bishop performing liturgical rites in six of the nine miniatures[36].

36 Paris, Bibliotèque nationale de France, MS Latin 9428. Available at: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525084620/f1.medres3d. See, KOEHLER, Wilhelm, *Die karolingischen Miniaturen* 1 (Nachdr.). Berlin: N.p., 1958.

In two of these we see minor clergy holding a *situla*. In the right-hand panel of the central register, the bishop appears entering the church with other ministers and then consecrating the altar. At the entrance he holds a bunch of leaves or branches with which he sprinkles water; to his right a smaller figure, which has been identified as a deacon, holds the *situla* in his right hand. In the central panel of the lower register, the bishop consecrates the water of the font; the presence of a large candle might suggest this is the Easter vigil at which baptisms are performed (a baby is held by another acolyte to the bishops right). To the right of the font an acolyte holds a *situla*; to the left, emerging from the frame, another holds a pitcher. The water consecrated for baptism had a sacramental nature which was not the case for other blessed water, we can suggest that the image is designed to emphasize the spiritual power of all water.

Images of bishops and other clergy sprinkling water from a *situla* seem to be rare[37], more often their roles are performed by animals in scurrilous marginal illustrations. In one such example from

37 A systematic investigation of medieval iconography, especially of miniatures in sacramentaries and books of Hours, is needed to identify more examples of the ritual use of situlae.

a late thirteenth-century English Book of Hours, now at the Walters Museum, Baltimore, a ram sprinkles water from a *situla* with an *aspergillium* as part of a sequence of images on the death of Renard the Fox[38]. This obviously reflects later medieval liturgical practice but alerts us to the use of holy water at funerals.

In a fourteenth-century Flemish Psalter[39], a monkey dressed as a bishop and holding an identical *aspergillium* to that of the ram, is followed by another monkey, tonsured but not robed, who sings from a book held in his right hand and holds a *situla* in his left. Behind him a suspended human, untonsured, figure pours water into the *situla* from a pitcher. This might suggest that the pitcher depicted in the Drogo miniature was for filling the *situla* and not for filling the font.

The iconographic evidence for the liturgical use of the *situla* guides us to read the liturgical evidence for the ritual use of blessed water when the *situla* is not mentioned. Sacramentaries, the Gelasian and Gregorian, provide prayers for the blessing of water which may have been used in non-liturgical contexts – such as where the prayers indicate that water will be used to sprinkle on houses and fields by members of the congregation and not the clergy, and in these cases we would not necessarily expect a liturgical *situla* to have been used. The Gelasian is preferred here as, in its various recensions, it testifies to Gallican additions to the Roman liturgy, and no more so in these texts for the blessing and use of water. Antione Chavasse described these in his study of the earliest version, the *Vaticanus Reginensis* 316, which he dated to 750[40]. Another useful version of the Gelasian is the ninth to tenth century Sacramentary of Angoulême (*Sacramentarium Engolismense*: Paris, BNF Latin 816) with its distinctive use of water for the rite of dedication of a church and altar[41].

---

38 Baltimore, Walters Museum, Acc. No. W.102.80R. Available at: https://art.thewalters.org/detail/36269/book-of-hours-3/

39 Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 6, fol. 095v. Available at: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/4a0c575c-0cad-4dd2-8fd4-a6689c0ae1e8/

40 Chavasse, Antoine, *Le Sacramentaire Gélasien: Vaticanus Reginensis 316*. Tournai: Desclée, 1958, p. viii.

41 Saint-Roch, Patrick, *Liber Sacramentorum Engolismensis: Manuscrit B.N. Lat. 816. Le Sacramentaire Gélasien D'Angoulême*. Corpus christianorum, Series Latina, 159 C. Turnholti: Brepols, 1987.

Sprinkling water to bless or even exorcize objects and people is attested in very early liturgical sources. There are accounts of miraculous healing by ascetics using blessed water, or more formally by bishops as in the third century *Testamentum Domini* 25 where it is blessed by the bishop alongside the oil[42]. From the fourth century the Syrian *Constitutiones apostolicae* and the Egyptian collection of prayers attributed to Serapion of Thmuis also indicate the blessing of water for healing. In some cases the water is drunk and not sprinkled. Blessed water could also be sprinkled on buildings, especially houses and on fields, in some cases with exorcistic connotations as the prayers of the Gelasian and Gregorian Sacramentary make clear; however, it cannot be assumed that such water was used liturgically, and in many cases it would have been used by laypeople independently of the clergy.

A group of prayers in the Gelasian sacramentary, which Chavasse determined were of Gallican origin and not Roman as they were added en bloc, form a short rite for the blessing of a house and its inhabitants[43]. The rite includes prayers on entering the house (III.72: «*Orationes intrantius in domo, sive benedicto*»); Mass propers for celebration in the house (III.73); and then a unit entitled «*Benedictio aquae spargendae in domo*» (III.lxxv) of prayers of blessing of water (with salt, oil and wine) to be sprinkled in the house (III.75); prayers for during the aspersion of the people and the house (76.6-8). The rubrics indicate that the salt, wine and oil were added to the water and then the house was sprinkled with this mixture[44]. The tone of these prayers is exorcistic and prophylactic. At no point is the container for the water mentioned, but the implement for sprinkling, the hyssop («*et si aspergis ea cum hyssopo per domus*»), is; it is this which the bishop (and the ram and the monkey) hold in the images discussed above.

The use of blessed water to sprinkle on altars and in churches is attested quite early[45]. Pope Vigilius wrote to Profuturus of Braga in

42 *Testamentum Domini* 25; *Constitutiones apostolicae* VIII.28; Serapion, Sacramentary 17.

43 Chavasse, *Le Sacramentaire Gélasien*, 1958, p. 56.

44 The text of these prayers can be found in Wilson, H.A., *The Gelasian Sacramentary: Liber Sacramentorum Romanae Ecclesiae*. Oxford: Clarendon Press, 1894, pp. 285-88.

45 See, for example: Repsher, Brian V., *The Rite of Church Dedication in the Early Medie-*

538 to explain that although the proper way to consecrate a church was to celebrate Mass on the altar, in the case of churches taken over by the Arians they could be restored (*restauranda*) by the sprinkling of blessed, that is exorcized, water[46]. Bede in *Historia Ecclesiastica* (c.766) quotes a letter from pope Gregory giving instructions to Augustine of Canterbury not to destroy pagan temples but to re-purpose them as churches: «I have decided that the temples of the idols of that nation ought not to be destroyed but let the idols that are in them be destroyed. Then let holy water be sprinkled in the temples, let altars be erected in them, and relics placed there»[47]. As we see in the miniature of the Drogo Sacramentary the consecration of an altar involved sprinkling with holy water and the interment of relics, and it is possible that the episcopal monkey is performing this rite given that he is approaching a church[48] . The Angoulême sacramentary has rubrics and prayers for the «*Ordo Consecrationis basilicae novo*» which Saint-Roch demonstrated only appears in a few Frankinsh versions of the Gelasian, although of course the sacramentaries do contain other such prayers[49]. At the entrance to the church, the bishop receives a mixture of water and wine, blesses it and then sprinkles the mixture throughout the church; next he sprinkles the altar and blesses it. The blessing of the mixture is specified in the rubric, the bishop receives the water and wine separately, mixes them, and then blesses them with a short prayer which invokes the Holy Spirit upon the mixture but otherwise contains no

---

val Era. Lampeter: Mellen, 1998. Also, Polanichka, Dana M., «Transforming Space, (Per)forming Community: Church Consecration in Carolingian Europe». *Viator* 43 (2012), pp. 79-98.

46 Vigilius, *Epistola ad Profuturum Bracarensis* IV. See, Ferreiro, A., *Epistolae Plenae: The Correspondence of the Bishops of Hispania with the Bishops of Rome: Third through Seventh Centuries.* Leiden: Brill, 2020, p. 283.

47 Bede, *Historia Ecclesiastica* I.30: «*aqua benedicta fiat, in eisdem fanis aspergatur, altaria construantur, reliquiae ponantur*». Ed. A. Crépin et al, Sources Chrétiennes (SChr) 489, Paris: Cerf, 2005, p. 246. English: Williams, Rowan and Ward, Benedicta, *Bede's Ecclesiastical History of the English People: An Introduction and Selection*. London: Bloomsbury, 2012, p. 70.

48 See fig. 9.

49 Gelasian-Angoulême (Paris, BN Lat. 816) II.xxxii (paragraph 2020). Saint-Roch, *Liber Sacramentorum Engolismensis*, p. 302, and concordance at pp. 500-1.

biblical allusions[50]. The mixing of wine and water was a Gallican and not Roman practice, as Chavasse also indicated[51].

From the ninth century, originating possibly at Metz, the practice of sprinkling the people with holy water at the start of Mass is first attested. Canon 5 of a synod held by Hincmar, archbishop of Rheims in 852 legislated that water was to be blessed before Mass on every Sunday and that the people were to be sprinkled with it as they entered church:

> *Ut omni Dominico die quisque presbyter in sua ecclesia ante missarum solemnia aquam benedictam faciat in vase nitido et tanto ministerio convenienti, de qua populus intrans ecclesiam aspergatur: et qui voluerit in vasculis suis nitidis ex illa accipiant, et per mansiones, et agros, et vineas, super pecora quoque sua, atque super pabula eorum, nec non et super cibos et potum conspergant*[52].

Henri Leclercq considered this to be a Frankish invention from whence it spread to the rest of the Church. The evidence did not allow him to determine whether Hincmar invented this ritual or was simply insisting on the more consistent use of a custom he had inherited[53]. As the canon contains no justification for the ritual, it would seem it was at least familiar; it might be that the ritual was to be extended to all Sundays when it was previously only done on feast days (at the Easter Vigil as the Drogo miniature might imply), or Hincmar wished to ensure his clergy did not omit it. This is the first textual evidence of a practice that would become widespread in later centuries, although, as Joseph Braun indicated, *situlae* were already owned by churches. He refers to the two silver *situlae* included in the inventory of the church at Centula in 800 and 831[54]. Burchard of Worms (d.1025) will repeat this same canon in his *Decretum* where he attributed it to a council in Nantes of unknown

50 Gelasian-Angoulême (Paris, BN Lat. 816) II.xxxii and xxxiii (paragraphs 2020 and 2023). Saint-Roch, *Liber Sacramentorum Engolismensis*, pp. 302-3

51 Chavasse, *Le Sacramentaire Gélasien*, 1958, pp. 54-5.

52 Hincmar, *Capitula Synodica*, Patrologia Latina 125, col. 774. See also Leclercq, Henri,«L'eau», *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 4.2, p. 1688.

53 Leclercq, «L'eau», p. 1688.

54 Braun, *Das christliche Altargerät*, 1932, p. 585.

date; this is clear evidence that Hincmar's canon was more widely adopted in Gaul[55]. The inscription on the Aachen *situla* states that it was to be used at the entrance to the church and, as the occasion of the emperor's visit was not the dedication of a new church, it is more likely that it refers to this ritual. Our study of the iconographic programme of the Met. *situla* proposed that its implied context is the Mass and hence its primary ritual use was for the sprinkling of holy water on the congregation at the start of Mass.

The ritual use of water for purification of people and objects by washing or sprinkling is found in many religious cultures, although it is not necessary to outline these to explain the early medieval use[56]. In Christian ritual practice, the sacramental use of water in baptism is foundational, but the consecration of this water by an invocation of the Holy Spirit and immersion in it as participation in Christ's death and resurrection, are of a different order than the exorcistic and prophylactic nature of other blessed water. Prayers over the water provide the clearest theological interpretation of the nature and effectiveness of that water and thus suggest appropriate contexts of use. Despite Hincmar's insistence on a ritual sprinkling at the start of Mass, there are no prayers for the blessing of water among the propers for Mass in versions of the Gelasian and Gregorian sacramentaries[57]. Water is blessed for baptism, the *Benedictio fontis* is found among prayers for the Easter Vigil[58], or for baptism of the sick[59], and then exorcisms and blessings are found among supplementary prayers to-

55 Burchard Of Worms, *Decretum libri uiginti*, II.52. Patrologia Latina 140, col. 634.

56 See, Kazen, Thomas, «Purification», in URO, Risto et alii. *The Oxford Handbook of Early Christian Ritual*. Oxford: Oxford University Press, 2019 [Online].

57 The versions of the Gelasian are preferred as they are almost contemporary with the Met. *situla*. Mohlberg noted that the principal manuscript was probably produced at the monastery of Chelles near Paris, c.750, and Chavasse identified numerous prayers of Gallican after origin, among them those for blessing water. See Tymister, Markus, «Sacramentarium Gelasianum». *Brill Encyclopedia of Early Christianity* [Online]. Hunter, David G. et alii (ed.). Leiden: Brill. [Accessed 15 May 2021].

58 Gelasian-Vat. Reg. 316, I.CXVI. (Wilson, H. A., *Gelasian Sacramentary*, p. 53). Gelasian-Angoulême (Paris, BN Lat. 816) I.CXVI (Saint-Roch, *Liber Sacramentorum Engolismensis*, para. 756).

59 Gelasian-Vat. Reg. 316, I. LXXII –LXXV. (Wilson, *Gelasian Sacramentary*, pp. 115-116). Gelasian-Angoulême (Paris, BN Lat. 816), II.xxii-xxvi (Saint-Roch, *Liber Sacramentorum Engolismensis*, para. 1995-2003.)

wards the end of the Gregorian but not the Gelasian sacramentary, often as Gallican additions to the Roman material[60]. There is considerable difference between prayers for the baptismal water and those for other purposes. The former emphasize the vivifying power of the water and either implicitly or explicitly invoke the Holy Spirit; the latter exorcize the water, that is ask for the removal of evil spirits from within the water such that it will effectively remove them from whatever it touches. Thus in the Gelasian sacramentary, in the Easter *Benedictio fontis* the Holy Spirit is explicitly invoked on the water: «*Descendat in hanc plenitudinem fontis virtus Spiritus tui, et toteam huius aqaue substantian regenerandi fecundet effectu. Hic omnium peccatorum maculae deleantur. .... ut omnis homo hoc sacramentum regenerationis ingressus in vera innocentia, nova infantia, renascatur. Per Dominum nostrom…*»[61]. This is quite a contrast to the references to exorcism of hostile powers which dominate the other prayers.

At the start of my research my instinct was that the sacramental nature of the baptismal water would make it inappropriate for an indiscriminate sprinkling of the congregation at the start of Mass; however, during my investigations it has become clear that the exorcistic connotations are even more inappropriate. Thus, the presence of a *situla* in the Drogo miniature of the blessing of the font may well, in fact, indicate that it is water blessed for baptism, or using the *Benedictio fontis* prayer, which was used for the ritual upon which Hincmar insisted.

60 Vatican, Ottobonianis 313, CXII-CXVI. Ed. Wilson, H.A., *The Gregorian Sacramentary under Charles the Great*. London: Harrison and Sons, 1915, pp. 219-20. Wilson (p. xxxv-xxxvii) concluded that this manuscript was written in in the region of Paris before 850.

61 Gelsaian-*Vat. Reg.* 316, I.XLIV. Ed: Wilson, *Gelasian Sacramentary*, pp. 85-6. English: «May the power of your Holy Spirit descend ito all teh water of this font and make the whole substance of this water fruitful with regenerating power. Here may the stains of sin be blotted out. ... that every one who enters this sacrament of regeneration may be reborn in a new infancy of true innocence». Whitaker, E.C., *Documents of the Baptismal Liturgy.* 3rd ed. by Johnson, Maxwell E. London: SPCK, 2005, p. 234.

The Function of the *Situla*'s images in the Ritual Context

The sprinkling of blessed water was a common and frequently occurring ritual, and in most churches any recepticle of wood or metal, not necessarily decorated, would have been suitable. That any container could be used is indicated by the variety of names by which is was known: Braun lists *vas*, *urceus*, *ansatus*, *situla*, and in the later medieval sources also *benedictorium*, *aspersorium*, *caldarotium*, *cuna*, *piscina*[62]. The significance of the water and the ritual sprinkling would remain constant regardless of the type of vessel for the water, although necessarily nuanced differently according to the liturgical calendar and the spiritual or emotional value of the Mass. The use of the Met. *situla* with its specific iconographic programme is similarly both constant and nuanced: the biblical and theological truths it presents do not change, but they become more or less prominent according the the calendar. The commissioning of this *situla* indicates that the dialogue between the ritual and the images was intentional when it was in use, hence the need to consider them together.

So how should one consider the images on this *situla* in their liturgical context? It must be said that medieval art historians have been more concerned with this question than liturgical historians; in fact the latter's traditional interest in the performed texts and their relationships has, in only a few instances, been integrated with the visual environment in which the liturgy took place. Hans Belting suggested three ways in which art and liturgy were connected: art in which liturgy is depicted in some way, often typologically; art which expresses the religious experience of the liturgy; and art which is based upon liturgical practices with no biblical precedent[63]. But none of these apply to the way in which the image functions on a movable liturgical object. Eric Palazzo has also considered the relationship between art and liturgy; in his study of images on a liturgical object, in this case a Gospel book, he proposed that images

62 Braun, *Das christliche Altargerät*, 1938, pp. 581-3.

63 Belting, Hans, «An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium.», *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1980), pp. 1-16; here at pp. 2-3.

have «leur discours autonome» such that their symbolic function changes as the context changes[64]. He explores the biblical, hagiographical and liturgical types of images as they are juxtaposed with text, but because his study is of images which were not displayed publically while the book was in use, the intention and effect is quite different than with our *situla*. I cite these examples to show how difficult it is to elaborate a systematic approach to how image, object and ritual signified when in combination, consequently what will be offered below will be reflections on aspects of the ritual experience of the Met. *situla* drawn from different perspectives.

We have suggested the different occasions when a mobile container of holy water was needed, and in each of them the ritual experience of the participants differed. At the dedication of a church, as we see in the Drogo sacramentary miniature, the water is sprinkled on the building and altar, thus the laity's experience of the *situla* is only visual[65].

At Mass, by contrast, both touch and sight are activated, together with audition, such that the sight of the object and the sensation of the water combine to create significance. Hans Henrik Lohfert Jørgensen proposed the notion of «cultic vision» as a particular way of seeing engendered by images experienced in the ritual context: «ritual was central both in giving shape to the cultic images of various media, in conditioning the visual relations of the ritual and performative space, and in shaping the Christians' mental image of God and the sacred»[66]. For Jørgensen, liturgical participation trains the Christian into ways of sacralized seeing such that they are able to see beyond the physical to the spiritual, and the liturgical objects are a key part of this. Citing Joseph Jungmann, Jørgensen reminds us that the key sacramental moment of the Mass, the consecration of the bread and

64 Palazzo, Eric, «L'iconographie de la ritualité au moyen âge: une introduction». In Palazzo, Eric, *L'évêque et son image: L'illustration du pontifical au moyen âge*. Turnhout: Brepols, 2000, pp.73-109; here at p. 74.

65 See fig. 8.

66 Jørgensen, Hans Henrik Lohfert, «Cultic Vision–Seeing as Ritual: Visual and Liturgical Experience in the Early Christian and Medieval Church». In Petersen, Nils Holger, *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification*. Turnhout: Brepols, 2004. pp. 173-197; here at p. 173.

wine, were obscured from the laity and then the consecrated host was «ostentatiously» revealed at the elevation. Such ostentation has been presumed to have been a Frankish addition[67]. This play between absence/presence, visibility/invisibility is also evident with the *situla* as the iconography invites the viewer not just to consider the water «hidden» in the container and revealed in the sprinkling, but also to see Christ's Incarnation and Passion, even though he is hidden from view as the Ascension panel makes clear. This dynamic, which could be called «cultic vision», also confirms the salvation to which the depicted events bear witness and in which the viewer participates by virtue of her baptism. As Karen Eileen Overbey and Benjamin Tilghman have suggested, sacred objects do not simply have aesthetic qualities but they also shape the experience of what was contained in them and how people interacted with them[68].

The function of sight in medieval ritual experience has frequently been explained sacramentally. Eric Palazzo's discussion of images in medieval liturgy applies the conceptual basis of sacramental theology very directly to the act of seeing in liturgical contexts in a way which I think stretches the notion of physical sight as spiritual encounter while simultaneously dilutes the theological priority of the dominical sacraments[69]. Herbert Kessler also used sacramental language but does not apply the Augustinian and Scholastic categories to sight within the liturgical context: «various aspects of sophisticated works of medieval art – subject matter, form, and material – were devised to engage the viewer in an anagogical process, offering spiritual readings of text, elevating established categories of objects and iconographies, and deploying materials in such a way that physical presence is simultaneously asserted and subverted»[70]. Within the Mass, where the ritual climax is the consumption of the Body and Blood of Christ, the Last

67 Jørgensen, «Cultic Vision», 2004, p. 183.

68 Overbey, Karen Eileen & Tilghman, Benjamin C., «Active Objects: An Introduction», *Different Visions* [Online] 4 (2014) [Accessed 15 May 2021]. Available at: https://differentvisions.org/project/issue-four-active-objects/

69 Palazzo, Eric, «Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages», *Viator* 41.1 (2010), pp. 25-56.

70 Kessler, *Spiritual Seeing,* 2000, p. 1.

Supper panel on the *situla* prefigures Christ presence on the altar[71]. The contemplation of the *situla* image engages physical sight of the material in order to effectively generate the right emotional and spiritual disposition to contemplate what is not visible.

Kessler and others who situate the creation of these medieval iconographic programmes within western responses to Iconoclasm, note that for the Western theologians the image does not give direct access to what is depicted, but they engender appropriate emotional response so that worship is directed to the proper object of devotion and not to the image[72]. This notion is confirmed by the content of the *situla*'s images which are all scenes from the earthly life of Christ: heaven and the spiritual realm is completely absent. Thus, in the baptism scene there is no hand of God or dove symbolising the Holy Spirit, and in others even the angels stand on the ground. In the Ascension, Christ hovers between earth and heaven and the apostles turn their heads upwards to witness the disappearing Christ[73]. As Kessler remarked, «If the apostles, who had seen Christ in the flesh, needed to have him removed from their corporeal vision in order to contemplate him in spirit, how much more mere mortals in the presence of images of him»[74]. Kessler suggested that this was intended to generate the emotional experience of longing for Christ, which would be temporarily alleviated within the Mass.

The *situla*, like all ritual objects, occupies space and as it is moved within it, its iconographic programme becomes juxtaposed with other significant images and symbols, locations and clergy to give rise to fresh connotations. Its mobility into and within the ritual space, its rotation and oscillation in ritual and procession, the dynamic movement within the iconography, the movement of holy water through the air and within the *situla* all contribute to affirm the immanence of God. It is in contrast to the static nature of almost all other holy objects and locations within church buildings for example, the altar and sanctuary, reliquaries, the consecrated eucharistic elements on the

71 See FIG. 4.
72 KESSLER, *Spiritual Seeing*, 2000, pp. 124-5.
73 See FIG. 8.
74 KESSLER, *Spiritual Seeing*, 2000, p. 137.

altar. The abundant and seemingly indiscriminate distribution of water bears witness to a God dynamically present in the world, whose offered salvation is also abundant and indiscriminate.

In ritual use, the *situla* would have been only occasionally or partially visible to the participants. Detailed examination of the iconography would not have been possible but the biblical events would have been recognised by even a brief glimpse of their distinctive iconographic conventions. The excellent photographs provided by the Metropolitan Museum of Art give us a privileged view of the *situla* and its decorative programme, but such view is anachronistic. The basis of Ivan Foletti's study of the basilica Sant' Ambrogio in Milan, following insights from Hans Belting, was that images in ritual space should be viewed in their ritual context, which is not from directly in front of them, nor flat, but from a distance, and more often than not partially obscured[75]. The face-on perspective was only possible for a privileged few and thus consideration of the objects as they were seen from different angles and places gives us a better ability to encounter the objects and their decoration in a manner approaching that of a medieval worshipper. In use the *situla* appears and disappears with the bishop and other ministers. It is visible when the worshipper is sprinkled with holy water, but its presence is noted even when water is seen but the vessel is not. For the recipient of holy water possibly only one vertical register might come fully into view and the adjacent ones were glimpsed partially, perhaps enough to facilitate a brief recognition. In our description of the iconography above I have tried to indicate what sort of message might be available from such partial views and especially how the images work vertically to suggest key Christian doctrines. Compared to the other ivory *situlae*, the Met. example appears to be in a somewhat more primitive style, of lower artistic quality; however it is the very fact of the biblical events being stripped back to their essential elements which enables their recognition in the ritual context. This *situla* displays a much more sophisticated theological programme which was intended to function when the object was used ritually.

75 Foletti, Ivan, *Objects, Relics, and Migrants. The Basilica of Sant'Ambrogio and the Cult of its Saints (386-972)*. Rome, Viella 2019, pp. 8-9.

Hans Henrik Lohfert Jørgensen suggested the notion of «mediation» to indicate the multi-sensory way in which the medieval church's art and rituals effected divine presence for material and spiritual apprehension, and extends sacramentality to the ritual environment and ritual participation. This expansive notion of sacramentality was specifically designed into rituals and the objets for them. With his neologism «*hagiosensorium*», he aims to show how the ritual and its environment was designed to cultivate modes of perception of the divine, both incarnate and immanent, through multi-modal ritual experiences[76]. The liturgy cultivated through the senses an awareness of Christ's immanence, while the *situla*'s iconography reinforced his Incarnation, which worked together with the prayers, the readings from scripture, and through the sacrament of the Eucharist. The ritual sprinkling of water is not just a memory of baptism or a rite of purification, but it sanctifies the *sensorium* prior to participation in the Mass, the locus *par excellence* for encounter with Christ.

Conclusion

The Met. *situla* was specifically designed to present a coherent theology of Christ's incarnation and immanence to guide worshippers to experience Christ in and through the liturgical texts and rituals, and above all in the sacrament of the Mass. Obviously a bucket is not the best place to put a devotional image for any sort of sustained contemplation; however, when these images are deployed or activated during ritual sprinkling with holy water they focus attention on the source of that blessing, and prepare the worshipper for Christ's enduring presence on earth in the sacrament of the Mass. The sight of the *situla* and the sensation of water on the skin make these theological notions perceptible and thus through the participants' physical presence and participation, they experience God materially and spiritually.

76 Jørgensen, Hans Henrik Lohfert, «Sensorium. A Model for Medieval Perception», in JØRGENSEN, Hans Henrik Lohfert; Laugerud, Henning; Skinnebach, Laura Katrine (ed.), *The Saturated Sensorium : Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*. Aarhus University Press, Aarhus, 2015, pp. 24-71, here at p. 25.

LAS PINTURAS DE SAN MIGUEL Y SANTA MARÍA DE TERRASSA. ¿ECOS DE UN REPERTORIO ORIENTAL TARDOANTIGUO?

Carles Sánchez Márquez

Resumen: Desde los primeros estudios de Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) hasta la actualidad, el programa iconográfico y la cronología de las pinturas de San Miguel y Santa María de Terrassa han sido motivo de controversia. Aunque la cronología ha oscilado desde el periodo tardoantiguo hasta la etapa carolingia, los últimos estudios técnicos parecen confirmar una datación hacia el siglo VI. Estos nuevos datos nos permiten plantear un nuevo posible contexto para la creación de las pinturas. En primer lugar, es muy probable que la elección de los temas iconográficos estuviera relacionada con los debates sobre la herejía arriana que tuvieron lugar en la España visigoda durante los siglos V y VI. En segundo lugar, deberíamos reconsiderar los ciclos de San Miguel y Santa María como un ejemplo de la pervivencia de una tradición pictórica del siglo VI ligada al Mediterráneo oriental. El objetivo de este artículo es analizar las posibles vías de recepción de los repertorios que encontramos en este excepcional conjunto.

Abstract: From the early studies of Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) to the present, the iconographic program and the chronology of the paintings of Santa María and San Miguel de Terrassa have fueled controversy. The date has especially swung from the Early Christian Art to the Carolingian period. However, recent technical studies seems to confirm an early date around the 6th century. This new data allows us to reassess the question in other terms and explore a new possible context for the paintings. First, it is very likely that the choice of iconographic topics was related to the debates on the Arian heresy that took place in Visigothic Spain during the 5th and 6th cen-

turies. Secondly, the paintings should be reconsidered as a possible reception of a larger 6th-century pictorial tradition linked to the Eastern Mediterranean, which is used in a very particular way. My paper addresses all these questions in order to propose a new Mediterranean framework for the making of this singular set of paintings.
Palabras clave: Terrassa; pintura mural; Emmanuel; Bizancio; Egipto.
Keywords: Terrassa; wall paintings; Emmanuel; Byzantium; Egypt.

La creación del obispado de Égara

Las pinturas de Terrassa se encuentran en el complejo de la antigua sede episcopal de Égara, constituido por tres iglesias: Santa María, San Miguel y San Pedro. La fundación de este conjunto monumental se remonta a mediados del siglo V. En este momento, el obispo de Barcelona, Nundinario, decidió dividir su diócesis en dos partes: el litoral marítimo (para la diócesis de Barcelona) y el interior, donde creó la nueva diócesis de Égara, siendo Ireneo su primer obispo.[1]

La concesión de la categoría episcopal al antiguo *municipium flavium* de Égara propició el inicio de una gran campaña constructiva que comenzó en tiempos del propio Ireneo, a mediados del siglo V, y terminó en la centuria siguiente con el obispo Nebridio.

1 Tras la celebración del concilio de Santa Maria Maggiore de Roma, el papa Hilario envió una carta al arzobispo de Tarragona (30 de diciembre del 465) en la que mostraba su desacuerdo con los obispos de la tarraconense por el nombramiento de Ireneo (obispo de Égara) como obispo de Barcelona, y ordenaba su retorno inmediato a la sede egarense. Estos documentos llevan a pensar, por consiguiente, que el término ante quem para la fundación de la diócesis es el año 465. Sobre la creación del obispado de Égara, me remito a: Mundó i Marcet, Ascani, «El bisbat d'Égara de l'època tardo-romana a la Carolíngia». En Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991). Terrassa: Centre d'Estudis Històrics-Arxiu Històric Comarcal, 1992, pp. 41-49; Martí i Bonet, Josep Maria, Els origens del Bisbat d'Égara. En Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991). Terrassa: Centre d'Estudis Històrics-Arxiu Històric Comarcal, 1992, pp. 61-71; ID, Barcelona i Égara-Terrassa. Història primerenca fins l'alta edat mitjana de les dues esglésies diocesanes. Barcelona: Arxiu Diocesà, 2004.

[FIG. 1] Reconstrucción virtual de la sede de Égara. © Dualmultimedia.
[FIG. 2] Complejo de la sede episcopal de Égara. De izquierda a derecha: San Pedro, San Miguel y Santa María. © Museo de Terrassa.

El nuevo complejo episcopal estaba organizado en tres terrazas, donde se edificaron los edificios episcopales[2]. En la primera, situada al sur, se construyeron las dependencias destinadas a la residencia episcopal, así como una capilla particular dedicada a los santos Justo y Pastor. En la segunda terraza se edificó la catedral de Santa María, con dos ámbitos diferenciados: el baptisterio, situado a sus pies, y la propia basílica de tres naves. Al norte de la catedral se alza la iglesia de San Miguel, un edificio de carácter funerario[3]. Finalmente, en la tercera terraza, al norte, se construyó la iglesia parroquial de San Pedro. En el sector oeste, cerrando el conjunto, se edificó un doble corredor funerario que comunicaba el baptisterio y la iglesia parroquial, de modo que todas las edificaciones quedaban conectadas alrededor de un patio central donde se hallaba el cementerio. En la actualidad se conservan importantes vestigios de los edificios episcopales: el ábside de la catedral de Santa María con la decoración

2 Las campañas arqueológicas realizadas en el marco del Pla Director de les Esglésies de Sant Pere, han permitido fijar definitivamente la secuencia constructiva del complejo episcopal: Garcia Llinares, Gemma; Moro García, Antonio; Tuset Bertran, Francesc, La Seu Episcopal d'Égara. Arqueologia d'un conjunt cristià del segle IV al segle IX. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2009. Para una visión general de la evolución histórico-artística del conjunto: Ferran Gómez, Domènec, Ecclesiae egarenses. Les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Barcelona: Lunwerg, 2009; Sánchez Márquez, Carles, «La sede episcopal de Égara y su decoración pictórica». Boletín de la Sociedad Española de Bizantinística 32 (2019), pp. 18-32.

3 Garcia Llinares, Gemma; Moro García, Antonio; Tuset Bertran, Francesc, «L'edifici funerari de Sant Miquel». Terme 30 (2015), pp. 75-100. El templo estuvo dedicado en origen a San Vicente mártir. La primera mención documental que refiere a la advocación a San Miguel se remonta al año 1185. Véase: Soler i Jiménez, Joan, «Sant Vicenç d'Ègara. Una antiga advocació de Sant Miquel?», Terme 30 (2015), pp. 125-138.

pictórica y el baptisterio situado a sus pies; la totalidad del edificio de San Miguel; así como la cabecera de la iglesia parroquial de San Pedro.

Las invasiones musulmanas en la península ibérica marcaron el fin de la etapa de mayor esplendor de este conjunto monumental y el fin del obispado de Égara. Después de la conquista de Barcelona en el año 801 por parte de los francos, la estabilidad del país permitió que en el año 810 algunas sedes episcopales fueran restituidas, a excepción de las diócesis de Égara y Empúries[4].

Las pinturas de San Miguel: la teofanía revelada

Las pinturas que decoran el ábside de la iglesia de San Miguel fueron descubiertas a finales del siglo XIX. El 25 de diciembre del 1892 el semanario *Ègara*[5] se hacía eco de la existencia de unos frescos en el interior del templo, que se hallaban ocultos bajo una película de cal que cubría todo el ábside, presidido a su vez por el retablo gótico de los santos Abdó y Senén. Tras la restauración llevada a cabo durante los años 1927 y 1928 en el marco de los trabajos arqueológicos en San Miguel dirigidos por Josep Puig i Cadafalch, las pinturas llamaron la atención de los historiadores de la época[6], que llevaron a cabo un primer análisis. Después de estos primeros estudios, Puig i Cadafalch publicó una contribución en la que expuso una hipótesis cronológica que mantendrá a lo largo de su carrera: la datación del siglo VI[7].

---

4 Soler i Jimenez, Joan, «El territori d'Égara, des de la Seu Episcopal fins al Castrum Terracense (segles V-X). Alguns residus antics en la toponímia altmedieval». Terme 18 (2003), pp. 59-95.

5 «Movimiento científico y artístico en Terrassa». Revista semanal Egara, año I, núm.5 (25 de diciembre de 1892).

6 Soler i Palet, Josep, Egara-Terrassa. Terrassa: Tallers Gràfics Joan Morral, 1928; Kuhn, Charles Louis, Romanesque mural painting of Catalonia. Cambridge: Harvard University Press, 1930, pp. 9-11.

7 Puig i Cadafalch, Josep, «Les peintures du VIe siècle de la cathédrale d'Egara», in Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres 75/2 (1931), pp. 154-162; ID – «Les pintures del segle VI de la catedral d'Egara (Terrassa) a Catalunya». Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona 11/2 (1932), pp. 97-105; ID,

[FIG. 3] Interior de la iglesia de San Miguel. © Carles Sánchez.
[FIG. 4] Ábside de la antigua catedral de Santa María (s.VI).
© Teresa Llordés

El ábside de San Miguel de Terrassa acoge una teofanía sinóptica que fusiona en solo tema dos fuentes textuales: la ascensión de Cristo y la visión de Ezequiel[8]. Aunque la fuente primaria y jerárquica de las pinturas es la ascensión de Cristo (Marcos XVI, 19; Lucas XXIV, 50-51; Hechos I, 9-12)[9], encontramos elementos de la visión de Ezequiel, concretamente las cuatro ruedas del carro y el trono (Ez. I, 4-28; X, 1-22). Cristo se representa nimbado, con una cruz decorada con líneas en el interior y de tres brazos, entre los que se puede leer la

«Les pintures del segle VI[e] de la catedral d'Egara (Terrassa) a Catalunya». Arxiu del Centre Excursionista de Terrassa any XIV, 2ª ep., n.º 80 (1932), pp. 86-91; ID, «Les pintures del segle VI de la catedral d'Egara (Terrassa)». Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans VIII: 1927-1931 (1936), pp.141-149.

8 Parte de la investigación sobre las pinturas de San Miguel de Terrassa ha sido publicada previamente en: SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles, «Singing to Emmanuel: The Wall Paintings of Sant Miquel in Terrassa and the 6th Century Artistic Reception of Byzantium in the Western Mediterranean». Arts 2019, 8, 128.https://doi.org/10.3390/arts8040128; ID – «Arte, música y liturgia en Sant Miquel de Terrassa», in CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo; ZAUNER ESPINOSA, Sergi (ed.), Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020, pp. 249-262.

9 Sobre la iconografía de la ascensión remito a los ya clásicos estudios de DEWALD, Ernest, «The Iconography of the Ascension». American Journal of Archaeology 19 (1915), pp. 277-319; VAN DER MEER, Frédéric, Maiestas Domini: Theophanies de l'Apocalypse dans L'Art Chrétien – Etude sur les Origines d'una iconographie spéciale du Christ. Paris-Roma: Société d'Édition «Les Belles-Lettres», 1938, pp. 185-188, 196-198; BELTING-IHM, Christa, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Wiesbaden: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 1960, pp. 95-112.

[FIG. 5] San Miguel de Terrassa. Pinturas del ábside. © Carles Sánchez.
[FIG. 6] Dibujo de las pinturas de San Miguel. © ARCOR

inscripción EMA /VV (…) que debe traducirse como Em(m)anu(el). En el marco de la restauración realizada en los años 2001 y 2002 fueron descubiertas las imágenes del Sol y la Luna flanqueando la teofanía, símbolos cósmicos de eternidad, a ambos lados de la mandorla.

El nivel inferior del ábside es ocupado por los doce apóstoles representados de perfil, arrodillados y con una indumentaria de clara tradición romana: túnica, toga pretexta y sandalias. Por otra parte, en la franja divisoria central aparecen de izquierda a derecha unos *tituli* con los nombres de seis apóstoles: *Petrus, Andreas, Iacobus, Iohannes, Philippus y Bartholomeus*[10]. Del resto del apostolado, actualmente tan solo ha pervivido una inscripción que identifica a *Pa[ul]us.*

La escena del registro inferior está enmarcada por dos cortinajes con *segmenta* recogidos con un nudo central, un recurso ornamental muy frecuente en la tardoantiguedad. Lo encontramos, entre otros ejemplos, en los mosaicos de San Vitale y San Apolinar Nuovo de Ravenna (siglo VI); en la biblia de Garima (Etiopia, c.530-660); en el sepulcro de los Apóstoles conservado en el Museo Arqueológico de Tarragona (s.V); o en un folio del Pentateuco de Ashburnham (BNF nouv. acq. lat. 2334, f. 76r) un manuscrito con una datación (s. VI-VII) y procedencia (Siria, norte de África, Hispania visigoda) discutidas. En este último caso, los cortinajes cubren el *sancta sanctorum* del Tabernáculo, donde se custodiaba el Arca de la Alianza.

En el caso de Terrassa, estoy convencido de que los cortinajes no cumplen una función puramente decorativa, sino que se trata de la evocación de un acto cultual de contemplación que tenía lugar en el interior de la iglesia. Me inclino a pensar que probablemente las pinturas de San Miguel estaban ocultas detrás de un velo que se descubría en determinados momentos ante los fieles. Este artificio cultual, heredado de las religiones mistéricas, fue empleado por la iconografía cristiana para mostrar la invisibilidad y subrayar la presencia divina. Tal y como sugirió muy acertadamente André Grabar[11], los

10 López Vilar, Jordi; Gorostidi Pi, Diana, «Les inscripcions visigodes de l'absis de Sant Miquel». Terme 30 (2015), pp. 101-109; ID, «Inscripciones visigodas en el ordo Apostolorum del ábside de Sant Miquel de Terrassa (Barcelona). Evidencias a partir de los tituli picti». Jahrbuch für Antike und Christentum 59 (2016), pp. 114-136.

11 Grabar, André, «Une fresque visigothique et l'iconographie du silence». *Cahiers Ar-*

[FIG. 7] San Miguel de Terrassa. Detalle de los cortinajes y del colegio apostólico
© Carles Sánchez.

cortinajes deben ser explicados como una referencia a la «revelación» de un misterio: Cristo manifiesta su carácter sobrenatural a través del episodio histórico de la ascensión. Esta hipótesis cuenta con un ejemplo paradigmático en el arte copto, el dintel de madera de El-Moallaka (siglo VIII), donde los cortinajes también fueron utilizados para desvelar una teofanía de la ascensión[12]. Al hilo de esta idea, la arqueología ha demostrado la existencia de canceles cerrando la embocadura del ábside en diversas iglesias de la Hispania visigoda. Sobre estos canceles que restringían el acceso al altar, se colocaba una cortina que adornaba el arco de ingreso y ocultaba la visión del ábside. De hecho, en algunas iglesias de época visigoda aún puede observarse en el suelo, bajo este arco de acceso a lo que llamaríamos «crucero», la señal marcando el lugar que ocuparon dichos canceles[13]. En relación a esta hipótesis, y aunque se trata de un ejemplo tardío, me parece muy sugerente la ilustración de la Iglesia de Filadelfia de Beatus de Girona (Cat. Gir. Ms. 7, fol.94r), del año 975, que reproduce una iglesia en dos niveles con cortinajes que cuelgan por encima de cada altar, una imagen similar al aspecto que debía tener San Miguel de Terrassa.

---

queologiques 1 (1945), pp. 124-128.

12 MAC COULL, Leslie, «Redating the Inscription of El-Moallaqa». *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 64* (1986), pp. 230-234.

13 Véanse los ejemplos de San Pedro de la Mata y Santa María de Melke, ambos en Toledo. BANGO TORVISO, Isidro – «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», in DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (ed.), VII Semana de Estudios Medievales (Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996), Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 1997. pp. 61-120; SCHLUNK, Helmut, «La iglesia de San Gîao, cerca de Nazaré. Contribución al estudio de la influencia de la liturgia de las iglesias prerrománicas de la península Ibérica», in Actas do II Congresso Nacional de Arqueología. II. Coimbra, 1971, pp. 509-528.

[FIG. 8] Pentateuco de Ashburnham: representación del Tabernáculo, s.VI-VII. París, Bibliothèque national de France (nouv. acq. lat. 2334, f. 76r). © BNF

Cantando a Cristo Emmanuel

Uno de los elementos más fascinantes del ciclo de Terrassa es sin lugar a dudas la gestualidad de los apóstoles. Estos realizan una genuflexión, tienen una mano sobre el codo y con la otra se tapan la boca. Sobre la interpretación de la gestualidad, Grabar sugirió que la genuflexión de Terrassa tenía su origen en un ritual egipcio de plegaria[14]. En cuanto a la mano en la boca, se trataría de un gesto que acompaña la plegaria o la lectura de los salmos, y a la vez un signo de protección contra los demonios que pueden entrar por la boca.

En este sentido, siguiendo la hipótesis planteada por Grabar, creo que la imagen de Terrassa podría tratarse de la codificación visual de una posible forma de canto o repertorio específico, con origen en las liturgias orientales. A favor de esta hipótesis, contamos con una reveladora imagen de las pinturas de la capilla 28 de Bawit (siglo VI), actualmente desaparecidas, y que hoy conocemos gracias a una acuarela realizada por Clédat en el año 1904[15]. En ella se representan tres personajes identificados como salmistas (ΨΑΛΤΗC) que presentan la misma gestualidad de Terrassa: una mano en la

14 GRABAR, André, «Une fresque visigothique…», p. 126.

15 Quiero agradecer a Mary Kupellian, del Museo copto de El Cairo, su amabilidad por la cesión de esta imagen así como las correspondientes a las capillas de Bawit. CLÉDAT, Jean, Le monastère et la nécropole de Baouît, Tome I, Fascicules 1-2. Le Caire: Mémories publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, XII, 1904, vol.1, part two, pl. XLI.

[FIG. 9] Aquarela de la capilla 28 del monasterio de Bawit (Egipto), s.VI. Según Clédat 1904.

boca (¿a modo de sordina?) y la otra en el codo (que hace resonar el sonido en el cráneo). La innegable similitud con las pinturas de Bawit nos permite confirmar que el gesto de los apóstoles de Terrassa no es el silencio místico de la contemplación, sino que están cantando ante la revelación de la teofanía del ábside.

Sobre el origen de este gesto, me atrevo a sugerir que probablemente se trata de un sincretismo que tiene su origen en el Egipto faraónico, y concretamente en el Dios de la música Ihy, que habitualmente se representa arrodillado y con un dedo en el labio[16]. En el Antiguo Egipto los cantores aparecen generalmente representados con una mano cubriendo el pabellón auricular, y por extensión, en la liturgia copta los cantores hacían lo mismo[17]. También, aparecen mostrando distintos signos con las manos, que hacen referencia a la «quironomía» o signos que plasman algunas características del canto en los primeros siglos de la Era Cristiana. En pinturas murales y relieves del Antiguo Egipto podemos ver los mismos gestos en cantores como el famoso Iti o el que aparece en la tumba de Nenchefka, ambos en el Museo Egipcio de El Cairo.

Por todo ello, a mi modo de ver la gestualidad de los apóstoles de Terrassa no solo alude al silencio místico de la contemplación,

16 MANICHE, Lisa, Music and Musicians in Ancient Egypt. London: British Museum Press, 1991.

17 KUHN, Magdalena, «Coptic music culture. Tradition, structure, and variation», in GABRA, Gawdat (ed.), Coptic Civilization. Two thousand years of Christianity in Egypt. Cairo-New York: The American University in Cairo Press, 2014, pp. 67-78.

como sugirieron André Grabar o Henry Maguire[18], sino que los apóstoles están cantando ante la revelación de la teofanía del ábside. En mi opinión, la gestualidad de los apóstoles de San Miguel podría ser la evocación plástica de algún cántico de la liturgia mozárabe con origen en las liturgias orientales, que tenía lugar en el interior del edificio[19].

¿De qué cánticos puede tratarse? Determinar los ritos que tenían lugar en el interior del edificio es todavía hoy una labor pendiente. Sin embargo, no me parece descabellado pensar que para las pinturas de San Miguel se utilizase una fuente con una matriz litúrgica: salmos, himnos[20] en los que se subrayaba el carácter divino del «Cristo Emmanuel», o bien el Trisagio[21]. De hecho, en el año 1938 Van der Meer[22] propuso que las teofanías coptas de Bawit –que como veremos

18 Según Maguire, en el arte bizantino, la mano que se lleva a la boca en la representación de la ascensión significa simplemente silencio. El autor alude a la ascensión de San Clemente en Roma, de mediados del siglo IX, donde uno de los apóstoles se tapa la boca con una mano, mientras que en la otra sostiene un pergamino. Véase Maguire, Henry, «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art». Dumbarton Oaks Papers 3 (1977), pp. 123-174. Para una visión general del gesto en Bizancio: Brubaker, Leslie, «Gesture in Byzantium», in Braddick, Michael (ed.), The Politics of Gesture: Historical Perspectives. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 36-56.

19 Bäumer fue uno de los primeros autores en encontrar en la liturgia mozárabe una fuerte influencia de las liturgias orientales bizantinas, que atribuyó al contacto de los godos con los griegos. Bäumer, Suitbert, Geschichte des Breviers. Freiburg im Breisgau: Herder, 1895 (edición francesa, Paris: 1905). Sobre la recepción de las liturgias orientales véase además: Díaz y Díaz, Manuel Cecilio, «Entorno a los orígenes del Cristianismo hispánico», in Gómez Tabanera, José María (ed.), Las raíces de España. Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada, 1967, pp. 423-443; Gros I Pujol, Miquel dels Sants, «Les Wisigoths et les liturgies occidentales», in Fontaine, Jacques (ed.), L'Europe héritiére de l'Espagne wisigothique. Madrid: Casa Velázquez, 1992, pp. 125-135.

20 Algunos himnos de la liturgia hispano-visigoda o mozárabe, como el «Himno para después de la Ascensión del Señor» (Ymnus post Ascensione Domini) o el Himno en la Resurrección del Señor (Ymnus in Resurrectione Domini) precisamente ponen en relieve los cánticos dirigidos a la Gloria de Cristo. Pinell, Jordi, Liturgia Hispánica. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1998, pp. 152-153; Martín-Delgado Sánchez, José Manuel, El canto litúrgico en la reforma del rito mozárabe de Cisneros: tradición, pervivencia y restauración. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2018, pp. 64-65.

21 El trisagio es un eco del pasaje bíblico en el que los serafines aclaman al Señor: «Santo, Santo, Santo, Señor todopoderoso» (Is 6,3).

22 Van Der Meer, Fréderic, Maiestas Domini…, pp. 266-271.

[FIG. 10] Santa María de Terrassa, vista general del ábside. © Museo de Terrassa
[FIG. 11] Santa María de Terrassa, dibujo de las pinturas. Según TRACER

presentan sorprendentes analogías con Terrassa– eran la representación visual del Trisagio cantado en la liturgia.

La teofanía revelada tras los cortinajes, la reverberación de los cantos litúrgicos en la arquitectura aurea de San Miguel, y la luz reflejada en el mármol de las columnas y capiteles debía provocar una particular experiencia estética en el fiel. Una verdadera 'performance litúrgica' en la que interactuaban lo real, lo que se percibía y lo que se imaginaba.

Santa María: el culto a la *Theotokos*

Los frescos de la iglesia de Santa María fueron descubiertos en el año 1918, cuando se retiró el retablo mayor de San Rufo del presbiterio. En ese momento algunas partes de las pinturas góticas del ábside se habían desprendido, hecho que permitió ver un ciclo pictórico más antiguo debajo. La convicción de que la decoración subyacente era altomedieval llevó a efectuar el arrancamiento de las pinturas góticas en el año 1937.

El ábside presenta una decoración organizada en cinco registros concéntricos delimitados por 4 franjas de color granate. Tradicionalmente, la historiografía ha puesto en relación esta composición concéntrica con la cúpula de Centcelles (Tarragona, siglo IV). No obstante, sin negar el parecido con Centcelles, me inclino a pensar que el mayor paralelo debemos buscarlo en algunos conjuntos del contexto del Egipto cristiano, como en la decoración de la capilla de la Paz de la Necrópolis de El-Bagawat (Kharga, Egipto, siglos V-VI), datada entre los siglos VI-VIII. Este recurso a base de registros concéntricos también es muy frecuente en tejidos coptos, como el *orbiculus* de San José conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, del siglo VII (MET 63.178.2).

El motivo zenital está formado por dos cuadrados superpuestos que forman una estrella de ocho puntas, alrededor de la cual encontramos motivos decorativos con plumas de pavo real y una gran corona de laurel. Ambos temas tienen una raíz cristiana (vinculados al triunfo y resurrección de Cristo) y aparecen en mosaicos y manuscritos iluminados de la tardoantiguedad, como el mosaico

de la rotonda de Sant Jordi de Salónica, o el Dióscorides de Viena, un manuscrito confeccionado en el siglo VI (c. 515) para la princesa bizantina Anicia Juliana.

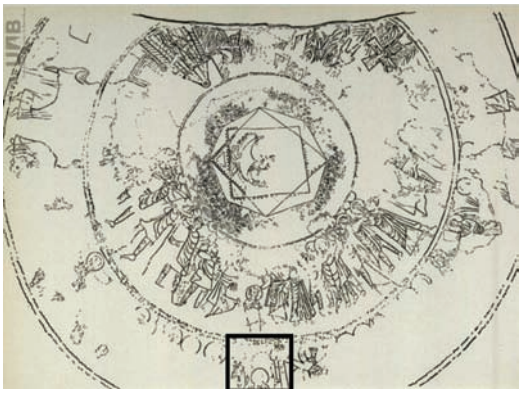
Por lo que se refiere al resto de escenas, según el estudio iconográfico realizado por Carles Mancho[23], las escenas que son visibles desde la nave explicarían a los fieles donde reside la autoridad religiosa: la traición y prendimiento de Cristo, la negación de San Pedro, la entrega de las llaves y escenas de la vida de san Pablo. En cambio, las escenas visibles desde el interior de la nave, ejemplificarían las consecuencias de traicionar la autoridad religiosa: muerte de Absalom, muerte de Ahitófel y lamentación del rey David.

La muerte de Ahitófel es un relato recogido en el Segundo libro de Samuel (2 Samuel, 15,12) que explica cómo Absalón, tercer hijo de David, inició la revuelta contra su padre para usurpar el trono. Ahitófel, consejero de David, dio la espalda al rey y se unió a la revuelta, pero pronto fue consciente de que su golpe de estado estaba destinado al fracaso y se suicidó colgándose. En mi opinión, una de las tres escenas del ciclo que es visible desde el interior del ábside – la escena del crucificado – ha sido identificada erróneamente con la muerte de Ahitófel. Según la fuente textual, Ahitófel se cuelga, de manera que me resulta difícil aceptar la interpretación sugerida por Mancho. Asimismo, las características formales del personaje hacen difícil que pueda tratarse de Cristo, ya que normalmente aparece representado con perizoma o collobium. A vista de lo expuesto, me inclino a pensar que el personaje identificado con Ahitófel es en realidad Gestas, y por lo tanto formaría parte de la escena de Crucifixión de Cristo. Afortunadamente, los trabajos de restauración efectuados por Tracer nos han permitido ver con detalle algunos restos pictóricos que podríamos identificar con la cruz de Cristo, en la que se observan los pies. A su lado encontramos otro personaje que sostiene una lanza –Longinos–, y en la parte se representaría Dimas, figura lamentablemente perdida.

23 Mancho Suárez, Carles, La peinture murale de haut Moyen Âge en Catalogne (IX-X siècle). Turnhout: Brepols, 2012, pp. 312-336.

[FIG. 12] El-Bagawat (Egipto), Capilla de la Paz, siglo IV-V. © Domènec Ferran
[FIG. 13] Diocórides de Viena. De Materia Medica de Dioscórides, c.512. Viena, Österreische Nationalbibliothek (Cod. Med. 1, fol. 6v). © Viena, Österreische Nationalbibliothek
[FIG. 14] Santa María de Terrassa. Escena del prendimiento de Cristo. © Museo de Terrassa

La decoración del ábside de Santa María se extendía por un segundo concéntrico, cuyos restos pictóricos hoy son prácticamente indescriptibles. No en vano, gracias a los dibujos encargados por Josep Puig i Cadafalch, sabemos que el segundo registro estaba presidido por la imagen de la Virgen entronizada con el niño, aclamada por apóstoles y profetas. Desde un punto de vista dogmático, la elección de la *theotokos* no me parece casual. Creo que las escenas de la Pasión de Cristo y la Virgen theotokos responden a la voluntad por parte de los comitentes de poner en relieve la naturaleza humana de Cristo. En relación a esta idea, no podemos olvidar que el título de Theotokos fue concedido precisamente en el Concilio de Efeso (431) con un objetivo muy claro: proclamar que Jesús era completamente Dios y Humano, y que sus



[FIG. 15] Santa María de Terrassa. Detalle de la Crucifixión. © Museo de Terrassa
[FIG. 16] Dibujos de la decoración pictórica de Santa María. En el registro inferior puede verse el detalle de la Virgen con el Niño rodeada por apóstoles y profetas.
Fuente: Puig i Cadafalch, 1948.

dos naturalezas eran inseparables, tal y como había sido afirmado en el Concilio de Nicea I de 325[24].

La transferencia artística entre el Occidente y Oriente mediterráneo

Uno de los aspectos más fascinantes de la teofanía de San Miguel es la analogía que presenta con algunas teofanías predominantes del arte sirio-palestino y copto de los siglos VI y VII. Por un lado, algunos detalles iconográficos como los cuatro ángeles que sostienen la mandorla, en la que Cristo asciende al cielo como un «basileus celeste», nos remiten a las ascensiones sirio-palestinas como la representada en el Evangeliario de Rabula, del siglo VI. Del mismo modo, la *imago clipeata* de Cristo llevada al cielo por cuatro ángeles aparece también en algunas *ampullae* procedentes de Tierra Santa, datadas entre los siglos VI-VII, como las conservadas en el Museo del Duomo de Monza, que acogen la representación de la ascensión[25].

Sin embargo, el modelo más próximo a la escena de Terrassa hay que buscarlo en las teofanías coptas del siglo VI, como las de Qubbet al-Hawa o las halladas en el monasterio de San Apolo de Bawit (capillas 17 y 42, y los ábsides de las salas 6 y 20 en el Museo Copto de El

24 WALTER, Cristopher, L'Iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris: Institut français d'études byzantines, 1970.

25 GRABAR, André, Ampoules de Terre sainte (Monza-Bobbio). Paris: Klincksieck, 1958.

Cairo)[26]. Creo que tanto las teofanías coptas como la de San Miguel pueden ser consideradas ejemplos de un mismo tipo de imágenes estereotipadas, aunque con algunas variantes, que surgieron antes de finales del siglo IV en el marco de las querellas trinitarias como el arrianismo, que sacudieron el Occidente y Oriente mediterráneo. En el caso de Terrassa, como hemos visto el episodio histórico de la ascensión es un pretexto para explicar, a través de una «teofanía», las verdades teológicas sobre la realidad de la encarnación y la divinidad de Cristo, temas ampliamente debatidos en los grandes concilios ecuménicos de Nicea (325), Éfeso (421) y Calcedonia (453). En San Miguel no nos encontramos ante una ascensión Occidental, del tipo helenístico, que muestra a Cristo ascendiendo al Cielo desde una montaña, como vemos en el Díptico de Munich, del siglo V; ni tampoco presenta similitudes con las ascensiones carolingias predominantes, como la representada en una miniatura del Sacramentario de Drogo (siglo IX), en la que Cristo asciende hasta la cima de una montaña y alcanza la *dextera domini,* que surge de una nube. En mi opinión, la fórmula adoptada es la de las teofanías orientales, cuyos elementos esenciales fueron definidos en el siglo V.

A este respecto, Yves Christe[27] sugirió que las ascensiones orientales –coptas, sirias o palestinas– no llegaron a Occidente antes del siglo IX. Por el contrario, creo que estas imágenes dogmáticas sí que pudieron llegar al Occidente mediterráneo a partir del siglo VI y ser utilizadas en aquellos contextos en los que el debate sobre la naturaleza de Cristo era vigente. Como veremos más adelante, en pleno siglo VI la península ibérica fue el escenario de la disputa mantenida entre arrianos y católicos sobre la doble naturaleza Cristo, y en particular su naturaleza divina, puesta en duda por los arrianos.

A vista de todo lo expuesto, creo que en San Miguel y Santa María nos encontramos ante la huella de un repertorio primitivo del arte cristiano muy vinculado con el contexto del Oriente bizantino, espe-

26 Sobre la decoración pictórica de Bawit véase: Iacobini, Antonio, Visione dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit. Roma: Viella, 2000.

27 Christie, Yves, Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes. Genéve: Études et documents públiés par les Instituts d'Histoire de la Faculté de Lettres de l'Université de Genève, 7, 1969, p.79.

cialmente con el Egipto copto del siglo VI. Al hilo de esta hipótesis, no podemos olvidar que el énfasis en la teofanía pone a las pinturas de Terrassa en relación con una amplia tradición de imágenes absidales del arco mediterráneo, que no solo incluye las imágenes coptas, sino también otros ejemplos destacados como los mosaicos de Hosios David en Tesalónica (s. V)[28] y del monasterio de Santa Caterina del Sinaí.

Por todo ello, me inclino a pensar que los casos mencionados son ejemplos elocuentes de la circulación de un tipo de imágenes absidales, que muy probablemente se difundieron en el contexto mediterráneo a partir de la *Renovatio imperii* de Justiniano (527-565). No podemos olvidar que en este contexto el imperio Bizantino se expandió hasta Occidente, con la recuperación del norte de África a los vándalos (533-534), Sicilia, Cerdeña y Dalmacia (534), Ravena (540) e Italia (555). De hecho, desde el año 552 y hasta el 625, el imperio bizantino mantuvo una fuerte presencia en el sur y el levante de la península ibérica, región que se integró al Imperio como provincia con el nombre de *Spania*. No obstante, la creación de la provincia bizantina de *Spania* no parece haber sido la vía de la recepción artística de Bizancio en el Oeste mediterráneo[29].

Llegados a este punto, debemos preguntarnos cuáles fueron las vías de esta transmisión artística, así como los motivos que llevaron a los comitentes de Terrassa a seleccionar un repertorio de temas, motivos e inscripciones tan singulares. En este sentido, creo que la asimilación de

---

28 Sobre los mosaicos de Hosios David remito a la bibliografía más reciente: Pentcheva, Bissera, «Imagined Images: Vision of Salvation and Intercession in Double-Sided Icon from Poganovo». Dumbarton Oaks Papers 54 (2000), pp. 139-153; Semoglou, Athanasios, «La théophanie de Latôme et les exercices d'interprétations artistiques durant les «renaissances» byzantines. Les noveuax signifiants de (la vision de) Dieu», in: Janocha, Michal et alii (ed.), Byzantium Renaissances: Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity Tradition and Modernity. Warsaw: Campidoglio, 2012, pp. 231-239; Vinulović, Ljubica, «The Miracle of Latomos: From the Apse of the Hosios David to the Icon from Poganovo», in Erdeljan, Jelena, et alii (ed.),The Migration of the Idea of Salvation, Migrations in Visual Art. Belgrade: University of Belgrade, pp. 175-186.

29 Presedo Velo, Francisco, La España Bizantina. Sevilla: Universidad, 2003; Vallejo Girvés, Margarita, Hispania y Bizancio. Una relación desconocida. Madrid: Akal, 2012; Vizcaíno Sánchez, Jaime, «Hispania y Oriente durante el período de ocupación bizantina (siglos VI-VII). La documentación arqueológica», in De La Hoz, María Paz; Mora, Gloria (eds.), El Oriente griego en la Península Ibérica. Epigrafía e Historia, Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 281-305.

[FIG. 17] Bawit (Egipto), capilla de la sala 20, en el Museo Copto de El Cairo, Inv. 8012 © Museo copto de El Cairo.

los repertorios orientales en las pinturas de Terrassa no puede ser atribuida a una única vía de recepción. En primer lugar, tenemos que valorar hasta qué punto la asimilación de las liturgias orientales en la liturgia mozárabe o hispano-visigoda pudo influir en la selección de determinados temas. Como ya he mencionado, Bäumer fue uno de los primeros autores en encontrar en la liturgia mozárabe una fuerte influencia de las liturgias orientales bizantinas, que atribuyó al contacto de los godos con los griegos. Aunque en su conjunto la liturgia visigoda hispana es una liturgia de Occidente, importada de Roma, diversos autores han señalado los puntos de contacto con las liturgias orientales. Esta afirmación tiene su mejor expresión en las pinturas de San Miguel, que probablemente son una codificación visual de un texto litúrgico.

En segundo lugar, debemos plantear una segunda posibilidad para este contexto de transferencia: el conocimiento directo de estos temas y repertorios a través de los viajes a los lugares santos del Oriente bizantino. En relación a esta idea, creo que la sede metropolitana de Tarragona, a la cual la sede episcopal de Égara estaba subordinada, pudo jugar un papel determinante tanto en la recepción de clérigos procedentes del Mediterráneo oriental, como en el viaje a Oriente de clérigos de las sedes episcopales de la tarraconense.

Resulta muy sugerente a este respecto la carta del papa Hormisda (514-523) dirigida al arzobispo de Tarragona, Joan, del año 517, en la que habla de los clérigos griegos (*clero Graecorum*) que concurrían a la provincia tarraconense[30]. Según Flórez, de estos clérigos debieron tomarse muchas ceremonias que a la larga influyeron en el cambio del

30 Hormisdas, Ep. 24, ad Ioannem Tarraconensem. Patrologia Latina, ed. J-P. MIGNE, 63,422 y 84,819-820.

ritual mozárabe[31]. No es el único caso documentado de clérigos llegados de Oriente. Una inscripción –hoy perdida– de una mesa de altar en Tarragona recuerda el origen alejandrino de un clérigo llamado Esteban:

> Stephanus Alexandrinus in honore Dei et omnius sanctorum die VIII idus Apriles anno tertio ordinationis eius cum suis sub pontificatu Georgii episcopii sanctissimi. Sigillum hic esto[32].

Precisamente de Tarragona procede una lápida (datada entre los siglos V-VI) con una inscripción funeraria de una eclesiástica llamada Tecla, de origen egipcio, que fue enterrada en la basílica martirial dedicada a San Fructuoso, en Tarraco. La lectura es la siguiente:

> Haec hic beata Thecla
> virgo Χρι(στσυ), ei patria Aegypt(us).
> Vixit ann(is) LXXVII, ut meruit
> in pace requievit D(omi)ni (hedera)[33].

Por lo tanto, la existencia de comunidades de griegos, sirios y egipcios bien establecidas en la sociedad del noroeste hispano pudo ser uno de los motivos de la estrecha relación hispano-bizantina. No obstante, creo que sería un error fijar las relaciones con Bizancio de un modo unidireccional. No podemos olvidar que el Oriente Mediterráneo también fue un polo de atracción para peregrinos que, a partir del siglo IV, visitaban los lugares de culto de Egipto, como el templo dedicado a Santa Tecla en Seleucia (Siria) y el santuario de Santa Tecla en las proximidades de Alejandría[34]. Este último estaba cerca

31 Flórez, Enrique, España Sagrada, Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Tomo III. Madrid: En la oficina de Antonio Marín, 1754.

32 Del Amo Guinovart, Mª Dolores, «Obispos y eclesiásticos de Tarraco desde inicios del Cristianismo a la invasión sarracena del 711 d.C». Butlletí Arqueològic 23 (2001), pp. 259-280, esp. p. 275.

33 «La que yace aquí es la beata Tecla, virgen de Cristo, la patria de la que fue Egipto. Vivió 77 años; como lo mereció descansó en la paz del Señor». Según los últimos estudios no existe ninguna relación entre esta Thecla y el culto implantado en época medieval a Santa Tecla como patrona de Tarragona. Véase: López Vilar, Jordi; Gorostidi Pi, Diana, «Noves consideracions sobre la inscripció tarraconense de la beata Thecla (segle V)», Pyrenae 46/1 (2015), pp. 131-146.

34 Sobre el culto a Santa Tecla véase: Davis, Stephen J., The Cult of Saint Thecla: A tradi-

del monasterio de San Menas, en Abu Mina, en la zona del Mareotis. Los milagros obrados por Mena y Tecla convirtieron sus santuarios en importantes centros de culto de la iglesia copta en el siglo VI. De ahí que se conserve una importante cantidad de *ampullae* procedentes de Egipto, con la representación conjunta de Tecla y Menas.

El comercio y el viaje a estos lugares de culto de Egipto y Siria pudieron favorecer el conocimiento y la recepción de determinados temas e iconografías surgidos después de las querellas heréticas que asolaron Oriente. A propósito del contacto con Egipto, me parece muy interesante la existencia, ya en el siglo V, de una basílica dedicada a San Menas en un lugar muy próximo a Égara (Terrassa): en Sentmenat. En el año 1992 fueron hallados los restos arqueológicos de un edificio de culto cristiano datado en el siglo V, en el recinto de la iglesia vieja dedicada a San Mena[35].

¿Un programa contra la herejía arriana?

Toda imagen artística tiene una fuente (ya sea litúrgica o visual) y un modelo. En el caso de Terrassa, probablemente contaron con ambas: una fuente litúrgica y una fuente visual de raíz oriental. Llegados a este punto, debemos preguntarnos con qué finalidad los comitentes de Terrassa concibieron ambos ciclos pictóricos.

En este sentido, creo que las pinturas probablemente fueron concebidas como respuesta a la herejía arriana que asolaba la Hispania visigoda, y que esencialmente negaba la doble naturaleza de Cristo. Aunque la doctrina de Arrio fue condenada en el concilio de Nicea (325), en Occidente gozó de una gran popularidad entre los pueblos germánicos, como los visigodos. La península ibérica no se mantuvo al margen de estos conflictos heréticos nacidos en el Oriente bizantino, aunque llegaron más tarde. En cualquier caso,

---

tion of Women's Piety in Late Antiquity. Oxford: Oxford University Press, 2001; Semoglou, Athanasios, Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού: εικονογραφική μελέτη της πρώτης γυναίκας μάρτυρα στην τέχνη της Υστερης Αρχαιότητας. Thessalonikē: Aristoteleio Panepitēmio Thessalonikēs, Kentro Vyzantinōn Ereunōn, 2014.

35 Roig Buxó, Jordi et alii (ed.), L'església vella de Sant Menna. Sentmenat del segle V al segle XX. Sentmenat: Ajuntament, 1995.

diversos argumentos nos obligan a reconsiderar la magnitud del conflicto y sobre todo a plantear la hipótesis de que en Terrassa existiese una voluntad dogmática por parte de la Iglesia Católica.

El primer argumento a favor de situar Terrassa en este contexto anti-herético es la inscripción «Emmanuel» del Cristo de San Miguel.

Aunque el término aparece por primera vez en la profecía de Isaías sobre el Mesías (Is, VII, 14) es Mateo quien revela el significado del nombre (Mt, I, 23):

> La virgen quedará encinta, y tendrá un hijo al que pondrán por nombre Emmanuel (que significa: «Dios con nosotros»).

Se trata, por lo tanto, de un *titulus* aplicado a Cristo, como hijo de una mujer Virgen y de Dios. A mi juicio, tanto la presencia del *titulus* Emmanuel como la elección de la teofanía-ascensión que encontramos en Terrassa, deben ser interpretadas como una afirmación por parte de la Iglesia Católica ante la herejía arriana que negaba la doble naturaleza de Cristo. En las teofanías orientales (coptas, sirias o palestinas) que hemos visto con anterioridad, el triunfo celeste de Cristo pone en evidencia la integridad de su naturaleza divina *ab aeterno*, mientras que la Virgen es la prueba de su encarnación.

La importancia del nombre Emmanuel como proclamación de las dos naturalezas de Cristo explica que este término fuera muy utilizado en este momento por la exegesis cristiana contra las herejías (arrianismo, monofisismo, nestorianismo) que fueron combatidas en los grandes concilios ecuménicos orientales: Nicea (325), Éfeso (431) y Calcedonia (453) y Constantinopla (381-553). De ahí la presencia de la inscripción Emmanuel no solo en grandes ciclos figurativos como Terrassa, sino también en iconos[36] y en las *ampullae* de Tierra Santa como las conservadas en Monza y Bobbio, fechadas en el siglo VI. Algunas de estas *ampullae*, que adquirían los peregrinos a modo de «souvenirs» contie-

36 Prueba de la utilización del término en Oriente es el icono conservado en la Pinacoteca del monasterio de Santa Caterina del Sinaí (siglo VII), donde la imagen del Cristo en majestad aparece acompañada de la inscripción E[MMA]NOYHA. Véase WEITZMAN, Kurt, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. I: From de the sixth to the tenth Century. Princeton: Princeton University Press., 1976, p. 41.

[FIG. 18] San Miguel de Terrassa, detalle de la inscripción Emmanuel
© Museo de Terrassa

nen en una de sus caras la representación de la Adoración de los Magos con la Virgen entronizada y la inscripción EMMANOYHA (Emmanuel), mientras que la otra cara muestra la ascensión de Cristo.

En cualquier caso, creo que los ábsides de San Miguel y Santa María no pueden ser leídos de forma independiente, sino que forman parte de un mismo programa dogmático. Si en San Miguel se pone en relieve la naturaleza divina de Cristo en Gloria, en Santa María encontramos la manifestación de la humana, a través de diversas escenas de la Pasión y la representación de la Theotokos.

Tal y como he señalado, contamos con argumentos de peso para pensar que el debate teológico sobre la naturaleza de Cristo existió en la Hispania de los siglos V-VI. En primer lugar, durante 37 años los arrianos prohibieron la celebración de Concilios de la Iglesia católica en Hispania. Tras el Concilio de Valencia del 549, los obispos católicos no volvieron a reunirse hasta el reinado de Recaredo, que se convirtió al catolicismo el 589. Sabemos que se celebraron 9 sínodos católicos entre los años 506 y 549, pero no se documenta ninguno en los treinta y siete años siguientes (549-586)[37]. En el Concilio de Toledo del 589 Recaredo levantó la prohibición reconociendo el veto:

> Y como quiera que hace muchos años que la amenazadora herejía no permitía celebrar concilios en la Iglesia católica, Dios, a quien plugo extirpar la citada herejía por nuestro medio, nos amonestó a restaurar las instituciones eclesiásticas conforme a las antiguas costumbres[38].

37 THOMPSON, Edward Arthur, Los godos en España. Madrid: Alianza Editorial, 2014 (trabajo original publicado en 1971), p. 57.

38 VIVES, José, Concilios visigóticos e hispano-romanos. Madrid: CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1963, pp. 107-145.

En segundo lugar, las autoridades católicas describen el reinado de Agila (549-555) como un periodo opresor. Posteriormente, Leovigildo (572-586) fue acusado de perseguir a los católicos de su Reino e incluso expulsó a los clérigos no arrianos de las ciudades que estaban bajo su poder[39]. Entre los desterrados a sedes episcopales cristianas cabe mencionar a Juan de Bíclaro (c.540-621), que después de regresar a la península ibérica tras una prolongada estancia en Constantinopla, fue desterrado a Barcelona en el año 577 por orden de Leovigildo, donde permaneció hasta el año 587/588. Más tarde, hacia el 591 fue nombrado obispo de Girona. Durante su mandato en la mitra gerundense, Juan de Bíclaro estuvo presente en el II Concilio de Zaragoza del 592, el Concilio de Toledo de 597, el II Concilio de Barcelona de 599, y el Concilio celebrado en la sede episcopal de Égara en el año 614.

Por otro lado, Julia Bertrán de Heredia ha demostrado que en Barcelona existió una sede católica y una sede arriana en la capital[40], una prueba más de la dualidad del culto. Según la autora, cuando los visigodos se instalaron en Barcino ocuparon el núcleo episcopal oficial, hoy bajo la catedral actual y bajo la Plaza del Rey, y que los católicos fueran desplazados a Sant Just i Pastor, donde probablemente ya debía existir una iglesia más antigua, hecho que justificaría la ubicación del grupo episcopal católico en este punto de la ciudad.

Por último, en el Concilio de Braga del 572, capítulo 36, se exhorta a denunciar cualquier sospecha de herejía:

> Si algún obispo, o presbítero o diácono de algún obispo, incurre en una opinión herética, y fuera excomulgado por esta causa, ningún obispo la admitirá en su comunión, si antes no satisface a todos presentando en la asamblea común una confesión de su fe. Esto mismo se establece para los fieles seglares en caso de que fueran acusados de opiniones heréticas[41].

39 Vallejo Girvés, Margarita, Hispania y Bizancio... p. 243.

40 Bertrán de Heredia, Júlia, La Barcelona visigoda: un puente entre dos mundos. La basílica dels Sants màrtirs Just i Pastor: de la ciudad romana a la ciudad altomedieval. Barcelona: Ateneu Universitari Sant Pacià, 2019, p. 156.

41 Vives, José, Concílios visigóticos… pp. 78-106.

En definitiva, en un contexto en el que la polémica estaba viva en la península ibérica, en pleno siglo VI, no me parece descabellado pensar que se recurriera a una iconografía *ad hoc* como contribución de la iglesia católica a la controversia. Para ello se emplearon modelos Orientales como los que hemos visto en Bawit, All'Moallaka o Qubbet al-Hawa (Egipto). Se trata de una época de creación de nuevas iconografías con una significación y una intención bien precisas, de imágenes dogmáticas que se convirtieron en *mass-media* para ilustrar las conclusiones derivadas de los grandes concilios ecuménicos.

Las pinturas en el limbo. El debate sobre la cronología

Lo cierto es que desde su descubrimiento a inicios del siglo XX, las pinturas de Terrassa han estado en una especie de limbo «de los justos», esperando a una datación irrefutable y definitiva. Josep Puig i Cadafalch fue el primer investigador en llevar a cabo un estudio minucioso, en el que defendía la identidad estilística (y por lo tanto cronológica) entre las pinturas murales de San Miguel y las de la iglesia de Santa María, en el mismo conjunto episcopal[42]. El autor relacionó el estilo y la iconografía de las pinturas con Siria y el Egipto copto, pero también con los mosaicos de Ravenna, lo que le llevó a situar el conjunto pictórico de Santa María y San Miguel en el siglo VI. En contraposición a la hipótesis cronológica planteada por Puig i Cadafalch, apoyada por una parte de la historiografía[43], Josep Pijoan situó las pinturas en la época carolingia[44].

Siguiendo la estela de Pijoan, algunos autores que han estudiado el conjunto pictórico han propuesto una datación tardía para las

42 Puig i Cadafalch, Josep, «Les peintures du VIe siècle…»; ID, Noves descobertes a la catedral d'Ègara. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1948.

43 Cirici i Pellicer, Alexandre, «Contribución al estudio de las Iglesias de Terrassa». Ampurias VII-VIII (1945-1946), pp. 215-232; García Llinares, Gemma; Moro Garcia, Antonio; Tuset Bertran, Francesc, La seu episcopal…; Ferran Gómez, Domènec, «Les pintures murals de l'absis de Sant Miquel. Anàlisi iconográfica». Terme 30 (2015), pp. 118-125; Sánchez Márquez, Carles, «Singing to Emmanuel…».

44 Pijoan, Josep; Gudiol, Josep, «Les pintures murals romàniques de Catalunya», in Monumenta Cataloniae, vol. IV. Barcelona: Alpha, 1948, p. 43.

pinturas, situándolas a finales del siglo IX[45], alrededor del año 900[46], en el siglo X [47]o incluso a finales del X e inicios del XI[48].

A este respecto, conviene recordar que la propuesta de datación carolingia realizada por Carles Mancho pone en duda los datos técnicos y metodológicos aportados por las diversas intervenciones, de manera que solo se basa en una serie de argumentos estilísticos para defender que las pinturas fueron realizadas durante la segunda mitad del siglo IX gracias a la labor de comitencia del obispo de Barcelona Frodoí (861-890), en un intento de recuperar o recordar el esplendor de la antigua sede episcopal de Égara, por aquel entonces ya desaparecida.

En relación al debate, lo primero que debemos tener en cuenta es que la historia del arte no es una ciencia exacta sino una hermenéutica, una disciplina que interpreta un objeto en función de nuestro conocimiento del pasado. En el caso de las pinturas de Terrassa, creo que nuestra tarea debe ser llevar a cabo una mirada holística, es decir analizarlas dentro de un contexto más amplio. Por ello resulta necesario introducir en el debate los últimos datos arqueológicos, técnicos y epigráficos, que parecen confirmar la cronología del siglo VI. En primer lugar, las excavaciones arqueológicas realizadas en el marco del Plan Director, han permitido fijar definitivamente la secuencia constructiva. Superados los viejos debates historiográficos sobre la periodización del conjunto, la historiografía es unánime en situar el inicio de la construcción del complejo arquitectónico en el

45 Ainaud de Lasarte, Joan, «Terrassa. Les églises d'Égara», in Congrès Archéologique de France «Catalogne», CXVIIe session. Paris: Société Française d'Archéologie, 1959, pp. 189-198; ID, Los templos visigótico-románicos de Tarrasa. Madrid: Editora Nacional, 1976; Guardia Pons, Milagros, «La pintura mural pre-romànica de les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Noves propostes d'estudi». En Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991). Terrassa: Ceht-Arxiu Històric Comarcal, 1992, pp. 153-160; Mancho Suárez, Carles, La peinture murale…; ID, «La decorazione delle chiese di Sant Pere de Terrassa, esempio dell'uso politico di monumenti tardo-antichi nell'altomedioevo». Hortus Artium Medievalium 24 (2018), pp. 152-161.

46 Grabar, André, «Une fresque visigothique…».

47 Barral i Altet, Xavier, L'art pre-romànic a Catalunya. Segles IX-X. Barcelona: Edicions 62, 1981.

48 Cook, Walter William Spencer; Ricart Gudiol, José, Ars Hispaniae I: Pintura e Imageneria Románicas. Madrid: Plus Ultra, 1950, p. 22.

momento de la designación episcopal (c. 450-465). El complejo iniciado alrededor del 450 con Ireneo, se culmina, según los trabajos de Moro, Tuset y García, en pleno siglo VI, en tiempos del obispo Nebridio. En el año 1980 el arquitecto Jordi Ambròs[49] llevó a cabo trabajos de consolidación debajo del tejado del ábside de Santa María y vio un buen número de ánforas encastadas en la estructura. Un estudio de S. Keay permitió fijar la datación de estos ejemplares, que procedían del norte de África, con una cronología 550-700[50]. Por lo tanto, el ábside actual es fruto de una reforma arquitectónica realizada en el siglo VI. En mi opinión, este momento también se llevaron a cabo los ciclos pictóricos de Santa María y San Miguel.

En segundo lugar, al dictamen arqueológico hay que añadir los datos aportados en los últimos años por restauradores y epigrafistas, que también apuntan a la contemporaneidad entre las pinturas y su marco arquitectónico. Las actuaciones y analíticas de los diversos equipos que han trabajado en el conjunto no solo han permitido conocer la técnica pictórica sino que también han aportado nuevos argumentos para la datación. En primer lugar, según los trabajos de restauración de las pinturas realizados en los años 2001 y 2002[51], la técnica pictórica utilizada en Sant Miquel es una versión particular de la pintura al fresco, que consiste en la aplicación de un *arriccio* muy grueso e irregular en toda la superficie de la cúpula. Al cabo de poco tiempo se aplicó un *intonaco* sobre el cual, al fresco, se realizó la decoración. Por otra parte, según la diagnosis de materiales realizados por los restauradores, no existe ningún revestimiento entre el *arriccio* y la piedra, de modo que el *arriccio* penetra en las juntas de las piedras que conforman el muro del ábside. Ello les llevó a

49 Ambrós i Monsonís, Jordi, «Les obres de restauració de l'antiga seu del bisbat d'Ègara». Quaderns d'Estudis Medievals 2 (1980), pp. 101-112; ID, «Obres de restauració dels edificis de la seu de l'antic bisbat d'Ègara. Església de Santa Maria». Quaderns d'Estudis Medievals 10 (1982), pp. 583-606.

50 Keay, Simon, «Tarraco in Late Antiquity», in Christie, Neil; Loseby, Simon T. (eds) – *Towns in transition. Urban Evolution in Late Antiquity and Early Middle Ages*. Aldershot: Scolar, 1996. pp. 18-43.

51 Arcor, Sant Miquel de Terrassa. Documentació de l'obra i de la restauració. Terrassa: Arcor. Taller. Estudi. Conservació i Restauració de Pintura, juny-juliol 2001; Arcor, Sant Miquel de Terrassa. Documentació de la restauració d'octubre 2001 a març 2002 i noves aportacions a la documentació de l'obra. Terrassa: Arcor, 2002.

conjeturar que muy probablemente la construcción de la cúpula de San Miguel y la aplicación del *arriccio* son del mismo momento.

La hipótesis de contemporaneidad entre las pinturas y su soporte arquitectónico fue apoyada por un segundo equipo de restauradores, que en el año 2004 redactaron un proyecto de restauración de las pinturas murales de Santa María. Creo que el estudio realizado por el Rudi Ranesi, Lourdes Domedel y Conxa Armengol es bastante sugerente al respecto:

> Se han detectado dos tipos de morteros muy similares entre ellos: el de las juntas y el del intonaco ( ). La composición de cal estudiada en el microscopio electrónico ha concretado el tipo de material: carbonato calcio y magnesio (…) La uniformidad compositiva de los materiales, nos confirma que los diferentes estratos corresponden a una misma época y son contemporáneos a la construcción de la cúpula[52].

El diagnóstico sobre la uniformidad de los morteros en las pinturas de Santa María fue confirmado en los análisis realizados por Lluís Vilaseca y Núria Guash en el marco del mismo proyecto, cuyas conclusiones no albergan dudas: a partir de los datos obtenidos es perfectamente posible contextualizar en el tiempo que las pinturas son coetáneas a la construcción de la cúpula[53].

Si bien es cierto que la similitud física y compositiva entre el mortero de las juntas y el mortero de las capas de preparación de la pintura no es un argumento totalmente concluyente, es un indicio bastante fiable para poder fijar la cronología de las pinturas en el momento de construcción de los ábsides, que la arqueología sitúa en el siglo VI.

---

52 Ranesi, Rudi et alii., Projecte de Restauració de les Pintures Murals de Santa Maria de Terrassa. Terrassa, 2004. Las pinturas de Santa María fueron finalmente restauradas en el año 2004 por la empresa tracer. Los análisis determinaron que la técnica pictórica empleada fue la pintura a la cal. Véase: tracer, Memoria Final de Restauración de las Pinturas Murales del ábside de la Iglesia de Santa María de Terrassa (Barcelona). Madrid, 2009, p. 42.

53 Vilaseca, Lluís; Guasch, Núria, «Diagnosi de materials de les pintures murals de la cúpula de l'església de Santa Maria de Terrassa». En Ranesi, Rudi et alii, Projecte de Restauració de les Pintures Murals de Santa Maria de Terrassa. Terrassa, 2004, p. 46.

[FIG. 19] Diagnosis de los morteros utilizados en la pinturas de Santa María de Terrassa. © Museo de Terrassa

Por último, en el marco de los trabajos de conservación de la iglesia de San Miguel efectuados en los años 2001-2002 aparecieron unas inscripciones de carácter didascálico que el equipo formado por Diana Gorostidi y Jordi López (ICAC) determinó como formas propias de la epigrafía paleocristiana de época visigoda, y por tanto parecen confirmar la cronología del siglo VI[54].

Conclusiones

La mirada holística que hemos llevado a cabo sitúa las pinturas en un nuevo contexto histórico-artístico: el de la transferencia artística en el Mediterráneo en siglo VI. Por un lado, en San Miguel encontramos notables puntos de contacto con las teofanías predominantes del arte copto de los siglos VI-VII. Merece la pena subrayar la excepcionalidad del gesto de los apóstoles, que muy probablemente tiene su origen en una posible forma de canto o repertorio específico de las liturgias orientales. Asimismo, la composición de las pinturas de Santa María nos remite a modelos orientales.

En el marco de los conflictos heréticos que sacudieron el Oriente mediterráneo en los siglos IV-V, cabe pensar que la Iglesia Ortodoxa creó ciertas imágenes dogmáticas que evidenciaran ante los fieles las conclusiones derivadas de los grandes concilios ecuménicos sobre la divinidad de Cristo y la maternidad divina de María.

54 López Vilar, Jordi; Gorostidi Pi, Diana, «Les inscripcions visigodes…».

Contamos con varios ejemplos antiguos de este tipo de imágenes, todas compuestas de la misma manera y en una cronología que se sitúa en el siglo VI.

Ya sea por medio del comercio, las relaciones culturales, el viaje a lugares santos o la llegada de comunidades procedentes de Egipto, lo cierto es que la provincia tarraconense pudo haber jugado un papel determinante como centro receptor de modelos orientales. Como se ha visto, los datos técnicos obtenidos en las intervenciones arqueológicas y sobre todo los trabajos de restauración llevados a cabo en Terrassa apuntan hacia una contemporaneidad entre las pinturas y su soporte arquitectónico, de modo que habrían sido realizadas en el momento de mayor esplendor de la sede episcopal de Égara, alrededor del siglo VI. No podemos olvidar que un poco más tarde, en el año 615, la sede episcopal de Égara acogió un importante sínodo provincial, antes de su definitiva disolución con la invasión musulmana (711). Égara nunca recuperó la categoría episcopal, de manera que me resulta difícil aceptar que una decoración pictórica de tal monumentalidad y contenido dogmático fuese realizada en época carolingia, cuando ya no era un centro eclesiástico de primer orden y el conjunto inició su descomposición espacial y arquitectónica.

En definitiva, el siglo VI parece el contexto favorable para la materialización de un complejo y monumental ciclo pictórico como el de Terrassa, que presenta una sorprendente ascendencia oriental, así como un fuerte carácter dogmático, litúrgico y antiherético. Un eslabón perdido en la recepción de la pintura del Oriente mediterráneo.

LE DÉCOR DU DEVANT D'AUTEL DE LA CATHÉDRALE DE TARRAGONE. LE CYCLE DE LA VIE DE SAINTE THÈCLE ET LA TRADITION ICONOGRAPHIQUE DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE

Athanasios Semoglou

Abstract: The paper examines the decoration of the marble altar front in Tarragona Cathedral, which dates from the second decade of the 13th, or even the third quarter of the 12th c. The altar presents on the central panel the couple of Saint Paul with his pupil, Thecla and the cycle of her life and martyrdom. The decoration testifies to her established cult in the region in the 13th c. which will continue in the following centuries. It is inspired by the literary tradition of the Apocryphal Acts of Paul and is following the variant which ends with the death of Thecla and not that of her Life and Miracles which opts for the image of the martyr who disappears alive in the earth and never dies. The analogies with certain formulas of Late Antiquity which illustrate the teaching of Thecla and her martyrdoms at Iconium and Antioch betray the sources of the sculptor's inspiration. The program of the Tarragona altar front is part of a living and constantly evolving artistic tradition in the West during the High Middle Ages, bequeathed by the culture of the Eastern Mediterranean which, unlike the West, is increasingly weakening more over time.

Mots-clés : Thècle, autel Iconium, Antioche, martyre
Keywords: Thecla, altar, Iconium, Antioch, martyrdom

Le culte de sainte Thècle à Tarragone[1] semble avoir été déjà connu dès l'Antiquité Tardive, selon l'exemple de Centcelles, mauso-

1 Je voudrais remercier mon cher ami et collègue, professeur Manuel Antonio Castiñeiras González de m'avoir incité à la recherche de cette œuvre fort intéressante et de m'avoir fourni les photos de haute qualité. Mes remerciements sont également adressés à la chère collègue, Carla Varela Fernandes pour son invitation à participer à ce congrès. Je remercie aussi Nefeli Panetsos de m'avoir aidé à la traduction des certains textes en espagnole.

lée somptueux impérial ou aristocratique rural orné de mosaïques de la seconde moitié du IVe siècle[2]. Le programme iconographique du dôme qui combine des scènes de chasse avec des sujets bibliques conserve, malheureusement en mauvais état, le martyre de sainte Thècle dans l'arène d'Antioche[3]. Bien que l'identité précise de la composition en question soit problématique, toutefois la figure orante qui occupe paradoxalement le registre entre les deux épisodes de l'histoire de Jonas – jeté à mer et son repos – soit reconnue comme la sainte protomartyre. En fait, le programme des sujets chrétiens de Centcelles en tant que monument funéraire s'inspire de l'ancienne, semble-t-il, prière «Ordo commendationis animae» qui vise à la préparation de l'âme du défunt chrétien afin de recevoir la miséricorde du Seigneur[4]. Dans cette prière après la répétition du «Kyrie Eleison» (qui signifie Seigneur prends pitié), sont invoqués les prophètes de l'Ancien Testament et les saints qui, par leur exemple, fonctionnent comme des types idéaux d'intervention divine et de salut, contribuant au soulagement et à la libération de l'âme des chaînes de la mort. La litanie contient alors les exemples des Hénoch, Elie, Noé, Abraham, Job, Isaac, Lot, Moïse, Daniel, des trois hébreux dans la fournaise, David, Suzanne, des apôtres coryphées Pierre et Paul et clôt avec Thècle, soulignant ainsi l'aide que la sainte a reçue de Dieu et, par conséquent, elle a été libérée de ses horribles martyres, afin que la même grâce divine puisse intervenir et que l'âme du chrétien soit libérée de la peur de la mort et conduite aux plaisirs célestes[5]. La représentation, donc, du martyre de Thècle et sa combinaison avec d'autres thèmes

2 Engemann, Joseph, «Die Mosaikdarstellungen des Kuppelsaals in Centecelles». *Jahrbuch für Antike und Christentum* 32 (1989), pp. 127-138. Arbeiter, Achim ; Korol, Dieter, «Der Mosaikschmuck des Grabbaues von Centcelles und der Machtwechsel von Constans zu Magnentius». Madrider Mitteilungen 30 (1989), pp. 289-331. Arce, Javier, «Constantinopla, Tarrago y Centcelles». *Boletin Arqueologico* 16 (1994), pp. 29-39.

3 Moldenhauer, Jennifer, «Neue Überlegungen zur Orans im Bildfeld B7 in Centcelles. Eine Thekla-Darstellung?», in Arbeiter, Achim; Korol, Dieter (eds.), *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang* [Internationale Tagung des Deutschen Archäologischen Instituts im Goethe-Institut Madrid (22.-24.11-2010). *Iberia Archaeologica* t. 21], 2015, pp. 211-218.

4 Cabrol, Fernand; Leclercq, Henri, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*. t. 4.1, cols. 435-436.

5 Halkin, François, «Une litanie des saints dans un office grec pour un mourant», in *Corona gratiarum: Miscellanea Patristica, Historica et Liturgica Eligio Dekkers O.S.B. XII lustra complenti oblate,* [Instrumenta Patristica 11]. Bruges, 1975, t. 2, p. 53.

de l'histoire biblique à Centcelles fait partie d'un programme iconographique typique pour un monument funéraire chrétien qui résulte des besoins d'une prière funéraire telle que l'*Ordo commendationis animae* ou une autre similaire. Ceci est d'ailleurs bien attesté par des ensembles iconographiques paléochrétiens d'autres exemples similaires tels que le dôme du mausolée de l'Exode à Bagawat en Égypte, la tombe de la rue Apolloniados à Thessalonique ainsi que le disque en verre doré de British Museum à Londres (1881.06-24. I)[6].

La diffusion du culte de Thècle à Tarragone paraît établie[7] et s'intensifie surtout pendant la période tardive, du XIIIe jusqu'au XVe siècle. Le décor du devant d'autel en marbre de la cathédrale de Tarragone, œuvre de la seconde décennie du XIIIe siècle[8], ou peut-être encore plus tôt, dans le troisième quart du XIIe siècle, selon une recherche récente[9], la tradition de la translation d'une relique de la sainte de l'Arméno-Cilicie vers la Catalogne en 1320-1321 ainsi que le grand retable en albâtre de la même cathédrale, œuvre gothique splendide du sculpteur Pere Johan de Vallfogona (1426-1436) sont des exemples significatifs de sa haute popularité dans cette région[10]. En ce qui concerne la translation de la seule relique de Thècle existante, de son bras, notons que celle-ci constitua la donation du roi arménien Oshin (1308-1320) et son fils, Levon IV (1320-1341) au roi d'Aragon, Jacques II (1291-1327) tout en scellant les liens d'amitié entre les deux pays[11].

---

6 Σεμογλου, Αθανάσιος, Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού. Εικονογραφική μελέτη της πρώτης γυναίκας μάρτυρα στην τέχνη της Ύστερης Αρχαιότητας. Thessalonique 2014, p. 68.

7 Misser, Salvador, *El libro de Santa Tecla*. Barcelona 1977.

8 Signalons qu'une partie de la recherche rattache l'œuvre à l'activité de l'archevêque Aspàreg de la Barca (1215-1233) Voir Camps i Sòria, Jordi, «El frontal de altar de San Pablo y Santa Tecla», in Pérez González, José Maria – *Encyclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo ; Fundación Santa Maria la Real, 2015, pp. 517-519.

9 Lozano López, Esther, «Tecla Pablo y el frontal de altar de la catedral de Tarragona en el contexto creativo del tardorrománico hispânico: propuesta de datación e interpretación». *Anuario de Estudios Medievales* 49/2 (2019), pp. 645-682.

10 Sur l'autel majeur et le retable majeur voir Nauerth, Claudia; Warns, Rüdiger, Thekla. *Ihre Bilder in der frühchristlichen Kunst*. [Göttinger Orientforschungen. II. Reihe, 3]. Wiesbaden, 1981, pp. 85-92.

11 Calzolari, Valentina, «Une traduction latine médiévale de la légende arménienne de Thècle et la translation du bras de la sainte de l'Arméno-Cilicie à Tarragone en 1321». *Analecta Bollandiana* 123 (2005), pp. 349-367.

[FIG. 1] L'autel de la cathédrale de Tarragone. Foto: Manuel Antonio Castiñeiras González

L'importance exceptionnelle du maître-autel de la cathédrale de Tarragone se prouve par sa matière, son emplacement ainsi que son décor. L'utilisation du marbre fut, à raison, interprétée comme un signe de prestige et du pouvoir du siège de la métropole, si on tient compte que la plupart des autels conservés du XIIe et XIIIe siècle sont des sculptures en bois polychromes[12]. En outre, son emplacement original aurait été probablement central et non l'actuel[13]. Enfin, son décor qui illustre un cycle abrégé de la vie et du martyre de sainte Thècle se fait, selon mes connaissances, unique pour l'iconographie aussi bien byzantine qu'occidentale au moins jusqu'au XIIIe siècle.

L'organisation du programme iconographique de l'autel de la cathédrale se rattache à celle des icônes biographiques byzantines, connues comme des *vita icons* qui apparaissent systématiquement dans l'art byzantin vers le début du XIIIe siècle et se multiplient pendant la période post-byzantine[14]. L'aménagement des épisodes autour du sujet principal sur le panneau central qui porte la figure du (de la) saint(e) établit ce rapport artistique tout en évoquant une possible origine pour le décor de ce type d'icônes diffusées très vite dans le monde Byzantin et occidental[15].

12 CAMPS I SÒRIA, Jordi, «El frontal de altar …», 2015, p. 517.

13 CAMPS I SÒRIA, Jordi, «El frontal de altar …», 2015, p. 517.

14 PATTERSON ŠEVČENKO, Nancy, «The Vita Icon and the Painter as Hagiographer». *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), p. 150.

15 Signalons que Kurt Weitzmann a supposé pour l'origine des *vita icons* des cycles iconographiques illustrés dans des manuscrits. Toutefois, Nancy Patterson a mis en ques-

[FIG. 2] l'apôtre Paul avec Thècle.
Détail de l'autel de la cathédrale
de Tarragone, registre central.
Foto : Manuel Antonio Castiñeiras González

L'autel de la cathédrale présente sur le panneau central le couple de saint Paul assis sur un siège pliant (*sella curulis*) avec sa pupille, Thècle. La composition est encadrée par des colonnettes cannelées alors que les motifs de la main divine et du saint Esprit sous forme de colombe paraissent sur la partie supérieure sortant d'un segment céleste de part et d'autre du sujet central. L'apôtre Paul, qui est le seul personnage nimbé, est figuré dans une échelle beaucoup plus grande que celle de son élève, il est tourné vers Thècle, à sa droite, tout en inclinant sa tête et tendant sa main droite vers elle en geste de dialogue et de bénédiction. Une gloire en ogive rempli de motifs végétaux auréole le maître et la tête de son disciple. Thècle est représentée agenouillée, sa tête levée pour regarder son maître, et ses deux mains croisées en prière.

Bien que l'image soit adaptée aux normes et à l'esthétique de l'art médiéval occidental, toutefois le couple Paul-Thècle se rencontre dès l'Antiquité Tardive comme l'exemple idéal de la relation entre disciple et maître, investie de tout symbolisme ecclésiologique de la catéchèse et de la Rédemption[16]. Il s'agit précisément de l'illustration de la dévotion de la sainte martyre d'Iconium à l'enseigne-

tion cette hypothèse tout en remarquant l'absence du matériel survécu, d'une part, et de l'autre, la tradition elle-même des manuscrits des *vitae* qui ne sont jamais historiés des cycles biographiques extensifs se limitant soit à un portrait du saint soit à son martyre. (PATTERSON ŠEVČENKO, Nancy, «The Vita Icon…», 1999, p. 152).

16 ΣΕΜΟΓΛΟΥ, Αθανάσιος, Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού…, pp. 26-39.

ment de Paul qui garantit le salut éternel. Une telle interprétation catéchétique servirait d'ailleurs parfaitement pour interpréter le sens et le contexte de la décoration d'un si important mobilier liturgique d'une cathédrale, tel que son autel. Il est à propos de signaler que Thècle est assimilée par Sévère d'Antioche à l'Église elle-même[17], alors qu'elle est représentée comme son symbole dans la statue acéphale du Museo Provinciale de Brindisi en Italie qui est datée du Ve siècle d'après son style[18]. Peut-être à cause des associations de Thècle à l'Église ou à l'épouse du Christ, selon (Pseudo)Chrysostome[19], que certains auteurs ont proposé l'identification de la figure assise non avec Paul mais avec le Christ lui-même[20].

Toutefois, ni les traits physionomiques de son visage mais surtout ni le matériel iconographique ne peuvent appuyer cette hypothèse. Au contraire, des exemples qui montrent la relation entre disciple et maître incarnée par le couple des Actes de Paul sont nombreux et apparaissent assez tôt dans l'art chrétien. Je note à ce propos un relief probablement funéraire adossé au mur nord de la cathédrale d'Etchmiadzine en Arménie ainsi que la peinture sur la voûte du Mausolée de la Paix à Bagawat en Égypte, œuvres du IV ou Ve siècle[21].

Les deux images d'enseignement présentent saint Paul assis sur un siège pliant face à Thècle qui est figuré soit débout comme c'est sur le relief d'Etchmiadzine soit assise comme c'est sur la peinture. Il est très probable que ces divergences iconographiques corres-

17 Sévère d'Antioche, *Les Homiliae Cathedrales. Traduction syriaque de Jacques d'Édesse (suite). Homélies XCI à XCVIII*. Ed. M. Brière. [*Patrologia Orientalis* 25], Paris: 1935, pp. 121-122.

18 Jurlaro, R., «Santa Tecla tra i leoni e un simbolo eterodosso del concilio di Calcedonia in una statuetta acefala del Museo di Brindisi». *L'Arte* 25/3 (1959), pp. 3-11.

19 *Patrologia Greca*. Ed. J.-P. Migne, t. 50, col. 748.

20 Camps i Sòria, Jordi, «El frontal de altar …», 2015, p. 518. De même, Esther Lozano López arrive au point de parler d'une transfiguration du Christ en Paul à la suite de la présence de la main divine et du saint Esprit de part et d'autre de la mandorle qui, d'après la chercheuse, formeraient avec Paul-Christ une image trinitaire (Lozano López, Esther, «Tecla Pablo…», 2019, pp. 657-658).

21 Kazarian, Armen J., «Drevneichie reliefi sobora Etschmiadzin i ih mesto v strukture hrama», in Rindina A. V. (ed.), *Rossija i Vostotschnohristianski mir. Srednevekovnaja plastika drevnerusskaja skulptura*. Moscou, 2004, t. 4 fig. 3a-3b. Zibawi, Mahmoud – *Bagawat. Peintures paléochrétiennes d'Égypte*. Paris, 2005, p. 108 et fig. 42.

[FIG. 3] L'apôtre Paul avec Thècle (selon Armen Kazarian). Relief, cathédrale d'Etchmiadzine, Erevan, Arménie.
[FIG. 4] L'apôtre Paul avec Thècle. Peinture murale, Mausolée de la Paix à Bagawat, Égypte.

pondent à différents épisodes tels que la rencontre de Paul avec Thècle soit dans la maison d'Onésiphore ou dans la prison d'Iconium, soit dans la ville de Myra[22]. Le fait que Thècle est figurée agenouillée et en prière s'inspire sans doute de l'image décrite dans les Actes de Paul, lorsque l'apôtre entre dans la maison d'Onésiphore et tout le monde avec grande joie fléchit les genoux et se met à prier (Actes de Paul, III. 5).

Cependant, la seule différence entre les exemples paléochrétiens et le décor d'autel de Tarragone réside sur l'échelle de représentation des deux figures. La représentation égale de Thècle vis-à-vis de son maître, prête à prêcher l'évangile, trahit l'influence du texte postérieur de la Vie de la sainte rédigée vers la seconde moitié du Ve siècle qui promeut la noble vierge à une enseignante tout en mettant en valeur sa mission apostolique et établissant en même temps la ville de Séleucie, lieu de son pèlerinage, comme une ville apostolique mise directement sous sa protection[23]. Or, il serait logique de penser que la différence d'échelle sur le relief de la cathédrale de Tarragone trahirait comme source d'inspiration le texte apocryphe des Actes dans lequel la sainte se présente plutôt comme son acolyte que comme son disciple.

Le cycle de la vie et du martyre de Thècle se développe de part et d'autre du panneau central et comprend huit scènes. La lecture

22 Σεμογλου, Αθανάσιος, Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού…, p. 33.
23 Johnson Scott, Fitzgerald, *The life and Miracles of Thekla. A litteral Study*. Washington D.C, 2006, p. 10-11.

[FIG. 5] L'autel de la cathédrale de Tarragone, détail, registre gauche.
[FIG. 6] L'autel de la cathédrale de Tarragone, détail, registre droite.
Photos : Manuel Antonio Castiñeiras González

dextrorsum commence par le registre supérieur à gauche, avec la prédication de Paul à Iconium et la mère de Thècle, Théokleia qui dénonce sa fille devant son fiancé Thamyris et le chef de la ville, continue en bas, avec Thècle devant le juge et son martyre de feu à Iconium. La scène suivante occupe le registre supérieur à droite qui présente son supplice des fauves suivi par sa protection aussi bien par sa mère adoptive convertie, la reine Tryphaina, que par d'autres femmes de la ville. Ensuite, prend place la composition de son martyre *ad bestias* dans l'arène et le cycle se clôt avec l'ascension de son âme à droite et sur la partie inférieure de l'autel.

Il est à signaler que toutes les compositions de l'autel sont en relation avec la tradition iconographique de la vie et du martyre de la sainte vierge à la seule exception celle de sa dormition et de l'ascension de son âme. Cette dernière scène qui illustre la mort de Thècle se rencontre non dans la Vie et les Miracles de la sainte, rédigés au Ve siècle, qui font état de la disparition de la vierge et de sa pénétration dans la terre sans mourir, mais dans la tradition manuscrite des Actes de Paul dans toutes ses trois versions qui offrent des variantes sur le sort final de la martyre[24]. Si l'iconographie paléochrétienne ne semble pas avoir adopté la vérité des Actes sur la mort de Thècle, au contraire, le sculpteur de l'autel de la cathédrale de Tarragone reste pour encore une fois fidèle au texte apocryphe du premier siècle, tout en empruntant l'épisode de l'ascension de l'âme de la défunte à la scène familière et bien connue de la Dormition de la Vierge. En fait, deux anges

24 DAGRON, Gilbert, *Vie et Miracles de sainte Thècle. Text grec, traduction et commentaire*. [*Subsidia Hagiographica*, nº 62], Bruxelles, 1978, pp. 47-54.

emportent de ses deux mains un médaillon de forme ovale qui comporte l'âme de Thècle sous forme d'un oiseau. Bien que le motif de l'âme ailée n'ait pas été populaire même dans l'iconographie médiévale à la suite du déclin général du symbolisme qui avait affecté les associations entre le Saint Esprit et la colombe[25], toutefois celui-ci tire vraisemblablement ses origines des certaines sources telles que le célèbre synaxaire latin la «Légenda Aurea», qui utilise paradoxalement le verbe *advolavit* pour désigner le mouvement de l'âme de Marie qui est sortie de son corps et s'envola dans le sein de son fils[26]. En tout cas, de nombreux exemples aussi bien dans l'iconographie byzantine qu'occidentale témoignent de la pérennité du schéma de l'assomption de l'âme de la Mère de Dieu au ciel par les anges[27].

La première composition du cycle de la vie de Thècle commence à gauche du panneau central et illustre l'enseignement de Paul dans la ville d'Iconium. L'apôtre, d'une taille plus grande par rapport aux autres personnages, tient de sa main droite un livre ouvert, signe de sa prédication, alors que sa gauche répète le geste de la figure du panneau central en vérifiant ainsi son identité. Un ensemble de personnages assis suivent son enseignement et participent à la discussion d'après leurs gestes. Thècle rivée à la fenêtre arquée de sa maison à étage dans une ville fortifiée écoute les paroles de l'apôtre, selon le texte des Actes et celui de sa Vie (Actes de Paul et de Thècle, 9.5-6 ; Vie et Miracles 1, 55-56). Le motif de Thècle à la fenêtre se rencontre pour la première fois à Rome dans le cubiculum d'Orphée de la catacombe de Domitille à Rome qui date de la seconde moitié du IVe siècle[28] et semble avoir laissé son empreinte dans l'iconographie. L'épisode se répète dans deux œuvres du Ve-VIe siècle ; il s'agit d'un ivoire conservé au British Mu-

25 Markow, Deborah, *The Iconography of the Soul in Medieval Art*. Michigan, 1986, pp. 29-30.

26 Ξυγγοπουλος, Ανδρέας, «Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου». Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, pér. Δ. 6 (1970-1972), pp. 5-7.

27 Semoglou, Athanassios, *Le Voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin. De la descente aux enfers à la montée au ciel*. [*Byzantine Texts and Studies* 34, Byzantine Reseaerch Center], Thessalonique, 2003, pp. 94-95.

28 Zimmermann, Norbert; Tsamakda, Vassiliki, «Pitture sconosciute della catacomba di Domitilla». *Rivista di Archaeologia Cristiana* 85 (2009), pp. 630-631, fig. 11a-11b. Voir aussi Zimmermann, Norbert, «Nuove immagini da Roma. Una rappresentazione di S. Tecla nella catacomba di Domitilla», in Bragantini, Irene (ed.), *Atti del X Congresso Internazionale dell'APMA*. Napoli, 2010, t. 2, pl. LXIV-LXV.

[FIG. 7] La prédication de Paul (détail). Ivoire. British Museum (Inv. 1856.0623.8)

seum (1856.0623.8)[29] et d'une peinture conservée à l'état fragmentaire dans la grotte censée de Paul en Éphèse[30].

L'ivoire rapproche plus de la composition dans la catacombe, par le fait que Thècle est représentée à l'étage d'une construction en forme de tour, alors qu'en Éphèse la jeune vierge se tient debout devant la porte ou la fenêtre d'un édifice en brique surmonté d'un pédiment. Les analogies du relief de Tarragone avec l'ivoire s'étendent aussi à la représentation de l'apôtre qui enseigne, assis et tenant également un livre ouvert tout en nous révélant le modèle d'inspiration possible du sculpteur de l'autel. Il paraît que le schéma iconographique de l'apôtre assis qui enseigne, figuré dans une échelle beaucoup plus grande par rapport à celle de son disciple, survit dans l'art byzantin tardif comme en témoigne l'exemple d'une miniature du code 234 du monastère Pantocrator au Mont Athos, qui date du XIIe-XIIIe siècle[31].

À gauche et derrière la maison de Thècle, se représente sa mère, Théokleia qui s'entretient avec le fiancé de la jeune vierge, Thamyris accompagné des deux autres hommes vêtus des tuniques courtes. Ce dialogue nous est rapporté par les Actes apocryphes de Paul (III, 8), dans lesquels Théokleia raconte la situation à Thamyris tout en lui

29 NAUERTH, Claudia; WARNS, Rüdiger, Thekla…, pl. I ; ΣΕΜΟΓΛΟΥ, Αθανάσιος, Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού…, FIG. 3.

30 PILLINGER, Renate, «Neue Entdeckungen in der Sogenannten Paulusgrotte von Ephesos». *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 6 (2000), pp. 16-29; PILLINGER, Renate, «"Vielschichtige" neuigkeiten in der so genannten Paulusgrotte von Ephesos (dritter vorläufiger-Bericht, zu den Jahren 2003 und 2004)». *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 11 (2005), pp. 56-62.

31 ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Στυλιανός, et alii, Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α' Εικονογραφημένα χειρόγραφα. Παραστάσεις-επίτιτλα-αρχικά γράμματα. Athènes, 1991, t. Γ, FIG. 246.

[FIG. 8] L'apôtre Paul et Théokleia. Peinture murale, la grotte de Paul, Éphèse.

rapportant comment sa fille «est immobilisée par les paroles (de Paul) comme une araignée à la fenêtre, sous l'emprise d'un désir nouveau et d'une passion étrangère» (Actes de Paul III, 9). En fait, c'est précisément l'image voisine de Thècle rivée à la fenêtre qui visualise cette assimilation fort poétique de Thècle – araignée ou, selon une autre interprétation, de la proie piégée par la parole de Paul dans la toile de l'araignée[32], selon les paroles de sa mère.

L'inclusion de Théokleia dans le couple Paul – Thècle, très certainement produit d'une tendance visiblement narrative, interprète visuellement les efforts persistants de Théokleia de convaincre sa fille. Elle agit ainsi comme le pôle opposé face à la prédication de l'apôtre et sert à mettre en relief le rôle et l'influence de l'enseignement apostolique[33]. L'exemple de la peinture sur la grotte de Paul en Éphèse se fait assez éloquent, parce qu'elle représente la mère de Thècle juste derrière Paul dans la même échelle et faisant exactement le même geste que lui[34]. La représentation, presque égale à Paul, de Théokleia en Éphèse a été à raison interprétée comme l'illustration de sa rivalité pour qui emportera et influencera à la fin la jeune vierge[35].

32 SPITTLER, Janet E., *Animals in the Apocryphal Acts of the Apostles. The wild Kingdom of the early Christian Literature*. Tübingen, 2008, p. 164.

33 ΣΕΜΟΓΛΟΥ, Αθανάσιος, Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού…, p. 31.

34 Voir photo 8.

35 BARRIER, Jeremy W., *The Acts of Paul and Thecla. A critical Introduction and Commentary* [*Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament* 270], Tübingen 2009, p. 53. Voir aussi l'interprétation oposée, mais non étayée, de John Dominic Crossan qui propose l'existence d'une variante de la vie de Thècle, inconnue jusqu'alors par la recherche, selon laquelle sa mère serait du côté de Paul essayant de persuader sa fille de préserver sa virginité éternelle [CROSSAN, John Dominic, «A Woman equal to Paul. Who is She?». *Bible Review* 21/3 (2005), 46-48].

Mais à Tarragone, la mère de Thècle n'est pas seulement l'opposé de Paul dans le registre supérieur gauche. Elle se conjugue tant au niveau de l'iconographie qu'à celui de sens et d'interprétation avec la reine Tryphaina figurée de façon à correspondre, juste en face, sur le registre supérieur de l'autel, de l'autre côté et à droite du panneau central, faisant suite du martyre de Thècle à Antioche. Tryphaina qui se distingue dans la composition par sa couronne, signe de son origine royale (Actes de Paul, IV, Vie et Miracles 16) se sert ainsi comme l'antithèse de la mère naturelle de Thècle, tout en illustrant un schéma et une technique rhétorique antithétique, fréquents dans l'art et la littérature médiéval, surtout à Byzance[36]. Cette antithèse renverse radicalement la relation traditionnelle familiale «mère-fille», puisque la mère naturelle, Théokleia devient complice de la persécution et ennemie de sa fille tandis que la reine Tryphaina se révèle être la mère adoptive, convertie qui la protège[37]. Cette antithèse parmi les deux femmes devient encore plus évidente si on compare les deux groupes sur les deux scènes : Théokleia fait partie d'un groupe d'hommes à gauche, alors que Tryphaina qui montre son affection en agenouillant devant Thècle pour prier ou pour la vénérer[38] est accompagnée des femmes de la ville d'Antioche, manifestation claire de la solidarité féminine vis-à-vis de la vierge martyre[39].

En ce qui concerne l'illustration des martyres de Thècle à Iconium et à Antioche dans le décor d'autel de la cathédrale à Tarragone, celles-ci présentent certains traits communs avec l'iconographie de l'Antiquité tardive. La nudité du corps de la vierge dans les scènes des martyres au bûcher à Iconium et dans l'arène à Antioche et sa stricte frontalité dans les deux martyres à Antioche, combinée avec l'aménagement symétrique des animaux de part et d'autre d'elle constituent des éléments

36 Maguire, Henry, *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton, New Jersey, 1994, pp. 53-83.

37 Dagron, Gilbert, *Vie et Miracles*…,1978, p. 36.

38 Peut-être, l'agenouillement de la reine Tryphaina devant Thècle pourrait être interprété comme un acte de sa vénération, expression de sa gratitude pour la prière de la vierge martyre et son intercession pour sa fille défunte, Phalconille (Actes de Paul, IV. 4 ; Vie et Miracles 17).

39 Dagron, Gilbert, *Vie et Miracles*…, 1978, p. 37.

fixes dans l'iconographie de ses martyres. A titre d'exemple, il suffirait de noter le disque en verre doré de British Museum à Londres de la seconde moitié du IVe siècle[40], le médaillon de calcaire exposé au Nelson Atkins Museum of Art à Kansas City (No 48-10) qui provient de l'Ahnas en Égypte (Oxyrhynchos) et date du Ve siècle[41] ainsi que les nombreuses représentations des ampoules, telles que celles de British Museum (EA 69839) et du Musée du Louvre (AF 7035), très probablement œuvres du VIIe siècle[42].

Le martyre à Iconium est précédé par l'épisode de Thècle amenée devant le gouverneur de la ville, Cestillius, représenté à gauche[43]. Couronné et assis sur un trône, l'épée à la main, le proconsul Cestillius lui annonce la sentence. Un homme barbu portant un capuchon sur la tête accompagne Thècle aussi bien dans l'épisode devant le juge que dans celui du martyre du feu. Il pointe son doigt vers la jeune vierge, alors que son identité reste énigmatique. La possibilité de la représentation de son fiancé, Thamyris qui participe au jugement de Thècle en accusant Paul reste faible, d'abord à la suite de son âge et puis à cause des différences de ses traits physionomiques par rapport à ceux de l'homme qui est identifié avec Thamyris dans l'épisode de son dialogue avec Théokleia. Il pourrait ainsi très bien s'agir du bourreau qui exécute la sentence dans la composition du martyre au bûcher.

Un détail qui mérite notre attention c'est la représentation d'une figure jeune en buste qui apparaît dans un segment céleste dans le coin supérieur gauche, vers laquelle Thècle tout nue et en prière s'adresse en inclinant ses genoux. Il s'agit très probablement du moment quand Thècle avant de monter sur le bûcher voit Christ sous les traits de l'apôtre Paul, fait qui l'a stimulé et encouragé. L'épisode est relaté aussi bien dans les Actes apocryphes de Paul (III, 21) que dans

40 Σεμογλου, Αθανάσιος, Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού…, fig. 25.

41 Σεμογλου, Αθανάσιος, Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού…, fig. 32.

42 Friedman, Florence D. (ed.), *Beyond the Pharaohs. Egypt and the Copts in the 2nd to 7th centuries A.D.* Exhibition Catalogue (Museum of Art, Rhode Island School of Design [10.2-16.4.1989], The Walters Art Gallery [21.5-16.7.1989]), Rhode Island 1989, n.º 140, p. 227. Metzger, Catherine, *Les ampoules à eulogie du musée du Louvre*. Paris, 1981, n.º 76, fig. 63.

43 Voir photo 5.

la Vie et les Miracles (12. 35-50) mais d'une manière plus développée. Précisément, la composition illustre le tout dernier moment quand Thècle «tourna ses yeux vers lui et le fixa ; mais lui s'en alla au ciel». Cette dernière vision de la vierge lors de son martyre à Iconium apparaît déjà dans l'ancienne peinture du tombeau de la rue Apolloniados à Thessalonique qui date de la première moitié du IVe siècle[44]. Les inscriptions en majuscules ΘΕΚΛΑ (Thècle), ΠΥΡ (feu) et ΧΡΙΣΤΟC (Christ) ne laissent pas de doutes sur l'identité de la synthèse bien que l'état fragmentaire de sa conservation nous empêche de vérifier si Christ apparaissait sous l'apparence de Paul d'après les Actes apocryphes.

Les deux autres martyres, celui avec le défilé des fauves et l'autre dans l'arène avec les bêtes féroces suivent dans leur schéma général l'iconographie formulée et cristallisée pendant l'Antiquité tardive[45]. La frontalité rigide de Thècle se fait un trait commun pour les deux scènes emprunté à la tradition iconographique de l'Antiquité Tardive qui la présente plutôt comme un exemple de courage et surtout de bravoure qui affronte triomphalement les bêtes sauvages que comme une martyre qui endure silencieusement et passivement son martyre[46].

Dans le premier supplice, Thècle se tient parmi des lions affrontés d'une part, et la lionne féroce qui lèche les pieds de la vierge, selon la narration du texte apocryphe et le texte de la Vie et de ses miracles (Actes de Paul VI, 3 ; Vie et Miracles 16, 23-34). La vierge, vêtue d'un maphorion qui couvre sa tête et une ceinture autour de sa taille, a ses mains jointes en prières à la hauteur de sa poitrine. Une *manus dei* qui apparaît dans le coin supérieur droite fait face au buste d'une figure à gauche qui sort d'un segment céleste, identifié au Christ ou à un ange, interprétation visuelle de l'intervention divine qui l'a sauvé mais aussi signe de la récompense divine. De manière semblable, la main de Dieu paraît dans le martyre de Thècle

44 Παζαρας, Θεοχάρης, «Δύο παλαιοχριστιανικοί τάφοι από το δυτικό νεκροταφείο της Θεσσαλονίκης». Μακεδονικά 21 (1981), p. 384 et pl. 7a. Cf. aussi Valeva, Julia, «La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'empire romain dans l'antiquité tardive». *Hortus Artium Medievalium* 7 (2001), p. 189.

45 Voir photo 6

46 Σεμογλου, Αθανάσιος, Η Θέκλα στην αυγή του Χριστιανισμού…, pp. 86-87.

[FIG. 9] Thècle parmi les lions. Pendentif ovale en or, dessin de Katerina Hatzi. Collection de l'Université de Princeton (y 1968-136).

pour la couronner cette fois-ci dans un pendentif ovale en or de la collection de l'Université de Princeton (y 1968-136) qui date du Ve ou VIe siècle[47].

Juste au-dessous, prend place le dernier martyre de Thècle *ad bestias* dans l'arène d'Antioche. Thècle est toujours représentée frontale tout en fonctionnant comme un axe de symétrie absolue autour duquel sont disposés les fauves. La juxtaposition des deux figures de Thècle dans le martyre des défilés des fauves sur le registre supérieur et dans l'autre de l'arène en bas suscite l'intérêt, d'autant plus que la vierge est figurée tout nue dans le second et en vif contraste avec le premier martyre. Ce détail suit fidèlement la narration des Actes apocryphes et celle de sa Vie et de ses Miracles (Actes de Paul IV, 8 ; Vie et Miracles 19, 15-16) et se rencontre assez tôt dans l'art chrétien, comme nous pouvons en déduire par l'exemple du sarcophage au musée de Saint-Bertrand-de-Comminges dans le département de la Haute-Garonne en France qui date de 310[48]. En outre, le fait que Thècle n'est pas voilée dans cette composition nous per-

47 KALAVREZOU, Ioli (ed.), *Byzantine Women and their World*. (Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums 25.10.2002-28.4.2003). New Haven-London 2003, p. 300, nº 183.

48 CABANOT, Jean, « Sarcophages et chapiteaux de marbre en Gaule». *Antiquité Tardive* 1 (1993) p. 124, fig. 2; IMMERZEEL, Mat, «Les ateliers de sarcophages paléochrétiennes en Gaule. La Provence et les Pyrenées». *Antiquité Tardive* 2 (1994), p. 243, fig. 10.

met de distinguer sa chevelure courte, résultat de sa propre décision de couper les cheveux pour suivre son maître, l'apôtre Paul, après son martyre du bûcher à Iconium (Actes de Paul III, 25 ; Vie et Miracles 14, 12-13).

L'analyse des martyres dans la ville d'Antioche dans le décor du devant d'autel de la cathédrale à Tarragone a montré que ceux-ci suivent la forte tradition iconographique de la Méditerranée orientale de l'époque paléochrétienne. Toutefois, la popularité de Thècle et de son martyre dans l'arène n'y est pas limitée, mais s'étend durant la période médiévale au monde occidental, comme il est attesté par l'autel de la cathédrale de Tarragone, arrivant même jusqu'à l'Europe du Nord. Ainsi, on retrouve ce martyre dans les reliefs peu connus et étudiés qui ornent les tympans des portes des églises médiévales de Gormer, Todbjerg, Aastrup et peut-être de Lasby, dans l'est du Jutland, au sud du Danemark[49]. Le caractère emblématique et apotropaïque, de par leur position, des reliefs ci-dessus témoigne de la diffusion du culte de la sainte même dans les pays nordiques.

La même histoire de son martyre à Antioche nous est transmise par un autre relief énigmatique qui décore un chapiteau d'une colonne attachée au mur nord de l'église bénédictine de Saint-Germain-des-Prés à Paris, peut-être commandé par l'abbé Morard (990 –1014)[50]. La scène fait représenter jusqu'à la taille une figure féminine nimbée, dans une attitude frontale, les paumes de ses mains ouvertes en prière. Elle est encadrée par six lions, trois de chaque côté. Les deux premiers lions sont élevés sur leurs pattes arrière, détail identique avec un relief à Baouit en Égypte qui présente une synthèse analogue[51] et met par conséquent en évidence le caractère triomphant de la scène.

---

49 Christensen, S.B., «Theklas tympaner, Daniels dore». *Den Ikonographiske Post* 2 (1991), pp. 1-10.

50 Erlande-Brandenburg, Alain; Mérel-Brandenburg, Anne-Bénédictine, *Saint-Germain-des-Prés. An Mil*. Paris, 2011, pp. 36-37; Erlande-Brandenburg, Alain; Mérel-Brandenburg, Anne-Bénédictine, «Morard, abbé de Saint-Germain-des-Prés à Paris (990-1014), maître d'ouvrage du monastère et de la nef». *Hortus Artium Medievalium* 17 (2011), pp. 253-260.

51 Palanque, Charles, «Rapport sur les recherches effectuées à Baouit en 1903». *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* V (1906), fig. 2. Notons que Dominique Bénazeth laisse ouverte la question de l'interprétation de la figure en question (Bénazeth, Dominique, *Baouit: une église copte au Louvre*. Paris 2002, p. 49, fig. 40).

[fig. 10] Thècle parmi les lions. Chapiteau, Église de Saint-Germain-des-Prés, Paris,.

La composition de Saint-Germain n'a pas encore reçu une interprétation satisfaisante[52]. Malgré une vague explication appuyée sur une référence assez floue à la représentation de la Vierge Marie parmi six lions, selon un épisode indéterminé apocryphe, où le lion mâle joue le rôle de la préfiguration du Christ donnant vie trois jours après à ses petits lions qui sont nés morts[53], toutefois nous croyons que le cas d'avoir ici l'épisode précis du martyre de Thècle dans l'arène d'Antioche s'avère plus évident et acceptable.

Bien que Thècle ne soit pas mentionnée dans la tradition latine médiévale des Actes de l'apôtre Paul[54], cependant, nous savons que celle-ci ainsi que la martyre de Chalcédoine, Sainte Euphémie étaient particulièrement vénérées en France, car certaines reliques de Thècle avaient été rassemblées aux soins de Charlemagne dans l'abbaye des moines bénédictins de Saint Riquier, dans le comté de Ponthieu[55]. Cette position est encore renforcée par le fait que dès le VIIe siècle

52 L'interprétation de Dany Sandron qui propose l'identification de la figure au prophète Daniel parmi les lions ne me trouve pas d'accord, parce qu'il y a déjà un chapiteau avec la même scène de Daniel qui provient de la même église et est actuellement conservé au Musée Cluny. (Sandron, Dany, «Saint-Germain-des-Prés. Les ambitions de la sculpture de la nef romane». *Bulletin Monumental* 153-IV (1995), p. 337.

53 Erlande-Brandenburg, Alain; Mérel-Brandenburg, Anne-Bénédictine, *Saint-Germain-des-Prés*…, 2011, p. 36.

54 Rose, Els, «La réécriture des actes apocryphes dans le Moyen-Âge latin». *Apocrypha* 22 (2011), p. 152

55 Ebersolt, Jean, *Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les Croisades*. Paris-Bruxelles, 1928, pp. 66-67.

dans un couvent près de Clermont, à Chamalières, des honneurs étaient rendus aux reliques de sainte Thècle qui y étaient conservées.

Or, le transfert de l'iconographie du martyre de la célèbre vierge de l'Orient vers les reliefs occidentaux ne doit pas nous surprendre, à cause de la pénétration de son culte en Occident au Moyen Âge. Il est très probable que l'expansion de son iconographie soit liée à un ensemble d'œuvres en relief importées de Syrie ou d'Égypte, et dont le nombre survivant trahit, selon Armen Kazarian, une diffusion considérable, que le chercheur attribue à la fonction que celles-ci ont pu avoir tout en fonctionnant comme les seuls «reliques» de la martyre[56]. Rappelons, à ce propos, que, selon le texte de la Vie et de ses Miracles, Thècle ne meurt pas mais elle s'enfonce vivante et pénètre dans la terre[57]. C'est alors sa relation privilégiée avec la pierre et la terre qui aurait dû rendre sa représentation en relief extrêmement populaire, comme le suggère, entre autres l'épigramme, que Christophoros Mytilineos dédie à une icône de la sainte Thècle, sculptée sur pierre[58]. Ainsi, parmi les reliques de la sainte vierge qui se vantent d'être détenues par les monastères occidentaux au Moyen Âge, il est très probable qu'il y eût ses icônes sculptées, miraculeuses et «animées», qui provenaient de ses pèlerinages en Orient, et qui pourraient se servir comme des modèles artistiques des reliefs occidentaux.

En somme, le décor de l'autel de Tarragone avec le cycle iconographique exceptionnel de la vie et du martyre de sainte Thècle témoigne d'abord de son culte établi dans la région au XIIIe siècle qui va se perpétuer même aux siècles suivants (XIVe et XVe siècles). Notre recherche a montré que le programme du relief catalan s'inspire exclusivement de la tradition manuscrite des Actes apocryphes de Paul. Il suit ainsi la variante qui fait état de la mort de Thècle et non celle de sa Vie et de ses Miracles, texte postérieur du Ve siècle, qui opte pour le sort d'une Thècle qui disparaît vivante dans la terre, ne meurt jamais et ne laisse pas de reliques. En outre, les analogies

56 Kazarian, Armen J., «Drevneichie…», 2004, p. 25.

57 Dagron, Gilbert, *Vie et Miracles*…, 1978, p. 52.

58 «Κρύπτει γε πέτρα, νῦν δ'ὑπεκφέρει Θέκλαν» (La pierre la cache, maintenant elle la fait porter) voir Kurtz, Eduard, *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*. Leipzig, 1903, p. 31, Nº 51.

iconographiques avec certains schémas de l'Antiquité Tardive qui illustrent l'enseignement de Thècle et ses martyres à Iconium et à Antioche trahissent les sources directes ou indirectes de l'inspiration du sculpteur. Enfin, le programme du devant d'autel de Tarragone fait partie d'une tradition artistique vivante et en constante évolution en Occident durant le Haut Moyen Âge, léguée par celle de la Méditerranée orientale qui, contrairement à l'Occident, s'affaiblit de plus en plus au fil du temps.

THE KING'S IMAGE IN THE LITURGY FOR SANTARÉM CONQUERED, 1147

Jonathan Wilson

Abstract: The *De expugnatione Scalabis* is purported to be Portuguese King Afonso Henriques's own account of his conquest of Muslim Santarém in 1147. The text survives in a codex of the *fundo* of the Cistercian Abbey of Alcobaça having been produced during the twelfth/thirteenth century in the Iberian Far-West amid an atmosphere of Christian/Islamic Holy War mediated by the evolving Crusading Movement underway in the East and elsewhere. The work displays several unmistakable features suggestive of liturgical use from which emerges a closely crafted portrait of the Portuguese king demonstrating impressive scholarship and political vision on the part of the author(s) and projecting an image of Afonso Henriques designed to extend well beyond the cloisters of Alcobaça and which perhaps found physical echo in the architecture and civic ceremony of the medieval town of Santarém itself.

Resumo: O *De expugnatione Scalabis* apresenta-se como o próprio relato do rei português Afonso Henriques sobre a sua conquista de Santarém muçulmana em 1147. O texto sobrevive num códice do fundo da abadia cisterciense de Alcobaça tendo sido produzido durante o século XII/ XIII no Extremo-Oeste Ibérico, em meio a uma atmosfera de Guerra Santa cristã/islâmica mediada pelo movimento evolutivo das cruzadas em curso no Oriente e noutros lugares. A obra exibe várias características inconfundíveis sugestivas de uso litúrgico, das quais emerge um retrato bem elaborado do rei português demonstrando uma impressionante erudição e visão política por parte do(s) autor(es) e projectando uma imagem de Afonso Henriques concebida para se estender muito para além dos claustros de Alcobaça e que pudesse ter encontrado eco físico na arquitectura e cerimónia cívica da própria cidade medieval de Santarém.

Palavras Chaves: De expugnatione Scalabis; Santarém; Afono Henriques; Alcobaça; Jerusalém; Cruzadas
Key Words: De expugnatione Scalabis, Santarém; Afonso Henriques; Alcobaça; Jerusalem; Crusades

Introduction

The so-called *De expugnatione Scalabis* narrates the daredevil operation that was the surprise nocturnal conquest of the powerful and supremely strategic Muslim fortress of *Shantaryn*, modern Santarém, on 15 March 1147 by forces under the command of Portugal's first king, Afonso Henriques. It is a work wholly extraordinary in Portuguese medieval literature in so far as it purports to contain the king's own personal account of the enterprise duly told in the first person. Whatever the truth of that claim, possibly a ruse on the part of the author to boost the impact of his work, the piece indeed contains very precise details and observations redolent of eye-witness testimony and it is not unreasonable to suppose the substance to have originated in the memoirs of someone who participated directly in the action.

Surviving in its unique copy appended to a thirteenth-century codex from the *fundo* of the great Portuguese Cistercian house of Santa Maria de Alcobaça[1], the *Scalabis* is the earliest and most comprehensive historical source for the Santarém episode and, although an early version (now lost) may have been produced in the weeks shortly following the events described, it is likely we have in our hands a Cistercian adaptation made in the early decades of the thirteenth century from an underlying original perhaps produced in the late spring of 1147[2]. In any event, we may at least be certain that

1 Lisbon, Biblioteca Nacional de Portugal (hereafter «BNP»), Cod. CCVII, Alc.415: *Quomodo sit capta Sanctaren civitas a rege Alfonso comitis Henrici filio (De expugnatione Scalabis)*, fols 147r-148v

2 Wilson, Jonathan, «A Cistercian Point of View in the Portuguese Reconquista», *Journal of Medieval Monastic Studies*, 8 (2019), pp. 95–142; Wilson, Jonathan, *The Conquest of Santarém and the Conquest of Alcácer do Sal, editions and translations of De expugnatione Scalabis and Gosuini de expugnatione Salaciae carmen*. Abingdon and

the *Scalabis*, in one form or another, was composed within the atmosphere of an intense Christian/Islamic Holy War underway in the Iberian Far-West that was being increasingly inflected by the evolving Crusading Movement manifest across Europe and the Mediterranean. Conspicuously, the text displays several features suggestive of liturgical use from which emerges a pivotal and closely crafted portrait of the Portuguese king, carefully nuanced with Biblical and classical elements. Demonstrating impressive scholarship and political vision on the part of its author(s), the work projects an image of Afonso Henriques almost certainly designed to extend well beyond the cloisters of Alcobaça and which perhaps found a physical resonance in the architecture and civic ceremony of the medieval town of Santarém itself.

The Conquest of Santarém and the Conquest of Lisbon

The conquest of Santarém precipitated consequences so prodigiously far-reaching for the formation and survival of the Portuguese kingdom that it is difficult to overstate the significance of the event. Not only did it neutralise a notoriously troublesome enemy power-base from which had been launched numerous and devastating attacks on Coimbra and its surrounds, but the capture of the redoubt was a near pre-requisite for the success of the conquest of Lisbon achieved in October of that year and which, in the literature, frequently overshadows the Santarém triumph. Crucially, the Lisbon enterprise, almost certainly in the planning by early 1147, likely anticipated the aid of sea-borne Northern European crusaders who were expected to arrive to Portuguese shores a little later in the year *en route* to the Holy Land via the Strait of Gibraltar. Indeed, the clock had been set ticking for Afonso Henriques on Easter Day of 1146 when Bernard of Clairvaux, officially commissioned to preach the Second Crusade by his former Cistercian acolyte Pope Eugenius III,

New York, Routledge, 2021, pp. 4-6. (All references to the text of the *De expugnatione Scalabis* herein shall be to this edition and translation, except where otherwise stated.)

delivered a powerful call to arms in a field at Vézelay before an enormous crowd including Louis VII of France and his vassals[3]. One of the first to step forward to take the cross was Afonso Henriques's father-in-law Count Amadeus III of Savoy[4]. Very quickly, the Portuguese king and his advisors, remarkably well-informed as ever, understood that the sailing season of the late spring and summer of 1147 would present a priceless window of opportunity for the retention of the temporary services of a good many hardy, well equipped, warrior-pilgrims from northern regions including the Rhineland, Frisia, Flanders, and the British Isles who, besides constituting much-needed extra manpower, brought crucial equipage, technology, and know-how when it came to siege warfare[5]. Additionally, for the conquest of the major Muslim Atlantic port of *Luxbuna*, Afonso Henriques would need a fleet, not least to fend off any Muslim naval attempt to rescue the beleaguered city, for it is apparent the king had not yet tended to the building-up of his own marine which, if it existed at all, was modest and certainly nowhere near what it would become during the 1170s following Afonso Henriques's appointment of the semi-legendary admiral Fuas Roupinho[6].

Failed attempt on Lisbon of 1142

By the early 1140s, perhaps encouraged by his victory over a Muslim army at Ourique in 1139, probably whilst leading a *fossado*

3 On these events see, inter alia, Phillips, Jonathan, *The Second Crusade Extending the Frontiers of Christendom*. New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 61-79; also, Tyerman, Christopher, *God's War.* London: Penguin, 2006, p. 243 et seq.

4 Ripart, Laurent, «La croisade du comte Amédée III de Maurienne († 1148) : un potlatch sans contrepartie?», in Grévin, Benoît, Nef, Annliese, Tixier, Emmanuelle (dir.), *Chrétiens, juifs et musulmans dans la Méditerranée médiévale. Mélanges en l'honneur d'Henri Bresc*, Paris, 2008, p. 149-165, at pp. 153-57. Cf. Mattoso, José, *D. Afonso Henriques,* Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2006, pp. 156-60.

5 Bennett, Matthew, «Military Aspects of the Conquest of Lisbon, 1147», in *The Second Crusade: Scope and Consequences*, Phillips, Jonathan and Hoch, Martin (eds), Manchester: Manchester University Press, 2001, pp. 71-89.

6 Quemada E Silva, Tiago João, «Os feitos de D. Fuas Roupinho na Crónica de 1419», *Revista Portuguesa de História* 43, (2012), pp. 91-104.

into al-Andalus, and also, not long afterwards, having been forced to suspend his northern ambitions in Galicia by the manoeuvring of his cousin and rival, King-Emperor Alfonso VII of León-Castile, Afonso Henriques was increasingly turning his energies to the south[7]. Indeed, it was during this period that he had made at least one attempt to capture Lisbon in an alliance with a fleet of Anglo-Norman crusaders ploughing the waves of the Portuguese coasts on the western passage to the Holy Land. This enterprise, recounted in a short entry in the *Annales Domni Alfonsi,* is very likely the attempt that is mentioned in the *De expugnatione Lyxbonensi*, the well-known account of the conquest of Lisbon in 1147, and stated as having taken place «five years before»[8]. For some reason, the operation collapsed with Afonso Henriques withdrawing his forces from the siege and the crusaders, apparently with no little rancour, returning to their ships to continue their Eastward voyage[9]. Whether the Portuguese ruler had been forced abruptly to quit the walls of Lisbon in order to redeploy his troops in the rear to fight off an attack by an enemy force sent southward from Santarém is unknown, but not unlikely. Nevertheless, despite the failure of the venture, the event serves to indicate a good degree of optimism on Afonso Henriques's part, no-doubt prompted, among other things, by the increasing division and civil-war taking place in al-Andalus and North Africa as Almoravid rule, never very popular with a majority of Andalusi Muslims, caved-in before the onslaught of the rival Almohad movement[10]. Further, the attempt reveals Afonso

7 Wilson, Jonathan, *The Conquest of Santarém…*, 2021, p. 10.

8 *Annales D. Alfonsi Portugallensium Regis*, ed. M. Blöcker-Walter, in *Alfons I von Portugal. Studien zu Geschichte und Sage des Begrunders der portugiesichen Unbhangigkeiten,* Zurich: Fretz und Wasmuth Verlag, 1966*,* Era 1178, p. 155; *De exupgnatione Lyxbonensi, the Conquest of Lisbon*, ed. and trans. by Charles W. David, New York: Columbia University Press, 2001), pp. 100-03.

9 See here Villegas-Aristizábal, Lucas, «Revisiting the Anglo-Norman Crusaders Failed Attempt to Conquer Lisbon c. 1142, *Portuguese Studies,* 29:1, (2013), 7-20.

10 See generally, Lourinho, Inês Bailâo, *Fronteira do Gharb al-Andalus: Terreno de Confronto entre Almorávidas e Cristãos (1093-1147)*, Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2020; Lourinho, Inês Bailâo, *Terreno de Confronto entre Almorávidas e Cristãos (1093-1147)* (Doctoral Dissertation, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2018), and Lourinho, Inês Bailão and Silva, Manuel Fialho, «Lisboa nas

Henriques's wish to extend his southern frontier down to the natural fortification of the line of the River Tagus. It was a bold but logical desire. With Santarém and Lisbon in his hands, the king would substantially increase his domains, possess respectively an important inland port and a key Atlantic port on a major Iberian riparian access and, additionally, protect the exposed agricultural lands south of Coimbra that had been so frequently ravaged by Muslim incursions sometimes of such magnitude they had threatened to overrun and extinguish the entire Portuguese polity[11].

By early 1147 the chaos in Berber Islam and the fortuitous mobilisation of thousands of Christian warriors taking ship from northern seas for the projected campaign in Palestine motioned Afonso Henriques that the time for urgent and decisive action was plainly upon him. Everything had to be made ready by the summer in advance of the northerners' passage through Portuguese ports. This time there would be no repeat of the debacle of 1142. In order to ensure the optimal chance of success for a repeated combined maritime-crusader/Portuguese attempt on Lisbon, it was imperative the Christians lay hands on Santarém immediately.

The Conquest of Santarém

There could be no possibility of taking Santarém by siege. In the first place the investing of such a powerful fortress, which could scarcely be taken by storm, required specialised equipment and engineering skills which, in that moment, were lacking to the forces at Afonso Henriques's disposal. Nor did the king possess sufficient troops for such an operation, especially if they were expected to repel a Muslim army of rescue sent from the hinterland, such an eventu-

---

vésperas da Conquista: da política à topografia», in *Da Conquista de Lisboa à conquista de Alcácer, 1147-1217, definição e dinâmicas de um território de fronteira*, Fernandes, Isabel Cristina F. and Branco, Maria João V. (eds). Lisboa: Edições Colibri, 2019, pp. 167-89, Also, Kennedy, Hugh, *Muslim Spain and Portugal, a Political History of al-Andalus,* Harlow: Longman, 1996, pp. 154–95.

11 *De expugnatione Scalabis…*, 2021, pp. 62, 67.

ality becoming especially more likely if the besieging army was perceived to be reduced in strength. But all of this was moot. Afonso Henriques simply had not the time. Sieges could be notoriously protracted affairs, often continuing for several months or more, and Santarém was not only formidably fortified, but it was also ensconced in a renowned fertile region, its pantries almost certainly well-stocked with victuals enabling the bastion to hold-out for an extended period likely stretching beyond the critical time of the passage of the expected crusader transports. The sole solution to the king's dilemma lay in a perilous scheme relying upon stealth, cunning, and surprise. It was a method that would be made famous a decade-or-two later by the adventurer-brigand, Geraldo Sem Pavor – the «Portuguese Cid»[12]. Unquestionably a high-risk method, the formula required a much-reduced number of men formed into two contingents acting in unison. During the hours of darkness or under cover of foul weather, profiting from an interval in which the relevant fortification was found most weakly guarded, one contingent comprising a unit of specialists would scale the walls of the target, neutralise the guards, and quickly open the principal gates of the compound allowing the second, much-larger force to rise up from its hiding place and rush inside to eliminate the garrison and assume full control. Indeed, the *Scalabis* retains by far the most detailed contemporary record to have survived of this technique of seizure by stealth.

Importantly, despite the parlous nature of the undertaking, the Santarém operation had been led personally by Afonso Henriques who stout-heartedly placed himself at the head of the necessarily small troop of warriors each one of whom had been specially hand-picked by the king on account of aptitude, dependability, and tested combat experience in previous royal campaigns. Naturally, in keeping with the spirituality of the times, that the death-defying mission had resulted in emphatic victory was the perfect occasion for the confection of a literary work elevating the king to an almost beatific status.

12 Lopes, David, «O Cid português: Geraldo Sem Pavor (novas fontes árabes sobre os seus feitos e morte)», *Revista Portuguesa de História* 1, (1941), pp. 93-111.

Liturgical Aspects

Indeed, the conquest of Santarém was a cause for Christian celebration for a good number of reasons, in the first instance perhaps not least due to the security it brought to the vulnerable farmlands that were the life-giving breadbasket surrounding Coimbra, and the retribution it wrought upon the haughty Muslims who had for so long terrorized the region. After many years of dread, finally the husbandmen, agricultural labourers, and citizens of the royal city who had so frequently suffered the ferocity of the Muslim scourge, their crops devasted, their herds slaughtered or stolen, their friends and relatives killed or captured and sent into slavery in North Africa never to be seen again, could indeed feel themselves blessed when the morning sun climbed the sky and the mists began to clear on the ides of March 1147 as a new era of safety and peace dawned over the valley of the Mondego. Accordingly, the *Scalabis* is forthright in its proclamation that the victory is the result of divine intervention. It is a miracle bestowed by God upon the Portuguese king and his people whereby, in the face of dire peril, a formidably troublesome, powerful, and impregnable fortress has been snatched from under the very noses of the pagans, literally overnight, by an astonishingly small force whose diminutive number is highlighted several times in the work emphasising the celestially aided nature of the feat.

Admitting the religious tenor of the age, such divine attribution should hardly come as a surprise and we find a similar treatment of the Santarém adventure in the *Vita* of the blessed D. Teotónio, prior of the monastery of Santa Cruz de Coimbra which contains another near contemporary, however brief, report of the triumph. Attributing the success to the prayers of Teotónio and his brethren, the work adduces «that single miracle of Santarém» as the quintessence of the sacred bond between King Afonso Henriques and his prior-confessor[13]. The only other known

13 *illo uno miraculo de Sanctaren, Vita Theotonii*, ed. and trans. by Nascimento, Aires A., *Vida de São Teotónio.* Lisboa: Edições Colibri, 2013, pp. 79-169, at p. 148.

twelfth-century report of the event, that contained in the *Annales Domni Alfonsi*, likewise emphasises the providential quality of the conquest granted to the king along with «a few» of his warriors[14]. In each of these works there is present, although with unequal emphasis, the association of Victory with Divine Favour, elements so frequently found fused in the medieval perception. In the *Scalabis* this metaphysical coupling intertwines with the prominent theme of exultant Christian thanksgiving which, given the origin of the manuscript in a Cistercian *scriptorium*, naturally prompts analysis from a liturgical perspective.

Matins

From this standpoint, several features stand out for contemplation, not least that the work opens with what is apparently a call to collective worship within a religious community

> «Let us sing to the Lord most dear brothers, let us sing to the Lord with the timbral and in choir, and let us sing out joyfully with stringed instruments and organ with the voice of gladness!»[15]

Indeed, as briefly noted by Aires A. Nascimento in 2005, in its format the *Scalabis* is somewhat reminiscent of the ritual for Matins, the first Hour of the canonic day[16]. In particular the opening lines resonate with the «Invitatory», Psalm 94, which is indeed an enthusiastic call to collective jubilant worship, prefaced to the Matins liturgy proper. This overture in the *Scalabis*, which takes up some 30 lines in the manuscript and is apparently spoken by a species of cantor or «master of ceremonies», is followed by the first-person account delivered by the

14 *cum paucis suorum*, Era 1185, *Annales D. Alfonsi Portugallensium Regis*, pp. 151-61.

15 *Cantemus domino fratres karissimi, cantemus domino in tympano, et choro, et jubilemus in cordis et organo exultationis voce*; *De expugnatione Scalabis,* pp. 60, 66.

16 Nascimento, Aires A., «O Júbilo da Vitória: Celebração da Tomada de Santarém aos Mouros (AD 1147)», in *Actes del X Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval,* Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1217-32.

«King» of the conquest of Santarém which takes up the entirety of the rest of the text, or in other words the remaining 253 lines. Thus, pursuing the Matins analogy, the King's narrative occupies the place of the readings of the nocturnes which, in the case of certain types of festal Office frequently referred to as *historiae*, would often be lifted from the *Vita* of the saint being celebrated, the origins and acts of the holy individual being recounted in historical time – whence *historia*[17].

A Feast for Santarém Conquered?

Nonetheless, what is lauded in the *Scalabis* is certainly not the deeds of a saint but a triumph in battle. Doubtless, in any other period, the addition to the liturgy of a post-biblical secular event would have been a very extraordinary proposition indeed, however at the time the *Scalabis* was produced, such innovation had recently received a clangourous precedent with resonance throughout the Latin West.

The conquest of the Holy City of Jerusalem by First Crusaders in 1099 had been an astounding achievement in the face of a seemingly endless litany of insuperable hazards and adversities. The victorious crusader-settlers, convinced they were not only the beneficiaries of divine intervention but also the very instruments of God's will, quickly added a new feast to their liturgical calendar. Thus, appointed for the ides (15th) of July, the anniversary of the Frankish victory, a commemoration appears respectively entitled *Festivitas Hierusalem quando capta fuit a Christianis* and *Festivitas Hierusalem quando capta fuit a Franci*, in two sacramentaries, both produced in the *scriptorium* of the church of the Holy Sepulchre around 1130, which are the earliest surviving sources containing the liturgy of Frankish Jerusalem[18]. Although these manuscripts are

17 Jonsson, Ritva, *Études sur la Genèse des Offices Versifiés*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1968, pp. 9-25; Wilson, Jonathan, *The Conquest of Santarém*…, 2021, p. 30.

18 Respectively, Rome, Biblioteca Angelica, MS 477, fol. 4v., and Paris, Bibliothèque Nationale de France; MS lat. 12056, fol. 5v. See inter alia, Gaposchkin, M. Cecilia, «The Feast of the Liberation of Jerusalem in British Library Additional MS 8927 Reconsidered», *Mediaeval Studies*, 77:10, (2015), 127–81, 130; Dondi, Cristina, *The Liturgy of the Canons Regular of the Holy Sepulchre of Jerusalem: a Study and Catalogue of the Manuscript Sources*,

relatively late there is good reason to suppose that the new feast was instituted in the Holy Sepulchre immediately after the conquest itself and may have been celebrated as early as 1100[19]. In the ensuing decades the commemoration was included, in one form or another, in the liturgical cycles of several western churches[20].

That we are justified in suspecting a link between the *Scalabis* and the Jerusalem Feast, or at least the memorialisation of the First Crusade and almost certainly the crusading movement defined more broadly, is signalled by an indicator that unquestionably locates the Santarém victory firmly within the ambit of the 1099 conquest of Jerusalem. This is an unambiguous reference to a letter of Pope Paschal II (r. 1099-1118) dated 28 April 1100, in which the pontiff had congratulated the crusaders in the East praising their achievements, declaring *Renovavit nimirum Dominus antiqua miracula* (the Lord has certainly renewed his miracles of old)[21]. However, in the *Scalabis* we read the audacious assertion that, in Afonso Henriques's conquest of Santarém, [*Deus*]… *novis mirabilibus non renovat, sed supergreditur antiqua mirabilia* ([God]… does not renew the miracles of old but *surpasses* them)[22]. Accordingly, we are given to understand that the conquest of Santarém is an even greater achievement than the conquest of Jerusalem. That this highly remarkable interpretation is indeed what the author intended is affirmed when we return to the text of Paschal's letter and observe the remainder of the relevant sentence which comprises a quotation

---

Biblioteca Victorina 16. Turnhout: Brepols, 2004, pp. 62-63, and pp. 155-62.

19 Gaposchkin. M. Cecilia, *Invisible Weapons*. Ithaca: Cornell University Press, 2017, pp. 130-64; Simon John, postulates *a terminus ad quem* for the establishment of the feast of 1105 based on Baldric of Dol's *Historia Ierosolimitana*; John, Simon, «The "Feast of the Liberation of Jerusalem": Remembering and Reconstructing the First Crusade in the Holy City, 1099-1187», *Journal of Medieval History*, 41:4, (2015), pp. 409-31,.at pp. 415-16.

20 Gaposchkin, M. Cecilia, «The Echoes of Victory: Liturgical and Para-Liturgical Commemorations of the Capture of Jerusalem in the West», *Journal of Medieval History* 40, (2014), pp. 237-59

21 Paschalis II, *Epistolae et privilegia*, ed. by Migne, Jacques Paul, *Patrologiae… Latina*, clxiii, col. 42C; *Epistulae et chartae ad historiam primi belli sacri… 1088-1100*, ed. by Hagenmeyer, Heinrich, Innsbruck: Universitäts-Buchlandlung, 1901, no. 22, p. 178.

22 *De expugnatone Scalabis*…, 2021, pp. 61, 66.

from Deuteronomy. Here is the complete sentence: «The Lord has certainly renewed his miracles of old so that one [defeated] a thousand, two ten thousand»[23]. The clear message is that God empowers the Christian warriors in order that a single individual is able to perform the tasks of a multitude and, thus, a small force achieves victory although facing a vastly more numerous host.

Indeed, the army of crusaders, by the time it reached Jerusalem, was diminutive when compared with the forces ranged against it which, besides the garrison and population of the city itself, included in the wider vicinity the various armies of the Turks and the forces of Fatimid Egypt. Yet, even after suffering the almost inconceivably difficult crossing of Anatolia under more or less constant Seljuk attack and, thereafter, successfully withstanding the forces of Kerbogha and the tribulations of Antioch, the Franks had triumphed, despite their dwindling numbers. For Paschal and his contemporaries, not least the First Crusaders themselves, the victory in 1099 was certainly the work of God. Nevertheless, the *Scalabis* trumpets the news that Afonso Henriques has succeeded in capturing «the best defended of all the cities of Spain" with only a force of "twenty-five or a few more»[24]. This, it proclaims, exceeds even the prodigious military triumphs of great biblical heroes such as no less a figure than the «father of nations,» Abraham[25], and the «mighty man of valour», Gideon[26] who each, with God's help, secured astonishing victories against overwhelming odds, the former having some 318 men and the latter 300 – considerably less than the army of the crusaders but many times more that of Afonso Henriques. Indeed, the opening of the King's speech anticipates the scale of the marvel since neither the collapse of the walls of Jericho[27], nor the stopping of the sun in answer to Joshua's prayer[28] are comparable to the mir-

23 *Renovavit nimirum Dominus antiqua miracula, ut in uno mille et in duobus dena milia*. In the Vulgate the relevant passage is: *quomodo persequatur unus mille et duo fugent decem milia nonne ideo* (Deuteronomy 32: 30).

24 *De expugnatione Scalabis…*, 2021, pp. 60, 65.

25 Genesis 17:5 (ESV)

26 Judges 6: 12 (ESV)

27 Joshua 6: 1-20.

28 Ibid., 10: 12-13.

acles fashioned by God for Afonso Henriques. Thus, Afonso Henriques, like King David of the Old Testament, is especially divinely favoured. However, even the renown of David, who is frequently presented in Scripture and early literature as a model for good kingship and forerunner to Christ himself, does not withstand the magnitude of the events now being recounted. Indeed, Afonso Henriques is a leader of greater merit, for we are informed a little further on that, whereas Joab and other military leaders (before the Battle of Ephraim's Wood) had dissuaded David from involving himself in the fighting since his royal person was too valuable to be put at risk[29], Afonso Henriques, when prevailed upon in like manner by his warriors, insists not only on participating in the fighting, but also on personally leading the operation[30].

The King's Image

Who better, then, to tell the story of the victory of Santarém than the leader of the expedition himself? Indeed, naturally and inevitably, the device of narration in the first person spotlights the character of the speaker, King Afonso Henriques, and emphasises his association with the renowned figures mentioned by him explicitly – Abraham, David, Joshua, Gideon. Yet, there are other elements less explicit in the King's oration, that are of considerable importance and which tend to present the Portuguese ruler as the very model of the ideal king.

Indeed, oratory skill is highly desirable in a king both as an educated and eloquent steward of his people and as a good military leader who, through timely and carefully worded addresses, inspires his troops to victory. Since marshal effectiveness was a crucial ingredient in the medieval milieu of effective and legitimate kingship, it is logical that we should find a fusion of these elements in the image of Afonso Henriques appearing in the *Scalabis*.

29 II Samuel 18: 2-3.

30 *De expugnatione Scalabis*, pp. 63-64, 68-69.

Importantly, the twelfth and thirteenth centuries witnessed the increasing coalescence of a number of qualities highly desirable, if not prerequisite, in a worthy ruler. These attributes were later to form the crucial tenets of the *mirror for princes* literature which enjoyed growing popularity particularly from the fourteenth century. They are also to be found expanded upon in manuals of statesmanship including John of Salisbury's *Policraticus* (c. 1159) and, in a later continuation and development of the genre, in the works of the Renaissance humanists, notably Petrarch and Machiavelli.

In Iberia, these essential skills of kingship, in circulation in a dissipated form during the twelfth century, would be distilled between 1252 and 1284 into the *Siete Partidas*. This renowned compilation of «laws», brought together under the direction of Alfonso X of Castile, drew on a range of classical and early Christian works as well as a corpus of antique military manuals in order to present a complete apparatus for the administration of the Church and the government of the kingdom. With reference to the *Scalabis*, it is the «Secunda Partida» of the work that is of special interest, the contents of which were neatly abstracted by Robert I. Burns as being concerned with the «three allied foundations of the earthly kingdom: governance and the role of a king, defence and the art of war, and higher education as a central resource and sacral binding of governance»[31]. It is a topical triad presaged in the *Scalabis* – the King dispenses his unquestioned authority confidently and skilfully for the benefit of his people – the King is skilled and successful in the art of war – the king is educated, his oration delivered in polished style carefully following the precepts of classical Rhetoric. If the first of these is obvious, being axiomatic throughout the work, the latter two bear a little elucidation.

The presence of Rhetorical principles is announced at the end of the proem where the «cantor» invites the King to recount his exploit according to *exordium*, *ordinem et exitum*. Although not according precisely with the Ciceronian formulation which famously divided a

31 Burns, Robert I., «Introduction», in *Las Siete Partidas*, trans. by Scott, Samuel Parsons, ed. by Burns, Robert I., 5 vols. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001, vol. 2, *Medieval Government: The World of Kings and Warriors*, p. ix.

speech into six parts, the invocation of the ancient oratory preceptive tradition is unmistakable. Moreover, it would have been unmistakable to an educated contemporary audience in an age when new-rhetorical genres based on the classical tradition were emerging and being developed – the *ars dictaminis* from the 1080s, the *ars poetriae* from the 1170s and the *ars praedecandi* from about 1200. Accordingly, besides being duly structured in response to the abovementioned three movements prescribed in the proem (i.e., introduction – main narrative – conclusion) the King's speech is liberally seasoned with artfully deployed rhetorical devices including the description of Santarém rendered according to the topoi for the laudation of cities (*encomium urbis*), the «inexpressibility» topos («How therefore could I describe the beauty?») and, during the *exitus,* a poignantly placed instance of *praeteritio* – the announcement of the intention to leave some things unsaid[32].

This masterful eloquence on the part of the King is a shining testament to his education and, by implication, his competence. Indeed, that a ruler should be learned and use his knowledge to benefit his people is included in the «Secunda Partida» at V, xvi, which stipulates that a king should be «eager to learn» so that he can be wise like David and Solomon – «[kings] should learn the sciences and should not forget them, for by means of them they would have to judge and protect their people»[33]. Importantly, this is likely an echo of the teaching contained in Vegetius's late Roman *Epitoma rei militaris* (also known as *De re militari*) where it is prescribed that a ruler's learning should be unmatched and «benefit all of his subjects»[34]. Produced between 383 and 450, the *Epitoma* enjoyed a circulation so prolific throughout the middle ages that, as Christopher Allmand has remarked, «Vegetius came to be almost synonymous with war»[35].

---

32 See here, Wilson, *The Conquest of Santarém*… 2021, pp. 44-47.

33 *Las Seite Partidas*, vol. 2, p. 294.

34 *Vegetius: Epitome of Military Science*, Eng. trans. with notes and introduction by Milner, N. P., Liverpool: Liverpool University Press, 1996, p. 1.

35 Well over 200 Latin manuscript copies are known to have survived and the work was from the thirteenth century translated into various vernaculars. Christopher Allmand provides a complete list of extant manuscripts (Latin, Vernacular and Excerpts) in Allmand, Christopher, *The De Re Militari of Vegetius, the Reception, Transmission and Legacy*

Additionally, the King's eloquence is a crucial element of his military effectiveness, which in the epoch of the *Scalabis*, was understood as a vital element in a sovereign's claim to legitimate rulership. Indeed, the King's «speech within a speech» where the King recites for us his own address to his troops in the moments before they went into action at Santarém, sits in perfect harmony with the recommendations of Vegetius who had well understood the importance of keeping up morale among troops and had emphasised the crucial duty of every commander effectively to address his warriors before combat[36].

The King's Image in Santarém?

Although the foregoing by no means exhausts the aspects of the king's image that emerge from the *Scalabis*, the intention on the part of the author to elevate Afonso Henriques to an ideal status is clear. Indeed, such portrayal is well in accordance with other more or less contemporary medieval sources that likewise celebrate Portugal's first king, including especially the *Annales Domni Alfonsi* which is overtly explicit in its praise[37]. Yet, in the particular case of the *Scalabis*, it is the liturgical resonance in the work that holds implications for a possible further representation of the king external to the text and, at one time, on prominent public display in the

of a Roman Text in the Middle Ages. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 355-66. The quotation is at p. 7. For a highly useful, concise overview of Vegetius and the *Epitoma*, see Branco, Maria João – «Vegetius», in *Os Grandes Mestres da Estratégia, estudos sobre o Poder da Guerra e da Paz*, Garcês, Ana Paula and Martins, Guilherme D'Oliveira (eds.). Coimbra: Almedina, 2009, pp. 156-88.

36 «An army gains courage and fighting spirit from advice and encouragement from their general, especially if they are given such an account of the coming battle as leads them to believe they will win a victory», *Epitome*, III, xii, p. 92. Also «When the men despair, their courage is raised by an address from the general, and if he appears fearless himself, their spirits are raised», III ix, p. 85, and «appropriate exhortations» at III xxv, p. 115. Cf., *Siete Partidas*, vol. 2, XXI, vii, p. 420-21, XXI, xxii, p. 429-30, XXIII, xxii, p. 453,

37 Cf, Mattoso, José, «As Três Faces de Afonso Henriques», *Penélope, fazer e desfazer História,* 8, (1992), pp. 25-42, at pp. 31-33.

very location of the crucial event. Highlighted in this respect is the abovementioned consonance of the work with the Matins liturgy and the reference to Paschal II's letter to the First Crusaders which, in combination, tend to give the curious hint that the *Scalabis* may be an adaptation from a now lost «Feast for the Conquest of Santarém», inspired by the liturgical arrangements confected in the Holy Sepulchre to commemorate the conquest of Jerusalem. That there is no listing of such a feast in any known surviving calendar from Alcobaça is probably an indication that it was never celebrated in the house, perhaps for want of authorisation of the Cistercian General Chapter. With the *historia* somewhat redundant, it is just possible to conjecture it was adapted by an unknown scribe and appended to a codex of the monastic library, in fact the codex today known by its modern shelf mark, «Alc.415» (almost certainly a lectionary), that already contained a good deal of historical matter, including a copy of Paulus Orosius's *Historiarum Adversum Paganos Libri VII*, intended for readings perhaps in the refectory, or indeed in relation to the anniversary of the foundation of the monastery, given the legend of the origins of Alcobaça is closely connected with a late, heavily mythicised version of the capture of Santarém, the earliest extant versions of which date in the fifteenth century[38]. Nevertheless, whilst speculation could continue indefinitely, it must be acknowledged that the question of there ever existing a *historia* or feast for Santarém conquered is more than a little tenuous and we could relegate the proposition almost to the realms of fancy were it not for an irresistible entry made by Jorge Cardoso (1606-1669) in his lengthy, encyclopaedic (and unfinished) compendium of Portuguese hagiography and ecclesiastical history, *Agiologio Lusitano*.

38 Wilson, *The Conquest of Santarém*… 2021, pp. 54-55 and see Soalheiro, João, «"Traditio Fundationis": O mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e a interpretação do passado cisterciense do Reino de Portugal em tempos medievais», in *De Cister a Portugal: O tempo e o(s) modo(s). Livro do XI Encontro Cultural de S. Cristóvão de Lafões*, ed. Marques, Maria Alegria Fernandes and Amaral, Luís Carlos. São Cristóvão de Lafões: Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, 2016, pp. 33-124, pp. 250-52.

Alarmed by what he perceived to be a certain negligence among his countrymen when it came to the literary preservation of the historical memory of sacred personages and those Portuguese men and women who were «illustrious in virtue», Cardoso was a careful and conscientious author. Although, undoubtedly, a product of his epoch and frequently credulous of the miraculous, he nevertheless undertook meticulous and exhaustive research, taking pains to seek out and examine, often with an impressively critical eye, whatever sources were available including written, artistic and oral. Used with due caution, therefore, the *Agiologio Lusitano* is a precious (often unique) source of a good deal of valuable incidental detail[39]. Importantly herein, whilst dissertating on St Michael, Cardoso makes intriguing mention of the continued existence, at the time he was writing, of an annual celebration in Santarém commemorating the 1147 Christian victory. Having proclaimed St Michael the Archangel the patron saint of Santarém and, indeed, the guardian angel of the entire kingdom, Cardoso relates that the inhabitants of Santarém built a chapel to the saint in that same year of 1147 to commemorate the conquest of the city. Thereafter, every year, the town council (*senado*) went in formal procession, to mark the anniversary of the conquest, to the chapel of St Michael which, according to Cardoso, was so old (by the mid-1600s) it threatened ruin. Once arrived at the chapel, Mass was sung, and a sermon was preached proclaiming to the faithful the reason for the religious festival (*solemnidade*)[40]. It also appears that by this time the commemoration was taking place on 8 May, the day of St Michael the Archangel, which Cardoso mistakenly asserted was also the date of the conquest and not 15 March despite

39 On Cardoso's approach to historical writing and his correspondence with various contemporary authors at home and aboad, including the Spanish Cistercian chronicler, Fr. Ângelo Manrique, see Fernandes, Maria de Lurdes Correia, *Agiológio Lusitano – Estudo e Índices*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, esp. pp. 17-21, and her comment at p. 28, «É necessário notar que este autor, sempre bastante crédulo nas memórias e narrativas de milagres, visões, profecias com que foi ilustrando as narrativas hagiográficas, também revelou uma forte preocupação com rigor da informação e, consequentemente, com a fiabilidade das suas fontes, mostrando, por diversas vezes, um grande cuidado na fundamentação dos seus comentários…»

40 Cardoso, Jorge, *Agiologio Lusitano dos Sanctos e Varoens Illustres em Virtude do Reino de Portugal e suas Conquistas*. Lisboa: Officina Craesbeekiana, 1652-1744, vol. 3, pp. 126–27.

the latter date having already been shown very likely to be correct by the Alcobacensian historian Fr. António Brandão (1584-1637) in *Monarchia Lusitana*[41].

Crucially, the feast in Jerusalem marking the First Crusaders' conquest of the city involved a solemn procession, details of which have been distilled from the manuscript sources by, among others, Joshua Prawer who described the proceedings as follows:

> «Led by the patriarch very early in the morning, this [procession] passed from the Church of the Holy Sepulchre to the *Templum Domini*, the Mosque of Omar. Here a halt was made and prayers recited in the southern entrance in that part of the Temple esplanade which faces the Mosque of al-Aqsa. From here, the procession wound its way across the esplanade to the burial place beyond the walls of those who fell in the conquest. Crossing the street of Josaphat it then proceeded to the northern part of the city walls. Here, not far from its north-eastern angle, a cross marked the spot where the knights of Godefroy [de Bouillon] first penetrated the city. At this place a sermon was pronounced by the patriarch to the assembled clergy and populace, and thanks-giving prayers commemorated the establishment of the crusaders in the Holy Land»[42].

Something similar would appear to have been the annual practice in Santarém. Indeed, the cross marking the spot of Godefroy's ingress into Jerusalem may hold some clue as to the origins and purpose of a mysterious stone statue, resembling an ancient piece of building masonry, today to be found in the *Museu Arqueológico do Convento de Carmo* in Lisbon. Retrieved from the *alcácova* of San-

41 Brandão, António – *Monarquia Lusitana,* 4th edn., Lisboa: Casa da Moeda, facsimile repr. 1974, Part 3, Chapters XXII and XXIII, esp. fols. 165v–166r. For a discussion of the now obsolete debate over the correct date of the conquest see Pereira, Armando de Sousa, «A Conquista de Santarém na tradição historiográfica portuguesa», in *Actas do 2º Congresso Histórico de Guimarães*, vol. 5. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães – Universidade do Minho, 1996, pp. 297-324, at p. 303.

42 Prawer, Joshua, *The Latin kingdom of Jerusalem,* London: Weidenfeld & Nicholson, 1972, pp. 176-77; See also, John, Simon, «The "Feast of the Liberation of Jerusalem"» (2015), pp. 423-30.

[FIG. 1] Statue considered to represent Afonso Henriques, 13th century. Museu Arqueológico do Carmo, Lisbon.
Photo: the author

tarém, it is considered most likely to be a rudimentary figurine of Afonso Henriques fashioned in about the mid-thirteenth century. Coarse in its execution, chipped here and there, and displaying what look like the signs of weathering from long exposure to the elements, the King's image is adorned with the symbols of royal power, wearing a crown and the royal mantle, sword held high in one hand whilst the other holds a cross. Did this statue once mark a station of the procession, perhaps the station at that point in the fortifications of Santarém where Afonso Henriques's men first made entry into the city on 15 March 1147? Were passages of the *Scalabis*, or an earlier (underlying) version of it, read in Santarém, perhaps in the old Chapel of St Michael, during the Mass or Office for a feast celebrating its conquest, or during the commemorative procession, just as it is known that the passages describing the city of Jerusalem and its conquest contained in the *Historia Hierosolymi-*

[FIG. 2] The «Cambrai Map» of Jerusalem, mid-twelfth century, Cambrai, Municipal Library, Ms. 466, fol. 1r.
[FIG. 3] «Cambrai Map». Detail showing a large red cross marking point of entry of Godfroy and his knights on 15 July 1099. The text above it reads «Hic capta est civitas a Francis»: Photos: courtesy Le Labo, Cambrai

tana of Fulcher of Chartres were used in the Mass and the Office for the Jerusalem feast in the church of the Holy Sepulchre[43]?

With the only possible exception being a statue of a king in the monastery of São Pedro de Rates of disputed identity dating at the end of the twelfth century, if the figurine from Santarém is indeed a portrait of Afonso Henriques, it is the earliest to have survived[44]. Indeed, the very fact of there being no other known likeness of the King created in the period, neither sculptural nor contained in any manuscript illumination, along with its provenance in Santarém, a city so intimately linked with Afonso Henriques, are harmonising circumstances. Furthermore, in this image of the King, there may be perceived the overlapping echoes of that trio of qualities con-

43 LINDER, Amnon, «The Liturgy of the Liberation of Jerusalem», *Medieval Studies*, 52 (1990), pp. 110–31, at pp. 123, 128.

44 On these sculptural representations see FERNANDES, Carla Varela, «Com a Espada e a Cruz. A imagem de D. Afonso Henriques na Escultura Medieval Portuguesa», in *No Tempo de D. Afonso Henriques, Reflexões sobre o Primeiro Século Português*, coord, BARROCA, Mário Jorge, Porto, CITCEM, 2017, pp. 77-89 and, FERNANDES, Carla Varela, «Between Silences: The Coronation of Portuguese Medieval Kings (12th-14th Centuries)», *Arts*, (2020), 9, 109, doi:10.3390/arts9040109, pp. 2-12

tained in the *Scalabis* and which would later be the concerns of the «Secunda Partida». Although Alfonso X's *Siete Partidas* post-dates the *Scalabis* and possibly also the figurine, the work is nevertheless a distillation of notions that were already in broad circulation in medieval Christian Iberia. Thus, taking our lead from Burn's summary quoted earlier, we may perceive the first concern of the «Secunda Partida» – «governance and the role of a king» – in the crown, the sword, and the cross. With the sword held high with hilt clasped against the heart, we apprehend the second – «defence and the art of war». Finally, «higher education as a central resource and sacral binding of governance» finds representation in the royal mantle, a symbol of holy kingship certainly, but also the gown of the universities and of learning.

II.

A CRIAÇÃO DE NOVAS IMAGENS SAGRADAS NO OCIDENTE MEDIEVAL

The creation of new sacred images in the Medieval West

ENTRE LES ROSES ET LES LYS.
LE RÔLE DES FLEURS ET DU MONDE VÉGÉTAL DANS L'ICONOGRAPHIE DES GROUPES SCULPTÉS DE LA VIERGE ET L'ENFANT AUX XIIIE-XIVE SIÈCLES

Pierre-Yves Le Pogam

Résumé: La présence des fleurs dans les groupes sculptés représentant la Vierge Marie et l'Enfant Jésus, en tant qu'attributs tenus le plus souvent par la mère, est reconnue et commentée depuis longtemps. Mais on souligne ici qu'au cours des XIIIe et XIVe siècles, le répertoire floral se limite essentiellement aux roses et aux lys. Cette relative simplicité des motifs iconographiques, contrairement à l'abondance des métaphores végétales utilisées dans les textes contemporains, ne signifie pas pour autant une limitation des significations prêtées à ces attributs (qui couvrent notamment les champs sémantiques de la virginité de Marie et de la Passion du Christ) et des raisons de leur emploi (depuis les valeurs religieuses jusqu'à de possibles arrières-plans politiques, en passant par de simples pratiques d'atelier).

Abstract: The presence of flowers in sculpted groups representing the Virgin Mary and the Child Jesus, as attributes held most often by the mother, has long been recognized and commented upon. However, it is emphasized here that during the 13th and 14th centuries, the floral repertoire is essentially limited to roses and lilies. This relative simplicity of iconographic motifs, in contrast to the abundance of plant metaphors used in contemporary texts, does not mean, however, that the meanings attributed to these attributes (which cover, in particular, the semantic fields of Mary's virginity and Christ's Passion) and the reasons for their use (from religious values to possible political backgrounds, not to mention simple workshop practices) are limited.

Mots-clés : Vierge Marie, Enfant Jésus, fleur, lys, rose

Keywords : Virgin Mary, Christ Child, Flower, Lily, Rose

«O Maria flos virginum, velut rosa vel lilium»[1].
«O rose tres deliciouse, o lis de blancour delitouse»[2].
«Quivi è la rosa in che 'l verbo divino
carne si fece ; quivi son li gigli
al cui odor si prese il buon camino»[3].

Les statues de la Vierge à l'Enfant constituent l'un des sujets privilégiés de la sculpture gothique, peut-être même le type iconographique le plus répandu, le plus «populaire» (dans tous les sens du terme et avec toutes les contradictions qu'il recèle), mais aussi le plus mystérieux et l'un des plus complexes à analyser[4]. Parler **même** de statues, comme on le fait sans cesse, plutôt que de groupes comme l'exigerait le respect du vocabulaire technique de la sculpture, est déjà problématique, comme si la personne de l'enfant était absorbée ou diluée dans celle de sa mère. Et pourtant l'enfant n'est-il pas le sujet principal ? Il en va de même pour la désignation si traditionnelle de «Vierge à l'Enfant», comme si ce dernier n'était qu'un attribut tenu par la Vierge, à l'instar d'un panier ou d'un livre[5]. Fort heureusement, de nombreux auteurs ont déjà tracé des

1 Verset de l'antienne «Ave regina caelorum, mater regis angelorum» (à ne pas confondre avec l'antienne bien plus célèbre «Ave regina caelorum, ave domina angelorum»). Pour des raisons de place, on ne donne en note que les références bibliographiques essentielles, en particulier pour les œuvres sculptées majeures.

2 Extrait du poème «Miserere» (strophe CCLXI, vers 4-5) du «Reclus de Molliens», un auteur anonyme picard du premier tiers du XIIIe siècle, cf. Van Hamel, Anton Gerard (éd.) – Li romans de Carité et Miserere du Renclus de Moiliens. Paris, 1885 (Bibliothèque des Hautes Etudes, 61-62), t. II, p. 278. Ce texte est aussi cité par Sauerländer, Willibald, «Von der Glykophilousa zur «Amie Graciouse». Überlegungen und Fragen zur «Virgen Blanca» in der Kathedrale von Toledo», in De la création à la restauration, travaux offerts à Marcel Durliat. Toulouse, 1992, pp. 449-461 ; rééd. in Id. – Cathedrals and sculpture. Londres : The Pindar Press, 1999-2000, t. II, n° XIV, pp. 503-517, cf. p. 512 (avec une variante dans le dernier mot).

3 Dante Alighieri, Divina Commedia, Paradiso, Canto XXIII, v. 73-75.

4 J'adresse tous mes remerciements à Élisabeth Antoine, Marc Bormand, Cécile Dupeux, Dominique Faunières, Danielle Gaborit-Chopin, Alexandra Gérard, Cèsar Favà Monllau, Samuel García Lasheras, Hervé Grandsart, Sophie Jugie, Wolfram Kloppmann, Françoise de Lano, Lise Leroux, Charles T. Little, Patricia Mary, Carmen Morte-García, Julia Perratore, Joffrey Picq, Michel Poirier, Christine Vivet-Peclet. Ces pages sont dédiées à la mémoire de Jean-Christophe Ton-That.

5 Nous avons été marqués à ce sujet par nos conversations avec Françoise Baron (1930--2013), qui insistait souvent sur ce point. Mais la facilité grammaticale nous ramènera parfois à l'usage courant plutôt qu'au syntagme «La Vierge et l'Enfant».

sillons dans ce champ de recherche immense, que ce soit sur la typologie, les regroupements stylistiques ou les différents motifs iconographiques. Il nous semble cependant que le thème des fleurs, des fruits et des autres représentations végétales qui accompagnent la Vierge et l'Enfant dans la sculpture gothique mérite encore de retenir notre attention. On a très justement disserté sur tel ou tel type iconographique particulier, mais on n'a guère posé les questions globales : pourquoi cette fréquence du monde végétal et notamment des fleurs dans ces groupes ? Peut-on «cartographier» la préférence pour une espèce végétale ou une autre ? Ces choix reflètent-ils des traditions culturelles, des commandes individuelles, des habitudes d'atelier ? Bien sûr, nous ne prétendons pas apporter de réponses à toutes ces questions. Mais préciser les contours de ces interrogations nous paraît déjà utile.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous faut cependant insister sur de nombreuses difficultés. On sait bien que l'histoire de l'art ne peut se pratiquer seulement à partir de clichés photographiques. Mais si on le comprend aisément en particulier pour les aspects matériels et techniques des œuvres, mais aussi pour leur approche stylistique, l'écueil n'est pas moindre dans le cas d'une analyse iconographique, contrairement à ce qu'on pourrait penser de prime abord. Dans notre cas, l'examen systématique des sculptures aurait été indispensable et nous avouons tout de suite que cela n'a pas été possible, non seulement à cause des conditions particulières dues à la pandémie, mais aussi pour des raisons matérielles, de temps et de moyens (et c'est d'ailleurs pourquoi nous n'avons nullement cherché à établir un corpus, ni prétendu à la complétude). En effet, les fleurs, fruits et autre attributs tenus par la Vierge ou son Enfant ont été très souvent mutilés et éventuellement remplacés – et ce pour deux raisons. Il s'agit d'éléments fragiles, car ils se détachent fortement du groupe, auquel ils ne sont retenus que par quelques points et parfois par des ponts (pour les œuvres en pierre), et ils ont même pu être créés à part et être rapportés (notamment pour les sculptures en bois). Par conséquent, ces attributs ont été facilement victimes d'accidents. Mais ces éléments ont pu aussi souffrir du vandalisme (d'autant qu'ils étaient donc faciles à supprimer), notamment les

[FIG. 1] Vierge et l'Enfant, Picardie, vers 1270, bois (chêne), provenant de Wargnies, Paris, musée du Louvre, RF 1449 et RF 4668
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

fleurs de lys et les couronnes fleurdelysées, en France, lors de la Révolution, mais ils ont pu également pâtir d'évolutions de la piété et du goût. Il faut donc toujours considérer avec prudence les attributs apparemment bien conservés (à titre d'exemple, dans la Vierge du chanoine Manuel de Jaune, à la cathédrale de Sens, la fleur tenue par la mère et l'oiseau par l'enfant sont des éléménts refaits lors des restaurations du XIXe siècle[6]). Cependant, même quand les attributs ont disparu, on peut en lire des indices dans la position de la main, selon que celle-ci paraît avoir tenu quelque chose entre les doigts (Vierge de Wargnies) ou au contraire qu'elle portait visiblement quelque chose dans sa paume ouverte, ce qui permet donc de discriminer entre fleur et sceptre, d'un côté, et fruit ou objet compact, de l'autre.

Encore mieux, la présence de restes négligés ou épargnés par le vandalisme et les accidents, notamment la partie inférieure d'un attribut, sous la main, permet de distinguer entre un sceptre lisse et une tige plus naturaliste (parmi d'innombrables exemples, on peut

6 BARON, Françoise, Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V [Exposition. Paris. 1981-1982], n° 25. Une restauration eut déjà lieu en 1837, mais la restitution de la fleur et de l'oiseau se déroula lors d'une restauration commencée en 1898, plus précisément, pour cette opération, en 1900. Le nom du donateur, traditionnellement orthographié «de Jaulne», a été corrigé récemment en «de Jaune».

[FIG. 2] Vierge et l'Enfant, Paris, vers 1330-1340, pierre (calcaire), provenant de la chapelle Saint-Aignan à Paris, Paris, Notre-Dame, détail © Hervé Grandsart
[FIG. 3] Vierge et l'Enfant, Île-de-France, vers 1340, marbre, provenant très probablement de Saint-Denis, Magny-en-Vexin, église, détail © Pierre-Yves Le Pogam

citer la Vierge provenant de Saint-Savinien à Sens ou celle de Magny-en-Vexin, ou encore la Vierge de Saint-Aignan à Notre-Dame de Paris, où la corolle intermédiaire et le fleuron ainsi que le pont sont des restaurations, mais où la tige et les sépales inférieurs sont bien authentiques).

Une autre difficulté, spécifique au sujet traité ici, réside dans l'identification botanique des espèces végétales. Il est parfois absurde de vouloir reconnaître à tout prix telle plante ou telle autre dans la sculpture décorative gothique. Mais, au cours des XIIIe et XIVe siècles, l'Occident voit précisément une attention toujours plus grande portée à la description des caractéristiques des plantes – un phénomène qui a été maintes fois commenté[7]. Néanmoins, le degré de ce «naturalisme» peut être très variable selon les habitudes culturelles et artistiques de la région ou de l'atelier considérés. Quoi qu'il en soit, dans le cadre de l'iconographie mariale, ce sont très peu d'espèces végétales qui sont concernées – contrairement à la sculpture décorative architecturale qui emploie un répertoire d'une très

7 Behling, Lottlisa, Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. Cologne, 1964 ; Jalabert, Denise, *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France*, Paris : Picard, 1965 ; Richter, Frank, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Petersberg : Imhof, 2019.

grande richesse – et ce sont des espèces bien reconnaissables, roses et lys en premier lieu. Pour la première de ces deux plantes, il faut préciser que nous parlons ici de l'espèce «Rosa gallica», dont la corolle est à cinq pétales (d'où sa désignation fréquente comme quintefeuille, notamment en héraldique) et dont la couleur varie notamment du rose au rouge en passant par le violet. On peut aussi penser que les poètes et les artistes ont eu parfois en tête l'églantier («Rosa canina»), dont les fleurs, les églantines, sont également à cinq pétales, mais leur couleur blanc rosé semble les rendre moins appropriées pour la symbolique que le Moyen Âge a constamment appliquée aux roses et dont nous parlerons plus loin[8]. C'est encore plus vrai pour l'aubépine (caractérisée par sa couleur blanche, comme son nom l'indique), une plante dont les espèces appartiennent au genre «Crataegus» et qui sont donc différentes des roses, mais qui se rattachent à la même famille, celle des Rosacées et présentent de nombreux traits similaires au genre Rosa (mais il est difficile de les distinguer quand les œuvres ne sont pas colorées). L'aubépine apparaît donc, parallèlement aux roses, comme attribut de la Vierge et, à titre d'exemple, on citera ici une remarquable statue de la Vierge assise tenant l'Enfant, dont le trône est orné, sur un côté, d'un rosier, mais qui montre aussi sur les côtés de la terrasse des plantes plus difficiles à identifier, dont des feuilles de chêne, de l'aubépine ou de l'érable champêtre[9]. Quant au lys, la forme de sa fleur peut être décrite de deux manières différentes, soit en considérant qu'elle possède une corolle de six pétales, soit (de façon plus exacte botaniquement), que la fleur est composée d'une corolle de trois pétales et d'un calice de trois sépales. Or c'est bien cette forme qui apparaît le plus souvent dans les représentations médiévales, qu'elles soient «réalistes» ou tendant vers une forme d'abstraction. Quant à la couleur de la fleur de lys, même si elle peut adopter bien

8 Le célèbre rosier «millénaire» adossé à l'abside de la cathédrale d'Hildesheim et qui s'élève à quelques 10 mètres, que des légendes rattachent à la fondation de l'évêché par Louis le Pieux, est à proprement parler un églantier.

9 Île-de-France, troisième quart du XIIIe siècle, Paris, musée de Cluny, Cl. 18768 ; cf. *Art et nature au Moyen Âge* [Exposition. Québec, Musée national des beaux-arts. 2012-2013], n° 108 (Chancel Béatrice de).

des teintes, le blanc est à la fois la plus ancienne et la plus répandue, en particulier au Moyen Âge. Cette sélectivité dans le répertoire des fleurs est d'autant plus intéressante si l'on songe que la littérature mariale médiévale, d'une abondance, d'une richesse et d'une qualité inouïes, multiplie les métaphores végétales autour de la Vierge Marie, seule ou dans le cadre de sa maternité divine, même si les roses et les lys occupent ici aussi la première place[10]. Mais notre sujet ne fait ainsi que confirmer que la dévotion et les textes ne nous offrent pas une clef de lecture simple et directe des œuvres ou, pour le dire autrement, que les arts visuels ne sont pas réductibles à une simple «mise en image des mots». Par ailleurs cette prééminence de la rose et des lys sur les autres fleurs remonte à la culture latine classique, comme le montrent ces vers de Virgile «Manibus date lilia plenis / purpureas spargam rosas…» et tant d'autres passages de la littérature antique (par exemple : «vicinas mihi carpe rosas, mihi lilia pone candida») ; mais elle se poursuit dans la culture chrétienne tardo-antique et du haut Moyen Âge («Sparge rosas lector et lilia candida pone»)[11]. Ainsi, les trois extraits littéraires du Moyen Âge classique cités en exergue du précédent article ne font que s'inscrire dans cette longue tradition.

Dernier point qu'il nous faut préciser, nos limites spatio-temporelles et techniques. Si nous concentrons notre propos sur la sculpture, nous ferons parfois un pas de côté dans d'autres domaines artistiques, notamment pour des périodes ou des lieux où la sculpture offre un matériel conservé trop maigre ou trop épars. Quant à l'espace géographique couvert, pour des raisons de temps et de place, nous n'avons pas pu envisager l'ensemble de l'Occident et

10 Pour ne donner qu'un exemple, voir la septième des huit homélies sur la Vierge de l'évêque (cistercien) Amédée de Lausanne (+ 1159), cf. Migne, Jacques-Paul, *Patrologia latina*, t. 188, col. 1336-1342, notamment col. 1339, où l'auteur détaille les fleurs, fruits et parfums liés à la Vierge une fois celle-ci arrivée dans le jardin de paradis.

11 Virgile, *Énéide*, VI, 861 ; *Corpus inscriptionum latinarum*, III, 4185 ; inscription sur les fragments des montants d'une porte ou d'un baldaquin au musée de la cathédrale de Chiusi (milieu du VIII^e siècle). J'ai puisé ces trois extraits dans Ciampoltrini, Guido «"Pulchrius ecce micat nitentes marmoris decus". Appunti sulla scultura d'età longobarda nella Toscana meridionale». *Prospettiva*, n° 64, 1991, octobre, pp. 43-48, cf. respectivement n. 13, n. 14 et p. 43. De plus, ces trois passages permettent de noter l'existence, déjà, de la complémentarité de la couleur des deux fleurs.

notre intérêt s'est porté de manière presque exclusive sur la France, la péninsule Ibérique et l'Empire (nous ne traiterons pas, notamment, du cas de l'Italie). Enfin, en ce qui concerne nos bornes chronologiques, même si le gros de nos observations concerne le XIIIe et surtout le XIVe siècle, nous remonterons, pour commencer, vers les origines de l'art gothique et même au-delà et en conclusion, nous nous poserons la question d'un éventuel «seuil» aux alentours de 1400.

Les prolégomènes et les fleurs de lys

La Vierge tenant l'Enfant Jésus sur son sein, le plus souvent assise et hiératique, mais parfois debout et située dans un contexte plus animé, constitue un thème privilégié de l'art chrétien depuis des temps immémoriaux. Si le sujet apparaît alors à l'intérieur de scènes narratives à multiples personnages (en particulier l'Adoration des mages) ou dans des visions théophaniques complexes, l'habitude de le montrer dans des groupes sculptés isolés semble remonter essentiellement à l'époque carolingienne, même si les témoignages documentaires sont difficiles à interpréter et les restes matériels encore plus rares. En revanche, à partir de la fin du premier millénaire et pendant toute la période romane, l'abondance des œuvres préservées a permis d'établir des corpus considérables, notamment pour la France, la Catalogne, la Scandinavie, etc. Or, dans ces groupes, le plus souvent en bois polychromé (même s'il ne manque pas d'exemples en pierre ou en marbre), où la mère et son enfant sont assis, la Vierge tient très rarement un attribut, qu'il soit floral ou autre. Seuls quelques exemples indiquent, par la position de la main, que la Vierge portait un objet ou tenait un attribut. Quant à l'Enfant, s'il tient fréquemment un objet rond, celui-ci peut être interprété le plus souvent comme le globe, symbole du pouvoir universel, et non comme une pomme, fruit de la tentation, contrairement à certains exemples plus tardifs. Néanmoins, quelques exceptions existent. Ainsi dans l'enluminure anglo-saxonne des Xe-XIe siècles et dans des œuvres de l'époque ottonienne, telle la Vierge placée au revers de l'évangéliaire

de Bernward à Hildesheim, celle-ci tient une palme, qu'on peut interpréter comme un symbole de la virginité de Marie, grâce à divers textes contemporains[12].

Lors des premiers développements de la sculpture gothique, on perçoit des indices de la multiplication des attributs. La Vierge, assise, tient son enfant sur ses genoux, le plus souvent un peu décalé vers son bras gauche ce qui libère son bras droit et lui permet de tenir et de mettre en évidence un attribut. Ainsi, dans quelques groupes sculptés célèbres du premier art gothique dans le nord de la France, à Saint-Martin-des-Champs à Paris, à Limay et à Jouy-en-Josas, la Vierge présentait dans sa main droite un objet. Mais la disparition de l'attribut empêche d'aller plus loin, même si la position de la main permet de dire que dans les deux premiers cas la Vierge tenait un objet rond, globe ou fruit, et dans le troisième peut-être une fleur. Dans les exemples où la fleur est conservée et identifiable, il s'agit d'une plante stylisée, à la courte tige sommée d'un fleuron, dont la nature botanique est difficile à préciser. On peut citer des exemples depuis l'époque romane, comme la Vierge et l'Enfant que viennent vénérer les rois mages sur le célèbre relief en os de baleine, à la datation et à la provenance longuement discutées[13], jusqu'au premier art gothique, comme le tympan orné du même sujet au baptistère de Parme, vers 1200 ou, un peu après, dans le carnet de Villard de Honnecourt. La pensée qui sous-tend ces représentations semble bien être – comme on l'a suggéré depuis longtemps – la prophétie d'Isaïe : «Un rameau sortira de la souche de Jessé, père de David, un rejeton jaillira de ses racines» (Is, 11, 1-3). Dans la liturgie, les chants et les commentaires médiévaux, les paroles du prophète ont été appliquées à la Vierge et à son fils, d'autant que le latin permettait le jeu de mots «virga» (bâton, rameau, tige, verge) et «virgo» (une vierge et ici la Vierge). On a parfois lié

12 Brandt, Michael, «Der Einband», in Brandt, Michael ; Kahsnitz, Rainer ; Schuffels, Hans Jacob, *Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward*. Munich, 1993, pp. 56-63, cf. p. 57.

13 Espagne, second quart du XIIe siècle (?), Londres, Victoria and Albert Museum, 142.1866 ; Williamson Paul, *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, Victoria and Albert Museum. Londres, 2010, cat. n° 91.

également cette apparition de la «tige-fleur» dans les mains de la Vierge à l'histoire de la verge fleurie d'Aaron (Nomb, 17, 8) ou à son «doublet néo-testamentaire» (mais apocryphe !), à savoir le récit du mariage de la Vierge et de Joseph, où ce dernier obtient la main de Marie grâce à sa verge miraculeusement fleurie parmi celles des autres prétendants. Néanmoins, au vu de la présence de l'Enfant dans les bras de sa Mère, pour les groupes ici étudiés, il nous semble qu'il faut plus vraisemblablement lier nos représentations avec la prophétie d'Isaïe. La Vierge est donc la tige et son enfant la fleur : le monde végétal, symbole de renouveau et d'espérance dans d'innombrables civilisations, peut donc devenir ici, plus concrètement encore, la métaphore de l'Incarnation et de la Rédemption. Un des premiers exemples de la mise en image de la Vierge tenant un fleuron comme équivalent de son fils porté sur l'autre bras, qui plus est avec un «arbre de Jessé en raccourci» à ses pieds (seuls figurent Jessé endormi et le tronc de l'arbre), se trouve dans un manuscrit écrit à Cîteaux vers 1120-1133[14].

Bien sûr, la faveur progressive de ce motif de la fleur tenue par la Vierge va de pair avec le développement du thème iconographique de l'arbre de Jessé en tant que représentation complète, montré dans tout son développement et non pas seulement de manière allusive, un développement auquel on assiste pendant la période du premier art gothique[15]. Mais on doit également observer que cette présence accrue d'un attribut floral dans les groupes sculptés mariaux accompagne deux autres phénomènes. D'une part, comme on y a fait allusion à l'instant, si la Vierge peut arborer un attribut végétal avec sa main droite, c'est qu'elle tient souvent désormais son Enfant décalé dans son bras gauche et non plus sagement installé au centre de son giron. Ce mouvement s'inscrit bien sûr dans la grande métamorphose qui introduit alors dans l'art d'Occident une dose de «naturalisme» considérable, d'ailleurs variable et susceptible de remise en cause. Mais il procède aussi d'un emprunt à un modèle extérieur. Autour de 1200,

14 *Commentaire de saint Jérôme sur Isaïe*, Dijon, Bibliothèque municipale, ms 129, fol. 4 v°.

15 Il n'est pas possible de citer ici toute la bibliographie liée à ce thème et notamment à sa naissance et au lien possible avec l'abbé Suger.

[FIG. 4] Commentaire de saint Jérôme sur Isaïe, Cîteaux vers 1120-1133, enluminure sur parchemin, Dijon, Bibliothèque municipale, ms 129, fol. 4 v°
© Dijon, Bibliothèque Municipale

les sculpteurs et les autres artistes firent leur miel des innombrables impulsions que l'art byzantin avait toujours données au monde occidental, mais qui se multiplièrent alors dans le sillage des croisades et surtout à la suite de la prise de Constantinople. Parmi ces modèles, ils trouvèrent dans les différents types iconographiques de la Vierge un déclencheur pour montrer celle-ci debout (ce qui était pratiquement la norme dans le monde byzantin), portant son Enfant sur un bras (dans cette position debout, il ne pouvait guère en aller autrement, sauf dans le type «irréaliste» de la Vierge «Nikopoios»), généralement le bras gauche, le bras droit étant donc désormais libéré pour accomplir un geste de tendresse (comme dans la Vierge «Glykophilousa»), esquisser un mouvement d'ostension (comme dans la Vierge «Hodigitria») ou même tenir un attribut floral, ce qui constitua l'apport propre de l'Occident. Dans ce cas, la fleur est donc comme un substitut du geste de désignation du type de la Vierge «Hodigitria», par

une allusion subtile à la prophétie sur Jessé et ses rejetons[16]. C'est d'ailleurs pourquoi la Vierge ne porte presque jamais une simple verge ou rameau, auquel les commentaires sur le passage d'Isaïe l'assimilent («Virgo-virga»), mais bien la fleur qui représente son Fils[17].

La fleur tenue par la Vierge dans sa main droite se transforme peu à peu au cours du XIIIe siècle et surtout au XIVe siècle, pour évoquer une espèce végétale précise. En France, surtout dans la moitié nord de la France, c'est-à-dire la zone constituée à partir de l'ancien domaine royal capétien et marquée plus fortement par le pouvoir monarchique, cette plante est un lys. On pourrait dire, plus exactement, qu'il s'agit d'une plante évoquant le lys, avec une tige plus ou moins haute et un couronnement fleurdelysé, exactement de même que les armoiries royales françaises ont adopté ce motif végétal trilobé sous cette forme simplifiée. Autour de 1200, on perçoit cette évolution vers une espèce botanique précise par le simple fait que la fleur, même très stylisée, prend une allure trifide (Vierge à l'Enfant d'une Adoration des Mages, provenant de Fontfroide).

Il sort complètement de notre champ d'étude d'examiner en détail cette question de l'héraldique capétienne, notamment pour l'origine de ce meuble et son identification – ou non – avec une fleur de lys, puisque l'on considère souvent que le modèle végétal en est plutôt un iris[18]. Ce qui nous importe, c'est bien sûr de savoir que cette interprétation des armoiries françaises ne suscitait aucun doute à l'époque gothique et que la relation de ces fleurs de lys royales avec la fleur de lys mariale était largement reconnue. On notera que cette influence réciproque n'a pas abouti cependant à donner au sceptre des rois de France une forme fleurdelysée, comme on s'y attendrait, si l'on se fie à la documentation et aux représentations conservées[19]. Pour rester dans notre domaine, il suffira de souli-

16 Sur une partie de cette évolution, cf. Sauerländer, Willibald, «Von der Glykophilousa zur «Amie Graciouse»…

17 A titre d'exception, on peut citer notamment la Vierge qui tient seulement un rameau feuillu, sans fleur, dans le psautier de Robert de Lisle (Angleterre, début du XIVe siècle, Londres, British Library, Arundel 83, fol. 131 v°).

18 Pinoteau, baron Hervé, *La symbolique royale française*. La Roche-Rigault : Editions PSR, 2004.

19 Ce paradoxe a été signalé par Danielle Gaborit-Chopin dans *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les «honneurs de Charlemagne»* [Exposition. Paris, musée du Louvre. 1987-

[FIG. 5] Elément d'une Adoration des Mages, Languedoc, fin du XIIe siècle, pierre (calcaire), provenant de Fontfroide, Montpellier, Musée languedocien de la Société archéologique de Montpellier © Documentation du département des Sculptures

gner trois points. Même si, comme nous l'avons souligné en introduction, nous ne pouvons prétendre ici à une étude statistique, un simple regard sur les œuvres conservées (et en bon état ou du moins non transformées dans les parties qui nous intéressent ici : les mains et les objets qu'elles tiennent) montre une fréquence indéniable du lys comme attribut de la Vierge au cœur du royaume de France. Il faut préciser ici que notre affirmation repose, à cause du vandalisme systématique signalé en introduction, sur un très petit nombre d'œuvres, notamment la Vierge de Saint-Aignan à Notre-Dame de Paris mentionnée plus haut[20] et la Vierge de Jeanne d'Evreux, dont nous reparlerons plus loin.

Mais il faut y ajouter la preuve visuelle fournie par une armada de statues où, même si l'attribut floral a été brisé, on peut supposer avec la plus grande probabilité qu'il s'agissait d'un lys, à cause de la

1988], p. 75. Certes, le sceptre royal français a rarement pris l'aspect d'un simple bâton de commandement, comme dans d'autres régions (à titre d'exemple, mentionnons le sceptre en forme de bâton légèrement renflé et doté aux deux extrémités d'un bouton, que tiennent diverses Vierges à l'Enfant créées en Bohème et Silésie vers 1340-1370, cf. Gotische Löwenmadonnen. *Splendor et Virtus Reginæ Cœli* [Exposition. Olomouc, Muzeum umění ; Leogang. 2014], n° 9, 38 et 39). Mais le sceptre royal français a revêtu les formes les plus diverses au Moyen Âge à l'exception de celle d'un lys ! Seul le sceptre tardif créé pour Henri IV, en 1594, adopta une terminaison de ce type ; quant au sceptre de Charles V, seule la partie inférieure de sa terminaison correspond à une fleur, probablement de lys.

20 Paris, deuxième quart du XIVe siècle (?), pierre, Paris, cathédrale Notre-Dame, cf. Le Pogam, Pierre-Yves ; Jugie, Sophie, *La sculpture gothique. 1140-1430*. Paris : Hazan, 2020, p. 309. Cette œuvre majeure de la sculpture gothique est très peu étudiée ; elle a fait l'objet d'un mémoire de M1 par Gabrielle Maksud, soutenu à l'Ecole du Louvre en 2021.

[FIG. 6] Vierge et l'Enfant, Paris, entre 1324 et 1339, Argent doré, émaux, provenant de Saint-Denis, Paris, musée du Louvre, MR 342 et MR 419 © Musée du Louvre, dist. RMN Grand Palais / Hervé Lewandowski

partie inférieure de la tige le plus souvent conservée, deuxièmement à cause du fait justement que la fleur a été vandalisée, ce qui constitue un indice sérieux du fait qu'il s'agissait d'un lys, et enfin parce que toutes ces œuvres répondent à un schéma global qui s'impose, même à travers diverses variations : à titre d'exemple, citons les Vierges de Coutances, Lévis-Saint-Nom, Mainneville, Rampillon, Saint-Loup-de-Naud, Sées, Tœufles, ou encore de l'ancienne collection Oppenheim à Berlin, c'est-à-dire des œuvres créées et/ou conservées en Île-de-France, en Normandie ou en Picardie[21]. Troisièmement, dans bien des exemples, non seulement la tige fleurdelysée tenue par la

21 Pour des raisons de simplicité, et parce qu'on y trouve de belles reproductions couleurs et un excellent texte, on renvoie ici seulement à KUNZ, Tobias, et alii, *Bildwerke nördlich der Alpen 1050 bis 1380: Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*. Petersberg : Imhof, 2014, respectivement fig. 72.14, fig. 72.10, 70.9, 72.6, 72.9, 72.12, 72.11 et n° 72, aux pp. 266 et suiv.

[FIG. 7] Idem, détail © Musée du Louvre, dist. RMN Grand Palais / Hervé Lewandowski

Vierge peut être assimilée à un sceptre royal (même si cette assimilation ne pouvait pas être complète, comme on l'a souligné plus haut), mais la couronne dont elle peut être coiffée (et dans ce cas aussi, la Vierge devient donc véritablement une reine) peut être également fleurdelysée, comme pour la Vierge de Fontenay et sa « petite sœur » de Beaune (provenant peut-être aussi de Fontenay)[22]. Enfin, ce réseau de relations typologiques n'apparaît jamais aussi nettement que dans des œuvres commandées par la famille royale, par exemple dans la Vierge à l'Enfant créée pour Saint-Denis à la demande de la reine Jeanne d'Evreux, une œuvre d'orfèvrerie mais qui s'insère parfaitement dans la production sculptée de son époque et en constitue même un parangon[23].

Ici, la fleur de lys, qui servait en même temps de reliquaire pour des cheveux et du lait de la Vierge, est authentique et bien conservée, à part quelques réparations et restaurations mineures, ce qui constitue un véritable prodige, quand on pense à l'acharnement que les hommes de la Révolution déployèrent pour effacer toutes traces de ce symbole monarchique, qui plus est dans ce sanctuaire totalement lié avec la royauté.

22 Bourgogne, fin du XIIIe siècle, pierre, SCHAEFER, Claude, *La sculpture en ronde-bosse au XIVe siècle dans le duché de Bourgogne*. Paris, 1954, pp. 108-126. Il faut noter que la seconde tient une fleur traditionnellement identifiée comme un iris et à priori non restaurée ; mais je n'ai pu vérifier ces éléments.

23 Paris, entre 1324 et 1339, Paris, musée du Louvre, cf. *Le Trésor de Saint-Denis* [Exposition. Paris, musée du Louvre. 1991], n° 51 (Danielle Gaborit-Chopin).

On notera par ailleurs que si le noyau dur de ces œuvres se trouve dans la moitié nord de la France, d'autres sculptures créées ailleurs s'y rattachent par des liens stylistiques. On peut citer ainsi des œuvres d'André Beauneveu ou qui lui sont attribuées (Vierge d'Arbois, Vierge de l'ancienne collection Aynard) ou qui appartiennent à un horizon stylistique similaire (Vierge provenant de Saint-Donatien à Bruges, Vierge du portail sud de Hal) ; pour certaines d'entre elles, la fleur de lys semble même partiellement conservée (Vierge du portail nord de Hal ; Vierge de Montceaux-le-Comte)[24]. Il en va de même pour les statues en marbre de Carrare, créées en pays mosan ou en Italie et qui forment un groupe très cohérent (Vierge d'Anvers, provenant sans doute de Liège, Vierge provenant de Diest, à New York, Vierge de Berlin de provenance inconnue)[25]. Elles montrent toutes la même composition, bien qu'aucune ne conserve le fleuron qui permettrait d'être sûr qu'elles tenaient bien un lys à l'origine. Or on sait bien à quel point les anciens Pays-Bas du Sud et la région mosane notamment entretenaient des rapports politiques et artistiques privilégiés avec Paris et la France du Nord.

Deux autres œuvres, cette fois catalanes et datables des années 1330-1350, montrent des groupes où apparaît le lys, que la Vierge et l'Enfant touchent en même temps : il s'agit de deux groupes sculptés en albâtre, conservés respectivement au monastère Saint-Etienne à Banyoles et à Barcelone, au Musée national d'art catalan[26]. Les deux œuvres ne se distinguent que par l'attribut que tient

24 Nash, Susie dir., André Beauneveu. «No equal in any land», Londres: Paul Holberton publishing, 2007, respectivement p. 84, p. 66 et passim, pp. 74-75, p. 84, p. 85. Pour la dernière œuvre citée, la Vierge de Montceaux-le-Comte (Nièvre), cf. *L'art à la cour de Bourgogne* [Exposition. Dijon-Cleveland. 2004-2005], n° 118 (Denise Borlée).

25 Même remarque qu'à la note 21 : Kunz, Tobias, et alii, *Bildwerke nördlich der Alpen…*, fig. 73.6, 73.8 et n° 73, pp. 280 et suiv.

26 Crispi i Canton, Marta, «Art i devoció mariana al Pla de l'Estany a la baixa edat mitjana», in Torres, A. ; Moner, J. dir., *Art gòtic dels segles XIII i XIV al Pla de l'Estany*. Banyoles, 2008 (Quaderns, 27, CECB), pp. 53-82, cf. pp. 66-69 ; Molina i Figueras, Joan, «Joan Antigó i taller, Retaule», in *Convidats d'Honor. Exposició conmemorativa del 75è aniversari del MNAC* [Exposition. Barcelone. 2009], pp. 190-195, cfr. pp. 190-192. Pour la seconde uniquement (MnAC, n° 5209), cf. aussi Trens, Manuel, *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947, fig. 327 et Bernis, Carmen, «La moda y las imagenes góticas de la Virgen. Claves para su fecha-

l'Enfant de sa main gauche, un oiseau pour le premier et un livre pour le second, et par le fait que la première possède encore une polychromie (probablement un repeint ?). Dans ces exemples catalans, contrairement à certaines des œuvres castillanes et aragonaise que nous mentionnerons dans les Vierges à la rose, l'Enfant ne fait qu'effleurer la fleur et la valeur symbolique du lys (avant tout la pureté) ne permet pas de conférer au groupe le même sens spécifique que pour celles-ci. En revanche, l'apparition du lys en Catalogne renvoie peut-être à une l'influence des modèles culturels français, dans une région largement ouverte à d'autres milieux et à de grands courants internationaux.

L'identité ou du moins la relation étroite entre la fleur tenue le plus souvent par la Vierge en France et la fleur héraldique des rois capétiens doit cependant être tempérée à plusieurs égards. Une première nuance concerne la couleur de la fleur. Les fleurs de lys royales sont toujours d'or (sur un champ d'azur), tandis que la fleur de lys naturelle est en principe blanche. Mais il faut se rappeler d'une part que le «blanc» n'existe pas en héraldique (les fleurs auraient pu à la rigueur être d'argent, mais cela n'aurait guère été plus proche de la réalité), d'autre part que l'or (qu'il soit héraldique ou dans son emploi général dans la culture médiévale) ne doit pas être considéré comme un simple équivalent de la couleur jaune[27]. Il traduit bien plutôt la brillance, le pouvoir, voire la divinité. A ce titre, il n'est pas contradictoire de l'utiliser pour la fleur de lys, qu'elle soit attribut des rois ou de la Vierge. D'ailleurs, l'état de conservation des œuvres ne nous permet pas de savoir si on a préféré donner à la fleur de lys une couleur blanche, comme c'était bien le cas pour le sceptre du roi de France Charles V (voire transparente, comme dans le cas de la Vierge de Jeanne d'Evreux) ou au contraire dorée. Le second point est bien plus important. Il faut en effet souligner que les cas où une autre fleur, la rose, se substitue au lys, ne sont pas rares en France,

---

ción». *Archivo español de arte* 43 (1970), n° 170, pp. 193-218, cf. p. 209 et pl. V, n° 4. Il existe une troisième œuvre qui pourrait avoir été inspirée par ce modèle conservée à Cullera, dans la région de Valence, mais peut-être d'origine catalane, cf. Crispi i Canton, Marta, «Art i devoció mariana…», p. 67 et n. 67.

27 Pastoureau, Michel, Jaune, *histoire d'une couleur*. Paris, 2019.

notamment au début de notre période. Nous allons les signaler dans un moment, mais il faut donc tout de suite nuancer ce que notre interprétation idéologique et politique pourrait avoir de trop systématique[28].

Le fait d'insister ici sur ce contexte politique et culturel ne doit pas nous empêcher, bien entendu, d'évoquer rapidement la portée religieuse et spirituelle du choix du lys. Pour des raisons soulignées dès l'Antiquité chrétienne, la fleur de lys, par sa blancheur, appelle les notions de pureté, d'innocence, de virginité. Le lys est «candide», dans tous les sens du terme, et cet attribut ne pouvait donc que convenir parfaitement à la Vierge Marie. On le voit d'ailleurs apparaître de plus en plus fréquemment dans la scène de l'Annonciation, posé dans un vase ou porté par l'archange Gabriel, soulignant la pureté intacte de Marie au moment de l'incarnation. C'est peut-être pourquoi le lys n'apparaît presque jamais comme attribut de l'Enfant – non pas bien sûr parce qu'il ne lui aurait pas convenu, étant donné son état également parfaitement virginal, mais parce que ce n'est pas sur ce point que l'on entendait insister, contrairement au cas de sa mère (une dissymétrie certainement significative, dans le cadre des mentalités du *Mâle Moyen Âge*, pour reprendre le titre d'un des ouvrages célèbres de Georges Duby). Il est par ailleurs significatif de voir que, dans quelques œuvres du XIIe siècle, où apparaît précocement un fleuron trilobé interprétable comme une fleur de lys, on observe aussi que la coiffure de Marie arbore de longues nattes, un autre symbole de pureté virginale[29].

---

28 Le célèbre ouvrage de D. Kimpel et R. Suckale a parfois été discuté, pour le caractère peut-être un peu tranché de certaines affirmations (Kimpel, Dieter ; Suckale, Robert, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*. Munich : 1985). A nos yeux, il constitue pourtant encore un modèle et semble bien avoir prouvé définitivement l'implication ou l'influence décisives de la royauté capétienne sur les grands édifices gothiques du nord de la France, une thématique par conséquent assez parallèle à celle que nous développons ici.

29 Kunz, Tobias, *Skulptur um 1200. Das Kölner Atelier der Viklau-Madonna auf Gotland und der ästhetische Wandel in der 2*. Hälfte des 12. Jahrhundert. Petersberg: Michael Imhof, 2012, p. 112.

[FIG. 8] Vierge et l'Enfant, Paris, troisième quart du XIIIe siècle, ivoire, Cincinnati, Taft Museum, détail © Courtesy of the Taft Museum of Art, Cincinnati, Ohio. Tony Walsh Photography

La rose et le rosier

Si le motif de la Vierge au lys semble donc bien coïncider, malgré d'importantes exceptions, avec l'horizon d'une France royale capétienne, il est peut-être moins évident de distinguer une «zone

[FIG. 9] Vierge et l'Enfant, Est de la France, début du XIVe siècle, ivoire
Paris, musée du Louvre, OA 6332
© RMN, Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

d'acclimatation» particulière de la rose, puisqu'on la trouve un peu partout en Europe[30].

Ainsi, on ne peut que souligner qu'il existe dans le royaume de France de nombreux exemples de roses dans la main de la Vierge. Au vu des œuvres conservées, il semble que les premiers exemples sont en ivoire. Dans le trésor de Saint-Denis, où la Vierge de Jeanne d'Evreux constitue le paradigme de cette fusion entre symbole marial et signe royal, on trouvait aussi un autre chef-d'œuvre, une Vierge d'ivoire qui tient au contraire à la main droite une rose[31]. La statuette montre aussi un motif essentiel

30 Signalons ici que l'ouvrage de VLOBERG, Maurice, *La Madone aux roses. Symbolisme, art, légende*. Paris, 1930, est non seulement daté, mais qu'il n'est guère utile pour notre propos.

31 Paris, troisième quart du XIIIe siècle, ivoire, Cincinnati, Taft Museum (pour la Vierge à l'Enfant, les anges appartenant au même ensemble étant conservés pour leur part dans le trésor de la cathédrale de Rouen), cf. Trésor de Saint-Denis…, n° 45-46 (Danielle Gaborit-Chopin).

pour la compréhension du symbolisme de la rose : l'enfant Jésus esquisse un geste vers sa mère, qui pourrait indiquer qu'il cherche à se saisir de la fleur, un geste qui ne se retrouve presque jamais quand il s'agit d'un lys et dont nous étudierons plus loin la signification[32]. Mais il faut souligner qu'ici le geste de l'enfant reste ambigu ; il peut être interprété comme un mouvement vers le fermail de sa mère, d'ailleurs lui-même en forme de rose. Plusieurs statuettes d'ivoire montrent en revanche un geste beaucoup plus clair au début du XIVe siècle : l'Enfant touche la fleur que lui présente sa mère[33]. Et le thème ne se rencontre pas uniquement à Paris, puisqu'on le trouve également dans le célèbre diptyque Salting, sculpté en Angleterre au même moment[34], ou dans des œuvres probablement germaniques, un peu plus tardives[35].

En dehors du domaine des ivoires, mais à la même période que la Vierge de Saint-Denis aujourd'hui à Cincinnati, un tympan provenant de la cathédrale de Meaux montre un rosier derrière la Vierge, alors qu'un lys dans un vase la sépare de l'ange Gabriel[36]. Dans

32 Une autre d'œuvre d'ivoire semble faire écho à la Vierge de Cincinnati : le groupe central d'un retable-tabernacle légèrement plus tardif, où l'on trouve une composition extrêmement similaire ; France du Nord (Paris ?), vers 1280-1290, ivoire, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, cf. *Images in ivory. Precious objects of the gothic age* [Exposition. Detroit. 1997], n° 17 (Peter Barnet).

33 Est de la France, début du XIVe siècle, Paris, musée du Louvre, OA 6332, cf. Gaborit-Chopin, Danielle, Musée du Louvre, département des Objets d'art, catalogue. *Ivoires médiévaux, Ve-XVe siècle*. Paris, 2003, n° 181. Autre statuette du même type : France, début du XIVe siècle, Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. 1898.110, cf. Koechlin, Raymond, *Les ivoires gothiques français*. Paris, 1924, t. II, n° 680. Malgré l'impression donnée par certaines photographies, l'Enfant ne touche pas la rose dans la statuette suivante : France, second tiers du XIVe siècle, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 5523, cf. Koechlin, Raymond, *Les ivoires…*, t. II, n° 641.

34 Londres, Victoria and Albert Museum, cf. Williamson Paul et Davies Glyn, *Medieval Ivory Carvings: 1200-1550*, Victoria and Albert Museum. Londres, 2014, cat. n° 79 (Glyn Davies).

35 Allemagne, fin du XIVe siècle, Compiègne, musée Antoine Vivenel, cf. Gaborit-Chopin, Danielle, *Musée du Louvre…*, fig. 216a ; Allemagne (Rhénanie ?), fin du XIVe siècle, Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 663, cf. Meisterwerke aus Elfenbein der Staatlichen Museen zu Berlin [Exposition. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum ; Munich, Bayerisches Nationalmuseum. 1999], p. 126.

36 Champagne, troisième quart du XIIIe siècle, pierre, Paris, musée du Louvre, RF 2559, cf. Pressouyre, Léon. «Behling (Lottlisa), *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedrale* [Compte rendu]», *Bulletin monumental*, t. 124 (1966), n° 4, pp. 448-450, cf. p. 450. Baron, Françoise, *Musée du Louvre. Sculpture française*, t. I, Moyen Âge. Paris : RMN, 1996, p. 98. Le tympan du portail occidental de Sainte-Elisabeth à Marbourg, vers 1270, montre une thématique similaire, avec une Vierge à l'Enfant sur un fond tapissé d'une vigne à dextre et d'un rosier à senestre.

[FIG. 10] Diptyque : la Vierge et l'Enfant et le Christ bénissant, Angleterre, début du XIVe siècle, ivoire, Londres, Victoria and Albert Museum © Victoria & Albert Museum, London
[FIG. 11] Tympan : l'Annonciation, Île-de-France, troisième quart du XIIIe siècle, pierre (calcaire), provenant de la cathédrale de Meaux, Paris, Musée du Louvre © Pierre-Yves Le Pogam

d'autres cas, la présence de roses s'explique peut-être par le contexte de création, qui s'éloigne du cœur du royaume capétien. La Vierge de Dommarien (conservée à la cathédrale de Langres) appartient historiquement à la Champagne, mais dans une zone très liée avec la Lorraine voisine[37]. On pourrait donc penser à une influence de cette dernière région, appartenant au Saint Empire romain germanique et où le thème de la rose comme attribut marial est particulièrement fréquent, comme on le verra plus loin. Mais, surtout, cette œuvre fait partie d'un groupe défini par Françoise Baron, où l'on rencontre bien d'autres fois le motif du bouquet de roses, comme dans la Vierge de l'église de Guerbaville à La Mailleraye, dans celle du musée des Beaux-Arts de Lyon[38] et dans celle de l'église de Lluc aux Baléares[39].

D'autres œuvres pourraient également se rattacher à ce groupe, comme l'avait proposé W. Forsyth, notamment une Vierge à New

37 *Fastes du gothique…*, n° 61.

38 L'œuvre est associée à un socle ancien mais sans rapport avec elle, qui n'a pas été reproduit ici.

39 BARON, Françoise. «L'Annonciation de Javernant. Recherches sur un groupe de sculptures du XIVe siècle». *La revue du Louvre et des musées de France*, n° 6 (1973), pp. 329-336 ; BARON, Françoise – «Un groupe de Vierges méridionales du XIVe siècle : Lluc (Majorque), Lyon, Toulouse», in SUBES, Marie-Pasquine; MATHON, Jean-Bernard (dir.), *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne. Mises en perpsectives*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2013, pp. 87-93.

[FIG. 12] Vierge et l'Enfant, Avignon (?), milieu du XIVe siècle, albâtre, Lyon, musée des Beaux-Arts © musée des Beaux-Arts de Lyon

[FIG. 13] Vierge et l'Enfant, France (Avignon ?), milieu du XIVe siècle, albâtre, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1971.12a © New York, The Metropolitan Museum of Art

York, qui précisément comporte encore une fois ce détail[40] (en revanche, l'autre Vierge rapprochée de cet ensemble par Forsyth, qui provient de Cernay-les-Reims, semble appartenir à un autre contexte stylistique, même si elle présente le même motif floral[41]). On peut sans doute y associer aussi deux autres groupes, l'un conservé au musée des Beaux-Arts de Besançon et l'autre au musée Saint-Remi de Reims, qui montrent toujours le motif du bouquet. Grâce à l'analyse du matériau (de l'albâtre de la carrière de Malaucène,

40 L'œuvre est associée à un socle ancien mais sans rapport avec elle, qui n'a pas été reproduit ici.

41 *Albâtre*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 28.76 et 1971.12a,b, cf. Forsyth, William H., «Madonnas of the Rhone-Meuse Valleys». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, nouv. sér., 28, n° 6 (February 1970, n° 4), pp. 254-261.

[FIG. 14] Vierge et l'Enfant, France (Champagne ?), milieu du XIVe siècle, albâtre, provenant de Cernay-les-Reims, New York, The Metropolitan Museum of Art, 28.76
© New York, The Metropolitan Museum of Art

à côté d'Avignon) pour deux des œuvres de ce groupe (l'Annonciation provenant de Javernant et la Vierge de Dommarien), nous avons pu proposer récemment une origine provençale pour cet atelier, actif vers le milieu du XIVe siècle[42]. Nous sommes donc à priori situés loin du domaine royal et de sa zone directe d'influence, alors que le Midi languedocien ou provençal semble effectivement plus enclin que le Nord à employer le motif de la rose dans la main de la Vierge. On peut citer ainsi en Languedoc la Vierge de la cathédrale de Carcassonne, pourtant inspirée par ailleurs par des modèles parisiens[43].

Mais il faut bien dire que dans certains cas la présence de la rose comme attribut de la Vierge est attestée aussi dans des régions centrales de la France royale et capétienne. C'est le cas notamment avec la Normandie, où on trouve non seulement de nombreux exemples de Vierges tenant une rose, mais aussi et surtout un groupe très fourni d'œuvres où elle tient un bouquet de trois roses, comme dans

42 KLOPPMANN, Wolfram, et alii, «From the Malaucène quarry to the XIV century Occident. A group of alabaster artwork at the times of the Avignon popes». *Ars & Renovatio* 7 (2019), pp. 236-246.

43 Languedoc, vers 1280-1300, pierre, cf. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Le Monde gothique. La conquête de l'Europe, 1260-1380*. Paris : Gallimard, 1987, fig. 85.

[FIG. 15] Vierge et l'Enfant, Normandie, premier tiers du XIVe siècle, pierre, provenant de Blanchelande, Paris, musée du Louvre, ML 24, détail © Pierre-Yves Le Pogam
[FIG. 16] Vierge et l'Enfant au buisson ardent, Champagne-Bourgogne, vers 1300, pierre (calcaire), Tonnerre, Hôtel-Dieu © Magali Villetard

la Vierge de Blanchelande, chef-d'œuvre de la sculpture normande du XIVe siècle – où le bouquet se compose plus précisément de trois roses épanouies et deux fleurs encore en bouton[44]. On rencontre également en France, un ensemble d'œuvre à l'iconographie particulière, à savoir des groupes de Vierge à l'Enfant accompagnées par le buisson ardent de l'Ancien Testament, sous forme le plus souvent d'un buisson de roses. Ces sculptures sont situées au cœur du royaume, puisque cette série, limitée numériquement mais très importante par la qualité des œuvres, est située dans une zone com-

44 Normandie, premier tiers du XIVe siècle, pierre, Paris, musée du Louvre, ML 24 ; BARON, Françoise., *Musée du Louvre…*, p. 132. Sur ce groupe d'œuvres, voir BÉRANGER-MENAND, Brigitte, *La statuaire médiévale en Normandie occidentale. La Vierge à l'Enfant XIIIe-XVIe siècle*. S.l.: Collectra patrimoine, 2004, 2 t., cf. t. I, p. 89 et passim.

[FIG. 17] Vierge et l'Enfant, Strasbourg, vers 1250, pierre (grès) polychromée, provenant du jubé de la cathédrale de Strasbourg New York, The Metropolitan Museum of Art, 47.101.11 © New York, The Metropolitan Museum of Art
[FIG. 18] Johann Jakob Arhardt, Intérieur de la cathédrale de Strasbourg, vers 1660, dessin, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, détail © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image Staatsgalerie Stuttgart

prise entre la Bourgogne et la Champagne, à l'extrême fin du XIIIe ou au début du XIVe siècle[45]. Dans ces cinq œuvres, plus ou moins complètes (hôpital de Tonnerre, cathédrale de Langres, église de Thiéffrain, collection Thyssen-Bornemisza, œuvre passée en vente en 2018 et provenant d'un ancien couvent à Langres), le groupe est accompagné au pied de la Vierge et à senestre par un buisson, clairement identifiable comme un buisson de roses sur certains exemplaires et interprétable comme le buisson ardent dans les œuvres les mieux conservées, grâce à la présence de Moïse. L'une des sculptures montre aussi la Vierge et l'Enfant partageant un bouquet de ces roses, enflammées puisque prises au buisson ardent, un geste remarquable qui évoque l'interprétation du motif que nous allons aborder dans le cas de l'Espagne.

45 Ne pouvant citer ici une bibliographie très longue, je mentionne seulement SCHMOLL dit EISENWERTH, Josef Adolf, *Die lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts. Ihre Voraussetzungen in der Südchampagne und ihre ausserlothringischen Beziehungen.* Petersberg : Imhof, 2005, passim. Je n'ai malheureusement pu consulter VETTER, Ewald M., *Maria im Rosenhag*. Düsseldorf, 1956.

On peut dire que les roses se rencontrent à foison dans d'autres zones de l'Europe, en particulier dans la Péninsule ibérique tout comme dans l'espace germanique. Et «à foison» est le mot, puisque, si nous commençons tout d'abord par cette seconde grande zone géographique (qui correspond plus ou moins avec le Saint Empire romain germanique), nous y voyons non seulement des fleurs isolées, dans la main de la Vierge, mais également des bouquets, à l'instar des exemples mentionnés en Normandie, voire des rosiers, qui rappellent les buissons de roses des Vierges françaises au buisson ardent. On rencontre ainsi des roses regroupées en un bouquet de quelques fleurs, trois en principe, dans des groupes sculptés en Franconie (Vierge provenant sans doute de Nuremberg[46]), en Autriche (Vierge de Klosterneubourg[47]) ou en Saxe-Anhalt (Vierge de la cathédrale d'Havelberg[48]). Cette profusion se traduit aussi par l'apparition de branches de rosiers ou même d'un rosier entier, qui est donc placé cette fois au pied de la Vierge (Vierge provenant du jubé de la cathédrale de Strasbourg, où le rosier soutenait en même temps l'Enfant, sur le côté dextre de la Vierge, l'un et l'autre ayant maintenant disparu[49] ; Vierge provenant de Straubing, directement inspirée de la précédente, même si l'Enfant est placé de l'autre côté de la Vierge, à senestre[50]).

---

46 Nuremberg, vers 1340-1350, grès, Berlin, Bode-Museum, cf. KUNZ, Tobias, et alii, *Bildwerke nördlich der Alpen…*, n° 83.

47 Brno ou Prague, vers 1345, bois, Prague, Galerie nationale, cf. Gotische Löwenmadonnen…, n° 5 (à noter que l'authenticité de l'œuvre a été parfois contestée).

48 Vers 1420, pierre, cf. SCHULZE, Ingrid, «Die Havelberger Lettner – und Chorschrankenreliefs: inhaltliche Problematik und stilistische Kriterien», in LAMBACHER, Lothar ; KAMMEL, Franz M. dir., *Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg. Kolloquium* (Berlin, 1989). Berlin, 1990, pp. 93-100, fig. 53.

49 Strasbourg, vers 1250, pierre (grès) polychromée, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, inv. 47.101.11, cf. *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale* [Exposition. Berne-Strasbourg. 2001], n° 206. On a autrefois nié la présence de traces d'arrachement, mais celles-ci sont bien visibles et confortent le témoignage fourni par un dessin du XVIIe siècle, par Johann Jakob Arhardt (conservé à Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, vers 1660) [FIG. 17]. Il s'agit d'un point important, puisqu'on a parfois mis en doute l'identification entre la statue conservée à New York avec celle du jubé de Strasbourg.

50 Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. n° 16/287, Straubing ou Ratisbonne, vers 1300, pierre (grès) polychromée.

[FIG. 19] Vierge et l'Enfant, Straubing ou Ratisbonne, vers 1300, pierre (grès) polychromée provenant de Straubing, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. n° 16/287
© Bayerisches Nationalmuseum München

Certes, ces compositions complexes peuvent s'expliquer en partie par le développement du naturalisme déjà évoqué – et on peut supposer que celui-ci n'a pas eu le même effet foisonnant sur les fleurs de lys, à cause de leur assimilation à un sceptre royal ce qui les a figées dans leur simplicité unitaire. Mais il faut chercher d'autres causes à cette démultiplication florale ou végétale. Le premier exemple connu de ce développement de la rose en un rosier complet semble bien être celui du jubé de la cathédrale de Strasbourg. Sans rentrer dans les longues discussions autour de ce jubé, on peut lui assigner sans doute une datation au milieu du XIIIe siècle. Si l'on considère d'une part le fait que l'Enfant Jésus semble avoir été comme posé sur le rosier ou en tout cas soutenu juste au-dessus de lui par sa mère, on voit qu'il peut illustrer d'un côté la prophétie d'Isaïe, de façon littérale et non par les simples allusions que nous avons évoquées au sujet de la fleur de lys. Cette interprétation trouve un écho dans des compositions religieuses et poèmes liturgiques qui assimilent clairement l'arbre de Jessé à un rosier, mais ils sont souvent tardifs, à l'instar du célèbre «Es ist ein' Ros' entsprungen aus einer Wurzel zart», de la fin du XVIe siècle. Mais, au-delà

de cette signification générale, il est très vraisemblable que le choix de la rose, à Strasbourg puis ailleurs, implique une inflexion importante, en tant que fleur symbole de la Passion du Christ. On y reviendra plus loin à l'aune des exemples espagnols, mais on peut déjà esquisser ce contexte : à cause de sa couleur rouge, dans sa version la plus courante et la plus ancienne, qui évoque le sang, et par sa structure en quintefeuille, qui rappelle les cinq plaies infligées au Christ lors de la crucifixion, la rose est le symbole annonciateur des souffrances de la Passion. Dans cette perspective, il est utile de souligner que, dans quelques groupes, non seulement la Vierge tient une rose, mais elle la rapproche de l'Enfant qui la touche à son tour, un symbole du pressentiment et de l'acceptation de la Passion, comme on le verra plus loin (Vierge de Baroville par exemple[51]). Au-delà des explications religieuses, cette importance des roses dans le monde germanique doit être aussi comprise, sans aucun doute, comme une «réponse» aux fleurs de lys mariales françaises. Ainsi la couronne de la Vierge, qui, dans le domaine royal capétien pouvait s'orner logiquement de terminaisons fleurdelysées, reçoit parfois, en terre d'Empire, un décor de roses (Vierge de Saint-Dié, où l'Enfant tient aussi à la main une rose, dans un territoire pourtant largement ouvert aux influences françaises[52]).

Il n'est guère possible, à priori, d'envisager la même signification «politique» dans l'autre territoire où l'on voit se multiplier le motif de la rose, la péninsule Ibérique[53]. On peut supposer qu'ici a surtout influé le poids de quelques modèles prestigieux, couplé à une cer-

51 Lorraine, vers 1320, pierre, Baroville, église, cf. Corbet, Patrick ; Sesmat, Pierre (dir.), *Statuaire médiévale et Renaissance de Champagne méridionale*, t. VII, Liez, Jean-Luc, Canton de Bar-sur-Aube, t. 1, Ville de Bar-sur-Aube et communes d'Ailleville, Baroville, Fontaine et Proverville (Aube). Langres, 2012, pp. 139-141.

52 Dans le cas de la Vierge de Saint-Dié, on a souligné que les roses pouvaient être en même temps une allusion aux armes du chapitre ; cf. *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils* [Exposition. Paris. 1998], n° 67 (Françoise Baron). On trouve de nombreux exemples de couronnes ornées de roses dans des Vierges contemporaines, comme celles, assises, d'Aix-la-Chapelle et du Louvre, RF 4511 (*L'art au temps des rois maudits…*, n° 69), ou celle, debout, de Brienne-la-Vieille (Aube).

53 Pour ne pas trop alourdir la démonstration, nous n'avons pas pris en compte l'autre grand territoire méditerranéen, l'Italie. Mais la rose semble y être également largement présente.

[FIG. 20] Vierge et l'Enfant, Lorraine, premier tiers du XIVe siècle, pierre (calcaire), Saint-Dié, cathédrale
© Notre-Dame de Saint-Dié des Vosges

taine forme de production de masse, en bois polychromé, dans quelques régions. On retrouve en effet les mêmes caractéristiques (Vierge assise sur un trône en forme de banc, Enfant assis sur le genou gauche de sa mère et le plus souvent en position oblique, manteau ouvert de la Vierge, etc.) dans plusieurs familles d'œuvres du dernier tiers du XIIIe siècle et du début du XIVe siècle : le groupe le plus important numériquement est celui de la zone «Navarre-Pays basque-La Rioja», très bien étudié[54], mais on trouve des statues du même type en León[55] et dans toute l'étendue de la Castille[56]. Si la

54 Notamment par FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, *Imagineria medieval mariana* [en Navarra]. Pampelune, 1988. Cf. aussi GILLERMANN, Dorothy dir., *Gothic sculpture in America*, t. II, *The museums of the Midwest*. Turnhout: Brepols, 2001, pp. 46-48, n° 35, pour un exemple conservé aux Etats-Unis (Art Institute of Chicago) et pour la bibliographie antérieure, bien résumée ; toujours aux Etats-Unis, une œuvre provenant de Navarre et conservée au Metropolitan Museum of Art, The Cloisters (53.67), cf RANDALL, Richard H., «A Spanish Virgin and Child». *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 13 (1954, n° 4, déc.), pp. 137-143.

55 Vierge du cloître de la cathédrale de Léon (en pierre), cf. FRANCO MATA, Ángela – *Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530*, rééd., León, 1998, fig. 214.

56 A titre d'exemple, statues d'un monastère de Burgos, de Villalcázar de Sirga, de la cathédrale de Tolède, de la cathédrale de Plasencia, cf. DURÁN i SANPERE, Agustí ; AINAUD de LASARTE, Joan, *Escultura gótica*. Madrid, 1956, fig. 54-55, 100, 122 ; sur la dernière, cf. GUTTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Minor or Major ? Castilian Taber-

bibliographie a parfois proposé de reconnaître dans ces Vierges une ascendance globalement «française», voire parisienne, on peut peut-être même chercher précisément un modèle à cette formule, qui a connu un succès si général et durable dans l'Espagne de la seconde moitié du XIIIe siècle et au-delà. Nous proposons de reconnaître ce prototype dans une œuvre célèbre, mais parfois mal considérée (à cause des nombreuses restaurations et transformations qu'elle a subies), à savoir la Vierge d'ivoire dite «des Batailles» de la cathédrale de Séville, un probable cadeau de Louis IX à son cousin Ferdinand III et qui pourrait dater des années 1240[57]. Un possible indice de cette origine «castillane» du prototype pourrait être le fait que ce modèle de Vierge a rencontré moins de succès en Catalogne, même s'il ne manque pas d'exemples de statues de ce type[58]. En revanche, l'Aragon se présente comme une région où sont conservées de nombreuses Vierges proches du prototype «castillan»[59]. Dans toutes ces

---

nacle-Altarpieces and the Monumental Arts». *Medievalia. Revista d'estudis medievals* 23, n° 1 (2020) : Guttiérrez Baños, Fernando, Kroesen, Justin, Andersen, Elisabeth (dir.), *The Saint Enshrined: European Tabernacle-Altarpieces, c. 1150-1400*), pp. 231-274, cfr. p. 240 et n. 22 (qui propose à juste titre une datation à la fin du XIIIe siècle, contrairement à d'autres auteurs) ; deux statues présentes respectivement à la cathédrale de Burgos et à Aguilar de Campoó, cf. *Las edades del hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León* [Exposition. Valladolid. 1988], n° 66 et 67 ; ou encore une œuvre originaire d'Almagro, conservée à Madrid, cf. Franco Mata, Ángela, *Museo arqueologico nacional. Catalogo de la escultura gotica*, 2e éd. rev. et augm. Madrid, 1993, n° 15.

57 Cf. en dernier lieu (avec une datation juste) : *Alfonso X el Sabio* [Exposition. Murcia, Sala San Esteban, 2009-2010], pp. 334-335 (Teresa Laguna Paúl).

58 Telle la Vierge et l'Enfant dite Notre-Dame dels Correchs, à la cathédrale de Perpignan, cf. *Romanes et gothiques. Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales* [Exposition. Perpignan. 2011], n° 3. Voir surtout, dans le domaine de la pierre et de l'albâtre, la Vierge du cloître de la cathédrale de Gérone (vers 1270) et celle du musée épiscopal de Vic (vers 1400), qui tiennent l'une une rose et l'autre un bouquet de roses, Sureda I Jubany, Marc, «Les lieux de la Vierge. Notes de topo-liturgie mariale en Catalogne (XIe-XVe siècles)», in Subes, Marie-Pasquine; Mathon, Jean-Bernard (dir.), *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne. Mises en perpsectives*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2013, pp. 39-69, cf. p. 62 et p. 50-51.

59 Buesa Conde, Domingo Jesús, *La Virgen en el reino de Aragón*, Saragosse, 1994. On peut citer aussi la Vierge conservée dans la cathédrale de Majorque, qui semble avoir été donnée par le roi d'Aragon, Jacques Ier, lorsqu'il fit construire l'édifice sur l'emplacement de la mosquée, après la reconquête des Baléares, cf. *Mallorca gòtica* [Exposition. Barcelone. 1998-1999], pp. 222-224.

régions, on trouve de nombreux exemples où la Vierge tient une rose dans la main droite. Mais il faut tout de suite ajouter que cette fleur est également présente dans d'autres familles d'œuvres, qui n'appartiennent pas aux groupes décrits ci-dessus, notamment dans des Vierges debout, en bois, en pierre ou en albâtre, qu'elles appartiennent au décor monumental ou qu'il s'agisse de sculpture mobilière, depuis la Castille jusqu'en Catalogne, depuis le Pays basque jusqu'aux Baléares. On aimerait insister ici sur l'exemple de la Vierge en pied tenant l'Enfant de Sorauren, en Navarre, en albâtre, car elle imite de manière très précise une autre Vierge présente en Navarre dès l'origine mais importée depuis la France, comme on le sait par une inscription, celle de Huarte[60]. Dans l'exemple de Sorauren, le bouquet de trois roses est donc bien différent de la fleur de lys tenue par la Vierge de Huarte. Il faut préciser que cette dernière est une restauration, mais, étant donné sa provenance française, voire parisienne, il est très probable que l'attribut actuel reflète celui d'origine. La métamorphose du lys en rose sur la Vierge de Sorauren est donc particulièrement significative. Cette contradiction entre, d'une part, la prégnance des sources française et, d'autre part, la préférence générale (même si non exclusive) de la rose sur le lys comme attribut, nous amène du coup à nuancer l'affirmation que nous avons proposée, en introduction à ce développement sur le territoire espagnol, à savoir l'absence de signification politique pour cette prévalence des roses. À titre de simple hypothèse, on aimerait ici poser la question d'un possible lien entre celle-ci et l'ambition impériale des rois de Castille, au cours du XIIIe siècle, ambition qui les amenés à s'allier avec la dynastie des Staufen mais aussi à s'affirmer comme des concurrents et à revendiquer pour eux la couronne du Saint Empire romain germanique. Dans ce contexte, l'adoption du motif de la rose pourrait être vue non pas comme un rejet du modèle français, mais comme la conséquence de cette autre direction politique et culturelle.

On rencontre également un geste plus rare dans quelques exemplaires, où l'Enfant touche la fleur que lui présente sa mère, voire dé-

60 Fernández-Ladreda Clara, *Imagineria medieval mariana…*, 1988, pp. 294-297 (Huarte) et 299-304 (Sorauren).

tache ou s'apprête à en détacher un pétale. Il s'agit en particulier de la Vierge dite de la Rose, au couvent de Santa María de las Huelgas (près de Burgos) et la reprise de ce modèle dans le tombeau de l'infant don Alfonso de la Cerda, au même endroit, dans les années 1330[61]. On retrouve aussi ce geste dans une œuvre sans doute aragonaise, récemment acquise par le musée du Louvre[62]. De nombreuses œuvres de petite taille, notamment en ivoire, montrent le même thème, mais l'aspect miniature de la fleur ne permet pas de décider clairement s'il s'agit d'une rose ou d'une plante plus générique[63].

Si la rose peut renvoyer à un spectre très large de connotations symboliques (comme c'est toujours le cas au Moyen Âge), qui vont de l'amour divin à la sensualité la plus profane, les significations religieuses sont primordiales[64]. Parmi celles-ci, la rose peut être associée au paradis, au martyre, aux vierges, etc., mais surtout elle est vue comme un symbole de la Vierge, notamment pour son parfum et sa douceur. Ce dernier trait peut sembler en partie paradoxal, à cause des épines de la tige, mais cette difficulté a permis justement aux auteurs religieux d'opposer la Vierge Marie, associée à la fleur, et son antétype, Eve, comparée à la tige blessante. L'équivalence entre la rose et la Vierge apparaît déjà chez saint Bernard et se poursuit pendant tout le Moyen Âge, y compris chez des auteurs laïques, mais

61 Sánchez Ameijeiras, Rocío, «Crisis, ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV», in Alcoy, Rosa (dir.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i Art d'Europa al segle XIV*. Barcelone, 2009, pp. 243-272, cf. fig. 13 p. 269 et p. 268 et n. 90.

62 Aragon, fin du XIIIe siècle, bois (peuplier) polychromé, Paris, musée du Louvre, RF 2015-2. L'œuvre proviendrait d'un couvent de Morata de Jalón (comarque de Valdejalón, province de Saragosse), selon Ernest Rupin, qui l'a achetée à Barcelone peu avant 1896 ; coll. E. Rupin (1845-1909) ; ventes aux enchères, à Paris le 1er avril 1960, puis le 26 novembre 2014 ; galeries Gabrielle Laroche et Bresset ; acquisition en 2015, cf. Rupin, Ernest, «Une statue espagnole : la Vierge et l'Enfant Jésus». *Revue de l'art chrétien* 46 (4e sér., t. 7, 1896), pp. 191-192 ; Le Pogam, Pierre-Yves, «Une nouvelle acquisition espagnole pour le département des Sculptures du Louvre : une Vierge à l'Enfant d'Aragon (résumé)». *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* (2016 [2021]), pp. 40-42.

63 A titre d'exemple, cf. *Images in ivory…*, n° 72-73 (Peter Barnet), deux œuvres créées probablement dans la région d'Utrecht, dans le troisième quart du XVe siècle.

64 Schumacher-Wolfgarten, Renate, «Rose», in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3. Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, 1971, col. 563-568.

[FIG. 21] Vierge et l'Enfant, dite de la Rose, Vieille-Castille, début du XIVe siècle, pierre (calcaire) polychromée, Santa María de las Huelgas © Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas, 00650485
[FIG. 22] Vierge et l'Enfant, Aragon, fin du XIIIe siècle, bois (peuplier) polychromé, Paris, musée du Louvre, RF 2015-2 © Musée du Louvre, dist. RMN Grand Palais / Hervé Lewandowski

tous d'une profonde sensibilité religieuse, tels que Rutebeuf («Tu es rosiers qui porte rose»), Alphonse X le Sage ou Dante, pour lequel la Vierge est la rose mystique[65]. Pour Alphonse X, qui nous ramène donc dans un moment et un lieu (la Castille du XIIIe siècle) très proches de celui qui a vu naître nos sculptures espagnoles, la Vierge est la «rose des roses». Mais la rose est aussi un symbole de la Passion du Christ, notamment la rose rouge. Ainsi, déjà chez Cyprien de Carthage, au milieu du IIIe siècle, la rose est l'image du sang de la passion subie par les victimes de la persécution de Dèce, tandis le lys blanc se rapporte aux

65 JORET, Charles, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen-Âge. Histoire, légende et symbolisme*. Paris, 1892, cf. pp. 245-257. A la même époque que Dante, la grande mystique rhénane Gertrude d'Helfta écrit que la Vierge est «la rose vénérable».

justes qui n'ont pas eu à supporter le martyre[66]. Il en va de même, un peu plus tard, pour saint Ambroise, avec cette nuance que la fleur est ici le symbole de la passion du Christ lui-même : «Carpis rosam, hoc est Domini corporis sanguinem…»[67]. L'idée court ensuite constamment de Walafrid Strabon jusqu'à la fin du Moyen Âge, en passant, pour le XIIe siècle, par saint Bernard ou Hugues de Saint-Victor : «Rosa quae rubet apte designat passionem…»[68]. Plus spécifiquement, la rose a souvent été vue comme un attribut du Christ, à cause de l'idée que ses cinq pétales refléteraient les cinq plaies du crucifié[69]. Comme pour le lys, la Vierge tenant la fleur évoque directement la prophétie d'Isaïe. Mais, plus spécifiquement, par la présentation de la fleur au Christ ou lorsque celui-ci s'en saisit, la mère et l'Enfant font allusion à la Passion et à son acceptation.

La signification de la rose entre les mains de la Vierge et de son Fils est donc claire et profondément liée à la thématique de la Passion. A la fin du Moyen Âge, les mêmes idées pourront cependant être suggérées par d'autres fleurs, comme l'œillet, à cause de sa forme censée rappeler celle d'un clou, ou telle autre plante à l'allure cruciforme. C'est également le cas avec un fruit, la grenade (que nous retrouverons plus loin en tant que fruit de la tentation), tenu dans la main droite par quelques Vierges colonaises[70]. Enfin, on doit signaler l'exemple d'un groupe de statues créées à Mayence, entre la fin du XIVe et le début du XVe siècle, où c'est un cep de vigne que la Vierge tient de la main droite[71].

---

66 Cyprien de Carthage, *Epistularium*. Diercks, G.F. éd. Turnhout, 1994, p. 55 ; trad. fr. : Cyprien de Carthage, Correspondance. Poirier, Michel trad. Paris, 2015, p. 77.

67 Joret, Charles, *La rose…*, pp. 241-242 et n. 1.

68 Berliner, Rudolf, «Arma Christi». *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3e sér., 6 (1955), pp. 35-152, cf. p. 74.

69 Levi D'ancona, Mirella, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*. Florence, 1977, p. 342.

70 Vierge assise (Enfant disparu), Cologne, 2e quart du XIVe siècle, bois, Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum, cf. Grimme, Ernst Günther, *Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen*. Cologne : DuMont, 1977, n° 10.

71 L'exemplaire le plus ancien, vers 1390, est celui de l'église des Carmes de Mayence, mais il existe d'autres groupes très semblables, notamment celui provenant d'une maison de la ville, ici illustré : Rhin moyen, vers 1400, pierre (grès), Mayence, Mit-

L'idée renvoie bien sûr au vin du sacrifice eucharistique et par là au sang du Christ versé sur la croix. Mais l'interprétation est explicitée visuellement, puisque le plant de vigne soutient un Christ en croix, qui annonce donc littéralement à l'Enfant Jésus qui lui fait face le supplice auquel il va être appelé pour sauver l'humanité. D'une certaine manière, ce groupe d'œuvres précède et annonce le thème de la Vierge portant une grappe de raisin, assez fréquent au cours du XVe siècle et qui partage donc avec la rose cette symbolique douloureuse. Cependant, malgré ces variations florales et végétales, la rose continuera longtemps d'incarner plus que toute autre fleur la valeur sacrificielle et tragique de la venue du Christ sur la terre, même lorsqu'il n'est encore qu'un jeune enfant dans les bras de sa mère.

* * *

Ces considérations nous ont amené insensiblement vers une autre époque. Jusqu'à la fin du XIVe siècle, en dehors des roses et des lys, bien rares sont les autres fleurs et plantes diverses qui se retrouvent dans les mains de la Vierge ou de l'Enfant Jésus. Mais une diversification profonde s'opère à partir du XVe siècle, que ce soit dans le cadre de la sculpture ou dans celui des autres arts. On pourrait tenir cette multiplication des espèces végétales dans les mains de la Vierge et de l'Enfant comme une simple conséquence du caractère «profane» ou «anecdotique» croissant que connaîtrait l'art à la fin du Moyen Âge. Mais on a depuis longtemps fait fi de cette explication un peu mécanique et triviale, pour insister au contraire sur le fait que les évolutions de l'iconographie du XVe siècle (et d'une grande partie du siècle suivant) relevaient bien d'une vision théologique élaborée et d'une piété complexe. Ainsi, dans le cas des «attributs» de la Vierge et de son Enfant, les objets, animaux ou végétaux qui apparaissent entre leurs mains ou à leurs côtés – de l'encrier au phylactère, du chardonneret à l'écureuil, de la fleur de pois à la

telrheinisches Landesmuseum, cf. *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400…* [Exposition. Cologne. 1978], t. I, p. 254-255 (Wolfgang Beer et Max Hasse) ; t. V (Resultatband), 1980, p. 37-39 (Fritz Arens) ; Le Pogam, Pierre-Yves ; Jugie, Sophie, *La sculpture gothique…*, p. 368 et fig. 260.

[FIG. 23] Vierge et l'Enfant au crucifix dans un cep de vigne, Rhin moyen, vers 1400, pierre (grès), Mayence, Mittelrheinisches Landesmuseum © GDKE RLP, Landesmuseum Mainz, Foto: U. Rudischer

grappe de raisin… – ne doivent pas être vus comme des décors charmants et familiers, mais lus comme des indices de telle ou telle prise de position religieuse, voire de tel ou tel courant théologique. A cet égard, le thème de la Vierge au jardin de paradis, qui s'épanouit seulement à partir des environs de 1400 (alors que les textes qui l'évoquent remontent au XIIe siècle, comme dans l'exemple d'Amédée de Lausanne cité plus haut !), montre bien la complexité des idées entrelacées que peuvent susciter les représentations et les idées de jardin, de paradis, de fruits et de fleurs[72]. Et si les lys et les roses perdent ainsi l'espèce de « duopole » qu'ils avaient exercé pendant quelques deux siècles, les fleurs continuent de déployer autour des figures de la Vierge et l'Enfant un langage raffiné et séduisant et permettent, rétrospectivement, d'envisager maints approfondissements au sujet des thèmes que nous avons abordés ci-dessus. Ainsi,

72 ANTOINE, Élisabeth, «La Vierge dans un jardin clos dans l'art parisien autour de 1400», in *La création artistique en France autour de 1400. Rencontres de l'École du Louvre* (Paris-Dijon, 2004). Paris, 2006, pp. 431-448.

la multiplication des scènes d'interaction entre la Vierge et l'Enfant, à propos des objets, des fruits et des fleurs qu'ils tiennent, regardent ou même échangent, au cours du XVe siècle, nous rappellent la question de la rose offerte ou touchée dans les œuvres des XIIIe et XIVe siècles[73]. Et nous prenons ainsi conscience, à cause du contexte souvent plus explicite de l'art de la fin du Moyen Âge, qu'au-delà des aspects religieux et dévotionnels sur lesquels nous avons insisté, notamment autour de la Passion du Christ, la fleur renvoie aussi aux valeurs courtoises et poétiques qu'elle véhicule, celles que le Roman de la rose, ce «best-seller» du Moyen Âge, a résumées, développées et transmises à tout l'Occident. Ce qui fait que le rapport de la mère et de l'enfant évoqué par l'échange autour de la rose, à l'image de celui de l'amant et de la bien-aimée du Cantique des cantiques, annonce aussi l'union de la Vierge, reine et symbole de l'Eglise, avec le Christ son époux.

Annexe. Du fruit défendu au globe universel

On aimerait signaler, dans la lignée de ce qui vient d'être dit, le cas du fruit paradisiaque, tenu par la Vierge ou, plus souvent, par le petit Jésus. Ce n'est pas ici le lieu de discuter de la nature de ce fruit défendu ni de la distribution, dans le temps et dans l'espace, des espèces botaniques qui ont été choisies pour le représenter[74]. On sait en effet que, si la pomme a été souvent privilégiée dans l'Occident médiéval et moderne (en particulier à cause du jeu de mot que permet le latin entre «malus», la pomme, et «malum», le mal)[75], la figue

73 A titre d'exemple, cf. Antoine, Élisabeth dir., *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge* [Exposition. Paris. 2002], n° 19 (Élisabeth Antoine).

74 Guldan, Ernst, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz-Cologne, 1966 ; Haines, Victor Y., «The Iconography of the Felix culpa«. Florilegium, t. 1, 1979, pp. 151-185.

75 Leder, H.-G., «Arbor Scientiae – Die Tradition vom paradiesischen Apfelbaum». *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*, t. 52, 1961, pp. 156-189 ; Os, Henk van, «Apfel», in Kirschbaum, Engelbert dir., *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rome-Fribourg-Bâle-Vienne : Herder, 1963-1976, 8 t., cf. t. I, col. 123-124 ; Pastoureau, Michel. «Bonum, malum, pomum. Une histoire symbolique de la pomme», in Pastoureau, Michel (dir.), *L'Arbre : histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*. Paris : Le Léopard d'or, 1993, pp. 155-159.

a été souvent également adoptée (notamment en Orient)[76] et qu'il ne faut pas non plus oublier la grenade[77]. Ce qui nous intéresse ici, c'est d'observer que l'iconographie fonctionne de manière paradoxale, par rapport à ce que l'on attendrait d'une représentation normative. On l'a vu plus haut, c'est la Vierge qui est le plus souvent couronnée et dotée du sceptre et non son fils, même si le statut royal convient à l'un comme à l'autre. Au contraire, on s'attendrait à ce que la Vierge, en tant que «nouvelle Eve», tienne souvent le fruit de la tentation ; or, le plus souvent, c'est l'Enfant qui porte cet attribut. Il y a bien parfois un geste qui unit l'Enfant et sa mère autour du fruit (comme pour le cas de la rose vu plus haut), mais il est bien difficile de dire lequel tend la pomme à l'autre. Et on peut citer tout de même divers cas, notamment dans l'espace germanique, où c'est bel et bien la Vierge qui tient le fruit, parfois en doublet avec l'Enfant (Vierge autrefois dite d'Aix-la-Chapelle[78]), qui le tend à l'Enfant, lequel touche le fruit à la manière des exemples où l'attribut en cause est la rose (un motif présent dès le XIVe siècle mais qui devient de plus en plus fréquent à l'époque du gothique international[79]), et même qui le présente aux fidèles plus qu'à l'Enfant (Vierge provenant de Seeon[80]). Mais ces exemples sont plus rares que ceux où seul l'Enfant tient la pomme. Pour expliquer cet apparent paradoxe, on peut alléguer plusieurs raisons. On peut sup-

76 Júnior, Hilário Franco, «Entre la figue et la pomme : l'iconographie romane du fruit défendu». *Revue de l'histoire des religions*, t. 223, n° 1 (2006), pp. 29-70.

77 Duthil, C., «Granatapfel», in Kirschbaum, Engelbert (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie…*, t. 2, col. 198-199 ; Maurice-Chabard, Brigitte, «Le «fruit défendu», une grenade», in *Eve ou la folle tentation* [Exposition. Autun. 2017], pp. 134-136.

78 Cologne, vers 1230, bois (chêne) polychromé, Cologne, Musée Schnütgen, cf. Bergmann, Ulrike (dir.), *Schnütgen-Museum, Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*. Cologne, 1989, n° 15. Voir aussi le n° 14, un groupe très légèrement antérieur (vers 1220-1230). Voir aussi Arnold, Klaus, «Der Wandel der Mutter-Kind Darstellung am Beispiel der Kölner bildenden Kunst des späteren Mittelalters», in Schreiner, Klaus ; Scnitzler, Norbert (dir.), *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und frühen Neuzeit*. Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1992, pp. 243-261.

79 Grimme, Ernst Günther, *Deutsche Madonnen*. Cologne : DuMont, 1976 (1ère éd., 1966), n° 6, 18, 21.

80 Salzbourg, vers 1430, bois (tilleul) polychromé, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, n° d'inv. MA 1126.

poser que l'on a voulu mettre l'accent sur le moment où la nouvelle Eve, la Vierge, a confié au nouvel Adam, le Christ, le fruit paradisiaque – ce dernier attribut, au lieu d'être l'instrument de la tentation, du péché et de la mort, devenant ainsi, entre les mains du Dieu incarné, le symbole du salut et du triomphe sur le mal. D'autre part, cette interprétation positive du fruit paradisiaque, notamment lorsqu'il revêt l'apparence d'une pomme, à la forme sphérique et à la couleur souvent jaune, permet son assimilation avec le globe du pouvoir universel – une métamorphose à laquelle les autres avatars du fruit défendu, figue ou grenade, se prêtaient beaucoup moins bien. On comprend ainsi que la fréquente hésitation à reconnaître dans l'attribut porté par l'Enfant une pomme ou un globe n'est pas seulement due au mauvais état de l'œuvre ou à une observation peu attentive du spectateur. Cette transmutation du fruit du péché en symbole de victoire et de règne universel est la métaphore même du processus du salut. Il est donc normal de constater que, si la couronne et le sceptre sont souvent réservés à la Vierge, le globe au moins paraît n'être presque jamais placé entre les mains de celle-ci. La Vierge a beau être reine, grâce à sa glorification céleste aux côtés de son Fils, le pouvoir universel reste l'apanage de ce dernier.

«C'È UN TEMPO PER TUTTO»: IL CALENDARIO MONUMENTALE FIGURATO NEL MEDIOEVO OVVERO L'AGENDA DEL BUON CRISTIANO.

Grazia Maria Fachechi

Sommario: L'iconografia dei mesi, come figure per lo più impegnate in occupazioni attive, quasi tutte incentrate sulla vita rurale, ha una lunga storia. Le sue origini sono da ricercare nella tarda Antichità ma è solo nel XII secolo che divenne un tema molto diffuso, soprattutto in scultura. Quello che appare interessante è che i cicli scultorei medievali mostrano un repertorio di scene più limitato e semplificato rispetto al passato; il che significa che erano senza dubbio più «mirati», cioè concepiti per comunicare specifici messaggi. Infatti, apparentemente solo descrittive delle attività stagionali che scandiscono lo scorrere del tempo, in epoca cristiana queste immagini, grazie alla connessione visiva che si creava con le altre immagini dell'Antico e del Nuovo Testamento esposte nello spazio sacro, erano in grado di evocare una gamma di molteplici associazioni tanto che è possibile definirle polisemiche. Questo articolo intende dimostrare che i calendari scolpiti erano, in ultima analisi, una sorta di agenda monumentale per ricordare al credente cosa fare per essere un buon cristiano.

Abstract: The iconography of the «Labours of the Months», as figures engaged in active occupations, mostly rural activities, has a long history. Its origins are to be found in the late Antiquity but it was not until the XII century that it became a very common theme, above all in sculpture. What is of interest is that the medieval sculptural cycles show a more limited and simplified repertory of scenes compared to the past; which means they were undoubtedly more 'targeted', and therefore conceived to communicate specific messages. In fact, in the merely descriptive appearance of seasonal activities that mark the passage of time, in the Christian era these images, thanks to the visual connection they had with other images from the Old and New Testa-

ment displayed in the sacred spaces, were capable to evoke a gamut of multiple associations to such an extent that we can talk of thematic polysemy. This article aims to demonstrate that the sculptural cycles of the Labours of the Months were ultimately a sort of monumental agenda to remind the believer what to do in order to be a good Christian.

Parole chiave: Iconografia; Illustrazione dei mesi; Calendario; Scultura romanica; Scultura italiana XII-XIII sec.
Keywords: Iconography; Labours of the Months; Calendar; Romanesque Sculpture; Italian Sculpture XII-XIII

Omnia tempus habent,
et momentum suum cuique negotio sub caelo.
(*Liber Ecclesiastes*, 3, 1)

Traghettato nel Medioevo, l'antico tema dei mesi, di cui tra l'età media imperiale e quella giustinianea si hanno testimonianze prevalentemente su supporto musivo, conosce nell'Europa tra XII e XIII secolo una straordinaria fortuna, soprattutto in scultura[1]. Una sola delle tre varianti iconografiche a cui sono riconducibili le testimonianze romane e bizantine viene però sostanzialmente sviluppata. Si tratta della cosiddetta tipologia rurale o agreste, quella cioè sancita dall'affermazione delle formule proprie del cosiddetto 'ciclo del latifondo'[2]. Tra le fonti testuali antiche più autorevoli per l'interpretazione del tema in questa variante, insieme ai principali trattati agronomici come il *De re rustica* di Varrone e di Columella e il *De agri cultura* di Palladio, sono i *menologia rustica*, una sorta di almanac-

1 Fachechi, Grazia Maria; Castiñeiras, Manuel, *Il tempo sulla pietra. La rappresentazione dei mesi nella scultura medievale*. Roma: Gangemi, 2019.

2 Dell'iconografia antica dei mesi si possono riconoscere tre tipologie: la prima, a carattere astrologico, prevede la raffigurazione dei mesi mediante i rispettivi segni zodiacali o le relative divinità tutelari; la seconda, a carattere cultuale, si riferisce alla rappresentazione delle più diffuse festività religiose e civiche dell'anno; la terza, a carattere rurale, si focalizza sulle principali attività agresti svolte stagionalmente. Cfr. Parodo, Ciro, *Immagini del tempo degli dei, immagini del tempo degli uomini. Un'analisi delle iconografie dei mesi nei calendari figurati romani e bizantini e del loro contesto storico-culturale*. Oxford: Archaeopress, 2017.

chi che fornivano informazioni utili su base mensile. Quelli giunti fino a noi sono il *Menologium Rusticum Colotianum* e il *Menologium Rusticum Vallense*, entrambi scoperti nel XVI secolo, anche se il Vallense è poi andato perso[3]. Mentre sappiamo che l'apparato epigrafico del *Vallense*, dotato anche di una meridiana nella sua parte sommitale, era articolato su un blocco a tre facce, ciascuna suddivisa in quattro colonne, nel caso del *Colotianum* le iscrizioni sono collocate su tre colonne, corrispondenti a ciascun mese, disposte sulle quattro facce di un parallelepipedo marmoreo. Ciascuna colonna del *Menologium Rusticum Colotianum*, cosiddetto dal nome del possessore, il vescovo umanista Angelo Colocci, segretario pontificio nella Roma rinascimentale, che lo aveva nella sua collezione di antichità latine, contiene un segno zodiacale, il nome del mese, il numero di giorni in tale mese, la data in cui cadevano le *nonae* (il quinto o il settimo giorno a seconda del mese), il numero di ore di luce e di oscurità nei giorni di quel mese, la casa astrologica attraversata dal Sole, la divinità tutelare del mese, le attività da svolgere in agricoltura, le festività religiose che un agricoltore era tenuto ad osservare.

Come conferma Varrone[4], i *menologia* dovevano essere esposti nella *villae* in modo che i *vilici* potessero usufruirne per scandire il proprio tempo.

Possiamo immaginare che, *mutatis mutandis*, una funzione 'didattica' simile avessero i cicli dei mesi scolpiti nel Medioevo, ovvero che, al pari dei *menologia rustica*, anche i calendari monumentali di XII-XIII secolo venissero esposti in modo tale da fornire ai cittadini informazioni utili per scandire il proprio tempo, indicazioni che, come in quegli antichi manufatti, dovevano interessare la dimensione naturale, quella religiosa e quella quotidiana.

---

3 Sui due *menologia rustica* (il *Colotianum* è custodito presso il Museo archeologico nazionale di Napoli, mentre del *Vallense* si è conservato solo un disegno eseguito nel XVI secolo) si vedano in particolare: Degrassi, Attilio, *Inscriptiones Italiae. Volumen XIII: fasti et elogia. Fasciculus 2: fasti anni numani et iuliani accedunt ferialia, menologia rustica, parapegmata*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1963, pp. 284-291, 526-527; Karakuş, Onur Sadık, «Menologia Rustica Colotianum: An Exceptional Calendar Belongs to The Roman Countryside». *Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute* 26 (2017), pp. 315-336.

4 Varrone, *de re rustica* 1, 36.

[FIG. 1] Il Menologium Rusticum Colotianum, I sec. d.C, pietra, già di Angelo Colocci, oggi Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Foto: Grazia Maria Fachechi

La differenza visiva sostanziale tra le due «produzioni», generate ovviamente in contesti profondamente diversi, sta nel rapporto proporzionale tra scrittura e figura, che nei *menologia rustica* si esprime soprattutto attraverso il primo dei due termini (le immagini sono poche), mentre nei cicli scultorei medievali vede una nettissima prevalenza del secondo (spesso però ci sono le iscrizioni con i nomi dei mesi). Nei cicli medievali, dunque, è all'immagine, non a caso estremamente semplificata, che viene affidato il compito di fornire indicazioni.

Quali fossero queste indicazioni e come la Chiesa ritenesse opportuno che i cittadini scandissero il loro tempo è da ipotizzare attraverso una lettura che parta innanzitutto dall'analisi iconografica comparata dei calendari figurati monumentali apparsi in una determinata area geografica. Nell'ambito della produzione europea, particolarmente interessanti sono gli oltre venti cicli italiani.

Analisi iconografica sinottica dei cicli italiani dei mesi

Va precisato che in alcuni casi si tratta di calendari abbreviati, impostati quasi come una sineddoche del ciclo dei mesi e apparentemente nati già con questa intenzione, laddove gli altri sono, a tutta evidenza, serie complete, anche se non sempre giunte nella loro interezza[5]. Sulla base della datazione, alquanto dibattuta, più comunemente accettata dagli studiosi, si può tentare di fare ordine tra i cicli, tutti compresi tra XII e XIII secolo. Quelli più antichi sono suddivisibili su base geografica, appartenendo quelli realizzati nella prima parte del secolo all'area settentrionale (in ordine, gli stipiti della chiesa abbaziale di Polirone a San Benedetto Po, quelli della cattedrale di Modena, di S. Giorgio in Pietro al Po a Cremona, della pieve di S. Giorgio ad Argenta, e gli architravi del protiro di S. Zeno a Verona), gli altri al Mezzogiorno (i pulvini del chiostro di S. Sofia a Benevento, poi, più o meno contemporaneamente, il capitello/acquasantiera dell'abbazia di S. Maria di Roccadia a Lentini, i capitelli del chiostro dei Benedettini a Monreale e il fornice centrale del portico della cattedrale di Sessa Aurunca), e uno solo in Toscana (il fonte di S. Frediano a Lucca). Questo suggerisce che il calendario figurato monumentale fu concepito agli inizi del XII secolo in area padana e da lì si diffuse, dalla metà del secolo, tra Campania e Sicilia, ma anche in Toscana. Dopo la battuta d'arresto della seconda metà del XII secolo, agli inizi del Duecento, e sempre in area padana, si registra un rinnovato interesse per questa iconografia (questo avviene, da una parte, con le statue del battistero di Parma e i rilievi della cattedrale di Fidenza, e, a seguire, il fregio del protiro della cattedrale di Cremona, i due capitelli del Palazzo del Broletto a Brescia, la serie dell'arco del protiro della cattedrale di Parma e del portale sud di quella di Ferrara, dall'altra, con lo stipite sinistro del portale est del battistero di Pisa, e, più tardi, l'imbotte del

5 I calendari abbreviati sono stati scolpiti nell'ambone di S. Ambrogio a Milano, nella Porta dei Leoni di S. Nicola a Bari, sui capitelli della chiesa di S. Geminiano a Vicofertile di Parma, sulle colonnine dell'antico portale di S. Giustina a Padova, nei rilievi della facciata di S. Michele a Pavia. In generale, sui cicli dei mesi italiani cfr. Fachechi, Grazia Maria, «Global Warming, patrimonio paremiologico e iconografia dei mesi nella scultura medievale in Italia», in Fachechi, Grazia Maria; Castiñeiras, Manuel, *Il tempo sulla pietra…*, 2019, pp. 52-54.

portale della pieve di S. Maria ad Arezzo e il portico della cattedrale di Lucca). Dopo gli anni Trenta del Duecento, la fortuna di questa iconografia si affievolisce: eccezionali appaiono allora i mesi di uno degli archi del portale maggiore di S. Marco a Venezia, realizzati nel 1240. All'inizio dell'ultimo quarto del XIII secolo risale infine il ciclo della fontana di Perugia, che rappresenta il canto del cigno di un'iconografia che, da lì a poco, cambierà di nuovo forma e contenuti.

L'analisi iconografica di ciascun ciclo conservato in Italia, i cui dati sono sintetizzati nella *Tavola sinottica*, e il confronto con le modalità con cui il soggetto è stato trattato nella tarda Antichità e in ambito bizantino[6], permettono di cogliere le varianti pienamente medievali del tema dei mesi e ci danno la possibilità di fornire una sua plausibile chiave interpretativa della nuova iconografia.

I calendari scolpiti in Italia in pieno Medioevo esibiscono un'iconografia che è il risultato di molteplici fattori. Ai prestiti dal mondo figurativo antico, come la mietitura per Giugno e Luglio, la vendemmia e la pigiatura per Settembre e Ottobre, si affiancano vere e proprie varianti rispetto alle prime manifestazioni figurative del tema; queste si calcolano in termini sia di maggiore enfasi conferita a contenuti già esplorati in precedenza, quali il ciclo del grano, del vino, della carne, sia di creazione di veri e propri 'neologismi visivi'; e qualcosa dei cicli primitivi viene sostituito o eliminato. L'attestatissima caccia alle anatre di Febbraio lascia lo spazio alla pesca; il tema della pastorizia, in passato così caro a Marzo e a Aprile, cede il posto allo Spinario e al *Marcius Cornator*, per quanto riguarda il primo mese, e alle variazioni sul tema della Primavera, per il secondo.

Aprile finisce così per sottrarre a Maggio il privilegio di simboleggiare il rigoglio floreale, e in questo vuoto si inserisce il cavaliere; Agosto devolve molto del tuo tempo alla stagnatura e alla battitura dei cerchi delle botti e così facendo regala più spazio al ciclo produttivo del vino; da attività venatorie autunnali, come la

6 Si vedano le tabelle pubblicate in Parodo, Ciro, *Immagini del tempo degli dei*…, 2017, pp. 132-138. Cfr. anche Fachechi, Grazia Maria; Parodo, Ciro, «La terra e il tempo: migrazione e mutazione dell'iconografia dei mesi dall'epoca tardoantica al pieno medioevo». *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 2 (2020), pp. 507-547.

TAVOLA SINOTTICA DEI CICLI DEI MESI IN ITALIA

LUOGO	GENNAIO	FEBBRAIO	MARZO	APRILE	MAGGIO	GIUGNO	LUGLIO	AGOSTO	SETTEMBRE	OTTOBRE	NOVEMBRE	DICEMBRE
I. Arezzo, pieve di S. Maria Assunta	Giano bifronte seduto davanti al focolare	Potatura	*Marcius Cornator*	Portatore di fiori	Cavaliere	Mietitura (con il falcetto?)	Trebbiatura con il correggiato	Cerchiatura della botte e albero di fichi	Raccolta dell'uva	Semina	Raccolta delle rape	Uccisione del maiale
II. Argenta (FE), pieve di S. Giorgio	Uomo seduto davanti al focolare (?)	Preparazione dei pali per la vigna	*Marcius Cornator*	Portatore di fiori	Soldato in piedi	Fienagione con la falce	Mietitura con il falcetto	Cerchiatura della botte	Trasporto e pesa dell'uva	Semina	Aratura con l'aratro	Trasporto di un canestro (?)
III. Benevento, complesso di Santa Sofia						Mietitura con il falcetto	Trebbiatura con il correggiato	Raccolta dei fichi	Raccolta e pigiatura dell'uva	Raccolta (olive?)	Semina	Trasporto del maiale
IV. Brescia, Palazzo del Broletto	Filatura davanti al focolare	Due uomini davanti al focolare	Dissodamento del terreno	Tosatura delle pecore	Donna che raccoglie fiori	Mietitura: sistemazione dei covoni	Trebbiatura con i cavalli	Cerchiatura della botte	Raccolta dell'uva	Semina	Raccolta delle rape	Uccisione del maiale
V. Cremona, cattedrale	Due uomini davanti al focolare	Dissodamento del terreno	*Marcius Cornator*	Portatore di fiori	Cavaliere con il falcetto	Mietitura con il falcetto	Trebbiatura con i cavalli	Cerchiatura della botte	Raccolta e pesa dell'uva	Semina e nutrizione del maiale	Squartamento del maiale	Taglio della legna
VI. Cremona, Palazzo Vescovile, (da S. Giorgio in S. Pietro al Po)	Uomo seduto davanti al focolare	Preparazione dei pali per la vigna						Cerchiatura della botte		Dissodamento del terreno		
VII. Ferrara, Museo della cattedrale (dalla cattedrale)	Giano bifronte che brinda seduto davanti al focolare	Preparazione dei pali per la vigna	*Marcius Cornator*	Portatore di fiori	Cavaliere a cavallo	Raccolta della frutta	Trebbiatura con i cavalli	Cerchiatura della botte e albero di fichi	Raccolta dell'uva		Raccolta delle rape	Taglio della legna (?)
VIII. Fidenza (PR), cattedrale	Giano bifronte seduto davanti al focolare	Potatura (?)	*Marcius Cornator*	Portatore di fiori	Cavaliere	Raccolta della frutta		Raccolta della frutta	Raccolta dell'uva (?)			
IX. Lentini (SR), Chiesa Madre					Portatore di fiori	Trasporto della frutta	Contadino con la falce	Trasporto della frutta	Pigiatura dell'uva	Trasporto del vino o delle olive (?)	Semina	Trasporto del maiale
X. Lucca, S. Frediano	Giano bifronte seduto davanti al focolare	Potatura (?)	Spinario	Portatore di fiori	Cavaliere	Mietitura con il falcetto	Trebbiatura con il correggiato	Figura a cavallo	Pigiatura dell'uva	Raccolta della frutta o delle olive (?)	Aratura con i buoi	Uccisione del maiale
XI. Lucca, cattedrale	Uomo seduto davanti al focolare	Pesca	Potatura	Portatore di fiori	Cavaliere con il "majo"	Mietitura con il falcetto	Trebbiatura con il correggiato	Raccolta della frutta	Pigiatura dell'uva	Travaso del mosto	Aratura con i buoi	Squartamento del maiale
XII. Modena, cattedrale	Scuoiamento del maiale	Figura seduta davanti al focolare	Potatura	Portatore di fiori	Cavaliere a piedi	Fienagione con la falce	Mietitura con il falcetto	Trebbiatura con il correggiato	Pigiatura dell'uva	Travaso del mosto	Semina	Taglio della legna
XIII. Monreale (PA), cattedrale	Uomo seduto davanti al focolare	Potatura	*Marcius Cornator*	Portatore di fiori	Cavaliere	Raccolta della frutta	Mietitura con il falcetto	Cerchiatura della botte	Raccolta e pigiatura dell'uva	Semina	Nutrizione del maiale	Uccisione del maiale
XIV. Parma, battistero	Giano bifronte seduto	Dissodamento del terreno	*Marcius Cornator*	Portatore di fiori	Cavaliere con il falcetto	Mietitura con il falcetto	Trebbiatura con i cavalli	Cerchiatura della botte	Raccolta e pesa dell'uva	Semina	Raccolta delle rape	Taglio della legna
XV. Parma, cattedrale	Giano bifronte seduto davanti al focolare	Pesca	Spinario	Portatore di fiori	Cavaliere a piedi	Affilatura della falce	Mietitura con il falcetto	Cerchiatura della botte	Raccolta dell'uva	Figura regale seduta e una coppa in mano	Squartamento del maiale	Taglio della legna
XVI. Perugia, Fontana Maggiore	Coppia seduta davanti al focolare	Pesca e trasporto del pesce	Spinario e potatura	Portatori di fiori	Cavaliere con il "majo" e donna a cavallo con falcone	Mietitura con il falcetto e fienagione con la falce	Trebbiatura con il correggiato e vagliatura del grano	Raccolta dei fichi	Pigiatura e trasporto dell'uva	Travaso del mosto e cerchiatura della botte	Aratura con i buoi e semina	Squartamento e trasporto del maiale
XVII. Pisa, battistero,	Uomo in piedi davanti al focolare	Pesca	Spinario	Portatore di fiori	Cavaliere con il "majo"	Mietitura con il falcetto	Trebbiatura con il correggiato	Raccolta dei fichi	Pigiatura dell'uva	Travaso del mosto	Aratura con i buoi	Squartamento del maiale
XVIII. S. Benedetto Po (MN), Museo Civico e coll. priV.										Travaso del mosto	Semina	Taglio della legna
XIX. Sessa Aurunca (CE), cattedrale	Uomo seduto davanti al focolare	Pesca	Spinario	Portatrice di fiori	Uomo che solleva un bambino		Albero con uccello	Trasporto della frutta	Trasporto dell'uva	Uomo che trasporta un bastone per scuotere gli ulivi (?)	Uomo che trasporta un canestro di frutta-Frutta	Donna seduta con cornucopia
XX. Venezia, S. Marco	Trasporto della legna	Uomo seduto davanti al focolare	Guerriero in piedi	Crioforo	Sovrano incoronato che annusa un fiore	Mietitura con il falcetto	Fienagione con la falce	Giovane con *flabellum*	Raccolta dell'uva	Dissodamento del terreno	Uccellaggione	Uccisione del maiale
XXI. Verona, S. Zeno	Uomo seduto davanti al focolare	Potatura	*Marcius Cornator*	Portatore di fiori	Cavaliere	Raccolta della frutta	Mietitura con il falcetto	Cerchiatura della botte	Raccolta e pigiatura dell'uva	Nutrizione del maiale	Uccisione del maiale	Trasporto della legna

NELLA PAGINA PRECEDENTE:
[FIG. 2] Tavola sinottica dei cicli dei mesi in Italia [da Fachechi, Grazia Maria; Castiñeiras, Manuel, Il tempo sulla pietra. Roma: Gangemi, 2019]

[FIG. 3] Febbraio, Guido o Guidetto da Como, 1233, pietra, cattedrale di Lucca. Foto: Carlo Carloni e Giovanni Zanchetti
[FIG. 4] Marzo, Maestranza di influenza bizantina, 1204, pietra, battistero di Pisa. Foto: Manuel Castiñeiras
[FIG. 5] Marzo (destra) e Aprile (sinistra), Maestro dei Mesi di Ferrara, ca. 1230, pietra, Museo della cattedrale di Ferrara. Foto: Grazia Maria Fachechi

caccia alla lepre e l'aucupio, si passa a un altro lavoro agricolo, cioè raccolta delle rape, oppure all'allevamento e all'uccisione del maiale; il vino e le salsicce che Gennaio si appresta a consumare pongono l'accento sull'importanza del cibo, giusta 'ricompensa' dopo tanto lavoro.

Tutte queste novità iconografiche non vengono introdotte per caso, ovviamente, né sono il semplice riflesso delle mutate condizioni storico-economiche, che pure dovettero senz'altro giocare un ruolo importante in questo processo di trasformazione iconografica; la convinzione è che fu una specifica intenzionalità a determinare i cambiamenti più significativi, e che la scultura esposta nelle cattedrali venne scelta come mezzo di propagazione ideale per veicolare i nuovi messaggi.

Se nell'Antichità il tema dei mesi, in generale, era funzionale sostanzialmente a trasmettere l'idea dell'*Aeternitas*, in età bizantina questa venne declinata secondo una prospettiva cristiana. Da quel momento, il soggetto, apparentemente profano, fu di certo investito di significati che difficilmente possono cercarsi fuori dalla sfera religiosa, perché religiosi sono innanzitutto i contesti fisici entro cui viene utilizzato.[7]

Parte dell'edificio deputata a raccontare il ciclo dei mesi è la porta, zona liminare tra un fuori e un dentro, collegamento tra l'umano e il divino, luogo semanticamente tutt'altro che neutro[8]. La scelta si rivela funzionale a un doppio scopo: la fruizione semplice e diretta del calendario da parte del popolo, che si vede preso in considerazione, e la sua contestuale integrazione entro un più ampio programma iconografico, parte di un piano ideologico più o meno complesso, di cui questa area dell'edificio di solito viene caricata. In questo senso, si può dire che il ciclo dei mesi si pone contemporaneamente su due livelli linguisti-

7 Sulla tematica si veda Oliver, Judith, «Christian Calendars and Secular Labors of the Months: A Reassessment», in Patton, Pamela A.; Golden, Judith K. (ed.), *Tributes to Adelaide Bennett Hagens: Manuscripts, Iconography, and the Late Medieval Viewer*. London: Turnhout, 2017, pp. 111-131.

8 Si veda: Michaud-Fréjaville, Françoise (ed.), «La porte et le passage: porches et portails». *Art sacré* 28 (2010); Castiñeiras, Manuel, «The Romanesque Portal as Performance». *Journal of the British Archaeological Association* 168 (2015), pp. 1-33.

[**FIG. 6**] Maggio, Maestranza antelamica, ca. 1220-1230, pietra, pieve di S. Maria Assunta ad Arezzo. Foto: Manuel Castiñeiras
[**FIG. 7**] Agosto, Benedetto Antelami, 1206, pietra, battistero di Parma. Foto: Fabbriceria della Basilica Cattedrale di Parma
[**FIG. 8**] Novembre, Dicembre e Luglio (da sinistra a destra), Maestranza antelamica, 1220-1230, pietra, Palazzo del Broletto a Brescia. Foto: Archivio Settore Edifici pubblici e Monumentali del Comune di Brescia
[**FIG. 9**] Ottobre (sinistra) e Novembre (destra), Nicolò, 1138, pietra, S. Zeno a Verona. Foto: Grazia Maria Fachechi

[FIG. 10] Gennaio, Maestranza antelamica, post 1215, pietra, cattedrale di Cremona. Foto: Ruggero Giuliani

co-contenutistici differenti e si presta ad essere letto, di conseguenza, in modi diversi: visto da vicino, isolato dal contesto e concluso in sé, è un'istantanea sulla vita quotidiana riconoscibile da tutti, semplice, chiara, immediata; visto da lontano, inglobato in un discorso più vasto e strutturato, si relaziona con una materia teologica o liturgica difficile, comprensibile a pochi. Si tratta in altri termini di un soggetto capace di trasmettere simultaneamente messaggi paralleli; espedienti quali la sua disposizione in relazione allo spazio e alla sua funzione nell'edificio e il senso di lettura appaiono dunque significativamente strategici e costituiscono indizi essenziali del valore dato a queste immagini.

Inizialmente, ossia nei cicli di XII secolo (considerando Pisa come l'ultimo esempio del gruppo), i mesi seguono una precisa distribuzione, posti come sono in riquadri sequenziali lungo gli stipiti dei portali, quindi ad altezza d'occhio umano. In tutti i casi, sia che il ciclo cominci sul lato sinistro o sul destro sia laddove i mesi vengano raccolti tutti da una parte, il senso di lettura va sempre dal basso verso l'altro, allu-

[FIG. 11] I mesi da Gennaio a Giugno, Maestranza wiligelmica, 1106, pietra, cattedrale di Modena. Foto: Manuel Castiñeiras

dendo a un percorso di tipo ascensionale, con tutte le implicazioni che questo comporta sul piano morale e spirituale. Del resto, i testi assimilano lo spazio della porta all'*axis mundi*, la scala che va a Dio[9], e questa assimilazione è stata spesso materializzata e di conseguenza rafforzata grazie alla decorazione: il tempo è un ponte tra il reale e l'eterno e gli uomini possono utilizzarlo come una scala che va dalla terra al cielo, seguendo un cammino di purificazione (di cui è metafora l'intero edificio) verso il miglioramento della propria condizione, che per i Cristiani vuol dire conquistare la beatitudine eterna.

A questo tipo di consuetudine se ne affianca successivamente un'altra, che colloca i mesi nella parte alta del portale o del protiro, come a sottintendere la volontà di accorciare la distanza tra la sfera materiale e quella spirituale. In questi casi, la lettura del ciclo va da sinistra a destra, secondo il normale senso della scrittura, o, in un'ottica cristiana, seguendo quella che viene indicata come la via giusta del

9 HECK, Christian, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1997.

[FIG. 12] Il ciclo dei mesi, Maestranza meridionale, 1190-1200, pietra, cattedrale di Sessa Aurunca. Foto: Manuel Castiñeiras

fedele verso il Paradiso, cioè da occidente ad oriente[10]; in questo senso si giustificano i casi in cui il ciclo, collocato in perpendicolare rispetto alla superficie della facciata (come negli architravi del protiro di Verona o nell'imbotte Arezzo), comincia dall'esterno e va verso l'interno, significativamente accompagnando l'ingresso del fedele in chiesa, quale spazio mirato e, appunto, orientato. In tutti i modi, la disposizione delle scene trasmette l'idea di sequenzialità, la quale a sua volta sottolinea l'ineludibilità del passare del tempo.

Ci sono infine cicli che si organizzano attorno a un cerchio, sia che i mesi «agiscano» nello spazio interno di un edificio (come nel battistero di Parma)[11], sia che illustrino capitelli (anche se qui la rappresentazione dei mesi non è frequente perché questo tipo di supporto non offriva spazio sufficiente per un tema di tale ampiezza), fonti e fontane (come a Monreale, Lucca, Perugia). Il principio della sequenzialità rimane, ma viene rafforzato da quello della continuità: finito l'anno, tutto ricomincia. In senso cristiano, il messaggio rimanda all'idea di Resurrezione o di Battesimo, a sua volta concepito come continua rinascita.

10 Non succede così solo a Sessa Aurunca. Vanno da destra verso sinistra anche i rilievi della cattedrale di Lucca e il fregio di Cremona, in entrambi i casi con i mesi disposti orizzontalmente, anche se solo nell'ultimo senza soluzione di continuità.

11 In realtà non è possibile stabilire se questa sia l'originaria collocazione dei mesi o se, al contrario, in un tempo imprecisabile, questi siano stati sistemati come noi oggi li vediamo. Di certo non convince il senso orario di lettura, laddove sembrerebbe più congrua una disposizione antioraria, la stessa anche del fregio di Cremona, realizzato da un collaboratore dell'Antelami. Cfr. FACHECHI, Grazia Maria, «Global Warming…», 2019, p. 59.

[FIG. 13] I mesi e gli apostoli, Maestro Roberto et alii, 1170-1180, pietra, S. Frediano a Lucca. Foto: Roberto Carneroli

La ruota temporale dei dodici mesi, apparentemente chiusa, si mostra allora nella sua vera natura, ossia l'eternità, riunendo in sé il *nunc* e il *semper*, e trovando nella figura del cerchio la sua visualizzazione più efficace, come già suggerito da Isidoro da Siviglia (*De rerum natura*, IV.1).

Ora, se è vero che visto da vicino il ciclo dei mesi si pone immediatamente e indubitabilmente come un soggetto laico e profano, visto da lontano, cioè inserito in un contesto monumentale, viene giocoforza investito da tutta una serie di densissimi significati simbolici che vanno ben al di là della mera descrizione delle figure e delle attività rappresentate. L'introduzione del ciclo dei mesi entro programmi iconografici scultorei ampi e complessi comporta infatti (e non può essere altrimenti) la relazione con il contesto figurativo immediatamente adiacente, che, per quanto variabile, non si pone mai al di fuori da una prospettiva religiosa dominante: l'uomo ha ereditato la colpa di Adamo ed Eva ed è stato condannato a vivere con fatica, ma può sperare nella salvezza eterna, quando la seconda venuta di Cristo aprirà le porte della Gerusalemme Celeste ai giusti. Pertanto, è necessario comportarsi da buon cristiano, e con sollecitudine, perché il tempo che ci è concesso è limitato, e la morte e il Giudizio finale sono vicini; in attesa che si compia ciò che Dio ha promesso, ci si può preparare e innalzarsi con la scienza e con le opere, che possono rendere sacra la vita.

Ma cosa bisogna fare per essere un buon cristiano? Quali sono le regole da seguire?

Lavorare e santificare le feste

Si è giustamente molto insistito sulla centralità che ha il lavoro all'interno dell'iconografia dei mesi[12]. In realtà, nel Medioevo cristiano, questo è inteso in modi differenti: da una parte, viene visto come punizione inflitta all'uomo per colpa del peccato originale, per cui il tempo al quale è stato condannato, affannandosi nei lavori manuali e nell'agricoltura, non è che una parentesi limitata, e va quindi svuotato di qualunque valore, come sostiene Agostino, ritenendo le occupazioni terrene poco degne di interesse in rapporto all'eternità (*Confessioni*, XI, 14); dall'altra, invece, viene considerato mezzo di espiazione e prezzo del perdono, per cui il tempo a disposizione è un banco di prova per il cristiano che aneli alla salvezza eterna e che, con la preghiera e le buone opere, intenda guadagnarsi la benevolenza di Dio assicurandosi un posto in Paradiso. Questa seconda interpretazione, teologica ma anche laicale, in quanto più favorevole alla vita attiva rispetto a quella contemplativa, sembra aver preso il sopravvento nelle città italiane dopo il Mille. L'insistenza sull'importanza del lavoro nella rappresentazione dei mesi e l'introduzione di questi cicli negli edifici sacri potrebbero dunque essere messe in relazione con il mutato atteggiamento della Chiesa nei confronti di questo aspetto della vita dell'uomo, che acquista un valore positivo e viene considerato un'attività nobilitante, un'azione addirittura paragonabile all'opera creatrice di Dio, e nel contempo salvifica, perché attraverso il lavoro l'uomo può riscattarsi dalla caduta e partecipare al piano della Redenzione, guadagnandosi la benevolenza di Dio[13]. Così facendo,

12 Gandolfo, Francesco, «Lavoro e lavoratori nelle fonti artistiche», in *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV.* Pistoia: Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, 1984, pp. 431-452; Mane, Perrine, «Iconographie et travail paysan», in *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire.* Louvain-la-Neuve: Inst. D'Études Médiévales, 1990, pp. 251-262.

13 Frugoni, Chiara, «Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardoantica all'età romanica», in Fumagalli, Vito; Rossetti, Gabriella (eds.), *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*. Bologna: Il Mulino, 1980, pp. 321-341; Gandolfo, Francesco, *Lavoro e lavoratori…*, 1984, p. 431.

la Chiesa contribuiva diffondere un modello comportamentale altamente produttivo in tutti i sensi.

L'accento posto sul lavoro esplicita una condanna della pigrizia, mancanza molto diversa dal «santo ozio» della vita contemplativa praticata nei monasteri e dalla sospensione delle fatiche quotidiane imposta dall'obbligo del fedele di santificare le feste. Nei calendari monumentali, alcuni mesi sono a tutta evidenza 'inattivi' ma solo in apparenza semplicemente rappresentativi del giusto riposo che deve seguire ai periodi di lavoro. A parte Gennaio, che, costretto in casa per il rigore invernale, viene raffigurato seduto a scaldarsi di fronte al fuoco, anche quando è in sembianza di Giano bifronte, figura mitologica presa in prestito dall'Antichità forse a sottolineare che con la venuta di Cristo il vecchio è alle spalle e comincia un tempo nuovo[14], non svolgono alcuna attività propriamente lavorativa Marzo, Aprile e Maggio.

Il fatto non è casuale se si pensa che questi mesi corrispondono al periodo più importante dell'anno liturgico, quando si compie l'evento centrale della storia di Gesù, che è promessa ai cristiani della vita eterna. A raffigurare Marzo è, in molti casi, lo Spinario,[15] che potrebbe essere letto in riferimento all'inizio della Settimana Santa, come suggerisce la sua presenza in alcune rappre-

14 Su questa iconografia cfr. Castiñeiras, Manuel, «Gennaio e Giano bifronte: dalle «anni januae» all'interno domestico (secoli XII-XIII)». *Prospettiva* 66 (1992), pp. 53-63.

15 Sulla derivazione compositiva di questa iconografia da un modello antico, il celebre Spinario ricordato tra il 1165 e il 1167 davanti al Laterano e oggi conservato nei Musei Capitolini a Roma, non ci sono dubbi. Tra i contributi su questo soggetto, resta fondamentale Fossi, Gloria, «La représentation de l'antiquité dans la sculpture romane et une figuration classique: le tireur d'épine», in Buschinger, Danielle; Crépin, André (ed.), *La représentation de l'antiquité au Moyen Âge. Actes du Colloque, Amiens 1981*. Wien: Karl M. Halosar, 1982, pp. 299-324. Permangono incertezze sul motivo per cui il Cavaspina fu scelto a rappresentare questo mese, a meno che non si voglia credere che fosse già diffusa nel Medioevo (ma non ci sono riscontri nelle fonti letterarie) la leggenda, largamente attestata nei racconti di viaggio dal Seicento in poi (si veda, ad esempio, Lassels, Richard, *The Voyage of Italy, or a Compleat Journey Through Italy*, II. Paris: Du Moutier, 1670, pp. 144-145), secondo cui la statua fu commissionata dal Senato Romano per celebrare Martius, il giovane pastore che, con estrema sollecitudine, aveva corso verso Roma senza mai fermarsi per consegnare un messaggio importante, pur avendo una spina conficcata nel piede, che si tolse solo al suo arrivo a destinazione.

[FIG. 14] Gennaio, Maestro dei Mesi di Ferrara, ca. 1230, pietra, Museo della cattedrale di Ferrara. Foto: Grazia Maria Fachechi

sentazioni dell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*[16], episodio che dà il via, appunto, alla Passione di Cristo, senza però porre ancora fine alla Quaresima. In altri casi, lo stesso mese è rappresentato da un giovane che suona un corno o due corni[17], a sua volta interpretabile come allegoria di un doppio annuncio: da una parte, l'Incarnazione di Cristo, che si celebra infatti il 25 Marzo, dall'altra, l'imminenza della sua Resurrezione, che, festa mobile, cade tra la fine di Marzo e Aprile. Quest'ultimo è senz'altro il mese della Resurrezione per eccellenza, resa metaforicamente con l'immagine che già nell'Antichità raffigurava la Primavera, perfetta per il contesto liturgico[18].

16 Cfr. JEVTIC, Ivana, «Sur le symbolisme du Spinario dans l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem: deux représentations inédites dans les églises serbes». *Cahiers archéologique* 47 (1999), pp. 119-126.

17 Sull'iconografia, solitamente letta in riferimento all'avvio della stagione della caccia, o in relazione ai venti che caratterizzano il mese e ne determinano l'instabilità climatica (e questo spiegherebbe anche il dettaglio della sua testa scapigliata), si veda PRESSOUYRE, Léon, «Marcius Cornator. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de Mars». *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 77 (1965), 2, pp. 395-473.

18 Piuttosto eccezionale è invece l'Aprile del ciclo veneziano, rappresentato con l'antico tema bizantino del crioforo, che potrebbe rimandare al consumo dell'agnello durante la Pasqua cristiana.

Anche l'iconografia apparentemente più secolare del ciclo dei mesi, quella in relazione al mese di Maggio, ovvero il cavaliere, può essere interpretata cristianamente[19]. Spesso armato di falcetto, per provvedere a nutrire il suo destriero, il cavaliere è simbolo dell'impegno del buon cristiano a difesa della Chiesa al servizio di Dio nella lotta contro atei ed eretici e a protezione dei deboli, e sembra essere una risposta visiva, parallela a quella testuale, ai tanti che, in pieno Medioevo, si domandavano se fosse lecito, per un cristiano, usare le armi[20].

Ma anche per questo mese è possibile trovare dei legami tra l'iconografia e le celebrazioni liturgiche. Nel Medioevo, Maggio era diven-

19 L'inserimento del giovane a cavallo risponde alla volontà di rappresentare, accanto ai *laboratores*, anche i *milites* o *bellatores*, così da coprire tutto l'*ordo laicorum* (sulla suddivisione della società medievale: DUBY, Georges – *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Paris: Gallimard, 1978). La scelta di inserire questa figura proprio nel mese di Maggio sta, come è stato spiegato (Frugoni, Chiara, *Chiesa e lavoro agricolo*..., 1984, pp. 329-330; Castiñeiras, Manuel, *El calendario medieval hispano: textos e imágenes*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1996, p. 15; D'onofrio, Mario, *Primavera e Nobiltà. La figura di Maggio nel Medioevo.* Roma: Gangemi Editore, 2005, *passim*), nel fatto che Maggio era diventato il mese della guerra, sulla scia di provvedimenti quali le riforme militari di Pipino il Breve, in accordo con le quali le assemblee pubbliche, comprendenti anche esercitazioni e parate dell'esercito, erano solite tenersi nel mese di Maggio, più adatto per foraggiare i cavalli in quello che prenderà perciò il nome di *Campus Madii*, invece che nel mese di Marzo nel cosiddetto *Campus Martii*, come si faceva al tempo dei primi re Franchi. Secondo alcune fonti medievali questo è così chiamato proprio per il mese di Marzo, mentre secondo altre avrebbe preso il nome dal dio della guerra Marte (vedi Du Cange, Charles, *Glossarium mediae et infimae latinitas*, II. Niort: L. Favre, 1883, *s.v. Campus Martii et Madii*).

20 Ad esempio, nel *Liber ad amicum*, l'opera più nota di Bonizone da Sutri, scritta tra il 1085 e il 1086, ci si propone di dimostrare la tesi che è permesso ai cristiani ricorrere alla forza delle armi per difendere la verità contro l'errore. Vi si legge (Bonizo, *Liber ad amicum*, ed. E. Dümmler, MGH LdL 1 (Hannover 1891), VIIII, 620): *Igitur pugnent gloriosissimi Dei milites pro veritate, certent pro iustitia, pugnent vero animo adversus heresim, extollentem se adversus omne, quod dicitur vel quod colitur deus. Emulentur in bonum excellentissimam comitissam Matildam, filiam beati Petri, que virili animo, omnibus mundanis rebus posthabitis, mori parata est potius quam legem Dei infringere et contra heresim, que nunc sevit in ecclesia, prout vires suppetunt, omnibus modis impugnare* («dunque i gloriosissimi soldati di Dio combattano per la verità, lottino per la giustizia, combattano con convinzione contro l'eresia, che si erge contro tutto ciò che è definito o venerato come dio. Imitino nel bene l'eccellentissima contessa Matilde, figlia del beato Pietro. Ella, con spirito virile, accantonata ogni cosa mondana, fu pronta a morire piuttosto che infrangere la legge di Dio e, per quanto lo consentivano le sue forze, si preparò a combattere con ogni mezzo contro l'eresia che ora impazza nella Chiesa», trad. mia).

[FIG. 15] Marzo, Maestro dei Mesi di Parma, 1220-1240, pietra, cattedrale di Parma. Foto: Carlo Carloni e Giovanni Zanchetti

tato il mese mariano per eccellenza e diverse erano le feste celebrate in onore della Beata Vergine Maria[21]; a Lei dunque il cavaliere dona il fiore che spesso viene raffigurato nelle sue mani, un gesto che ricalca quello che, nel rito popolare del Calendimaggio, vede l'amata quale destinataria dell'omaggio. La raffigurazione del cavaliere che va a caccia col falcone, a volte con la sua amata[22], poi, altra iconografia tipica di Maggio, non è da leggere solo in riferimento a un'attività molto diffusa all'epoca tra i nobili, ma anche all'Ascensione del Signore, che, pur essendo una festa mobile, si celebra generalmente in questo mese. Questa interpretazione poggia su vari scritti esegetici; in alcuni testi del XII secolo, ad esempio, l'Ascensione di Cristo è esemplificata da un'aquila, che, come il falco, appartiene all'ordine dei Falconiformi, e

21 Nell'antica Grecia e nell'antica Roma il mese di Maggio era dedicato alla natura in fiore e alle dee della fertilità e della primavera, ovvero Artemide e Flora. Già ai tempi della Chiesa delle origini ci sono prove dell'esistenza di una grande festa in onore della Beata Vergine Maria che veniva celebrata il 15 Maggio di ogni anno, come probabile punto di arrivo di un processo di cristianizzazione delle feste pagane, quando la 'Madre Natura' aveva ormai assunto i tratti della Madonna, finché a lei e al suo simbolo, la rosa, si finì col dedicare l'intero mese. Cfr. CARDINI, Franco, *I Giorni del sacro*. Novara: Utet, 2016, *passim*.

22 D'ONOFRIO, Mario, *Primavera e Nobiltà…,* 2005; TROVABENE, *Giordana,*«Primavera cortese: l'iconografia di Maggio tra mosaico e pittura nell'Italia medievale», in ANGELELLI, Claudia (ed.), *Atti del X Colloquio dell'AISCOM*. Tivoli: Scripta Manent, 2005, pp. 479-492.

[FIG. 16] Maggio, Nicola Pisano e bottega, 1277-1278, pietra, Fontana di Perugia. Foto: Grazia Maria Fachechi

vola più in alto di qualunque altra creatura, come Cristo, che è sopra a tutti i Santi[23].

Pregare Dio, mostrare riconoscenza alla Chiesa, mangiare da cristiani

Oltre che lavorare, il calendario monumentale sembra dettare altre regole. Nonostante l'assenza dell'immagini esplicita dell'orante, non c'è dubbio che suggerisca la necessità di pregare Dio, affidandosi a Lui e sperando nel tempo buono. In effetti, la stragrande maggioranza delle attività che si svolgono nel corso delle stagioni e permettono all'uomo di vivere si svolgono all'aperto e quindi dipendono dal tempo atmosferico. Questo implica la funzionalità dell'abbigliamento, che non va tanto a evidenziare la classe sociale delle figure rappresentate, quanto a suggerire la temperatura del mese. Gli abiti (quasi esclusivamente maschili, perché le attività che si raccontano, che sono appunto quelle all'aperto, erano all'epoca effettiva-

23 Honorius di Autun, *de ascensione domini*, in *Speculum ecclesie*, PL 172: 958.

mente svolte soprattutto dagli uomini) seguono l'avvicendarsi delle stagioni, ma l'impressione complessiva è che a prevalere sia il *bonum tempus*, che è quello che tutti sperano di avere, pregando Dio. La Chiesa, infatti, attribuiva a Dio il controllo del tempo, quindi bisognava affidarsi al Padre Eterno, mostrando poi un senso di riconoscenza e gratitudine anche e sopratutto verso la stessa Chiesa, in quanto ministra di Dio sulla terra.

Un'ultima regola che il calendario monumentale sembra dettare si desume da alcune considerazioni circa il contenuto tematico principale della rappresentazione dei mesi nel Medioevo e le differenze che si possono riscontrare tra questa e l'iconografia antica. In tutti i casi, le attività a cui alludono i mesi in gran parte rimandano, più o meno esplicitamente, alla produzione e al consumo di alimenti ma, rispetto alla varietà dei cibi a cui alludevano le attività rappresentate nei cicli antichi, che comprendevano anche la pastorizia, la caccia alle anatre, la caccia alle lepri, l'aucupio, la raccolta delle olive, la raccolta delle mele[24], gli alimenti a cui fanno riferimento i cicli medievali sono pochi e sicuramente non gli unici possibili, vista la *varietas* che caratterizzava la tavola medievale. La ragione di questa sorta di selezione risiede plausibilmente nell'attribuzione di un particolare valore a questi cibi, considerati, in un certo qual modo, «speciali», e quindi da enfatizzare. In effetti, nel passaggio dall'Antichità al Medioevo questi cibi furono investiti di una fortissima carica simbolica, divenendo a tutti gli effetti «cristiani».

In primis il pane, a cui alludono diverse attività che si svolgono in vari momenti dell'anno, quali l'aratura, la semina, la mietitura e la battitura del grano, e il vino, cui si riferiscono la potatura della vite, la vendemmia, la preparazione delle botti e la degustazione. Questi diventano, a tutta evidenza, allegoria dell'Eucarestia e metafora del cibo di cui un buon cristiano deve nutrirsi[25], ovvero il corpo e il sangue di Cristo, sostanziati appunto nel pane e nel vino. Il soggetto appare dunque perfettamente coerente in relazione alla funzione primaria dell'edificio, ovvero la pratica quotidiana della liturgia e, in particolare, del sacrificio liturgico, e conferma il legame

24 Parodo, Ciro, *Immagini del tempo degli dei*…, 2017, pp. 132-138.

25 Per un inquadramento generale su questo tema, che si basa sull'idea antropologicamente inossidabile secondo cui l'uomo è ciò che mangia, si veda Montanari 2015.

visivo e strutturale esistente, in generale nell'edificio sacro medievale, tra i due suoi luoghi capitali, la facciata e il coro, di cui la prima è annuncio del secondo[26].

Anche il maiale, allevato e soppresso in autunno, per essere conservato e consumato poi in pieno inverno, unico animale da carne a cui i calendari monumentali figurati fanno riferimento[27], ha un enorme valore come simbolo di appartenenza religiosa, in quanto il consumo della sua carne differenzia il cristiano dall'ebreo o dal musulmano[28]. La sua rappresentazione è preludio del banchetto natalizio, che continua per i dodici giorni seguenti la celebrazione della nascita di Cristo, fino all'Epifania, cosa a cui rimanda la raffigurazione, abbastanza ricorrente, di Gennaio di fronte al focolare. Essendo poi il maiale considerato impuro, la sua uccisione a Dicembre è metafora della sconfitta del peccato originale attuata da Cristo con la sua venuta sulla terra, che noi celebriamo appunto a Natale[29].

La raccolta della frutta, che si concentra tra Giugno e Agosto, vede come protagonista il fico, che, non a caso, anche nei testi sacri è, fra le arboree da frutto, quella più citata, e spesso oggetto di parabola, as-

---

26 In generale su questo rapporto, Angheben, Marcel, «Scultura romanica e liturgia», in Piva, Paolo; Angheben, Marcel (ed.), *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*. Milano: Jaca Book 2010, pp. 131-179.

27 Fa eccezione il ciclo di Venezia, dove per il mese di Novembre viene rappresentata l'aucupio.

28 Si trovano infatti divieti di consumo del maiale sia nel Vecchio Testamento (ad esempio, *Levitico*, 9) sia nel Corano (2:173 e 16:114-115).

29 Poiché presso i Giudei questi animali erano considerati impuri e quindi, come alimento, proibiti dalla legge, le citazioni nei Vangeli ad essi relative sono in realtà estremamente ridotte. Si ricordano nel versetto (*Matteo* 7,6) in cui si raccomanda di non profanare le cose sante («Non date le cose sante ai cani e non gettate le vostre perle ai porci») e nella parabola del figliol prodigo (*Luca* 15,15-16) che si trova costretto a pascolare i porci – il che, per le ragioni già dette, veniva a costituire per un giudeo il fondo della degradazione – e, addirittura, a desiderare anche il loro cibo. Una numerosissima mandria di questi animali, guidata da mandriani, cioè un vero e proprio allevamento di suini allo stato brado, il Vangelo la ricorda nel narrare la guarigione degli indemoniati nel paese dei Gadareni, situato ad oriente del lago di Genezaret, in territorio pagano e nel quale quindi era ammissibile un simile allevamento (*Matteo* 8, 30-33, *Marco* 5,11-13; *Luca* 8,32-33). Sul ruolo di primo piano assunto dal maiale nell'economia e nelle abitudini durante il Medioevo, si veda: Baruzzi, Marina; Montanari, Massimo, *Porci e porcari nel Medioevo: paesaggio, economia, alimentazione*. Bologna: CLUEB, 1981.

[FIG. 17] Gennaio, Nicola Pisano e bottega, 1277-1278, pietra, Fontana di Perugia. Foto: Grazia Maria Fachechi

sieme alla vite. Oltretutto il fico è l'unico albero dell'Eden menzionato per nome nella *Genesi*[30], nonché segno di abbondanza e serenità[31].

Il riferimento al consumo di pesce nel mese di Febbraio non è giustificabile semplicemente con il ricorso a uno dei più importanti simboli cristiani[32], citato infatti molte volte in senso allegorico nel Nuovo Testamento, ma trova una plausibile spiegazione in rapporto al calendario alimentare cristiano, scandito dall'alternanza tra i due modelli dietetici del *grasso* e del *magro*, quest'ultimo caratterizzato dalla proibizione di mangiare carne durante i periodi di digiuno (a cui era dato valore di redenzione), periodi in cui era invece ammesso il pesce. Non sarà un caso allora che tra i mesi di Febbraio e Aprile, cioè durante la Quaresima, il più importante periodo di digiuno imposto dalla Chiesa, nei cicli monumentali dei mesi non vi sia alcun riferimento a prodotti

30 In *Genesi* 3, 7 si legge: «Allora si aprirono gli occhi di tutti e due e conobbero di essere nudi; intrecciarono foglie di fico e se ne fecero cinture».

31 Nella Bibbia, la prosperità del regno di Salomone viene così descritta: «Erano al sicuro: ognuno stava sotto la propria vite e il proprio fico» (*1 Re* 5, 5); i tempi bui e nefasti poi sono caratterizzati dall'assenza o dall'estinzione del fico (*Ger*. 8, 13).

32 DONATI Angela; PASINI, Paolo, *La pesca: realtà e simbolo tra Tardo antico e Medioevo*. Milano: Leonardo Arte, 1999, in part. pp. 47-65.

di origine animale. Fa eccezione appunto il pesce, che anzi diventa simbolo della rinuncia e della penitenza, identificativo del mese quaresimale per eccellenza, appunto Febbraio.

Anche la raccolta delle rape per Novembre non è casuale. A parte il valore a loro assegnato nei Vangeli, in quanto metafora del Regno di Dio[33] se paragonato a un piccolo seme che, una volta seminato, cresce enormemente, dal punto di vista della storia della cultura alimentare nel Medioevo, le rape, in quanto radici, che traggono nutrimento dalle risorse che i luoghi forniscono alla stato naturale, sono il cibo degli eremiti[34], e, per questo, ben si prestano a diventare, come in effetti accadde, un alimento adatto a un'altra importante stagione penitenziaria nel calendario liturgico come l'Avvento. È generalmente a Novembre che comincia infatti l'Avvento, un periodo che nel Medioevo era caratterizzato da restrizioni paragonabili a quelle della Quaresima e aveva una durata molto più lunga (nel rito ambrosiano comprendeva infatti sei domeniche prima di Natale).

In definitiva, il ciclo dei mesi, inestricabilmente collegato ai temi cristiani della salvezza, fu dunque anche una sorta di prontuario per la dieta del buon cristiano, un calendario alimentare imposto all'intero popolo cristiano dalle autorità ecclesiastiche, in parallelo con i tempi liturgici. Entrando in chiesa, il ciclo dei mesi ricordava al buon cristiano come doveva nutrire lo spirito, col pane e col vino, e l'identità, con cibi culturalmente cristiani, quando osservare il digiuno, assumendo solo pesce o verdure, cioè in Quaresima e durante l'Avvento, e l'importanza di godere dei frutti delle proprie fatiche, simboleggiati dai fichi, che sono promessa e prefigurazione del Paradiso che lo attende.

Che questo legame tra i precetti alimentari e l'anno liturgico fosse molto stretto e sentito anche, e soprattutto, a livello popolare, è testimoniato da vari proverbi quali, ad esempio, «Cappone di Na-

33 «A che cosa possiamo paragonare il regno di Dio o con quale parabola possiamo descriverlo? Esso è come un granellino di senapa che, quando viene seminato per terra, è il più piccolo di tutti semi che sono sulla terra; ma appena seminato cresce e diviene più grande di tutti gli ortaggi» (*Marco* 4.30-32 ma anche in tutti i Vangeli sinottici).

34 Riguardo al modello alimentare degli eremiti: Montanari, Massimo, «Vegetazione e alimentazione», in *L'ambiente vegetale nell'alto Medioevo*, I. Spoleto: CISAM, 1990, pp. 281-322.

[FIG. 18] Agosto, Nicola Pisano e bottega, 1277-1278, pietra, Fontana di Perugia.
Foto: Grazia Maria Fachechi

tale, anguilla di Quaresima», «Muore sempre un bue in Quaresima», «Tutto a tuo tempo e rape in Avvento».

In altri termini, se è vero che «l'uomo è ciò che mangia» (secondo il motto derivato dal titolo di un saggio del 1862 del filosofo tedesco Ludwig Feuerbach), è vero anche che mangia ciò che vuole essere; quindi, se vuole essere un buon cristiano e varcare la soglia che lo porti alla salvezza, deve assumere, nel corpo e nell'anima, determinati cibi, seguendo i precetti alimentari che la Chiesa gli impone.

I *regimina mensium*

L'idea in fondo non era nuovissima considerato che già nell'Antichità si sottolinea l'importanza dell'alimentazione, mediante la quale è possibile controllare gli istinti e conseguire la virtù che è il fine ultimo dell'uomo; da una parte, si impone il principio che la sanità dell'anima e la salute del corpo sono strettamente connessi e devono essere perseguiti entrambi (*mens sana in corpore sano*, diceva Giovenale)[35], dall'altra, si sottolinea l'assunto del nesso inscindibile tra salute e cibo[36].

35 *Orandum est ut sit mens sana in corpore sano* (Giovenale, *Satire*, X, 356).

36 Pucci Donati, Francesca, *Dieta, salute, calendari. Dal regime stagionale antico ai regimina mensium medievali: origine di un genere nella letteratura medica occidentale*. Spoleto: CISAM, 2007, pp. 29-43.

In pieno Medioevo circolavano numerosi testi finalizzati alla trasmissione di un sapere basato sull'assunto del nesso inscindibile tra cibo e salute, ovvero sul concetto che, per condurre una vita sana ed equilibrata, bisognasse alimentarsi in modo corretto, adattando ai ritmi naturali il proprio regime alimentare[37]. Inizialmente suddiviso per stagioni, il regime dietetico viene a un certo punto organizzato su base mensile, come accade, ad esempio, nell'anonimo *Computus vulgaris*, erroneamente attribuito a Beda[38]. Nascono così i *regimina mensium*, manuali che illustrano le principali norme igieniche e alimentari da seguire nei singoli mesi dell'anno.

I calendari dietetici veicolano, nel pieno e nel tardo Medioevo, conoscenze di ordine pratico[39], destinate non solo, o non tanto, a un utilizzo professionale, quanto a un uso privato e domestico, diventando patrimonio comune di un sapere condiviso sia dai medici sia dalla gente comune. Consigli e precetti inerenti alla salute e alla malattia si mescolano alle usanze, ai costumi degli individui, investendo, trasversalmente, la cultura dei ceti inferiori e quella delle élite, dei professionisti dell'arte medica e dei dilettanti. In questo senso sono indicativi, ancora una volta, i proverbi, specificamente relativi alla salute, alla qualità dei cibi, ai comportamenti alimentari testimoniati sin dall'Antichità in ambito letterario. Le prescrizioni attestate nei calendari dietetici mese per mese, relative a cibi e bevande, sono, da una parte, molto specifiche, citando determinati ingredienti o tipi di cottura o di condimento, dall'altra, molto generiche, come quando si dice che a Gennaio bisogna mangiare cibi caldi, a Marzo carne arrostita, ad Aprile carne fresca (ma non viene mai specificato il genere di animale), a Dicembre qualsiasi genere di carne, a Maggio cibi freddi, oppure che a Febbraio bisogna bere bevande medicamentose, a Giugno e a Luglio acqua fredda, da Agosto a Novembre latte di capra (ma a Ottobre anche mosto e vino,

37 Pucci Donati, Francesca, *Dieta, salute, calendari…*, 2007, pp. 101-111.

38 In *PL 90: 727*. Cfr. Wallis, Faith, «Medicine in Medieval Calendar Manuscripts«, in Schleissner, Margaret Rose; Whitaker, Muriel (eds.), *Manuscript sources of medieval medicine. A book of essays*. New York-London: Taylor & Francis, 1995, pp. 105-143.

39 Questo pare dimostrato anche per l'Altomedioevo; cfr. Montanari, Massimo, «Scienza e pratica della medicina», in *Le sedi della cultura nell'Emilia-Romagna. L'alto Medioevo*. Milano: Silvana Editoriale, 1983, pp. 113-129.

quest'ultimo consigliato anche a Gennaio, Marzo, Giugno). I precetti di alcuni mesi sembrano basati su un'idea di stagionalità, cioè sul principio che ciò che è buono e fa bene è preferire in ogni periodo quello che si produce in quel periodo; esemplari sono i casi di Settembre, quando è consigliato mangiare qualsiasi genere di frutti, perché in questo mese giungono a maturazione, e Ottobre, periodo in cui il mosto è particolarmente indicato[40]. Accanto ai precetti, ci sono anche i divieti, alcuni dei quali davvero particolari, come quello di astenersi dal mangiare pesci (tranne quelli che non hanno squame) a Febbraio[41].

Il divieto di mangiare pesce a Febbraio registrato nei *regimina mensium* e la rappresentazione della pesca proprio per lo stesso mese nei calendari monumentali figurati sono emblematici per comprendere la differenza sostanziale tra queste due tipologie di 'prontuario dietetico' e per ribadire il carattere metaforico delle indicazioni dei cicli scolpiti e la loro finalità principale, che era quella di dettare regole mnemoniche che garantivano al fedele la sua salute spirituale.

Nell'ambito della ricca tipologia letteraria dei calendari dietetici tramandati in codici medici o miscellanei (anche contenenti il calendario liturgico) a partire dal VIII-IX secolo fino al XV, prodotti prevalentemente in area francese, tedesca, anglosassone e italiana, uno solo è illustrato, quello contenuto nel Codex Argentoratensis 37, divenuto di proprietà dei gesuiti nel XVIII secolo, per arrivare poi al Grand Séminaire a Strasburgo, nella cui Biblioteca ancora oggi si conserva. Si tratta di un codice composto da Guta, canonichessa regolare del convento Saint-Augustin a Schwarzenthann, e miniato da Sintram, canonico regolare di Marbach; per questo il manoscritto è noto come Codex Guta-Sintram[42].

---

40 Pucci Donati, Francesca, *Dieta, salute, calendari*…, 2007, pp. 144-145.

41 Pucci Donati, Francesca, *Dieta, salute, calendari*…, 2007, p. 156.

42 Sul codice, di cui è stato realizzato anche un facsime (Weis, Béatrix; Bachoffner, Pierre, *Le Codex Guta-Sintram: manuscrit 37 de la Bibliothèque du Grand séminaire de Strasbourg*. Lucerne: Editions Fac-similés; Strasbourg: Editions Coprur, 1983): Baum, Julius, «Das Portal der Klosterkirche zu Andlau», in *Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz und ihrer Nachbarländer*. Stuttgart: K.J. Wyss Êrben, 1943, pp. 61-73; Bachoffner, Pierre, «Un calendrier enluminé de 1154. Le Guta-Sintram de Strasbourg et sa place dans l'histoire du médicament». *Revue d'histoire de la Pharmacie* 179 (1963), pp. 181-193;

[FIG. 19] La canonichessa Guta e il canonico Sintram in adorazione di Maria, miniatore alsaziano, 1154, Codex Guta-Sintram (ms. Argentoratensis 37), fol. 9r, Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg. Foto: risorsa di pubblico dominio

Il calendario fu realizzato nel 1154 nell'alta Alsazia, presso Colmar, dove erano situati i monasteri di Schwarzenthann e di Marbach, oggi distrutti. Alle composizioni medicamentose e ai precetti d'igiene descritti nel testo per ciascun mese è aggregata un'illustrazione[43]. L'immagine è suddivisa in tre riquadri in ciascuno dei quali trova posto una figura: quella centrale reca nelle mani un filatterio sul quale sono iscritte le prescrizioni; le altre due sono ognuna intenta in un'azione diversa. Di solito, la figura di destra si mostra dolorante e bisognosa di cure, mentre si rivolge con apprensione verso il filatterio dove potrà trovare il precetto da osservare per stare meglio; quella a sinistra è invece intenta in un'azione tipica del mese: ad esempio, a Marzo vanga, ad Aprile tiene delle erbe nelle mani, a Luglio miete, ad Agosto trasporta due ceste, a Settembre

CAMES, Gérard, «Un joyau de l'enluminure alsacienne. Le Codex Guta-Sintram (1154) à Strasbourg». *Bulletin de la Societé Nationale des Antiquaires de France* (1978-1979), pp. 255-261; BACHOFFNER, Pierre, «Les préceptes d'hygiène enluminés du Codex Guta-Sintram (1154)», in *Commentaire accompagnant la reproduction en fac-similé du Codex Guta-Sintr*am. Lucerne: Editions Fac-similés; Strasbourg: Editions Coprur, 1983, pp. 156-164; GILOMEN-SCHENKEL, Elsanne, «Der Guta-Sintram-Codex als Zeugnis eines Doppelklosters», in HARBURGER, Jeffrey F.; JÄGGI, Carola (ed.), *Frauen-Kloster-Kunst*. Turnhout: Brepols, 2007, pp. 395-401.

43 Il calendario si trova ai ff. 8r, 21r, 29r, 37r, 45r, 53r, 61r, 69r.

[FIG. 20] Luglio, miniatore alsaziano, 1154, Codex Guta-Sintram (ms. Argentoratensis 37), fol. 53r, Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg. Foto: risorsa di pubblico dominio

raccoglie la frutta. Purtroppo, del calendario di Guta-Sintram non ci sono arrivati tutti i mesi; si sono persi i mesi di Febbraio, Ottobre, Novembre e Dicembre. Appare però significativa, nel calendario di Guta-Sintram, la cui compilazione avvenne in un periodo in cui l'Europa occidentale si moltiplicavano i calendari monumentali figurati ma anche quelli illustrati inseriti in manoscritti destinati ai chierici[44], come i salteri, i messali, i martirologi, più raramente i sacramentari, ma anche nei libri d'ore di destinazione privata, la volontà di affidare anche all'immagine il messaggio dell'importanza dell'osservazione di un regime dietetico mensile al fine di perseguire la salute fisica e spirituale.

Deum time et mandata eius observa

Quello dei mesi è dunque un tema iconografico straordinariamente polisemico, in cui nessuna dimensione risulta privilegiata. Il numero delle interpretazioni che si possono avanzare è più alto di quanto si possa immaginare a un primo sguardo, e ognuna di esse non implica un'esclusività.

44 MANE, Perrine, *L'outil et le geste. Iconographie de l'agriculture dans l'Occident médiéval (IXe-XVe siècles)*, I. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du septentrion, 2003, p. 84.

Indubbiamente, l'inserimento dei mesi negli edifici religiosi contribuiva e rafforzava la funzione didattica e moralizzatrice delle altre immagini, non solo scolpite, lì presenti. L'obiettivo era raggiunto perché il programma era impostato su diversi livelli semantici. Apparentemente profano, il soggetto implicava, per sua stessa collocazione, collegamenti con la sfera del sacro. Questa commistione che si viene a creare tra divino e secolare (due ambiti che nel Medioevo sono in costante dialogo tra di loro) risponde perfettamente al bisogno di raccordare vita terrena e Redenzione. Impregnate di forte realismo, tali immagini erano capaci di attirare l'attenzione dell'osservatore (che non poteva rimanere indifferente di fronte a qualcosa che riconosceva) e di portarlo ad allargare lo sguardo a soggetti più importanti e a riflettere sul senso della sua vita e del suo tempo. Erano, in altri termini, immagini che potevano connettere, con le loro forme semplici che rimandavano alla quotidianità, qualcosa di immediatamente tangibile e comprensibile a un mondo complesso, creando un ponte tra destinatario e mittente. Prima di entrare nell'edificio sacro, il popolo si sentiva catturato dalla sua immagine riflessa nel ciclo dei mesi e prendeva coscienza della sua importanza nell'economia cittadina. Si rendeva conto che il suo lavoro era fondamentale tanto per espiare la colpa dei progenitori quanto per produrre il cibo per tutti, e che quel cibo, *in primis* il pane e il vino, era sacro perché nutrimento non solo del corpo ma anche dello spirito. Sapeva che doveva mangiare «da cristiano» e osservare i periodi di digiuno. Ricordava che c'era anche un tempo per il riposo e l'obbligo di santificare le feste. Era consapevole del fatto che doveva procurarsi legna per cucinare ma anche per scaldarsi, e che altre categorie sociali, come i *bellatores*, ovvero la nobiltà guerriera, avevano altri compiti da svolgere in difesa della Chiesa. Era fiducioso che la terra gli avrebbe garantito molti frutti, come i succulenti fichi, segno e promessa del Paradiso. Infine, era certo di una cosa: che tutto poteva essere solo se il tempo fosse stato buono, cioè se Dio lo avesse voluto; e se l'anno fosse stato prospero, avrebbe dovuto mostrare gratitudine a Lui e, ovviamente, alla Chiesa, che aveva mediato con le sue preghiere. Ecco, in sintesi, cosa al fedele le immagini del calendario ricordavano di fare: lavorare, pregare, comportarsi da cristiano, organizzando il proprio tempo sulla terra in at-

tesa del tempo oltre il tempo, la vita futura che attende il fedele che vive nella prospettiva della beatitudine del Paradiso, cui sono destinati i giusti, senza dimenticare, quindi, che il tempo è un dono di Dio, un dono che deve amministrare sapendo che è il luogo precario e fragile dove ciascuno si gioca la sua personale partita per l'eternità. In altri termini, il calendario monumentale figurato gli diceva: *Deum time et mandata eius observa* (*Liber Ecclesiastes*, 12, 13).

THE NATIVITY SCENE ON A 14TH CENTURY ALTAR FRONTAL: PROPOSALS ABOUT A RARE WORK

Carla Varela Fernandes[1]

Abstract: The frontal of the altar of the church of S. Leonardo da Autouguia da Baleia is a work carved in relief, in a light coloured limestone, whose unique iconography is the scene of the Nativity of Jesus. There are many reasons to consider this work as a special case in the context of Portuguese art in the 14th century. These are stylistic reasons – which allow it to be brought closer to other works carried out in relevant international centres of sculptural production of those years – and there are reasons of an iconographic nature, as it brings a small detail to a theme already very well defined in Western and Eastern art (very standardised); this detail sets it apart and turns it into a *unicum*.

Resumo: O frontal de altar da igreja de S. Leonardo da Autouguia da Baleia é uma obra esculpida em relevo, em pedra calcária de cor clara, e que tem como iconografia única a cena da Natividade de Jesus (ou Presépio). São muitos os motivos para considerar esta obra um caso especial no contexto da arte portuguesa de Trezentos. Trata-se de razões de ordem estilística – que permitem aproximá-la de outras obras realizadas em relevantes centros internacionais de produção escultórica desses anos – e razões de ordem iconográfica, pois traz para um tema já muito definido na arte ocidental e oriental (muito padronizado) um pequeno detalhe que a diferencia e que a transforma num *unicum*.

Key words: Virgin Mary, rose, book, artistic transfers, Isabel of Aragon, altar frontal, 14th century, French sculpture

1 The scientific investigation of this work is financed by national funds through FCT, within the scope of the signing of the program contact provid for in numbers 4, 5 and 6 of the art. 23 of DL., n.º 57/2016, of 29 August, amended by law n.º 57/2017, of 19 July

Palavras-chave: Virgem Maria, rosa, livro, transferências artísticas, Isabel de Aragão, frontal de altar, século XIV, escultura francesa

Introduction

The desire to focus on the work which I analyse in this text is not recent. It awakened my interest several years ago and in 2017, in a scientific meeting in which studies were presented on the architectural and movable heritage of the church where it is housed[2], I had the opportunity to analyse it and in this way, to begin to understand the rarity of certain details and to raise some questions about a closer definition of its chronology, as well as examining its stylistic affiliation with foreign models. If the documentary research has not, so far, provided any further information about the work in question, other approaches, also very important to the studies of medieval art, have been contributing to shed light on important

2 «Conferência Arte em S. Leonardo através dos Séculos», in the scope of the commemorations of the 850 years of the town charter of Atouguia da Baleia, promoted through a partnership between the Local Council and the Parish of Atouguia da Baleia and Instituto de Estudos Medievais da Universidade Nova de Lisboa. The conferences ended up not being published, which meant that the topic remained in a kind of «limbo» where the themes that interest me are kept and to which I go, little by little, gathering information, with the certainty that one day, at the right time, they will have the results of the investigation published and, now, with more mature reflections. During this time, and without ever abandoning the idea, I received contributions from several people to whom I give my very sincere thanks: Ademar Vala Marques, always available and incredibly enthusiastic about the heritage of Atouguia, and who was always raising questions and encouraging me, and also facilitating my visits to the church of São Leonardo; Paulo de Almeida Fernandes for having made the first photographic study which allowed me to study the work in the detail which was necessary and for his revision of my text; João Correia de Sá and Lúcia Correia Valdevino, in the scope of their *Estágios Curriculares* (Curricular Internships), for their contribution in the gathering of information to make a more complete «State of the Art» and for their enthusiasm, even when the issues which they raised did not receive the answers they wished to hear, either through lack of documentary evidence or due to the need to look for objects of art which had parallels with some elements of this altar frontal; Mário Farelo for constantly sharing information on written documentation and in studies which had already been published on the (international) trade of whale meat and other goods in the Middle Ages, from the old, and important, sea port of Atouguia; Sergiy Sheblikin for the very good pictures of the altar frontal.

issues; above all, to the integration of this altar frontal in an artistic context with chronological markers which are better defined and stylistically framed in a *modus faciendi* with interesting links to trans-Pyrenean international art.

In Portuguese historiography, the first author interested in this sculpture was José de Figueiredo[3], in the same article studying the relief of the church of Atouguia da Baleia and the relief (in silver) of the Alberto Sampaio Museum (15th century), although he was careful to emphasise that, between them, only the theme and the general approach to the composition are similar, as they are works from different periods and made in very different materials. Figueiredo found interesting similarities with 13th-century French art and gave the example of the Nativity Scene carved on the ancient tribune of the Cathedral of Chartres, but also referred (without specifying) to the similarities with 13th-century French images carved in ivory and in stone[4]. Eight years later, Diogo de Macedo[5], once again insisted on the «French taste» of the relief of Atouguia, although both of these authors, as it was more common to find in the national (and nationalist) historiography of the first three quarters of the 20th century, considered that, despite everything, the anonymous artist who carved the piece was Portuguese, even though they had not identified any previous or subsequent Portuguese work that they could attribute to the same artistic hand. In the same sense, although extending the geographical radius of the artist's origin

3 Cfr. Figueiredo, José de, «Do Baixo Relevo de Atouguia da Baleia (séc. XIII-XIV) e do Tríptico da Colegiada de Guimarães», in *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, vol. III, (Dezembro 1925), Biblioteca Nacional de Lisboa.

4 Despite the fact that the Nativity Scene of the tribune of Chartres Cathedral was the first reference to the relationship of this work in Portugal with the French art of the 13th century, and this relationship makes, in general, good sense (as I will have the opportunity to demonstrate throughout the text), this work, in particular, is not an example that he considers relevant since, in addition to the homonymous theme, the stylistic relations are too tenuous to justify the comparison between the two. But José de Figueiredo intended, above all, to draw attention to a French affiliation of the taste that he perceived to exist in the whole work in Atouguia, even though he did not find more noteworthy examples.

5 Cfr. Macedo, Diogo de, «O Elogio de Lisboa», *Notas de Arte*, Vol. 4. Lisboa: Ocidente, (1938), pp. 361-362

[FIG. 1] Nativity of Jesus. Altar frontal, ca. 1310-1350, carved limestone in relief and with polychrome vestiges (and gilding?). Church of São Leonardo da Atouguia da Baleia (Peniche, Portugal). Photo: Sergiy Scheblykin

to the Iberian Peninsula, Reynaldo dos Santos found parallels in a scene carved in the tomb of Bishop Dom Lope de Fontecha (in Burgos cathedral) from *c.*1352. A few years later, Albino Lapa, in a local publication on fishing, wrote a text about the church of São Leonardo and its most relevant works of art, including the relief of the Nativity Scene, which he classified as a 16th century work, but without substantiating it, describing it and considering that «we can boldly integrate it into Portuguese art, although we can see reflections of the evidence of the French school»[6]. Gustavo Matos Sequeira, in the same decade, highlighted the delicate sculptural work, describing it summarily but not coming forward with a proposal as to the sculptor or nationality of the relief[7].[8]

6 Cfr. LAPA, Albino, «Os Pescadores da Vila de Peniche». *Boletim da Pesca*, Nº41 (1954): pp. 12-22

7 SEQUEIRA, Gustavo Matos, *Inventário Artístico de Portugal*. V. *Distrito de Leiria*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1955.

8 Also in this case, apart from the homonymy of the theme and the organisation of some aspects of the composition, the stylistic similarities are practically inexistent. Cfr. SANTOS, Reynaldo dos, *A Escultura em Portugal. Séculos XII-XV*, vol. I. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1948, p. 24

[FIG. 2] Nativity of Jesus. Tomb of Dom Lope de Fontecha. 14h cebtury. Burgos Cathedral. Photo: PAF

In a more developed study on the theme of the Nativity in Portuguese medieval art, Carlos Alberto Ferreira de Almeida[9] proposed a different affiliation for the altar frontal of Atouguia, suggesting the very widespread sculptures in alabaster, of English origin, from the mid-14th and 15th centuries, and especially referring to the case of one that existed in Portugal with the Nativity theme, critically dating from ca.1380-1420, and belonging to the collection of Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, inv. 3028;E78. In the volume on *Arte Gótica* of the collection *História da Arte Portuguesa*[10], co-authored with Mário Jorge Barroca, this relationship again appears, which to me does not make much sense, either from the point of view of the iconographic composition (which has significant differences), or stylistically, since the treatment of the figures, (anatomies, physiognomies, the draping of the clothes…) and other objects is quite different, as we can see easily in the figure.

9 Cfr. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *O Presépio na Arte Medieval*, Instituto de História da Arte. Porto: FLP, 1983 (separata da Revisa de Arqueologia), pp. 3-11

10 Cfr. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge, *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Presença, 2002, p. 201. The same idea was reproduced by GOULÃO, Maria José, *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX. Expressões Artísticas do Universo Medieval.* RODRIGUES, Dalila (Coord.), S.L: Fubu Editores, 2009, p. 28

[FIG. 3] Nativity of Jesus. Alabaster plaque of English origin, relief carving. Museu Nacional de Machado de Castro, Inv. 8028; E78.
Foto: DGPC/ADF-José Pessoa.

In reality, the Gothic altar frontal of São Leonardo da Atouguia da Baleia has never been the subject or a more profound study, despite having been referred to and described in various publications, and most of the authors agree that the sculptor was Portuguese (especially those who wrote in the first part of the 20th century), even though almost all of them recognise a «French taste» either in the aesthetic aspect of the set, or else in its iconography. This deeper study could have looked more exhaustively into the claims that had long been made as to its chronology, the probable origin of the sculptor and the identity of the one(s) who commissioned it, and the iconographic specifities which we can see in the piece, making it the object of a very attractive and challenging investigation.

One of the aspects that makes it relevant in the general panorama of Portuguese medieval art is the fact that we do not know (or they have not survived) many altar frontals made until the end of the 14th century, carved in stone, although we can imagine that others existed and which will have been gradually replaced, according to new tastes and being the fruit of new times[11]. Towards the

11 This scarcity of alter frontals in Portuguese art in the Romanesque and Gothic centuries contrasts with the reality of countries like France or the others ancient kingdoms of the Iberian Peninsula, although one must take into account grographical issues, but not only this. Perhaps it is also related to issues connected with the inexistence of

end of the 13th century or the beginning of the 14th century, we can refer to an altar frontal with scenes of the Passion and Glorious Life of Christ, which belongs to a private collection and of which there is a replica in the Machado de Castro National Museum (still with many questions to study further), and the frontal that we can see today on the main altar of the church of Santo Antão de Évora, from the mid-14th century and from the demolished Hermitage of Santo Antoninho, about which also very little is known. Neither of these cases have any stylistic or iconographic relationship with the frontal that we are concerned with here.

Material and formal characterisation

The «*Relevo da Natividade*/Relief of the Nativity» or «*Frontal de Altar da Natividade*/Altar Frontal of the Nativity» – the two names by which this work is best known – is a composition carved in limestone[12], in medium and high relief, in a rectangular field of ca.149.5 cm. (width) x 80.5 cm. (height) x 11.5 cm. (depth), bordered by a narrow, domed frame. It is currently embedded in a wall inside the church of Saint Leonardo da Atouguia da Baleia (municipality of Peniche), this being a measure to safeguard and take advantage of this work, thus keeping it visible for the devotion of the faithful and the observation of those interested in the artistic heritage of the church, although this is not its original function.

---

a more intervening aristocracy when it comes to commissioning works of art, so as to assert their personal and family prestige. In Portugal, with few and rare exceptions, artistic sponsorship was mainly performed by members of the royal family and some enlightened, ambitious and committed members of the religious elites.

12 As it is easy to see that it is a soft and light coloured limestone, it is very tempting to identify it as coming from the most sought after quarries in Portugal for the production of good quality sculptures (since at least the times of the Roman Empire...), that is, the quarries in the region of Coimbra (in particular those in the towns ofAnçã, Portunhos or Outil). But limestones with these characteristics existed in many quarries in the medieval western kingdoms, and only the laboratory analysis of samples of the stone in which this altar frontal was carved would allow us to get closer to the historical truth, even if this only led to confirmation of some more obvious hypotheses or their scientifically demonstrated denial.

[FIG. 4] High altar of the Church of São Leonardo, Atouguia da Baleia. Beginning of the 14th century (?). Photo: CVF

Its format and dimension, as well as the fact that, in the 1970s, it was still built into a wooden altar (as witnessed by a photograph taken by the Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, DGEMN, during the conservation and restoration works carried out there), suggest that it must have been, from the beginning, an altar frontal[13], although the format and theme would also not exclude a conclusion that it was part of an old altarpiece. We do not have any information from the chronology as to which chapel this altar was located in. However, if we take into account the fact that the stone altar which still today is in the chancel, an altar which is far wider and higher than the relief we are studying here but which has good stylistic reasons to be considered the original altar of this church (13th-14th century) – the model of the columns which support it, with simple capitals and round bases, so similar to what we find from the second half of the 13th century in various architectural works or funerary sculptures – then the altar frontal with the Nativity scene would not have been part of the chancel but rather, would have belonged to from another chapel of this church but we are not sure which one.

From the research carried out so far, questions about the concrete identity of the sculptor of the work, about the exact date when it was carried out, or who commissioned it, unfortunately, will remain

13 As already suggested ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge, *History of Art in Portugal*…, 2002, p. 201.

unanswered in this work, as so often happens in the study of medieval art, for which the most relevant written documents are scarce, such as an order contract or a «receipt» of payment, for example. These lacks of information always force us to take the work of art itself as our main (often unique) document and to contemplate it through a careful and almost obsessive comparison with other works with similar themes, details or styles. This is the method which I am forced to use in this study and through which I believe it will be possible to move ahead as we deepen our knowledge of this work of art.

Let us take a look at the organisation of the composition so that we have a better understanding, a little further on, of the «affiliations» and artistic transfers that we were able to identify through a comparative process, both at the stylistic and iconographic levels, with works from different centres of sculptural production.

The figure of the Virgin, semi-reclined on her bed and slightly turned towards the viewer, occupies a large part of the horizontal space in the panel. Her head rests on a large pillow, which, due to its somewhat rounded shape and the way in which it is placed, seems to suggest the presence of a nimbus (perhaps intentional), an idea that becomes tinged with the presence of the cauldrons in the corners. The bed is covered with a fabric that at the head, a little elevated, falls in volute folds, naturalistic and not very thick. This sculptural treatment is identical to what the sculptor gives to the quilt which covers more than half the Virgin's body, making a wide fold over the torso and falling to the floor through a tubular fold, while at the bottom, and horizontally, it clings to the body of the figure, trapped and even somewhat drawn under the effect of its weight, while at the tips of the feet (covering them) it falls in an expressive effect of fluted folds. The proportions of the figure of the Virgin are correct and it is marked by the elegance and by the physical beauty characteristic of female images (and especially in the case of the Virgin Mary) of the 13th and the first part of the 14th century, in works produced in several regions of France[14]. She wears

14 For the diffusion of these models, of special importance were the works carved in ivory, of French origin, which formed small plaques, in diptych, political and small altar images. These were produced in great quantities (particularly in the 14th century) and

[FIG. 5] Detail of the Virgin from the frontal of the altar of Atouguia da Baleia.
Photo: Sergiy Scheblykin

a tunic or dress that fits the upper level of the body (the lower part is hidden by the quilt that covers it), especially in the sleeves, which end with a wide ribbon that surrounds them, just like the neckline.

The face has a sharp oval design (with a small chin and a slight double chin), a high forehead, eyes drawn in semi-circles, a long, narrow nose and a mouth with not very full lips, evoking a slight but affable smile, in the style of the models of faces which we find in famous French Gothic images as im the Virgin and the Child of Amiens (*Golden Virgin*) from ca. 1240-1250, or that of Sainte Chapelle (ca.1260-1270), and which continued to be the model of female beauty and elegance *par excellence* until the mid-14th century. Like these, here too, is the long, curly hair covered by a short veil that falls, on both sides of the face, in a massive and narrow set of pleats. The Virgin

---

were exported to many kingdoms in the Christian west of Europe. Among many other studies on these works, see the most recent ones, such as GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Musée du Louvre, département des Object d'Art, catalogue. Ivoires médiévaux, Ve-XVe siècle*. Paris, 2003; WILLIAMSON, Paul; DAVIES, Glyn, *Medieval Ivorory Carvings: 1200-1550*, Londres : Victoria and Albert Museum, 2014; LOWDEN, John, *Medieval and Later Ivories in the Courtauld Gallery. Complete Catalogue*. Londres: The Courtauld Institute, 2013, and see the website «Gothic Ivories Project» in http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/

gently stretches out her two arms towards the Child Jesus and holds a flower and a book, respectively, in her hands. The child sits on one of the Virgin's legs (and is not sitting on a throne), in a position in which he «enthrones» himself, and one hand reaches out towards the mother's hands and with the other he holds the Orb, the terrestrial globe.

Behind the Child, arranged so as to flank him, we find the ox (just the head) and the donkey, with the head and part of the legs exposed, which look only at the Child-God and are also represented as serene and gentle figures.

At the upper edges of the composition, with their bodies partially protruding from the clouds which take on the shapes of whelks[15], there are two angels hanging in the air who, despite the deterioration of some parts of their bodies, held and swung, originally, the thuribles with one hand, and navetas[16] where they kept the incense with the other hand. The representations of the Nativity of Jesus do not always include the presence of angels, but, as noted by C.A. Ferreira de Almeida, the «altar-nativity» composition begins in the 11th century and it is at this time that elements which become more frequent appear, such as the curtains (*velamina*) that will remain until the 15th century, or the lamp, which is often represented, or [and as we can see in our example], the thuribles that the angels swing[17].

At the foot of the bed, St. Joseph rests, seated on a throne bench, represented, as is customary from an early age in Christian iconography, as an old man (with a long beard) who sometimes appears asleep,

15 This way of representing clouds or a vortex of clouds from which angels (or, sometimes, the *dextera domini*) emerge has a long iconographic past and was a skilful and intelligent way of making figures appear in the air without appearing strange or artificially suspended. We find similar cases in a great number of previous works, and I only remember the case of the angels in the scene of *Elevatio animae* on the lid of the tomb of Saint Juan de Ortega, 12th-13th century (church of San Juan de Ortega), among so many other examples.

16 The thuribles and navetas sculpted here are a faithful reproduction of the models of goldsmithery of a liturgical nature used at this time. On the presence of the thuribles in the hands of the angels and other characters in medieval art, see some important studies such as Vogel, Cyrile, *Medieval Liturgy. An introduction to the Soucres*. Washington: The Pastoral Press, 1986; Keck, David, *Angels and Angelology in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

17 Almeida, Carlos Alberto Ferreira de, *O Presépio…*, 1983, p. 10

[FIG. 6 AND 7] Details of the figures of a cow and a donkey. Frontal of the altar of Atouguia da Baleia. Photo: Sergiy Scheblykin

alluding to his visionary dreams, or simply resting, placing his hands on a staff in the shape of a Tau, wearing a tunic and cloak and with his head covered with the cap that identifies him as a Jew.

There is no suggestion of a stage set in the interior space, apart from the pieces of furniture already mentioned, nor is there any suggestion of an opening to an exterior space. Despite the generous dimensions of this composition, it is economical with details of this type, focusing the attention on the figures and moulding them against a plain background. That is, using the same solution which characterises the iconographic compositions (of the Nativity and other themes) in the aforementioned carved ivory plaques, especially in the Paris region (île-de-France), and as also happens, for example, in the 12 scenes that make up the broad faces of the sarcophagus of Dona Inês de Castro[18].

The work, as a whole, presents a wealth of evidence of damage, certainly due to negligence, and/or natural wear of the surfaces. In

18 On this «inspirational» relationship with the 13th century ivory plaques, of French origin, Cfr. FERNANDES, Carla Varela, «O Calvário no túmulo de D. Inês: um exemplo dos processos de modelo/cópia e originalidade nas iconografias dos monumentos funerários de Alcobaça», in *Pedro e Inês: o futuro do passado*. Coimbra: Câmara Municipal, 2013, pp. 27-44.

addition to the visible loss of matter in the space of the frame that surrounds the entire composition, as a likely result of having been removed from the original altar using metallic objects, or as a result of probably having been removed and stored inside the church since it ceased to perform the original function for which it was intended. The most evident signs of deterioration are the slit that opens vertically and which is located about half-way through the body of the figure of the Virgin Mary, the total loss of one of the arms and the chipping of part of the other, belonging to the angel located on the far left, part of the other angel's forearm (without having lost its hand), as well as the chains that previously joined the thuribles that the two angels swung in the «air», and also the crude collage with white mortar of the figure of the Child, as if it had been removed from the frontal of the altar at some point in history that we were not able to identify precisely and then reassembled in its original position. There are other parts with clear signs of deterioration or loss of material but these are smaller and less visible.

Although studies have not yet been made on the various vestiges (albeit weak) of the probable polychromy and gilding which covered the elements that compose the scene and its background, due to the variety of these (different colours) and the dispersion of these vestiges over the entire composition, for now, I choose to entertain the possibility that it had originally been polychromed[19].

The altar frontal – hypotheses and reflections on its chronology and artistic affiliation

In the absence of written documentation that shines some light for us, and to achieve an increasingly credible approximation to the chronology of when this work was made and, if not the exact identifi-

19 Without laboratory analyses, it is not possible to state with any great degree of certainty (although this is always debatable) that the vestiges of colour that we can see today correspond to the subsistence of parts of an original polychrome painting or whether they correspond to one painted in later centuries and which also suffered from wearing/erosion. We greatly look forward to the decision of the authorities responsible to go ahead with these analyses and studies.

[FIG. 8] Saint Joseph. Altar frontal of Atouguia da Baleia. Photo: Sergiy Scheblykin

cation of its sculptor's nationality, at least to glean to what sculptural (geographical) means we can attribute its creation or inspiration, we have, necessarily, to submit the composition, and/or the parts that constitute it, to a comparison with other works of sculpture, from different origins and even made in different materials.

As we have pointed out above, most authors who wrote about this relief sculpture, despite recognising clear evidence of a foreign taste (French or Spanish), never hesitated to state that the work would have come from the chisel of a Portuguese sculptor. As we have already seen, the proposal of an inspiration in the famous English alabasters is not viable, while the stylistic elements that bring it closer to the French art of the 13th and 14th centuries are, in fact, relevant, as I will try to demonstrate.

Several decades later, and without the pressure of a strong nationalist ideology, we can observe any work of medieval art and, with confidence, present the arguments that seem more realistic to integrate the Portuguese work (because it was made for a Portuguese client) in a context of production in Western Christiandom.

In this universe of wider artistic production, there existed several tastes, different aesthetics, and various iconographic variants, but the artists could not help but look at the most *avant-garde* centres in terms of forms, styles and iconographies and, in the century in which this frontal was made, this centre was France.

In fact, the sculptor's nationality is of little relevance as regards classifying this work as Portuguese because the phenomenon of artistic itinerancy, which was so characteristic of these times, helps to give the art of the 12th to the 15th centuries an international character and it is the client who presents himself as the determining factor for us to attribute a «nationality» to the artistic work. In this case, we may be dealing with the work of a Portuguese sculptor who learned in France or in places highly influenced by French Gothic aesthetics (such as Burgos, León, Catalonia and Aragon, for example). However, this hypothesis raises a question which is difficult to answer and that is the fact that we cannot identify any other sculpture in Portugal before or after this one, where the work of the same sculptor is identified. Another hypothesis is that we are dealing with a work made in Portugal by an itinerant sculptor, trained in any one of the aforementioned centres (or others). Or is it an import work, made by a foreign artist, in his country and in his workshop, and then brought to Portugal, by land routes or, very probably, by sea, through the important seaport that in those times was the port of Atouguia, and for which there is documentary evidence of the departure and entry of ships that traded with ports in the Iberian Peninsula, the Mediterranean and northern Europe?

Any of these hypotheses are perfectly viable for what was common practice in medieval artistic commissions, so none of them should be excluded, although the latter ones seem to me, for now, the most likely.

Therefore, I am in line with those authors who place this work in the 14th century (in my opinion, between 1300 and 1350) and in affiliation, the style that we find in French art, whether produced in Île-de-France, in Normandy or even in Burgundy, as we shall see. For this, it is important to find some common stylistic traits which appear, in reality, easier to defend than the previous hypotheses

presented above and which, I believe, help us to draw closer to the typological models which were on the base of the Nativity composition in the church of São Leonardo.

It is in the faces of the Virgin and the Baby Jesus that I consider we find the elements that best allow us to establish the bridges needed to propose a more defined chronology and to make the most interesting typological comparisons that indicate the taste, style and fashion that was in the base of the conception of these two figures in the relief of the altar frontal.

Thus my attention was drawn to the physiognomic typology of the face of this image of the Virgin, because it is different from everything we know in Marian images from the 14th century in Portugal; I found similarities in it with other images of the Virgin that exist in other countries (in particular in France and, by «contamination», in some places in Spain): I am referring, in particular, to the frame of the face (of a full oval shape, with broad cheeks and, as mentioned above, the small slightly protruding chin and with the presence of a slight double chin), to the wavy/frizzy hair, very characteristic of some images (and which in this case still have vestiges of yellow or golden paint[20]), to the design of the eyes and the type of veil that covers her head and frames her face, also described above. Among the various examples of sculptures (not necessarily reliefs) selected from a broader group, and with the aim of making comparisons, I would highlight seven which, I believe, will be sufficiently illustrative of what I intend to demonstrate. It is important, from the outset, to make it clear that with these references I do not intend to defend that the Atouguia was made by the same sculptors who carved the sculptures (of the Virgin holding the Child in one of her arms) made in France and currently dispersed in different museums, but only that the typological models, despite representing the work of different «schools», have a common formal and stylistic discourse and, probably, also common chronological markers.

20 Only with the necessary laboratory analyses can we make firm statements as to the type of materials (pigments) used in colouring the hair of the figures in this altar frontal, although it is tempting to state that it is gold, bearing in mind the fact that this is the case in several images of the Virgin Mary in the first half of the 14th century, in Portugal and elsewhere.

[FIG. 9] Detail of the Virgin's face. Altar frontal of Atouguia da Baleia. Photo: Sergiy Scheblykin

The first, because it is perhaps older (ca.1300-1325), originates from Normandy and is one of the most remarkable sculptures of the Virgin and Child in Gothic art from the first half of the 14th century, carved in limestone and with very extensive traces of the original polychromy[21]. The shape of the face has the same pattern as the one described above. This is also the case in the face of the Virgin, sculpted in a fragment of a retable (which was also, precisely, dedicated to the theme of the Nativity), carved in wood and dated

21 About this and other medieval works housed in American museums, see GILLERMANN, Dorothy dir., *Gothic sculpture in America, t. II, The museums of the Midwest*. Turnhout: Brepols, 2001 and WIXOM, William, «Medieval Sculptures of the Metropolitan, 800-1400». *The Metropolitan Museum Bulletin*, v. 62, n.º 4 (2005).

[FIG. 10] Madonna and Child (detail of the face), 1st quarter of the 14th century, Normandy. The Metropolitan Museum (N.Y), Inv. 41.190.279. Photo: MET-Open Acess
[FIG. 11] Madonna and Child (Virgin of Victory), detail of the face. 2nd quarter of the 14th century, marble with gilding. From the Royal Abbey of Notre Dame de la Victoire. Musée d'Art et d'Archeologie-Senlis (Picardie). Inv. A.2007.0.141.1.
Photo: © Leullier, Courtezy of MAAS (courtesy)
[FIG. 12] Virgin seated with Child (detail of the Virgin's face). Ca. 1325-1350, Burgundy. Limestone with polychrome vestiges. Musée du Louvre (Paris), Inv: RF1486. Photo: CVF
[FIG. 13] Virgin and Child with a Goldfinch (detail of the Virgin's face). Ca. 1300-1350, Île-de-France. Limestone whith traces of polychromy. Los Angeles County Museum of Art. Inv. 46.16.1. Photo: LAMC-Open Acess

[FIG. 14] Madonna and Child, 1st half of the 14th century (?). Museo Frederic Marès, (Barcelona). Inv.: MFM47. Photo: PAF

ca. 1330-1340, in an atelier in Île-de-France[22]. I also highlight the face of the Virgin in an image known as «The Virgin of Victory», from 1325-1350, sculpted in white marble and embellished with gilding in the hair and in details of the clothing, or even the face of another, seated and with the Baby Jesus on her lap, coming from a sculptor or an atelier in Burgundy, carved in limestone. But, above all, I highlight the face of the Virgin from another limestone image originating from a workshop in Île-de-France, dated 1300-1350, which seems to be very close to the model we found on the face of the Virgin Mary on the altar frontal of Atouguia. In all of them, the wavy cut of the hair, the design of the physiognomic elements, or the not very narrow neck (except for the Virgin of Victory) are the repetition of a fashionable (long-lasting) model that radiates from France from the first decades of the 14th century. A good example of this transference of artistic models is also visible in a Marian image in the Frederic Marés Museum (Barcelona), among others that can be cited.

22 On this work, see BLANQUE, Monique, «La Vierge de la Nativité», in LE POGAM, Pierre-Yves (dir.); VIVET-PICLET, Christine, (assist), *Les Premiers Retables. Une mise en scène du sacré*. Paris : Musée du Louvre, 2009, pp. 41-42

The figure of the Baby Jesus also catches our attention for different reasons. This small figure is not, from a sculptural point of view, the most remarkable of the set, with a clear disproportion of feet and hands, as well as the almost absent neck, excessively long ears and of a strange shape, as well as the body, which is treated in a very brief and frustrating way (showing, once again, the difficulty many medieval artists encountered when representing babies). The figure's face, however, very round, and with short, voluminous hair (slightly curly), is also different from most images of the Baby Jesus that we find in Portugal in the 14th century, whether in the most famous and attributed to the Mestre Pero atelier, for example, or in single works by unidentified sculptors.

Once again, I underline the relationship of the typological model, in particular the face, with those of the sculptures that can be identified in the production from beyond the Pyrenees, namely, in the images of the Virgin and Child that I listed earlier with regard to the Virgin's face. The similarities are noteworthy in comparison with the first image referred to (Normandy – 1st quarter of the 14th century).

The altar frontal – analysis of a standardised iconography and its unique aspects

If we contemplate the general theme represented here – the *Nativity* (*Cradle* or *Nativity Scene*) – it is one of the most commonly reproduced in Christian art, both in the west and in the east, from the earliest times, probably after the 3rd century in the Roman catacombs but totally defined when it appears in Byzantine art in the 6th century, in the Throne of Maximian[23] (ca. 550) and it contains elements which were soon to become commonplace[24] – the Virgin Mary lying on a mattress or in a bed, the Baby Jesus, usually lying

23 Made for Archbishop Maximianus of Ravenna.

24 In fact, the Gospel of Saint Luke (2: 7), is the only one which makes any (scant) reference, to the birth of Jesus and it was in the apocryphal Gospels and hagiographic texts (especially the Golden Legend – 13th century) and others which would add narrative details (and iconographic ones, as a consequence).

[FIG. 15] Detail of the face of the Baby Jesus. Altar frontal of Atouguia da Baleia. Photo: Sergiy Scheblykin
[FIG. 16] Detail of the face of the Baby Jesus. Image of Madonna and Child, 1st quarter of the 14th century, Normandy. The Metropolitan Museum (N.Y), Inv. 41.190.279. Photo: MET – Open Acess

in the manger/crib or in his mother's bosom, Saint Joseph sleeping or in a sleepy state and distracted, and the two animals, the ass and the ox kneeling or lying down[25], which warm the stable with their breath[26] – and other elements which changed, or adapted depending on the will of the client and/or artist until the century when this work was produced.

Here we are only speaking about the figures and objects which are essential to the theme, inside a cave[27] or hut (which in this case we cannot define): the Virgin Mary, the Baby Jesus, St. Joseph, the ass and the ox, the bed, the manger and St. Joseph sitting on the

25 Here, as in other representations of the same theme the two animals look at the Baby Jesus in adoration, as it is referred in the 6th century in the *Apocryphal Gospel of Pseudo Matthew*, and later on in the *Golden Legend*, Chapter VI (13th century) and others that will bring together narrative (and, consequently, iconographic) details.

26 This reference only appears in the 6th century, in the *Apocryphal Gospel of Pseudo Matthew* (14)

27 More common in eastern representations.

bench – to which the sculptor added just two more angels bearing incense[28]. Or rather, what we see represented here corresponds to a very common iconographic model, fixed in the memory of most artists of the time, and which results from a continuous repetition of the same theme over the centuries. Some details are added to this «standard» iconographic model, which demonstrate the wide range of iconographic knowledge on the part of the sculptor (or the client) and also his capacity of invention.

The iconographic composition of this work is similar to and precedes that of the triptych in the church of Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães), which I have already referred to in the context of the study of José de Figueiredo on these two works with a homonymous theme[29]. In the case of the work in Guimarães, we see the Virgin reclining on the bed, the Baby Jesus on her lap, flanked by two angels who each hold and move their thurible, with the presence of two animals on top, and with St. Joseph sitting at the feet of the Virgin's bed, supported by the staff. However, it includes other characters (whose costumes help to date the piece) and a more complex setting, with many elements that make sense in a work from the late 14th century or early 15th century. Let us focus only on the iconography of the Nativity of the church of São Leonardo.

Here we can observe the portrayal of the two main characters of this moment in the life of the Virgin and the Childhood of Jesus – the Virgin Mary and the Baby Jesus – who, as in the previous example, occupy the largest space in the sculptural field and also the centre of the composition, capturing our attention as we look towards the Baby Jesus.

This one is different from what we can see in most of the Nativity scenes from earlier times – in which the Child is usually lying in the manger, almost always swaddled (as it was customary

28 The sculptor (or the client) did not opt for the presence of midwives (who begin to be portrayed in some representations from the time of paleochristian art and based on the *Apocryphal Gospel of Pseudo Matthew* (14), or for the presence of elements from the scene of the *Annunciation to the Shepherds* which, often, appear together with the representations of the *Nativity*.

29 Figueiredo, José de, «Do Baixo Relevo de Atouguia da Baleia (séc. XIII-XIV) e do Tríptico da Colegiada de Guimarães»,…,1925.

to cover the newborns) and as referred to by the evangelist himself. Here he appears outside this makeshift cradle (but which has been kept, empty and incompletely represented in the context of the set), although he does not move over to the Mother's lap, as is more usual in cases where he is not lying down. In this work, the Child sits, as if he were an older child, facing 3/4 towards the observer and offering himself, individually, to the adoration of the faithful. He holds with one hand, as the only iconographic attribute, the Orb, or terrestrial globe, the symbol of his universal power and which is also one of the most common iconographic attributes in the hands of images of the Child Jesus since the so-called Romanesque art.

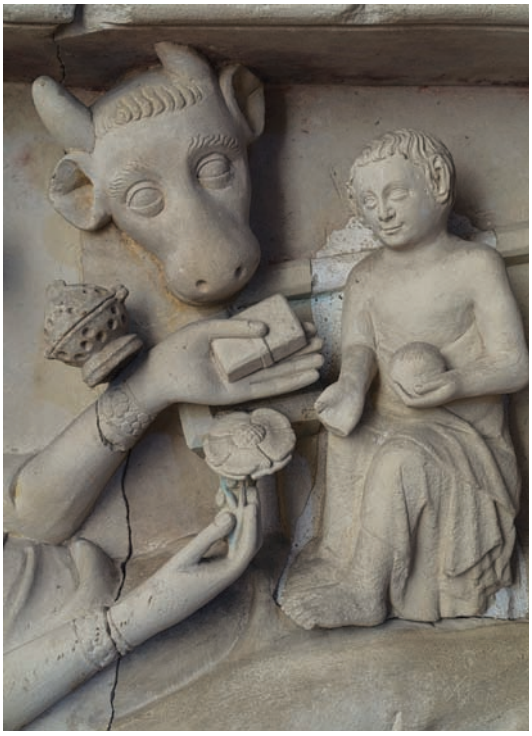
This position and disposition of the Baby Jesus is one of the interesting particularities of this work, as it recovers the Paleo-Christian representations in which the newborn Child can appear seated and bless and which, later, we find again in the Romanesque images of the Virgin and Child (the Majesties from the 11th to the 13th centuries), more rigid and frontal than what we can see here, and also in the Gothic images of the Virgin standing and with the Baby Jesus on one of her arms, in which the child is presented three-quarters turned, at the same time facing the mother and the faithful, but we notice that there is an affective bond between mother and child, as we find in this case of Atouguia. In the Nativity scenes of 13th and 14th century art, the Baby Jesus is most often seen lying in the crib/manger or on the mat placed on the floor and next to the bed where the Virgin rests, or in the mother's lap, supported and held by her arms. But it is also true that since the mid-13th century there have been representations of the Nativity in which the Child is placed in a position that suggests a greater autonomy than a newborn would have, that is, in a sitting position, without needing the hands and arms of the Virgin to support and balance Him. As in the case of the altar frontal at Atouguia, good examples can be seen in a plaque carved in ivory, of French origin, which constitutes, perhaps, one of the most intimate and artistically remarkable representations of the Nativity of Jesus, dated from ca. 1250-1260 (Musée du Louvre, inv. OA2596), or in one of the Nativity scenes that is part of a diptych-image (a *virgem abrideira* or Shrine Madonna), probably

[FIG. 17] Nativity – Dyptych image of Madonna and Child. Last quarter of the 13th century. Ivory. Inv. 1. Photo; Courtesy of Monasterio de Santa Clara de Allariz, Museo-Colección
[FIG. 18] Nativity. 14th century. Stained-glass. All Saints Church, City of York, England UK. (Web-Open access)

originating in the Iberian peninsula dating from the last quarter of the 13th century, by Allariz-Orense-Museo de Arte Sacro del Real Monasterio de Santa Clara.

In 14th century iconography, we also find this disposition of the Child on Mary's legs, stretched out on the bed, a good example of which is, in addition to the work being analysed in this study, one of the scenes portrayed in one of the stained-glass windows of the All Saints Church, in York. But, it should be stressed once again that this is not the most common way of representing the Baby Jesus in the moments following his birth throughout these two centuries, and that the cases in which this happens are exceptions to the most common and typified model of the iconography of the Nativity.

The Virgin is not lying on a mat, as is shown in the oldest scenes in the portrayal of this biblical passage, but is reclined on the bed, as has been common since the mid-13th century. She has her face turned towards her son (three-quarters facing the observer),



[FIG. 19] Gesture of the Virgin offering a rose and a book to the Baby Jesus. Altar frontal of Altar da Atouguia da Baleia. Photo: Sergiy Scheblykin

establishing a maternal and childlike dialogue with him, as is the hallmark of the sensitivity and religious feeling of the Gothic years translated into the portrayals of sacred characters.

We cannot hear her words, but we understand her gestures: Our Lady looks at her son and hands him a flower (a rose) with one hand – a flower that from an early age symbolises the Virgin Mary herself (The Mystic Rose and the Rose without Thorns), but as an attribute in her hand, it can symbolise, depending on the colour, love, purity and martyrdom (in this case it will be the latter, as the traces of polychromy make it clear that it was, initially, a red rose – an anticipation symbolic of the Passion of Christ). The rose is the flower that we find more often in the hands of the images of the Virgin from the 12th and 14th centuries, and there are examples of this in stone, in metal, wood and ivory and in Portugal, there are several examples, particularly associated to the atelier known as that of Mestre Pero[30], who divulges here many of the stylistic and iconographic models of French taste.

30 In spite of the possibility of some chronological coincidence, the Atouguia relief does not follow the (stylistic) lines which identify the work of Mestre Pero and his atelier.

[FIG. 20 AND 21] Details of the rose. Altar frontal of Atouguia da Baleia.
Photo: Sergiy Scheblykin

In this work, as in others from 14th century Portuguese sculpture, the rose offered by the Virgin is the «Rosa gallica», (the French rose), that is, a flower which has a broad corolla, around which there are five petals[31]. In the case of this specific rose, the sculptor did not limit himself to representing only the flower and the stem, but also some leaves on the back, which retain traces of green colouring.

But if the presence of the rose in portrayals where the Virgin and Child are included is, as we have already mentioned, very frequent, in most examples it appears only to be presented in one of the Virgin's hands, which the Child can touch, but not as an offering-object from the Mother to the Son.

31 As examples of 13th and 14th-century sculptures depicting the Virgin Mary holding a similar rose, and among many others I could cite, I only recall one French image carved in ivory, ca.1320 and belonging to the Victoria and Albert Museum (London) and the image of the Virgin and Child (first half of the 14th century) attributed to Mestre Pero, belonging to Museu Nacional de Arte Antiga (Lisbon), inv. 984 Esc.

[FIG. 22 AND 23] Details of the representation of Rosa gallica. Altar frontal of Atouguia da Baleia. Photo: Sergiy Scheblykin

In this case, the presence of the rose, according to the same model (Rosa gallica), also extends to the decoration of the sleeves of the Virgin's tunic/dress, edged with an embroidered ribbon, and also to the bench where St. Joseph sits, which underlines the importance of this sign in the context of the representation.

Much rarer is when Mary offers a tiny, closed book to Jesus with her other hand. To be more precise in this statement, what is rare is not so much the object (there are several medieval representations of the Virgin holding a book), but rather the gesture of which it is a part. This iconographic attribute in the hands of the Virgin in a representation of the Nativity, or in the sculptural groups of the Virgin and Child with the gesture of giving, is extremely rare. So far it has not been possible to find another example, despite the many searches already carried out, both by myself and by other colleagues/researchers, from different countries to whom I exposed the issue of this iconographic peculiarity of the altar frontal in Atouguia, arousing their curiosity also, and so we kept the dialogue open[32].

32 Firstly, I should like to extend my thanks to Pierre-Yves Le Pogam who, becoming interested in the theme and its enigmatic status (rarity), he devoted some time to «searching for the book offered by the Virgin to the Child» and this endeavour was not as fruitful as we would have liked; Michele Bacci and Carmen Manso Porto, who

In fact, the presence of the open book, in the hands of the Virgin or the Child, is much more commonly found, and it represents the New Testament. Closed, the book symbolises the piety of the Virgin, but in particular, highlights the coming of Christ (and this is precisely what the Nativity represents) it closes (ends) the word of the Old Testament. On the other hand, it is important to bear in mind the context of the place where this representation appears inside the church of São Leonardo: that is, integrated in an altar in the object of the liturgical furniture where the Eucharist is developed (the continuous remembering of the blood of Christ). Here, this symbolism may be implicit both in the representation of the Baby Jesus (forerunner of Christ's redeeming sacrifice), thus constituting a duplication of the meaning of the host presented during the Eucharist, but also in the book (Book of Hours/Gospel), which could be, in this frontal, an image of duplication of the liturgical missal.

In this particular case, not only the rarity of the attribute is noteworthy, but also its small size, which allows it to easily fit into the open palm of Our Lady's hand, recalling some tiny medieval Books of Hours, which constitute models that become frequent in the 14th century, particularly in books commissioned by members of prominent French families. Among many others, a perfect example of these tiny books is the remarkable Book of Hours of Jeanne d'Evreux, offered by Charles IV to his wife. The book, made in Paris by the court artist Jean Pucelle, became one of the masterpieces produced in this century in the medieval West. Among its unique characteristics (the artistic quality of the illuminations), the fact that it measured only 9.2 x 6.2 cm made it easy to fit in the palm of the hand, in other words, something very similar to what the altar frontal of the church of São Leonardo reproduces in the context of a sacred scene – but which «opens a window» to the reality of daily life in the royal or aristocratic courts of the 14th century.

---

after research and reflection also ended up concluding that the theme was rare and did not find another example with which to establish exact comparisons (regarding the gesture of the Mother giving the book to the Son). It is very likely that after publication of this work, some researcher will inform me that they know of an example in their country of origin or in another, but, for the moment, the searches only reveal the peculiarity (due to a special rarity) in the theme represented on the altar frontal of the church of S. Leonardo da Atouguia da Baleia.

[FIG. 24] Detail of the book in the Virgin's left hand. Altar frontal of Atouguia da Baleia. Photo: Sergiy Scheblykin

At this stage of the investigation into the work in question, I can now conclude that the representation of the Virgin offering her son a closed book is not strange (and is justified by the symbology described above), but it is, in fact, very rare – appearing as unique, so far – and must be the result of a spirit of inventiveness on the part of the sculptor, used to roses and books in the hands of these characters, in different representations and even in different artistic techniques, but who innovated here with the gesture of offering. Thus, it meets the different gestures exercised by these characters in the art of the 13th and 14th centuries, always with the aim of giving them greater humanisation (and even worldliness) through the growing naturalness of actions and reactions between both (although the presence of attributes always has symbolic readings related to the life stories of each of the characters).

The possible hypothesis that it was a royal commission

We do not know who commissioned this altar frontal for the church of São Leonardo in the first half of the 14th century. There are several hypotheses to consider, beginning with the parish priest himself (although it is a work which would have cost more than the amount which was usually spent by priests in parish churches[33]), or it could have been commissioned by a noble, man or woman, residing in the town or in the region and who was a (family) patron of the church leaving a mark of his/her connection to the church through a donation made in piety, or, from the Queen Elizabeth of Aragon, also known as the Holy Queen, or Saint Elizabeth of Portugal (1270-1326), who on receiving the donation of Atouguia from King Dinis in 1307[34], became the town's grantee and started to administrate it, as was the case with others which joined *Casa das Rainhas*. In the case of the altar frontal of the church of São Leonardo da Atouguia da Baleia, it has already been put forward that the history of this piece could be related to Queen Elizabeth of Aragon[35], although no documentary data among the material compiled so far by the various researchers who have studied the life and work of this queen, or the village of Atouguia da Baleia, or even the church of São Leonardo, give us any information that allows us make such a statement. The connection of this sculpture to Queen Elizabeth of Portugal is still an interesting idea (although still in terms of speculation), including the possibility of her being the one who commissioned the work, as a way of enriching the

33 Usually with much more meager resources than those available to bishops and chapters of medieval cathedrals, or the monastic communities of the most important monasteries, but, not being a hypothesis to discard, it is just unlikely.

34 ANTT, *Chancelaria de D. Dinis*, L.º 3, fl., 5v. On the donations of Dom Dinis to Dona Isabel, see, among other titles mentioned above, Andrade. Maria Filomena – *Rainha Santa, Mãe Exemplar. Isabel de Aragão*. Rodrigues, Ana Maria S. A., SÁ, Isabel dos Guimarães; Silva, Manuela Santos (Coord.). Lisboa: Círculo de Leitores, 2021, pp. 127-130. The lordship of the town was donated by the queen to her grandson, king Pedro I, who donated it to his mother, queen Dona Beatriz and after she died, he took possession of the town and lordship of Atouguia.

35 Cândido, H. Vicente, based on oral tradition – Cfr. http://sigillum-militum-christi2.blogspot.pt/2009/07/igreja-de-sao-leonardo-da-atouguia-da.html

apparatus of liturgical/devotional objects in the parish church. In fact, Queen Elizabeth of Portugal's artistic commissioning initiatives to the atelier of one or more sculptors are known today (only based on stylistic analysis of the works and by a comparative method, since the written documentation on these events is, so far, non-existent) for her refounded Convent of Santa Clara-a-Velha in Coimbra[36]. As a foreign queen, and endowed with a supreme education and artistic culture received in her court of origin – the former Crown of Aragon – Isabel played an active and relevant role in updating sculptural models in Portugal (now definitively aligned with French Gothic art), by hiring artists from France and/or Catalonia, as was the case with Mestre Pero (or Pere de Bonneuil)[37], or, and although, but with fewer "certainties", through the promotion which she could have given to the importation of works of French origin. This could have been the case of this frontal, however, and also destined for the same church, that of an intriguing devotional sculpture, in polychromed and gilded wood, of the patron saint São Leonardo de Noblat – and which does not fit into the typical models from the atelier of Mestre Pero, nor those of other sculptors (anonymous until today) who worked in Portugal in the first half of the 14th century, even though there are shared stylistic details which correspond to the tastes of that time[38]. For these reasons it would not seem strange if she had made this offering to the church of São Leonardo, to which she was partially connected, as we have mentioned above, since 1307. However, and I underline this fact, we are merely in the field of hypotheses, even if there exists a high degree of probability, both through the queen's vocation as a spon-

36 Among the various references and more developed studies on this theme see Macedo, Francisco Pato de, Santa Clara-a-Velha fe Coimbra. Singular Mosteiro Mendicante. Lisboa: Caleidoscópio, 2016 e Fernandes, Carla Varela, *Pero. O Mestre das Imagens*. Lisboa: Imprimatur, 2018.

37 Fernandes, Carla Varela, *Pero*…., 2018.

38 On the image of S. Leonardo, see the most recent study by Carvalho, Maria João Vilhena de, «32/ S. Leonardo de Noblat», in *Álvaro Pirez d'Évora. Um pintor português nas vésperas do Renascimento*, (Cat. Exp.). Lisboa: MNAA; Polo Museale della Toscana; Imprensa Nacional, 2019, pp. 130-131, that I only disagree with the assignment to Mestre Pero's workshop.

sor of (sacred) artistic works, and through the stylistic aspects of this work which allow us to date it from the lifetime of Queen Saint Elizabeth of Portugal.

As I have been stating, the most plausible possibilities would indicate that the work was carried out by a foreign master (who might have been working on a commission ordered by the queen, although the fact that we cannot attribute any other work is strange), or it is possibly a commission given to a foreign sculptor, very probably French (or Aragonese/Catalan...) and donated to the church of São Leonardo by the queen, or by an aristocratic family or even a brotherhood of merchants which might have existed in the town, given its importance in the scope of international trade; several names of Portuguese and foreign citizens are known from this area as are some very interesting adventures in the transportation of whale meat and other products[39]. It seems to be absolutely possible that a work of this devotional nature, carved in stone with more than a metre in length could have been transported by boat from a French or Catalan port to the port of Atouguia. We know very well that some sculptures were carved and even finished (polishing and/or polychromy) in one place and then transported over more or less long distances, over land (carts pulled by oxen) and by river and/or sea[40], as could have been the case with this altar frontal.

---

39 On some important and informative data on the existence of this significant trade in the 13th and 14th centuries, in which the port of Atouguia had, in Portugal, an important place, see, among other studies, Williman, Daniel; Corsano, Karen Ann, *The Spoils of the Pope and the Pirates, 1357: the complete legal dossier from the Vatican archives*. The Ames Foundation, 2014, p. 35 (These are the accounts of the mission in Portugal of the commissioner Johannes Garrigue (1355-1357)). For a more general view and a wider concept of long-distance trade, one should bear in mind the concept of Peter Spufford about the 13th century, which the author understands as «the long 13th century», from 1160 to 1330, in Spufford, P., «The Commercial Revolution of the Thirteenth Century», in *Money and its Use in Medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, (particularly pp. 107-108).

40 In Portuguese medieval art, we have an excellent report on the transportation of a devotional sculpture in stone (a statue) – of the Virgin with Child, over one metre high – between Coimbra and Matosinhos at the end of the 14th century, over land, by river and sea. See, Bento, Jorge, *História da Imagem da Senhora de Leça da Palmeira*. Porto: Gráfica Firmeza, 1983.

* * *

The formal/stylistic and iconographic analysis of the altar frontal with the scene of the Nativity of Jesus, destined for the church of São Leonardo, developed throughout this study, as well as some historical data which is directly associated with personalities with the capacity (and plausible motives) to sponsor commissions of artistic works for Atouguia, lead me towards a few hypotheses which I would like to highlight once again:

- It is a work that reflects the aesthetics of French Gothic art (of sculptures made in different materials, in particular stone and ivory) and may have been made in France or in another sculptural production centre very much in line with the French aesthetics of the 13th and 14th centuries, and later brought to Portugal taking advantage of the maritime traffic that for those years used important ports in the Peninsula and Northern Europe, or else made by a foreign and itinerant sculptor who was hired to carry out this specific work and then went on to wherever he could receive more orders;
- Judging by the stylistic characteristics, this piece appears to be from the first half of the 14th century;
- From the iconographic point of view, it corresponds to the general and habitually used model by artists for the representation of the Nativity of Jesus, but not the most commonly reproduced (with the Child lying in the manger or on the mother's lap), having opted for a portrayal of the Child «enthroned» on the legs of the Virgin Mary. More interesting and rare is the gesture she makes, offering, with both hands, a rose and a book, respectively, to Jesus, making this Nativity, until now, an exceptional case.
- The possibility that Queen Saint Elizabeth of Portugal was the one who commissioned the work is to date the most probable hypothesis, even though no written document has been found which refers to any aspect of the commissioning.

IMÁGENES ARTICULADAS EN LA EDAD MEDIA HISPÁNICA. ENTORNO AL CRISTO DEL DESCENDIMIENTO DE SANTA MARIA DE TAÜLL, EN CATALUÑA. CERTEZAS E INCERTIDUMBRES

Jordi Camps i Sòria

Resumen: Entre los rasgos distintivos del grupo escultórico del Descendimiento de Santa Maria de Taüll llaman la atención las articulaciones del crucifijo, como resultado de intervenciones realizadas con posterioridad a su creación (segunda mitad del siglo xiii). La imagen fue transformada en *Crucifixus dolorosus*, desarrollado en zonas de Europa y en la península Ibérica hacia el 1300 y durante el siglo xiv. Además, algunas imágenes de este tipo fueron articuladas, como el célebre Santo Cristo de Burgos. Más allá de su significación, este tipo de imágenes se integró en la teatralización de la liturgia. Algunas de ellas fueron un modelo y objeto de devoción más allá del centro en el que recibían culto, de modo que su historia sobrepasa a menudo la edad media. Este trabajo pretende ser una aportación en el catálogo de obras de este tipo, a las que se puede añadir el Cristo de Mijaran.

Abstract: Among the distinctive features of the sculptural group of the Descent from the Cross of Santa Maria of Taüll are striking the joints of the crucifix, as a result of interventions made after its creation (second half of the thirteenth century). The statue was transformed into *Crucifixus dolorosus*, developed in areas of Europe and the Iberian Peninsula around 1300 and during the fourteenth century. In addition, some images of this type were articulated, such as the famous Santo Cristo in Burgos. Beyond its significance, this type of image was integrated into the liturgical drama. Some of them were a model and object of devotion beyond the center in which they were worshiped, so that their history often goes beyond the Middle Ages. This work aims to be a contribution to the catalogue of works of this type, to which can be added the Christ of Mijaran.

Palabras clave: Imágenes articuladas, Crucifijo doloroso, Taüll, Mijaran, Cataluña
Keywords: Articulated images, *Crucifixus dolorosus*, Taüll, Mijaran, Catalonia

No supone ninguna novedad tratar el asunto de las imágenes animadas en la edad media ni su vinculación con la teatralización de la liturgia. Y tampoco lo es citando obras talladas en madera suficientemente estudiadas y reconocidas como el Cristo de los Gascones de San Justo de Segovia o como el Santo Cristo de los Agustinos, en la catedral de Burgos, entre otros célebres que citaremos más adelante. Trabajos significativos y exhaustivos, como los de Eduardo Carrero[1] o María José Martínez Martínez[2], han tratado dichos ejemplos y su entorno, del mismo modo que el uso de articulaciones en el ámbito de la escultura en madera también ha sido tratado en relación con otras tipologías de objetos[3].

También sabemos que algunos de ellos pertenecen –o pertenecieron– a conjuntos del Descendimiento de la Cruz y que su configuración está relacionada con la teatralización de la Pasión de Cristo. Este trabajo pretende profundizar en la inclusión en esta serie de ejemplos dos obras del entorno pirenaico catalán y aranés: especialmente el crucifijo del grupo del Descendimiento de la Cruz procedente de la

1 Carrero Santamaría, Eduardo, «El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)». *Anuario de Estudios Medievales*, 27 (1997), pp. 457-477; Carrero Santamaría, Eduardo, «Crucificados, imaginería y liturgia pascual. La interacción entre el rito y su expresión material», en Campos, J. (dir.), *Los Crucificados: Religiosidad, Cofradías y Arte*. San Lorenzo del Escorial, 2010, pp. 75-92.

2 Martínez Martínez, María José, «El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos articulados». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69 (2003), pp. 207-246. pp. 207-246; recientemente, Martínez Martínez, María José, *La imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago: un rico y singular patrimonio escultórico*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2021, pp. 67-79 y pp. 230-233.

3 Cornejo Vega, Francisco, «La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones». *Laboratorio de Arte* 9 (1996), 239-261; Martínez Martínez, María José, «Las imágenes articuladas en las celebraciones áulicas: la escultura de "Santiago del Espaldarazo" de las Huelgas de Burgos». *Codex Aquilarensis* 30 (2014), pp. 259-272.

iglesia parroquial de Santa Maria de Taüll, en el valle de Boí, un caso suficientemente reconocido en la historiografía catalana, pero no tanto en trabajos de ámbito hispánico o internacional, donde sólo ha sido incluido como tal en un trabajo de Kamil Kopania[4]. De hecho, el mismo autor polaco también incluye en su amplio catálogo la imagen del Cristo de Mijaran, el impresionante torso y único testimonio de un monumental grupo del Descendimiento de la Cruz, procedente de Santa Maria de Mijaran, conservado actualmente en la iglesia parroquial de Vielha[5], que analizaremos más adelante.

El Descendimiento de Santa Maria de Taüll y su imagen de Cristo con brazos articulados

Entre los documentos gráficos más espectaculares del descubrimiento del arte románico en Cataluña a principios del siglo xx destaca el grupo de fotografías de mobiliario y de imágenes ante las iglesias de Santa Maria de Taüll y de Erill la Vall, en el valle de Boí. Fueron realizadas por Adolf Mas, miembro de la expedición que en 1907 organizó el Institut d'Estudis Catalans a lo largo de la zona limítrofe entre entre Cataluña y Aragón (la «Franja» o «ratlla d'Aragó»), desde Val d'Aran hasta la ciudad de Lleida, en 1907[6]. Una de estas fotografías nos muestra diversas imágenes de madera medievales, entre las cuales se incluyen cuatro procedentes de un Descendimiento de la Cruz[7]. En la misma campaña salía a la luz el espectacular conjunto de Erill la Vall, con sus siete figuras, y se constataba la existencia de una imagen de Cristo procedente de otro Descendimiento, reutilizada

4 Kopania, Kamil, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the religious culture of the Latin Medieval Ages*, Warsawa: Wydawnictwo Neriton, 2010, p. 282.

5 Kopania, Kamil, *Animated Sculptures…,* 2010, p. 282.

6 Alcolea Blanch, Santiago, et alii., *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*. Barcelona: Fundació Institu Amatller d'Art Hispànic, Obra Social Fundació «La Caixa», 2008, p. 96.

7 Vic Arxiu Gudiol, C-1300. «Hi ha quatre figures d'un calvari /descendiment/ semblant però posterior a Erill segle XIII-XIV», según recogen las notas manuscritas tomadas por Josep Gudiol i Cunill, entonces miembro de la expedición y conservador del Museu Episcopal de (ver Alcolea, *La missió arqueològica del 1907...* , p. 96 y fig. p. 155).

[FIG. 1] Santa Maria de Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça). Imágenes descubiertas en 1907, entre ellas las cuatro del Descendimiento de la Cruz, durante la misión del Institut d'Estudis Catalans. Foto: Arxiu Mas, C-1300.

como simple crucifijo, y de la figura correspondiente de María, en la iglesia parroquial de la Nativitat de Durro.

El Descendimiento de Taüll conserva solamente cuatro de los siete personajes que debieron de componerlo[8]. A parte de la imagen de Cristo, se cuenta con las de José de Arimatea, la Virgen y uno de los dos ladrones, personajes estos últimos que constituyen uno de los elementos distintivos de los grupos de talla de madera del Descendimiento de la Cruz en Cataluña. Es importante señalar, desde un principio, que a nivel general sus rasgos compositivos y estilísticos muestran una familiaridad con los más destacados del grupo, especialmente con el de Erill la Vall. Pero un análisis detenido del conjunto permite observar diferencias significativas respecto de las obras que generalmente han sido fechadas en el siglo XII, lo que nos proporciona una serie de datos de enorme interés de cara al tema que nos interesa en este texto[9].

8 Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 3915. Las cuatro tallas ingresaron en la institución en 1932 como parte de la adquisición de la colección de Lluís Plandiura.

9 Sobre el conjunto, les remitimos a los siguientes trabajos, que muestran el estado de la cuestión sobre el grupo: BASTARDES I PARERA, Rafael, *Els davallaments romànics a Catalunya*.

[FIG. 2] Tallas del Descendimiento de la Cruz de Santa Maria de Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça). Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3915). Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Calveras, Mérida, Sagristà.

Es cierto que la gestualidad de las figuras de Taüll coincide con los conjuntos del siglo XII, del valle de Boí, tal como podemos comprobar, por ejemplo, tomando como referencia las figuras de María de Erill (MNAC 3917) y de Durro (MNAC 15895), y si nos atenemos a las figuras conservadas. También hay aspectos relativos al tratamiento de las superficies, de la anatomía, que muestran algún tipo de dependencia respecto de los otros casos. Pero al mismo tiempo, las formas son más esquemáticas y los volúmenes más angulosos respecto de las obras normalmente fechadas en el siglo XII.

Al mismo tiempo, sus dimensiones son netamente infyriores a los de los restantes ejemplos, que acostumbran a adquirir un fuerte sen-

---

Barcelona: Artestudi eds., 1980, pp. 82-94; LORÉS I OTZET, Imma, «Davallament de Taüll», in *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Lunwerg i Olimpíada Cultural, 1992, pp. 151-157, núm. 17; CAMPS I SÒRIA, Jordi, «Figures del Davallament de Santa Maria de Taüll», in CAMPS, Jordi, DECTOT, Xavier (dir.), *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, París: Réunion des musées Nationaux, 2004, p. 92. (edición en francés : *Catalogne Romane. Sculptures du Val de Boi*). Para un planteamiento más amplio, ver también SCHÄLICKE, Bernd – *Die Ikonographie der monumentalen. Kreuzabnahmegruppen des Mittelalters in Spanien*. Berlin: Zentrale Universitätsdruckerei, 1975.

[FIG. 3] Talla de Maria del Descendimiento Erill la Vall (Vall de Boí, Alta Ribagorça). Detalle. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3917). Foto: Jordi Camps.
[FIG. 4] Talla de Maria del Descendimiento de la Cruz de Santa Maria de Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça). Detalle. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3915-002). Foto: Jordi Camps.

tido monumental, que también caracteriza los elementos conservados de Durro[10]. Lo mismo sucede en comparación con las dos tallas relacionadas con una *Visitatio Sepulchri*, también pertenecientes al siglo XII, que precisamente proceden de Santa Maria de Taüll[11].

Las diferencias se acentúan al abordar la imagen de Cristo, en el momento de ser desclavado – por un Nicodemo aquí desaparecido – y sostenido por José de Arimatea, la mano izquierda del cual está tallada en la misma pieza que configura el tronco del crucificado, como sucede en numerosos casos.

10 Las dimensiones de las tallas de Taüll son las siguientes: 129 × 114 × 23 cm (Cristo); 111,5 × 27,5 × 16 cm (María); 103 × 21 × 15 cm (ladrón); 108,5 × 37 × 34,5 cm (José de Arimatea). Estas contrastan con las de la figura de María del conjunto de Durro (188 x 51 x 27,5 cm)

11 Ambas tallas se conservan actualment en el Fogg Museum of Art de Cambridge, en Massachusetts (inv. 1925.11) y en el Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny, en París (Cl. 23673), y miden 154,9 × 38,1 × 31 cm. y 133 × 38 × 31 cm. respectivamente (ver DECTOT, Xavier, «4. Maria (Maria Magdalena?)» y «5. Maria», in *Obres mestres*..., 2004, p. 88-91)

[FIG. 5] Cristo del Descendimiento de de la Cruz de Santa Maria de Taüll, junto con la figura de José de Arimatea (Vall de Boí, Alta Ribagorça). Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3915-001). Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Calveras, Mérida, Sagristà.

A diferencia del de Erill, se trata de una imagen de tres clavos, con un doble cruce de las piernas y los pies. En realidad, las diferencias son numerosas y obligan a tratar la obra desde una perspectiva distinta a la de los crucifijos de descendimientos de época románica. Si bien el cuerpo presenta rasgos que muestran similitudes de orden estilístico con Erill i Mijaran, el tratamiento es escultóricamente más simplificado, aunque no desprovisto de sutilezas como la curvatura que marca el relieve de la zona del perizonio. La estructura compositiva de esta pieza también es diferente, algo que sucede igualmente con la cabeza, más inclinada y trabajada con un menor sentido del detalle que en los ejemplos fechables en el siglo XII.

En cualquier caso, y más allá de cuestiones de estilo y técnica, la imagen de Cristo de Taüll se distingue de las restantes del valle de Boí por tres aspectos: primeramente, por el ya citado hecho de estar articulada; seguidamente, por presentar el doble cruce entre las piernas y los pies, clavados con un único clavo; finalmente, por el tratamiento

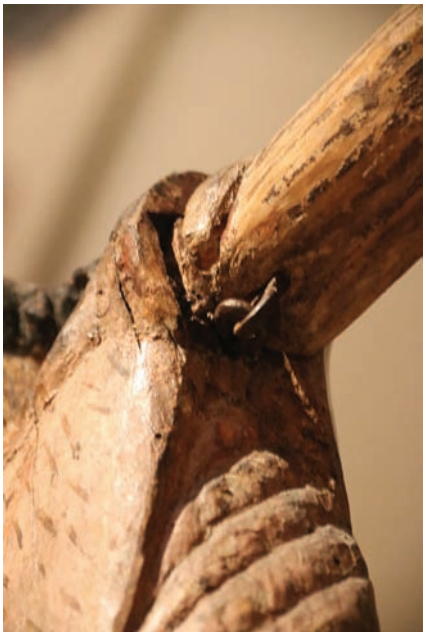
[FIG. 6] Cristo del Descendimiento de la Cruz de Santa Maria de Mijaran (actualmente en Sant Miqueu de Vielha, Val d'Aran). Foto: Jordi Camps.

de los rasgos faciales y del conjunto del cuerpo con una marcada intención de mostrar el sufrimiento, lo que lo sitúa como un claro ejemplo de innegable carácter doloroso. Toda esta serie de rasgos nos obligan a situarlo como un conjunto de fecha más avanzada, bajomedieval, lejos ya de lo que en términos convencionales se suele definir como «románico», lo que iconográficamente lo sitúa en pleno «gótico». Asimismo, todos estos aspectos que configuran su fisonomía actual, restauraciones modernas aparte, nos obligan a interrogarnos sobre las transformaciones que el conjunto, por un lado, y la imagen del Crucificado, individualmente, pudieron experimentar especialmente entre los siglos XIII y XIV, sin descartar fechas más avanzadas.

Así, nuestra intención no es entrar en detalle sobre las cuestiones de estilo que desde hace décadas han obligado a fechar más tardíamente la imagen de Cristo y, creemos que el grupo en su totalidad, sino de analizarla como imagen articulada y dotada de un claro carácter doloroso, en la línea de otras obras del ámbito catalán, en concreto, e hispánico en general pertenecientes al siglo XIV. Lo cual debe conducirnos, además, a interrogarnos sobre su función y sobre las transformaciones que experimentó más allá del momento de su creación, aspectos que hasta el momento no han sido abordados de modo decidido y que son prácticamente inéditos en los breves trabajos publicados sobre la obra.

Las articulaciones están aplicadas a la altura de los hombros mediante un sistema muy simple, basado en hembrillas cerradas, de hierro forjado, perfectamente perceptibles. Estas hembrillas permitían tanto el movimiento ascendente o descendente de los brazos, como una ligera rotación por delante del cuerpo, lo que permitía tanto representar episodios como el Descendimiento – o desenclavo – de Cristo como su sepultura[12]. Si bien desconocemos de qué época son las piezas de metal utilizadas, éstas ya son visibles en la primera fotografía conocida del conjunto, de 1907.

12 Respecto a los distintos sistemes de articulación de imágenes, no solo Medievales, citamos el trabajo de Fernández González, Ruth, *Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento, Universitat Politècnica de València*, 2011 (tesis de máster). (Fernández González, R. (2011). Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento. http://hdl.handle.net/10251/15562).



[FIG. 7] Cristo del Descendimiento de la Cruz de Santa Maria de Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça). Detalle de la zona del costado y del brazo izquierdos, con la articulación correspondiente. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3915-001). Foto: Jordi Camps.
[FIG. 8] Cristo de los Gascones, en San Justo de Segovia. Detalle. Foto: Jordi Camps.

Pero hay que advertir que en origen la talla no fue concebida en origen para ser articulada. Así lo confirma el hecho de que en la zona de los hombros todavía quedan parte las mechas con las que las piezas correspondientes a los brazos encajaban con el cuerpo y que serían recortadas para ajustarse al nuevo sistema. De este modo, hay que considerar un lapso de tiempo entre la talla de la imagen, del conjunto del Descendimiento, y su adaptación como imagen articulada.

No olvidemos que en Catalunya se conservan o se documentan otros conjuntos del Descendimiento de la Cruz, o imágenes que formaron parte de algunos de ellos, posteriores a 1250. El más célebre es el de Sant Joan de les Abadesses, con sus siete personajes, fechado en 1251, con datos reveladores de actividad en el siglo XV[13]; pero también hay que tener presente el de Arties (de nuevo en Val d'Aran), del que se conservó hasta 1936 el crucifijo, fechable en el siglo XIV, y una imagen de Cristo conservada en el Museu Episcopal de Vic, que algunos autores han señalado como originario de alguna iglesia importante de dicha ciudad, quizás la propia catedral de Sant Pere. A ellos hay que añadir otra imagen en Lleida, documentada en el claustro de la Seu Vella y trasladada a la iglesia de Sant Llorenç,

13 ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, «Sant Joan de les Abadesses durant els segles del Romànic», en CRISPÍ, Marta, MONTRAVETA, Miriam (ed.), *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*. Sant Joan de les Abadesses: 2012, p. 47-82, concretamente pp. 75-81.

donde desapareció en 1936[14]. Pero no consta que ninguno de ellos haya sido objeto de la inclusión de articulaciones, que solamente unos estudios técnicos y materiales podrían descubrir, en caso de haber existido. Por lo que respecta al panorama de los ejemplos del ámbito hispánico en general, constan numerosos ejemplos de distintas modalidades, tratados en detalle en ocasiones diversas[15].

Volviendo a imágenes de Cristo, el único antecedente hispánico a tener en cuenta, con una función y un funcionamiento similares, cronológicamente más cercano al caso de Taüll, es el *Cristo de los Gascones* de San Justo, en Segovia, fechado, por lo que respecta a su estado inicial, en el siglo XII.

En este caso, los brazos originales fueron mutilados para aplicar articulaciones en los los hombros y también en los codos[16]. La significación de esta imagen, más allá de su papel en el teatro litúrgico durante la Pasión de Cristo, radica en su ubicación en un contexto marcado por el culto a la Cruz, con la presencia del tímpano dedicado a la Invención de la Cruz y a la consagración del Santo Sepulcro de Jerusalén[17]. Volveremos a tratar esta vinculación con el Santo Sepulcro más adelante.

---

14 Bracons, Josep, «Els Davallaments romànics a Catalunya i l'heretgia albigesa. Propostes d'interpretació i aproximació a la seva datació», en Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, I, pp. 197-205, en concreto p. 200-201, figs. 2-5.

15 Schälicke, *Die Ikonographie der monumentalen…* 1975.; Español, Francesca, «Los Descendimientos hispanos», en Sapori, Giovanna; Toscano, Bruno (ed.), *La Deposizione lignea in Europa: l'immagine, il culto, la forma*, Perugia: Electa, Editori Umbri Associati, 2004, pp. 511-554; Martínez Martínez, María José, «Los descendimientos en la imaginería medieval: clasificación tipológica». *Kobie. Arte ederrak* 12 (1998/2000), pp. 67-77; Martínez Martínez, María José, «Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla», in *Codex aquilarensis* 23 (2007), pp. 88-116.

16 Toquero Mateo, Javier, Sáenz de Buruaga Dans, Isabel, León Pérez, Mª Carmen (coord.), *Restauración de pasos procesionales en Castilla y León, 2002-2007*, Valladolid: Junta de Castilla y León Consejería de Cultura y Turismo, 2008, pp. 145-149.

17 Carrero Santamaría, Eduardo, «El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)». *Anuario de Estudios Medievales*, 27 (1997), pp. 457-477; Carrero Santamaría, Eduardo, «Crucificados, imaginería y liturgia pascual. La interacción entre el rito y su expresión material», en Campos, J. (dir.), *Los Crucificados: Religiosidad, Cofradías y Arte*. San Lorenzo del Escorial, 2010, pp. 75-92.

[FIG. 9] Cristo del Descendimiento de de la Cruz de Santa Maria de Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça). Detalle de los pies. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 3915-001). Foto: Jordi Camps.

Pero regresando al asunto de las imágenes provistas de articulaciones hay que tener en cuenta el enorme desarrollo que experimentan a partir de inicios del siglo XIV en territorios como Alemania y más allá de la edad media[18]. Estas fechas, junto con otros datos a los que nos referiremos más adelante, permiten situar una parte o la totalidad de las transformaciones del crucifijo de Taüll en estas fechas. A todos los ejemplos cabe añadir el singular ejemplo conservado en el Museu Grao Vasco (en Viseu, Portugal), que presenta articulaciones en la cabeza, brazos, piernas, incluso en la cadera, y que ha sido fechado entre mediados del siglo XIII y el primer cuarto del XIV[19].

18 M. José Martínez trata en detalle este aspecto, y alude a algunos trabajos previos de caràcter exhaustivo como TAUBER, J., «Mittelaltarliche Krucifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bilderken in der Liturgie». *Zeistchirift d. Dt. Für Kunstwissensschaft*, 23 (1969), pp. 79-121, que no hemos podido consultar (ver MARTÍNEZ I MARTÍNEZ, María José, «El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69 (2003), pp. 207-246 , en concreto pp. 235-236)

19 Ver el estado de la cuestión sobre esta obra en VARELA FERNANDES, Carla, «PATHOS – The bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth-fourteenth centuries. A few examples». *RIHA Journal* 0078 (2013), párrafos 9 a 21.

La imagen de Taüll como crucifijo de tres clavos

Más allá de su interés como parte central del grupo de Descendimiento de la Cruz y como figura provista de articulaciones, la imagen que nos ocupa nos interesa especialmente desde otros puntos de vista ya anunciados previamente: como imagen de tres clavos, creada con posterioridad a la época románica[20] y convertida, en algún momento, como un Cristo doloroso. Son dos aspectos que pueden interrelacionarse, a pesar de que en el caso de que nos ocupa respondan a intervenciones distintas y de épocas diversas.

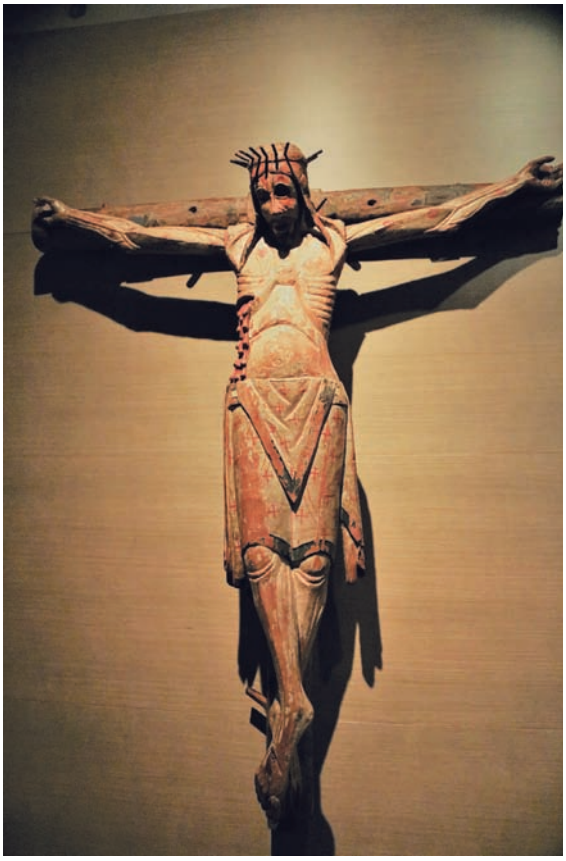
Indudablemente, la adopción de la fórmula del crucificado con tres clavos obliga a fechar tardíamente la pieza, tal como hemos comentado anteriormente. Más allá de que supone un cambio significativo en relación con los crucificados de los descendimientos de Erill y del de Durro, y respecto a otras obras del mismo círculo artístico y del siglo XII (crucifijos de Mur, Llimiana y Montmagastre también desaparecidos en 1936), concuerda en el ámbito catalán con otras imágenes que comentaremos más adelante. La solución adoptada en Taüll se corresponde con la que muestra la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, una solución de la cual se han localizado ejemplos en Europa fechables a partir de la segunda década del siglo XIII, aproximadamente, a parte de algunos casos aislados del siglo XII y de parte del XIII[21].

En Catalunya, se cita por ejemplo el Crucifijo de Banyoles, conservado en The Art Institute, en Chicago[22]. Es muy revelador que esta misma solución, con los pies colocados en rotación externa, es la que se adopta en tres crucifijos del ámbito geográfico y cultural

20 Ponemos énfasis en la clasificación como obra posterior al románico dado que, a pesar de sus características y de algunas dataciones que desde hace décadas lo situaban entre los siglos XIII y XIV, el conjunto sigue todavía en la línea historiográfica del románico.

21 Cames, Gérard, «Recherches sur les origines du crucifix à trois clous». *Cahiers Archéologiques* 16 (1966), pp. 185-202; también son interesantes los comentarios de Favreau, Robert, «Du triomphe de la mort aux souffrances de la Passion», in Favreau, Robert (dir.), en *Le Supplice et la gloire: la croix en Poitou*. Poitiers: Société des Antiquaires de l'Ouest; Paris: Somogy, 2000, pp. 72-82, especialmente p. 76-77.

22 Mann, Janice, «34. Corpus of Christ», en Guillerman, Dorothy, *Gothic sculpture in America. Vol. II: The Museums of the Midwest*. Turnhout: Brepols, 2001, pp. 45-46.



[FIG. 10] Crucifijo de Manyanet (Sarroca de Bellera, Pallars Jussà). Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal, inv. 387. Foto: Jordi Camps, con la gentileza del Museu de Lleida.
[FIG. 11] Crucifijo de Manyanet (Sarroca de Bellera, Pallars Jussà). Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal, inv. 387. Detalle dela cabeza. Foto: Jordi Camps, con la gentileza del Museu de Lleida.

próximo al valle de Boí, fechables durante la segunda mitad del siglo XIII o incluso el 1300: el de Olp (conservado en el Museu Diocesà d'Urgell)[23], el de Perves, y el de Manyanet (ambos conservados en el Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal) [24].

Además, las cuatro tallas muestran rasgos comunes en el tratamiento del tórax, con los pectorales simplificados y la apófisis xifoidea que se consideraron característicos en los Descendimientos de Mijaran y Erill, y que se observan en otros crucifijos del siglo XII pertenecientes a la misma tendencia escultórica. En cambio, una

23 Inv. MDU 53. Ver, tras su restauración, QUILES, Margarida, «Crist crucificat d'Olp», in *Memòria d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de* Catalunya, 1989-1996, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1997, pp. 88-89.

24 Por lo que respecta al crucifijo de Perves (inv. 1486), ver AINAUD DE LASARTE, Joan, «34. Crist crucificat de Perves», en *Museu Diocesà de Lleida. Catàleg. Exposició Pulchra*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993, p. 51; en cuanto al de Manyanet (inv. 384), ver LORÉS, Immaculada, «35. Crist crucificat de Manyanet», en *Museu Diocesà de Lleida...*, pp. 61-62.

solución distinta en el cruce de las piernas se produce en dos obras del ámbito de Ripoll: el Crucifijo procedente de la parroquial de Sant Pere, en Ripoll (MNAC 12266), y la imagen correspondiente del Descendimiento de Sant Joan de les Abadesses, ya citado. Desde el contraste con ejemplos del entorno ripollense, las analogías entre las cuatro piezas procedentes de iglesias del valle de Boí y de la zona del Pallars muestra una modalidad común, como parte de un programa establecido desde la autoridad eclesiástica. Cabe decir, además, que Perves y Manyanet eran centros vinculados al valle de Boí, ya que constan como pertenecientes a la baronia de Erill en 1381. En este sentido, observaremos más adelante analogías muy significativas entre las imágenes de Taüll y de Manyanet.

Un «nuevo» ejemplo de *Crucifixus Dolorosus*

Otro aspecto que confiere un interés especial en la imagen de Taüll es el tratamiento que acentúa su carácter doloroso, a base de una intervención de policromía y, muy posiblemente de detalles re-esculpidos, que parece responder, como en el caso de las articulaciones, a una intervención posterior a la de la talla inicial, y que afecta tanto los rasgos faciales como el tratamiento del tronco y de las extremidades. Llama especialmente la atención el tratamiento de los ojos y de la boca, seguramente re-esculpidos para acentuar las huellas del sufrimiento, así como la llaga o herida abierta entre las costillas. Desde esta perspectiva, la búsqueda de ejemplos comparables en el entorno más próximo nos lleva de nuevo al Crucifijo de la iglesia de Sant Pere de Manyanet. De hecho, las coincidencias entre ambas tallas afectan también al modo de representar la barba, pintada de modo algo tosco. Existen también diferencias entre ambas obras, como los borbotones en relieve pintados de rojo que surgen de la herida del costado, en Manyanet, ausentes en cambio en Taüll, pero que se tallaron igualmente en la imagen de Perves.

De ello podemos deducir la existencia de una serie de tallas, quizás ya preexistentes, que fueron adaptadas a una concepción distinta, que puede situarse en la misma línea que numerosos ejem-

[FIG. 12] Cristo del Descendimiento de la Cruz de Santa Maria de Mijaran (actualmente en Sant Miqueu de Vielha, Val d'Aran). Detalle de los vestigios de las articulaciones. Foto: Carla del Calle.

plos del mundo hispánico, en general. El *Crucifixus dolorosus* fue analizado en el ámbito hispánico por Ángela Franco Mata. Su desarrollo, seguramente desde los inicios del siglo XIV responde a la idea de la exaltación del sufrimiento de Cristo, del desprecio que experimentó, de acuerdo con la mística de la época. Es conocida, también, la incidencia de los franciscanos en la difusión de este tipo de modalidades. Incluso ha sido puesto en relación con la imagen del Varón de los Dolores, uno de cuyos prototipos pudo ser el icono de la Santa Croce de Gerusalemme, en Roma, fechable hacia 1300[25]. Más allá de estos posibles referentes, y regresando a la tipología del crucifijo, los ejemplos remarcables son numerosos. Basta con citar ejemplos extraordinarios como el *Gabelcruzifixus* de Santa Maria in Kapitol, en Colonia, o el *Devot Christ* de la catedral de Perpinyà[26]. Mantienen una línea similar algunas piezas del ámbito italiano fe-

25 Tal como expresa FRANCO MATA, Ángela, «"Crucifixus Dolorosus". Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones». *Quintana* 1 (2002), pp. 13-39, en concreto pp. 15-17. Sobre este icono, remitimos también al trabajo siguiente: GALLORI, Corinna Tania, «The Late Trecento in Santa Croce in Gerusalemme: Napoleone and Nicola Orsini, the Carthusians, and the "Triptych of St. Gregory"». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 58/2 (2016), pp. 156-187.

26 Citados y reproducidos por FRANCO MATA, Ángela, « "Crucifixus Dolorosus"…», 2002, pp. 14-15.

chadas a finales del siglo XIII, como el crucifijo del convento de San Francesco di Oristano, en Cerdeña[27], o el de Santa Maria Novella, en Florencia[28]. En una dirección semejante apuntan otras obras como el *Crist del Noguer*, en Palma de Mallorca[29], o el crucificado de Muros, en Galicia, considerada una obra de importación. Es significativo que este último ejemplo está asociado a la atención aperegrinos y a un centro vinculado al comercio marítimo[30]. Por lo que respecta a Cataluña, algunas de las imágenes conservadas o documentadas parecen reflejar recuerdos de algunos ejemplos italianos, como en los casos más relevantes del Sant Crist de Balaguer, el de Piera o el de Camps (Fonollosa), del cual actualmente sólo se conservan los pies y las manos[31].

Algunas de estas imágenes del Cristo doloroso fueron articuladas. En el ámbito hispánico, los trabajos de María José Martínez han permitido ordenar el panorama de los crucifijos articulados, especialmente a partir del célebre Santo Cristo de los Agustinos, en la catedral de Burgos[32]. La presencia de imágenes como la de Burgos, así como de otras que citaremos más adelante, nos sitúa de nuevo ante la liturgia de Semana santa y con la celebración del Viernes Santo.[33] También en estos casos las articulaciones permiten adaptarse, pues, a la *Deposi-*

27 Citado también en Franco Mata, Ángela, « "Crucifixus Dolorosus"…», 2002, pp. 28-29. Ver también su análisis en Lunghi, Elvio, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*. Foligno: Edizioni Orfini Numeister, 2000, pp. 69-77, fig. 26 y 31. En conjunto, ver también Raucher, Meredith D., *Blood in the Cross: the Crucifixus Dolorosus and violence in Italian Medieval Art*. Baltimore, Maryland, November 2015 (A dissertation submitted to Johns Hopkins University in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy).

28 Lunghi, Elvio, *La Passione degli Umbri...*, fig. 27 y 30.

29 Cerdà Garriga, Magdalena, « La influencia sarda en la imaginería del Cristo gótico doloroso en Mallorca». *Hortus Artium Medievalium* 20/1 (2014), pp. 389-395.

30 Singul, Francisco, «Una obra maestra de la escultura gótica italiana: el crucificado de Santa María de Muros (A Coruña)». *Cuadernos de Estudios Gallegos* LVIII, 24 (2011), pp. 101-110.

31 Franco Mata, Ángela, « "Crucifixus Dolorosus"…», 2002, pp. 30-31. De la misma autora, ver también Franco Mata, Ángela, «El crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: Consideraciones sobre la significación y origen del crucifijo gótico dolorosa». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 35 (1989) pp. 5-64.

32 Martínez Martínez, María José, «El Santo Cristo de Burgos...», pp. 207-246.

33 Martínez Martínez, «El Santo Cristo de Burgos…», pp. 232-235.

tio y al Santo Entierro, como ya habíamos visto, por ejemplo, en el caso del Cristo de los Gascones, en Segovia.

Otras imágenes de crucifijo doloroso del ámbito hispánico fueron concebidas con articulaciones, a base de un sutil sistema –más complejo que el observado en Taüll– que las cubría. Se han destacado las de la catedral de Ourense y de Santa María das Areas, en Fisterra, así como la de Santa Clara de Palencia, entre otras[34].

El Cristo del Descendimiento de Mijaran, otra talla con vestigios de articulaciones

Hasta hace poco, se podría pensar que el de Santa Maria de Taüll es el único ejemplo medieval de crucifijo de un Descendimiento de la Cruz, en el Pirineo, al que se practicaron articulaciones en un momento posterior a su creación. Pero Kamil Kopania añade en su catálogo al Cristo de Mijaran, tal como hemos comentado más arriba[35]. Es paradójico que hasta el año 2010, fecha de publicación del trabajo de dicho autor, esta impresionante imagen fragmentaria no haya sido estudiada desde este punto de vista. En efecto, de la zona correspondiente al encaje de los hombros con ambos brazos surge una pieza metálica, una hembrilla cerrada, que puede corresponderse con la articulación del brazo[36]. La historia de esta escultura excepcional está marcada por la confusión, incluso durante parte del siglo xx. Procede de la iglesia monástica de Santa Maria de Mijaran, uno de los centros más significativos y potentes del valle, y se conserva actualmente en Sant Miqueu, parroquial de Vielha. Suele aceptarse que la destrucción del conjunto tuvo lugar durante un conflictivo siglo xv, cuando el centro fue saqueado, mientras que hay indicios documentales de su existencia en el siglo xvii, cuando se hace referencia a un brazo de grandes proporciones

34 Martínez Martínez, «El Santo Cristo de Burgos…», pp. 238-241.

35 Kopania, Kamil, *Animated Sculptures…,* p. 282.

36 Agradezco la inestimable colaboración de Carla del Valle, directora del Museu dera Val d'Aran, en Vielha, quien me ha proporcionado algunas de las imágenes en detalle de los testimonios de las articulaciones de esta talla.

en Mijaran, entonces iglesia conventual. En un pequeño nicho, aplicado en una ventana original cegada, fue fotografiado a comienzos del siglo xx[37].

Parece, en efecto, que las hembrillas practicadas en la zona de encaje de los hombros con los brazos se corresponden con elementos de articulación suficientemente consistentes[38]. También se conservan los espacios para el encaje de las piezas de los brazos, de acuerdo con su estado original, del siglo xii. Del mismo modo que en Santa Maria de Taüll, la imagen de Mijaran fue convertida en articulada con posterioridad a su creación.

Además, la documentación gráfica precedente a la restauración a la que fue sometida la pieza en los años 1960 muestra una capa pictórica nada lejana a la del crucifijo de Santa Maria de Taüll, con el fin de mostrar el carácter doloroso de la imagen, a base de pinceladas en rojo para marcar con énfasis las heridas del suplicio, la sangre, tanto en la cabeza como en el tórax[39].

Es importante poner de relieve que esta pieza Mijaran es indudablemente una obra fechable en el siglo XII (de hecho, se trata de una obra maestra de la escultura románica) y que, por sus dimensiones, se integraba en un grupo de una extraordinaria monumentalidad. Con ello se diferencia claramente del de Taüll, que hemos situado a partir de la segunda mitad del siglo xiii y cuyas dimensiones son las más

37 Para los detalles sobre la historia de Santa Maria de Mijaran y la imagen, ver el detallado trabajo Ros Barbosa, Elisa, «Eth Santuari de Santa Maria de Mijaran. Estudi istoricoarqueologic». *Terra Aranesa*, 17 (2020), pp. 93-112; también, Del Valle Lafuente, Carla, «El Crist de Mijaran. Una enigmática obra aranesa». *Taüll* 55 (2020), pp. 35-29.

38 Las observaciones de orden técnico relativas a los vestigios de articulaciones de esta talla, así como de las del Descendimiento de Santa Maria de Taüll se han llevado a cabo tras su examen visual a cargo de Pere de Llobet, conservador-restaurador de materiales de madera del Museu Nacional d'Art de Catalunya, a quien debo la posibilidad de validar la propuesta de Kamil Kopania en el caso de Mijaran.

39 Bastardes I Parera, Rafael, *Els davallaments romànics...*,1980, p. 119 (Cliché R. Bastardes, S-184, 1961). La intervención fue realizada en el marco de la gran exposición de arte románico celebrada en el entonces Museu d'Art de Catalunya, en el Palau Nacional de Montjuïc (ver *El Arte Románico. Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa, Barcelona/Santiago de Compostela*, 1961: Barcelona: 1962, p. 177, núm. 242). Consta también que en 1978 se realizaron varias copias, para estudio, conservadas actualmente en el museo de Barcelona.

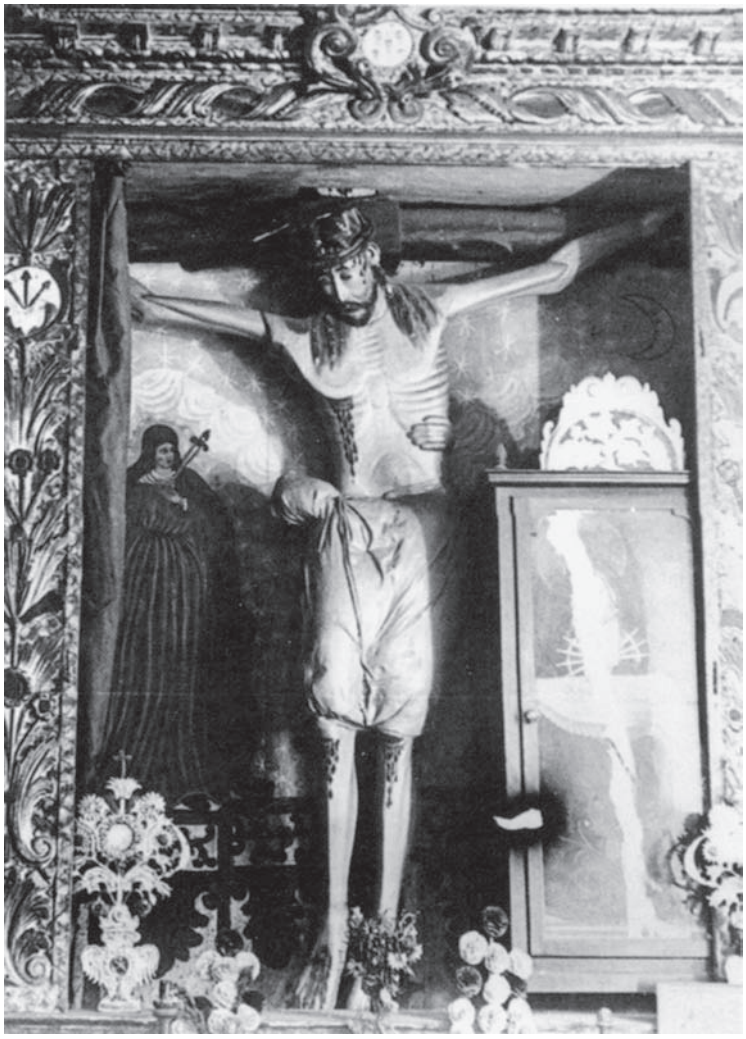
[FIG. 13] Cristo del Descendimiento de la Cruz de Santa Maria de Mijaran (actualmente en Sant Miqueu de Vielha, Val d'Aran). Estado precedente a la restauración de 1961. Foto: A. Bastardes S-184, 1961.

reducidas de entre toda la serie de tallas del Descendimiento de la zona, entre Aran y la Ribagorza. En realidad, el de Mijaran es la obra que encabeza todo el conjunto de talla en madera del ámbito pirenaico, y del grupo que, bajo el epíteto cada vez menos válido de «taller de Erill», define una amplia producción situada entre Aran y los valles más occidentales del Pirineo y del Pre-Pirineo catalán, incluidos el de Boí y los más meridionales del Pallars.

Este aspecto, que hasta entonces ha pasado desapercibido, muestra una mayor difusión de la presencia de imágenes articuladas en esta zona y, sin duda, la consecuente adaptación en imágenes ya existentes, en función de la liturgia.

La relación con la liturgia y su teatralización

La particularidad de las imágenes de Cristo de Santa Maria de Taüll i de Mijaran respecto de las tallas articuladas de la edad media hispánica radica en su pertenencia a sendos conjuntos del Descendimiento de la Cruz. Si bien las representaciones lígneas del Descendimiento de la Cruz aparecen con fuerza en el siglo XII, los datos que



[FIG. 14] Cristo del Descendimiento de la Nativitat de Durro
(Vall de Boí, Alta Ribagorça), convertido en crucifijo.
Foto anterior a su desaparición en 1936. Foto: A. Bastardes R-4812, 1920.

evidencian su vinculación con un desarrollo más amplio del teatro litúrgico nos sitúan en fechas sensiblemente posteriores. A pesar de ello, no debemos de omitir como posibles antecedentes o aquellas muestras de la escultura arquitectónica, en distintas direcciones, con la insistencia en episodios de la pasión y la resurrección de Cristo o con la presencia de los Arma Christi, en relación con el desarrollo del culto al cuerpo de Cristo[40]. Desde los orígenes, no hay duda de

40 Castiñeiras González, Manuel Antonio, «La persuasión como motivo central del discurso: la boca del Infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las lla-

su vinculación con el *Triduum Paschale* y en concreto con las celebraciones del Viernes Santo, y por su disposición pudieron participar de los episodios del Descendimiento de la Cruz y del Entierro, aunque puede pensarse también en la propia Crucifixión u otras escenificaciones. En el caso de Catalunya, Jesús-Francesc Massip sitúa hacia la primera mitad del siglo XIV la representación de la catedral de Barcelona, y en 1477 en Cervera[41]. Pero el caso más interesante para lo que nos ocupa es el de la catedral de Mallorca. Parece que de 1460 hay una primera alusión a la representación del Descendimiento, que queda claramente establecida en 1480. De hecho, es revelador un dato de 1488, según el cual el brazo articulado del crucifijo se rompió al caer la imagen[42].

Epílogo

A partir de datos y de ejemplos de diversa índole hemos intentado aproximarnos a los elementos que caracterizan el Crucifijo del Descendimiento de Santa Maria de Taüll (y del de Mijaran) y a su evolución, desde una base hipotética que nos sitúa entre el momento de su creación (segunda mitad del siglo XIII) y de sus transformaciones (siglo XIV). Ya que las noticias sobre imágenes articuladas parecen situarnos a partir del primer tercio del XIV, y una cronología

---

gas del Pórtico de la Gloria», en Sánchez Ameijeiras, Rocío, Senra Gabriel y Galán, José Luis (coords.), *El Tímpano románico: imágenes, estructuras y audiències*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2003, pp. 231-258, especialmente pp. 246-257.

41 Massip, Francesc, «La litúrgia dramatitzada a la Seu de Mallorca: el cas del "Davallament de la Creu"». *Scriptura* 26 (2019), pp. 9-29. Otros casos más tardíos son tratados en Romeu i Figueras, Josep, «Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya, i el Fragment inèdit d'Ulldecona». *Estudis Romànics* 11 (1962), pp. 103-132.

42 Ver, en detalle, Massip, Francesc, «La litúrgia dramatitzada…», 2019, pp. 14-15. También hay que destacar los diversos Trabajos de Gabriel Llompart entorno a la catedral mallorquina, entre ellos Llompart, Gabriel, «El Davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval». *Miscel·lània Litúrgica Catalana* 1 (1978), pp. 109-133. Por lo que respecta a la imagen propiamente, ver Llompart, Gabriel, «El teatro medieval en la catedral», en Pascual, Aina (coord.), *La Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 1995, pp. 91-97, fig. 109 y 115 y, además, Llambrés i Martorell, Pere, «La celebración litúrgica», en *La Catedral de Mallorca…,* pp. 217-238, fig. 269 y 271.

similar podría aplicarse de la introducción del Cristo Doloroso, en todos los ámbitos. Del Descendimiento de Santa Maria de Taüll en conjunto podemos afirmar que en la imagen de Cristo los brazos encajaban con la pieza del tronco y la cabeza mediante el sistema habitual de las espigas, quizás con refuerzos metálicos, y que fue replanteada posteriormente para ser adaptada a una nueva concepción. Se re-esculpieron algunos detalles corporales de la imagen y se repintó; es viable pensar que las articulaciones fueran practicadas al mismo tiempo, aunque el uso de este sistema también pudo ser aplicado con posterioridad. En este contexto, un proceso similar pudo seguir la talla de Mijaran, aunque ésta sea sin duda una creación del siglo XII. Otras imágenes del entorno de Taüll fueron también adaptadas para una nueva función aunque no fueron dotadas de articulaciones, tal como hemos mostrado previamente.

Todo ello siguiendo, a grandes rasgos, las transformaciones experimentadas en Europa y en la península Ibérica, de acuerdo con el papel del nuevo *Crucifixus Dolorosus* y su papel en el teatro litúrgico. La realización técnica de estas transformaciones fue de una cierta simplicidad, más práctica que plástica, con medios que denotan un entorno limitado en cuanto a recursos. Lo que en otros ámbitos fueron obras de nueva creación, elaboradas en talleres de prestigio, en Taüll (y quizás en Vielha) fueron adaptaciones de obras preexistentes, a modo de reciclajes, si bien no podemos descartar en algún caso hubiera la voluntad de conservarlas por su prestigio y por su papel en su iglesia como objeto de devoción y de atracción.

En cualquier caso, sólo un análisis técnico y material de las obras puede permitir, en un futuro, precisar con detalle su evolución y sus vicisitudes, confirmar o rebatir nuestra propuesta. Pues no podemos descartar que algunos de estos cambios fueran introducidos entre los siglos XV y XVI. Sea como fuere, el valor del conjunto de Taüll radica en que se trata de la única imagen de época medieval que, en Catalunya, ha conservado con cierta integridad sus articulaciones, lo que la convierte en un caso excepcional. Otra cuestión desde el punto de vista tipológico sería dilucidar si, con su transformación (o transformaciones sucesivas), siguió siendo utilizada como parte de un Descendimiento o como un Crucifijo aislado. Porque

puede mantenerse la duda de si las articulaciones se efectuaron en función de su papel de la escenificación del Descendimiento de la Cruz o ya como una imagen aislada. De hecho, podría favorecer esta última posibilidad el hecho de que diversas tallas de Cristo procedentes de un Descendimiento de la Cruz llegaron a nuestros días como imágenes aisladas o integradas en conjuntos del Calvario modernos. Este es el caso del conjunto de la Nativitat de Durro, que a principios del siglo xx todavía conservaba la imagen como un Crucificado, ante una cruz de tallos, y junto con una composición pictórica moderna[43]. En cambio, el hecho que se hayan conservado algunas de las tallas que compusieron el grupo original, puede hacer que nos inclinemos hacia la primera opción, que sería extensible al caso de Mijaran. En esta dirección también puede considerarse verosímil relacionar la implantación de las articulaciones a un mayor desarrollo de la representación de la escena durante la celebración de la Pasión de Cristo, tal como parecen denotar las fuentes en los territorios de la Corona de Aragón, de un modo claro durante el siglo XV, como hemos visto anteriormente.

Queremos añadir otros elementos de reflexión. Desde el siglo XII también se detecta en el valle de Boí un interés por reflejar con cierto énfasis los hechos acaecidos en torno a la muerte y a la resurrección de Jesucristo. Más allá de los conjuntos que hemos tratado, debemos recordar la presencia de un conjunto dedicado a la *Visitatio Sepulchri*, también procedente (aunque sea modernamente) de Santa Maria de Taüll. Cabría preguntarse el motivo de la existencia en la misma iglesia de dos conjuntos de una misma secuencia narrativa creados en momentos distintos, y en dimensiones tan dispares. En todo caso, también es posible hacer referencia a un frontal de altar para el cual se ha propuesto un origen en el mismo valle ribagorzano, con representaciones asociadas al Santo Sepulcro[44]. Y no

43 Ver Bastardes i Parera, Rafael, *Els davallaments romànics…*, 1980, pp. 110-118, especialmente fig. p. 113, con una fotografía de 1920 (cliché A. Bastardes R-4812).

44 El frontal se conserva en el Museu Episcopal de Vic (MEV 9707). Ver Castiñeiras González, Manuel Antonio, «El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos», en Huerta, Pedro-Luis (ed.), *Mobiliario y ajuar litúrgico de las iglesias románicas*, a cura de P-L. Huerta, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2011, pp. 9-75, concretamente pp. 73-74, fig. 48.

podemos olvidar el papel del culto a las reliquias a menudo relacionado con imágenes de las tipologías que hemos tratado. Sin embargo, no disponemos de datos históricos sobre las iglesias que aporten indicios para situar la realización y las transformaciones de las tallas. Se trata de posibles vías de estudio que es necesario considerar de ahora en adelante. En trabajos futuros un mayor análisis del contexto local y de sus relaciones con el entorno catalán, así como unos necesarios estudios de orden técnico y material, pueden aportar más precisión sobre esta y otras cuestiones que hemos planteado.[45]

45 Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación «Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388). Artistas, objetos y modelos» –Magistri Mediterranei (HAR2015-63883-P).

EL RETABLO-TABERNÁCULO EN CASTILLA: APROXIMACIÓN A SU DIMENSIÓN FUNCIONAL A PARTIR DEL ANÁLISIS DE SU MATERIALIDAD

Fernando Gutiérrez Baños[1]

Resumen: la investigación reciente está poniendo de manifiesto la importancia de los retablos-tabernáculo en el desarrollo temprano del retablo en la Corona de Castilla, subrayando cómo estos retablos son parte de un fenómeno europeo más amplio y, al mismo tiempo, cómo desarrollaron rasgos específicos. Sin embargo, es muy poco lo que se sabe acerca de su uso (especialmente, cuándo se abrían para mostrar la imagen de culto que albergaban y cuándo permanecían cerrados, ocultándola). La evidencia directa en este sentido es extremadamente pobre. Este estudio se enfrenta a esta cuestión a partir del análisis de la materialidad de los propios retablos. No es tan concluyente como nos gustaría, pero identifica rasgos específicos en la decoración del reverso de las alas abatibles de los retablos-tabernáculo castellanos y proporciona algunas pistas acerca de su probable uso y significado.

Abstract: recent scholarship is underlining the importance of tabernacle-altarpieces in the early development of altarpieces in the Crown of Castile, pointing out not only how they are part of a broader European phenomenon, but also how they developed distinctive features. However, little is known about the way they were used (specifically, when they were opened, showing the cult image housed by them, and when they remained closed, concealing it). Direct evidence in this regard is extremely poor. This study affords this question on the basis of the analysis of the materiality of the altarpieces themselves. It is not as conclusive as we

1 Este estudio es parte del proyecto de investigación *Retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla: estudio, documentación y difusión*, referencia HAR2017-82949-P (MINECO/AEI/FEDER, UE), y de la actividad investigadora del GIR *IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo* de la Universidad de Valladolid.

would desire but detects specific features in the decoration of the reverse of the wings of the Castilian tabernacle-altarpieces and provides some hints about their probable use and meaning.

Palabras clave: retablo; retablo-tabernáculo; imágenes de culto; liturgia; arte gótico.
Keywords: altarpiece; tabernacle-altarpiece; cult images; liturgy; Gothic art.

La investigación reciente ha puesto de manifiesto la importancia de los retablos-tabernáculo en los territorios de la antigua Corona de Castilla, donde, más allá del retablo procedente de la localidad burgalesa de Castildelgado (Barcelona, Museu Frederic Marès), que, desde hace décadas, es el máximo exponente del tipo en este ámbito geográfico, cabe documentar, en la actualidad, treinta y ocho ejemplares de los siglos XIII, XIV y XV[2]. Incluso si restamos de esta cantidad los diez ejemplares del siglo XV, los retablos-tabernáculo siguen siendo, con diferencia, el tipo de retablo primitivo más ampliamente documentado en la Corona de Castilla. Los más antiguos que se conservan o que se conocen datan de finales del siglo XIII, pero existen indicios de su presencia, cuando menos, desde mediados del siglo XIII[3].

Los retablos-tabernáculo castellanos forman parte de un fenómeno europeo de amplio alcance, pero, al mismo tiempo, presentan rasgos distintivos que los singularizan[4]. Este tipo de retablo surgió a finales del siglo XII para enfatizar las imágenes de culto que presidían los altares cobijándolas bajo un baldaquino dotado de alas abatibles que podían cerrarse, ocultando la imagen, o abrirse, mostrándola de manera efectista acompañada por un despliegue iconográfico o deco-

2 La lista completa se encuentra en Gutiérrez Baños, Fernando, «Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts». *Medievalia 23/1* (2020), pp. 251-256.

3 Gutiérrez Baños, Fernando, «Minor...», (2020), pp. 241-243.

4 Gutiérrez Baños, Fernando, «Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media». *BSAA arte 84* (2018), pp. 58-63; Gutiérrez Baños, Fernando, «Minor…», (2020), pp. 248-251. Sobre el fenómeno europeo en toda su amplitud, v. Kroesen, Justin; Tångeberg, Peter, *Helgonskåp: Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2021.

[FIG. 1] Recreación del retablo de Castildelgado en posición abierta, finales del siglo XIII (la imagen titular) y segundo cuarto del siglo XIV (el retablo), repolicromado y repintado con posterioridad; escultura en madera policromada y pintura sobre tabla; ermita de Nuestra Señora la Real del Campo de Castildelgado (Burgos); iglesia parroquial de San Pedro y San Esteban de Castildelgado (la imagen titular) y Museu Frederic Marès de Barcelona (el retablo, núm. inv. 814). Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA.

rativo en el anverso de las alas abatibles[5]. La gran pregunta que suscitan estos retablos, no solo en Castilla, sino en el conjunto de Europa, es cuándo, cómo y por qué se abrían y cuándo, cómo y por qué permanecían cerrados. En definitiva, cómo se usaban.

En este estudio intentaremos aproximarnos a esta cuestión a partir del análisis exhaustivo de su materialidad, pues, en realidad, una respuesta concluyente a esta pregunta solo nos la podría propor-

5 Este efectismo está relacionado con el cada vez más intenso valor devocional y emocional que fueron adquiriendo las imágenes de culto a medida que progresaba la Edad Media, v. SANSTERRE, Jean-Marie, *Les images sacrées en Occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2020.

[FIG. 2] Ilustración del privilegio rodado por el que Sancho IV dispone ser enterrado en la catedral de Toledo (detalle), 1285; documento iluminado; Archivo Histórico Nacional de Madrid, Clero, carp. 3022, núm. 5bis.
[FIG. 3] Retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla, Jorge de Toledo (el retablo), mediados del siglo XIII (la imagen titular) y a. de 1279 (el retablo, con modificaciones posteriores); escultura vestidera articulada en madera policromada (la imagen titular) y plata repujada en su color con engastes de piedras preciosas (el retablo); *in situ*.
Foto: José Luis Filpo Cabana *apud* Wikimedia Commons (CC BY 3.0).

cionar una fuente de época que lo expresase abierta y claramente (y, por desgracia, esa fuente no existe). El inventario de la catedral de Toledo de 1338 dice que, de acuerdo con una práctica habitual en la Iglesia, el retablo-tabernáculo cuya existencia postulamos en su altar mayor[6] se ocultaba con un paño negro en tiempo de Cuaresma[7], pero no está claro que esto implicase que sus alas abatibles, cuya existencia presumimos a partir de fuentes visuales, se cerrasen, pues el mismo inventario registra los mantos negros con que, en ese periodo del año litúrgico, se vestían las figuras de la Virgen y del Niño de la imagen que presidía el retablo. Una descripción de la capilla real de la catedral de Sevilla de 1345 señala que la apertura de su absolutamente excep-

6 Gutiérrez Baños, Fernando, «Minor…», (2020), pp. 239-241, fig. 7.

7 Pérez De Guzmán, Luis (marqués de Morbecq), «Un inventario del siglo XIV de la catedral de Toledo. (La Biblia de San Luis)». *Boletín de la Real Academia de la Historia 89* (1926), p. 398 («un panno prieto para antel tabernaculo de sant saluador en quaresma»).

cional retablo-tabernáculo, del que quedan algunos restos, se producía en ocasiones «de noche, escuro»[8], pero aporta ese dato solo para subrayar el efecto que, en semejantes circunstancias, producían sus piedras preciosas: probablemente el anónimo autor de esta descripción alude a la apertura del retablo al inicio de la jornada litúrgica de aquellos días en que el retablo había de permanecer abierto, pero no indica ni cuáles eran esos días ni con qué frecuencia se repetían. Y carecemos de más información directa.

Por ello es por lo que, para conocer el uso que se hacía de los retablos-tabernáculo en la Corona de Castilla, con conclusiones que quizás se puedan extrapolar a otros territorios, proponemos analizar, en primer lugar, su procedencia y el contexto en el que se presentaban. Los compararemos, a continuación, con otro tipo de retablos que presentan, asimismo, alas abatibles y nos ocuparemos, finalmente, de su propia materialidad. La estrategia de analizar su materialidad, con especial atención a los reversos de sus alas abatibles, fue adoptada por Elisabeth Andersen en sus estudios sobre los retablos-tabernáculo marianos producidos entre mediados del siglo XII y mediados del siglo XIV (incluidos los castellanos)[9]. Nosotros nos serviremos, en parte, de su planteamiento metodológico, pero nos centraremos, evidentemente, en los retablos-tabernáculo castellanos, prescindiendo de sus acotaciones iconográficas (pues estudiaremos no solo los retablos-tabernáculo marianos, sino los de cualquier advocación) y cronológicas (pues estudiaremos no solo los retablos-tabernáculo producidos hasta mediados del siglo XIV, sino los que se realizaron mientras el tipo mantuvo su vigencia). Nuestras conclusiones no siempre coincidirán con las de investigadora noruega: con carácter general, Andersen piensa que los retablos-tabernáculo permanecían cerrados durante la Cuaresma y que las decoraciones monocromas, en ocasiones con algún patrón decorativo, que pre-

8 Ortiz De Zúñiga, Diego, *Annales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andaluzía*. Madrid: Imprenta Real, 1677, p. 213.

9 Andersen, Elisabeth, «Madonna Tabernacles in Scandinavia *c*. 1150–*c*. 1350». *Journal of the British Archaeological Association 168* (2015), pp. 165-185, revisado y ampliado en Andersen, Elisabeth, «Closing the Tabernacle: European Madonna Tabernacles *c*. 1150–*c*. 1350». *Medievalia 23/1* (2020), pp. 59-100.

sentan los reversos de los paneles de sus alas abatibles evocarían los paños con que los retablos se cubrían durante la Cuaresma (los cuales, de esta manera, no serían necesarios)[10].

Procedencia de los retablos-tabernáculo

Se conoce la procedencia de veintiséis de los treinta y ocho retablos-tabernáculo castellanos identificados a día de la fecha[11]. Pero conocer, sin más, este dato no basta para determinar cuáles fueron su uso y función originales (por ejemplo, qué altar presidieron), pues, en la mayor parte de los casos, los retablos-tabernáculo (o, por mejor decir, los restos de los mismos) nos han llegado a través de usos secundarios de naturaleza espuria que dificultan extraordinariamente obtener esa información. Si, además, han mediado en su transmisión el coleccionismo o el mercado anticuario, los problemas se disparan, pues la necesidad de poner las piezas en valor (para ser más precisos, en valor de mercado) suele conllevar su manipulación y, con ella, la contaminación de la información que pudieran proporcionar, amén de que, en ocasiones, se falsea su origen para evitar eventuales reclamaciones[12]. Como consecuencia de todo esto, no podemos tener la certeza de que el edificio en el que nos ha llegado un retablo-tabernáculo sea el edificio para el que se creó originalmente ese retablo-tabernáculo. Así, después de que en 1996 se recuperaran algunos de los paneles del retablo de Heredia, que se encontraban conformando la hornacina principal del retablo mayor de la ermita de San Bartolomé de esta localidad alavesa, se advirtió que su iconografía correspondía a la del santo titular de la parroquia de la localidad (San Cristóbal), por lo que se propuso, plausiblemente, que el retablo habría sido fabricado originalmente con destino a la iglesia parroquial[13].

10 Andersen, Elisabeth, «Closing the Tabernacle…», (2020), pp. 74-76. La autora destaca que en origen estos paños no eran siempre necesariamente negros.

11 Gutiérrez Baños, Fernando, «Minor…», (2020), pp. 252-255.

12 Se comenta algunos ejemplos en Gutiérrez Baños, Fernando, «Pasear entre ruinas...», (2018), pp. 46-50; Gutiérrez Baños, Fernando, «Minor…», (2020), pp. 235-236.

13 Erkizia Martikorena, Aintzane; Aguinagalde López, Itziar, *Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa eta haren bilduma – El Museo Diocesano de Arte Sacro y su colección.*

[FIG. 4] Recreación del retablo de Heredia en posición abierta, *ca.* 1480; pintura sobre tabla; ermita de San Bartolomé de Heredia (Álava), en último término iglesia parroquial de San Cristóbal de la misma localidad; Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria (núms. inv. 423, 424, 425 y 426). Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA, a partir de fotos del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria y del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava.

De ese elenco de treinta y ocho retablos-tabernáculo castellanos, de los cuales se conoce la procedencia de veintiséis, solo tres, mermados y alterados por el transcurso de los siglos, continúan cumpliendo la función para la que fueron originalmente creados. Se trata del retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla (del que siguen en servicio su imagen titular –la famosa y venerada Virgen de los Reyes– y el dosel de su baldaquino exterior, este modificado), del retablo mayor de la iglesia de Santiago el Real de Logroño (del que sigue en servicio su imagen titular, habiéndose recuperado recientemente dos de sus paneles) y del retablo mayor de la iglesia parroquial de la pequeña localidad alavesa de Villamanca (del que siguen en servicio su imagen titular y su baldaquino). En los dos primeros casos, correspondientes a instituciones eclesiásticas potentes (una capilla real que, en su origen, compartió en pie de igualdad el espacio catedralicio con la capilla mayor del primer templo sevillano y una iglesia parroquial de una ciudad importante), la conservación de sus retablos-tabernáculo medievales se debió, sin duda, a la especial signifi-

Vitoria-Gasteiz. Vitoria: Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro, 2020, pp. 56-57.

cación que se les atribuía, que hacía de ellos preciosos testimonios dignos de ser preservados independientemente de los cambios de gusto. En efecto, en la Edad Moderna se pensaba que tanto la Virgen de los Reyes como su retablo-tabernáculo habían pertenecido a San Fernando, «que la traya siempre consigo en todas las jornadas que hazía, dentro de una caxa o tabernáculo de plata, en que contínuamente la veréys en su capilla»[14], y la imagen titular de la iglesia de Santiago el Real de Logroño se vinculaba a la creencia de que la Orden de Santiago había sido fundada en esta parroquia a raíz de la batalla de Clavijo (844), pues «Para creerse lo referido ayuda mucho aver oy en aquella iglesia una imagen de Santiago, de relievo mui alta, en pie, metida en un tabernáculo, la qual según antiquíssima tradición es la que traýa el rey don Ramiro en las batallas»[15]. Por eso es por lo que estos dos retablos-tabernáculo se conservaron incluso cuando los edificios medievales para los que fueron originalmente creados se renovaron en el siglo XVI, instalándose en el lugar que les correspondía en la nueva fábrica. En el extremo opuesto, la conservación del retablo de la iglesia parroquial de Santiago de Villamanca se debió, sin duda, a la precariedad de medios de una modesta parroquia rural que no solo no pudo renovar la fábrica de su edificio medieval, sino ni siquiera su retablo mayor, que siguió siendo el retablo-tabernáculo medieval, desprovisto de sus alas abatibles, siempre frágiles, y adaptado a un escenario contrarreformista (en efecto, se colocó sobre un gran sagrario y su puesta en escena se completó con unas modestas pinturas murales). Pese a sus pérdidas y pese a la modificación de su entorno, el de Villamanca es el único retablo-tabernáculo castellano que podemos contemplar en el contexto para el que fue creado. En los veintitrés casos restantes, podemos conjeturar que los retablos-tabernáculo sirvieron como retablos mayores de sus instituciones de procedencia cuando su advocación coincide con la de estas[16].

---

14 Sigüenza, Francisco de, *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la Real Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla*. Ed. Federico García de la Concha Delgado. Sevilla: Fundación El Monte, 1996, p. 95. Este texto data de 1579.

15 Alvia De Castro, Fernando, *Memorial y discurso político por la muy noble y muy leal ciudad de Logroño*. Lisboa: Lorenzo Craesbeeck, 1633, p. 38.

16 Almazán, Arana I, Arana II, Castildelgado, Heredia, Quintanar de Rioja y Zuazo de Cuartango.

[FIG. 5] Exterior de la iglesia parroquial de Santiago de Villamanca (Álava), siglo XII. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.
[FIG. 6] Interior de la iglesia parroquial de Santiago de Villamanca (Álava), presidida por el retablo-tabernáculo del segundo tercio del siglo XIV. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

En conclusión, el estudio de la procedencia de los retablos-tabernáculo nos permite afirmar que estos retablos se usaron como retablos mayores en instituciones de muy diversa índole, desde catedrales, capillas reales y parroquias importantes de ciudades grandes hasta parroquias rurales, sin dejar de lado su presencia en capillas colaterales o en capillas privadas, revelada ocasionalmente por la documentación[17]. Por lo tanto, en ningún caso cabe decir que los retablos-tabernáculo fuesen estructuras secundarias o marginales, aptas solo para altares subsidiarios o para lugares apartados[18].

17 GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Pasear entre ruinas...», (2018), p. 43, n. 8.

18 En esta misma línea, los trabajos de Stephan Kuhn están reivindicando la presencia de imágenes de la Virgen con el Niño, alojadas, en ocasiones, en retablos-tabernáculo, en los altares mayores de las iglesias noruegas (por oposición a la opinión generalizada de que estas imágenes y retablos se encontraban en los altares laterales), v. KUHN, Stephan – «Marian Tabernacles on Main Altars: Norwegian Thirteenth-century Altar Decorations in Their European Context». *Medievalia 23/1* (2020), pp. 101-128.

[FIG. 7] Ilustración de la cantiga 34 en el *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María* (detalle), *ca.* 1280; manuscrito iluminado; Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1, fol. 50r). Foto: Patrimonio Nacional.

Contexto de los retablos-tabernáculo

Cuando intentamos entender un retablo, sea del tipo que sea, nunca podremos comprenderlo si no tenemos en cuenta su entorno: su localización dentro del edificio, su precisa colocación en el espacio y, sobre todo, su relación con otros ornamentos de altar, que, bien lejos de la frialdad museográfica que afecta hoy a la mayoría de los retablos, condicionaría su presentación e, incluso, su discurso iconográfico. Con ello no nos referimos ni solo ni principalmente a los cirios y lámparas que se dispondrían ante ellos, que se muestran en los *Códices de las Historias* de las *Cantigas de Santa María* y que se citan, en relación, específicamente, con retablos-tabernáculo, en el inventario de la catedral de Salamanca de 1275[19] y en el inventario de la capilla real de la catedral de Sevilla realizado con

19 GUADALUPE BERAZA, María Luisa *et alii*, *Colección documental de la catedral de Salamanca I (1098-1300)*. Madrid: Caja España de Inversiones y Archivo Histórico Diocesano de León, 2009, pp. 503-510, núm. 357.

ocasión de la visita de 1500[20], ni tampoco a los paños de Cuaresma que los cubrirían durante este periodo, según documenta el inventario de la catedral de Toledo de 1338. Nos referimos, por ejemplo, a textiles de otro tipo, dotados, como el propio retablo, de un discurso iconográfico que completaría su presentación, ofreciendo múltiples posibilidades para adecuar la misma al curso del año litúrgico.

La importancia de los textiles ha sido puesta de manifiesto por Stefanie Seeberg en sus trabajos sobre el extraordinario conjunto que en el siglo XIV presidió la iglesia del monasterio premostratense femenino de Altenberg an der Lahn, de donde no solo se han conservado un excepcional retablo de *ca*. 1330 (que, no obstante, no es un retablo-tabernáculo, sino un *Flügelaltar*), sino también parte de los paños que completaban su presentación, cuyo número y uso conocemos gracias a la relación que el prior Petrus Diedrich escribió en el siglo XVII para preservar la memoria del monasterio[21]. No disponemos de una información tan rica en el caso de los retablos-tabernáculo castellanos, pero algunos indicios referentes a los de más alto estatus sugieren que una situación similar pudo darse con respecto a ellos. El inventario de la capilla real de la catedral de Sevilla realizado con ocasión de la visita de 1500 registra «tres frontales negros de lienço viejos rotos» que se usarían en tiempo de Cuaresma. Esta capilla contaba, asimismo, con «otro frontal de lienço pintado con una salutación» que pudo usarse con ocasión de la fiesta de la Anunciación[22]. El inventario de la catedral de Toledo

20 Laguna Paúl, Teresa, «El Imperio y la Corona de Castilla: la visita a la capilla de los reyes de Sevilla en 1500», en Cosmen Alonso, Concepción; Herráez Ortega, M.ª Victoria; Pellón Gómez-Calcerrada, María (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009, pp. 231-237.

21 Seeberg, Stefanie, *Textile Bildwerke in Kirchenraum. Leinenstickerein im Kontext mittelalterlicher Raumausstattungen aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg/Lahn*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014. La autora recapitula sus investigaciones en Seeberg, Stefanie: «Der Altenberger Hochaltar. Seine Bildausstattung in medialen un funktionalen Kontext», en Sander, Jochen (ed.), *Schaufenster des Himmels. Der Altenberger Altar und seine Bildausstatung – Heaven on Display: The Altenberg Altar and Its Imagery*. Fráncfort, Berlín y Múnich: Städel Museum y Deutscher Kunstverlag, 2016, pp. 28-36.

22 Laguna Paúl, Teresa, «El Imperio y la Corona de Castilla...», (2009), p. 235.

de 1338 registra, entre un gran número de frontales, algunos con desarrollo iconográfico dedicados al Nacimiento de Cristo y a la Adoración de los Magos, pero, como ocurre en la mayor parte de los casos, no los vincula, por desgracia, a ningún altar concreto[23]. Solo en dos ocasiones refiere, específicamente, al altar del Salvador (el altar mayor de la catedral, en el que, de acuerdo con nuestra propuesta, se encontraba un retablo-tabernáculo) «tres baldoquies viejos cosidos en uno para sobre el altar de ssant saluador» (que probablemente serían usados como mantel) y «un destajo [*¿porción?*] grande de lino orillado para ante el altar de ssant saluador en quaresma»[24].

Pero en la presentación de los retablos-tabernáculo castellanos jugarían un papel importante no solo los paños, sino también otro tipo de objetos preciosos. Por ejemplo, es posible que el codicilo del testamento de Alfonso X el Sabio, dado en Sevilla el 10 de enero de 1284, arroje algo de luz acerca de cómo se veneraba en los tiempos más antiguos la Virgen de los Reyes que presidía la capilla real de la catedral de Sevilla. Como sabemos, esta imagen se encontraba alojada en un retablo-tabernáculo único por el material con que fue fabricado, –plata cuajada de piedras preciosas– y por su aniconismo, que lo sitúan al margen de los genuinos retablos-tabernáculo marianos castellanos[25]. Probablemente la imagen jugaría un papel destacado en los aniversarios por Fernando III, el monarca conquistador de la ciudad, que se encontraba sepultado en la capilla real, y fue adquiriendo un papel cada vez mayor en la vida pública de la ciudad (de hecho, es la patrona de la ciudad)[26]. En 1284 Alfonso X dejaba aparentemente abierta la cuestión de su enterramiento, pues mani-

23 Pérez De Guzmán, Luis (marqués de Morbecq), «Un inventario…», (1926), pp. 406-407.

24 Pérez De Guzmán, Luis (marqués de Morbecq), «Un inventario...», (1926), pp. 393 y 397. El baldaquín era un tejido de lujo que imitaba las producciones de Bagdad, de donde tomó su nombre, v. Martínez Meléndez, María del Carmen, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1989, pp. 251-253.

25 Sobre el retablo-tabernáculo de la capilla real de la catedral de Sevilla, v. Laguna Paúl, Teresa, «El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla». *Medievalia 23/1* (2020), pp. 277-294, con bibliografía anterior.

26 Laguna Paúl, Teresa, «Devociones reales e imagen pública en Sevilla». *Anales de Historia del Arte 23/núm. especial 2* (2013), pp. 137-157.

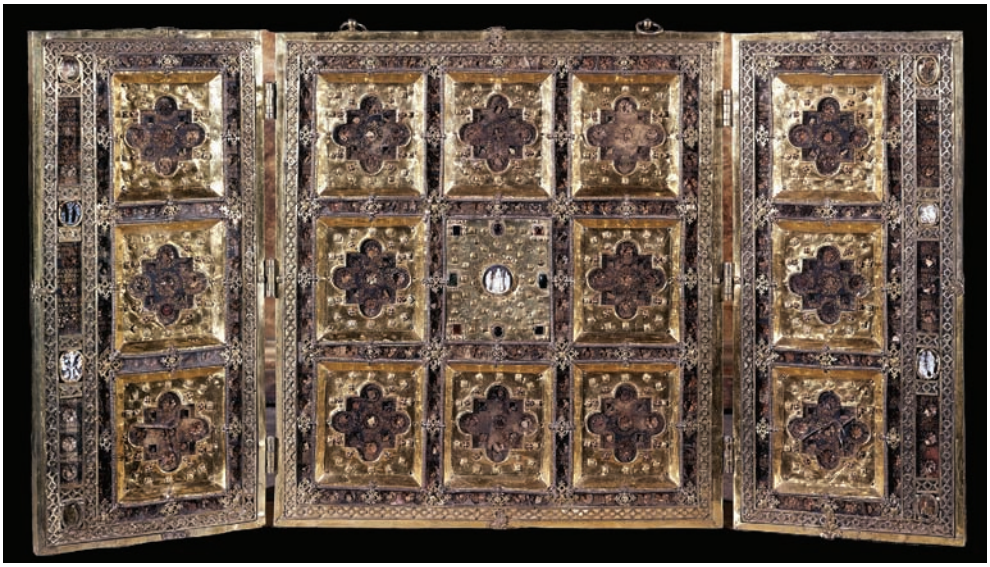
festaba su deseo de ser enterrado en Murcia (en lo que parece no más que un *desideratum* formulario), pero encomendaba esta decisión a sus testamentarios, disponiendo que «si el nuestro cuerpo ouiere a seer enterrado en Seuilla, que sea y dada la nuestra tabla que fiziemos fazer con los reliquias, a onra de Santa María, <e> que la trayan en la procesión en las fiestas de Sancta María, en la pontan sobrel altar, e los quatro libros que llaman *Espejo Ystorial* que mandó fazer el rey don Loys de Francia, e el panno rico que nos dio la reyna de Ynglaterra, nuestra hermana, que es pera poner sobrel altar, e la casulla e la dalmática e la capa que son de panno ystoriado de muchas ystorias e labrado muy ricamente, e una tabla grant en que ha muchas ymágenes de marfil fechas a ystorias del fecho de Sancta María, que la pongan cada sábado sobrel altar de Sancta María a la missa»[27]. Como es bien sabido, Alfonso X fue finalmente enterrado en la capilla real de la catedral de Sevilla. Si se guardaron las prescripciones de su codicilo, todo este ajuar hubo de pasar a ella y las prácticas devocionales asociadas al mismo hubieron de observarse en ella, en el altar de la Virgen de los Reyes. La «tabla que fiziemos fazer con los reliquias» se identifica con las conocidas tablas alfonsíes que aún se conservan en la catedral de Sevilla[28] y la «tabla grant en que ha muchas ymágenes de marfil fechas a ystorias del fecho de Sancta María» se identifica, por parte de Teresa Laguna, que la considera «una obra francesa de aproximadamente cincuenta centímetros de altura», con la tabla grande mencionada en 1362 en el testamento de Pedro I como parte del ajuar de la capilla real[29].

---

27 González Jiménez, Manuel (ed.), *Diplomatario andaluz de Alfonso X*. Sevilla: El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1991, pp. 557-564, núm. 521.

28 Laguna Paúl, Teresa,«Tablas alfonsíes», en *Alfonso X el Sabio*. Murcia: Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009, pp. 638-639.

29 Laguna Paúl, Teresa, «"Una capilla mía que dicen de los Reyes". Memoria de la capilla real de la catedral mudéjar, la aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla», en Jiménez Martín, Alfonso (dir.), *La capilla real*. Sevilla: Catedral de Sevilla y Taller Dereçeo, 2012, pp. 198-199 y 203. Pedro I dispuso en su testamento que pasaran a su nueva capilla real de la catedral de Sevilla «dos pares de tablas que están y, unas que fueron de la Capiella de los Reyes, que son grandes, é otras que son más pequeñas, en que está el *Lignum Domini*», v. *Crónicas de los reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*. Ed. Cayetano Rosell. Madrid: M. Rivadeneyra Editor, 1875-78, t. 1, p. 596.



[**FIG. 8**] Tablas alfonsíes de la catedral de Sevilla, tercer cuarto del siglo XIII, con modificaciones posteriores; plata dorada y en su color repujada con esmaltes y con engastes de piedras preciosas y de camafeos; *in situ*. Foto: Album/Oronoz.

Esto nos permite conjeturar que el retablo-tabernáculo de la Virgen de los Reyes se abriría, cuando menos, durante la misa solemne de los sábados (el día de la Virgen por antonomasia), momento en que se colocaría sobre el altar la pieza de eboraria que mostraba el «fecho de Sancta María», que, de esta manera, contrarrestaría el aniconismo del anverso de las alas abatibles del retablo-tabernáculo con un discurso que sería seguramente muy similar al de los más característicos retablos-tabernáculo marianos castellanos. Si a esta pieza, sin duda francesa, como bien supone Laguna, añadimos el presumible uso durante la misa del mantel y del terno «de panno ystoriado de muchas ystorias» regalados por la hermanastra del monarca, doña Leonor de Castilla, reina de Inglaterra (sin duda un conjunto de piezas de *opus anglicanum*), el espectáculo que debió de ofrecer la capilla real de la catedral de Sevilla cuando se abría su retablo-tabernáculo debió de ser realmente único: en un espacio acondicionado dentro de un extraordinario edificio islámico, se mostraría a los fieles una imagen aparentemente viva en medio del fulgor de la plata y de las piedras preciosas de su retablo-tabernáculo de factura autóctona y acompañada por un despliegue iconográfico proporcionado por los marfiles franceses y por los bordados ingleses. En las fiestas de Santa María (que, de acuerdo con un texto vinculado al monarca como la cantiga 410, serían la aquí llamada Virginidad del 18 de diciembre, la Purifica-

ción del 2 de febrero, la Anunciación del 25 de marzo, la Asunción del 15 de agosto y la Natividad del 8 de septiembre)[30], en las que presumimos que también se abriría el retablo-tabernáculo de la Virgen de los Reyes, las tablas alfonsíes tomarían el lugar de la tabla de eboraria.

Comparación de los retablos-tabernáculo con otras estructuras abrideras

Por comparación con retablos de otro tipo que disponen, asimismo, de alas abatibles, se suele decir, de manera quizás excesivamente vaga, que los retablos-tabernáculo se abrían, únicamente, en las fiestas principales, permaneciendo cerrados el resto del tiempo (es decir, la mayor parte del tiempo). Lo cierto es que ni en la Corona de Castilla ni en otros territorios disponemos de testimonios directos acerca de cómo se gestionaba la capacidad abridera de los retablos-tabernáculo. Por eso es por lo que se ha recurrido a la comparación con retablos de otro tipo sobre los que sí existen testimonios directos, destacando, en este sentido, los *Flügelaltäre* centroeuropeos: los grandes retablos con alas surgidos *ca*. 1300 en el Sacro Imperio Romano Germánico que se generalizaron por todo su territorio y que se proyectaron hacia su ámbito de influencia cultural en el este y en el norte de Europa durante toda la Edad Media y aun después, dando origen a algunas de las obras de arte más espectaculares de todos los tiempos[31]. Su cantidad, calidad e importancia ha hecho de ellos un auténtico objeto de deseo de la historiografía, que se ha preguntado sobre sus orígenes, su evolución, su función, su diversidad regional… Especialmente debatidos son sus orígenes[32], en relación con los cuales se ha planteado su

30 Gutiérrez Baños, Fernando, «Picturing the Immaculate Conception in Thirteenth-century Castile: The Wall Paintings of the Chapel of San Martín in the Old Cathedral of Salamanca (Part II)». *Iconographica 19* (2020), p. 49.

31 Kahsnitz, Rainer, *Carved Altarpieces: Masterpieces of the Late Gothic*. Londres: Thames & Hudson, 2006.

32 Krohm, Hartmut; Krüger, Klaus; Weniger Matthias (eds.), *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 2001.

posible parentesco, no tanto funcional como tipológico y estructural, con los retablos-tabernáculo, muy anteriores en el tiempo (en efecto, se trata, en ambos casos, de estructuras abrideras que confieren gran teatralidad al mueble de altar)[33]. Por eso es por lo que se ha pretendido trasladar a los retablos-tabernáculo lo que se sabe de los *Flügelaltäre*, señalando que se abrían los días festivos y permanecían cerrados los días ordinarios. Sin embargo, ya Joseph Braun en su estudio seminal sobre la retablística medieval (en el que, de manera sorprendente, ignoró los retablos-tabernáculo) dijo que, en realidad, los *Flügelaltäre* permanecían cerrados la mayor parte del año[34]. Volviendo sobre esta cuestión, Norbert Wolf, que ha revisado escrupulosamente las fuentes disponibles (casi todas ellas de los siglos XV y XVI, pero entre ellas algunas tan preciosas como los libros de instrucciones para sacristanes de las iglesias de Núremberg), ha insistido en que los *Flügelaltäre* permanecían cerrados la mayor parte del año (es decir, que la oposición días festivos/días ordinarios no es válida, pues solo se abrían en días festivos señalados), incidiendo, no obstante, en que seguramente es poco prudente hacer afirmaciones absolutas que no tengan en cuenta las variables temporales y espaciales o la naturaleza de la institución que albergaba el retablo o la posibilidad de modificar temporalmente su discurso sin recurrir a su completa apertura[35]. Aun así, es altamente sintomático que las instrucciones sobre el uso del retablo de los carmelitas de Núremberg, actualmente en la catedral de Bámberg, obra bien conocida de 1520-23 de Veit Stoß, dictadas por su comitente (el prior del convento, que era hijo de Stoß), previeran solo veinte días de apertura al año[36].

¿Podemos hacer extensivo a los retablos-tabernáculo el carácter restrictivo de la apertura de los *Flügelaltäre*? Esto nos obliga a pregun-

33 Exploran esta posible relación, entre otros autores, Wolf, Norbert, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*. Berlín: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002, pp. 286-299; Kroesen, Justin; Tångeberg, Peter, *Helgonskåp*..., (2021), pp. 263-265.

34 Braun, Joseph, S. J., *Der christliche Altar in seiner geschichtlicher Entwicklung*. Múnich: Alte Meister Günther Koch & Co., 1924, t. 2, pp. 355-357.

35 Wolf, Norbert, *Deutsche Schnitzretabel*..., (2002), pp. 341-343.

36 Las especificaciones del prior Andreas Stoß en Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1980, p. 48. El retablo en Kahsnitz, Rainer, *Carved Altarpieces*..., (2006), pp. 402-419.

[FIG. 9] Retablo de la antigua abadía cisterciense de Doberan (Mecklemburgo-Pomerania Occidental, Alemania), *ca.* 1300; escultura en madera policromada; *in situ*.
Foto: W. Bulach *apud* Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0).

tarnos por la relación morfogenética existente entre los retablos-tabernáculo y los *Flügelaltäre*. Como anteriormente apuntábamos, el hecho de que ambos compartan como rasgo especialmente característico la existencia de alas abatibles que permiten tanto ocultar el cuerpo central de la estructura como mostrarlo de manera efectista en ocasiones señaladas, unido a la mayor antigüedad de los retablos-tabernáculo, ha propiciado que se les haya puesto en relación. Es evidente que los retablos-tabernáculo jugaron un papel en la definición morfológica de los primeros *Flügelaltäre*: cuando se contemplan, por ejemplo, dos de los más antiguos y prestigiosos (los de las abadías cisterciense de Doberan, de *ca*. 1300, y benedictina de Cismar, de *ca*. 1310-15), se aprecia que los extremos de sus alas abatibles presentan una calle más estrecha que las restantes, rematada, además, por un triángulo rectángulo, como si fuesen los paneles exteriores de un retablo-tabernáculo, y esta característica persiste incluso en algunos retablos del siglo XV, como, por ejemplo, el de San Deocaro de la iglesia de San Lorenzo de Núremberg, de 1437, pero, en nuestra opinión, esto no es más que un detalle de diseño puramente anecdótico que no permite establecer una relación de filiación entre unos y otros, pues, más allá de la diferencia de tamaño entre unos y otros, entre ellos existe, fundamentalmente, una diferencia sustancial de orden conceptual. Los retablos-ta-

bernáculo surgieron para enfatizar una imagen de culto, que es la razón de ser de la pieza. Los *Flügelaltäre* no. Algunos pueden tenerla (así, por ejemplo, los mencionados de Doberan o de Altenberg), pero ni es un rasgo definitorio del tipo ni es un rasgo que aparezca en un número relevante de ejemplos[37]. Por otra parte, los *Flügelaltäre*, aun cerrados, suelen presentar un rico despliegue iconográfico que, como ya advirtiera Andersen, no encuentra su contrapartida en los retablos-tabernáculo, salvo en algunos casos muy excepcionales como el retablo castellano denominado convencionalmente retablo Wildenstein o como los retablos vinculados al convento de Santa Clara de Núremberg. Por eso es por lo que cuestionamos que se pueda trasladar, sin más, lo que sabemos del uso de los *Flügeltaltäre* a los retablos-tabernáculo. Su función de contenedores de una imagen de culto haría difícilmente aceptable la sistemática ocultación de esta.

Materialidad de los retablos-tabernáculo

¿Qué nos pueden decir los propios retablos-tabernáculo a través de un análisis más sistemático y exhaustivo de su propia materialidad, profundizando en la línea marcada por Andersen? Debemos tener en cuenta que, de los treinta y ocho retablos-tabernáculo castellanos que se conocen a día de la fecha, solo en trece casos se puede hacer una lectura completa de su decoración: aquellos en los que se ha conservado o se conoce al menos un panel interior y un panel exterior, conociéndose, además, tanto la decoración de su anverso

37 Krüger, Klaus: «"Aller zierde wunder trůgen die altaere". Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert», en Krohm, Hartmut; Krüger, Klaus; Weniger Matthias (eds.), *Entstehung und Frühgeschichte...*, (2001), p. 82; Wolf, Norbert, *Deutsche Schnitzretabel...*, (2002), pp. 286-287. La nómina se amplía apenas con los retablos del Schloß Tirol, de 1370-72, y de Schotten, de *ca*. 1385, pues el retablo de la abadía cisterciense de Stams, de 1376 o de 1386-88, perdido, pero conocido por un dibujo antiguo, era un genuino retablo-tabernáculo, en este caso un retablo-tabernáculo convencional de base pentagonal, v. Kemperdick, Stephan: «Tabernacle-altarpieces in Central Europe: Examples, Types, Iconography». *Medievalia 23/1* (2020), pp. 133-134, fig. 4.

como la de su reverso[38]. De estos trece retablos, ocho presentan decoración figurativa en su reverso[39]. Encontramos este tipo de decoración, asimismo, en cinco de los veinticinco retablos de los que no es posible hacer una lectura completa de su decoración (en este caso, siempre en sus paneles exteriores)[40]. De los veinte retablos restantes, de ocho solo se conservan o se conocen paneles interiores, que solo muy excepcionalmente recibieron figuración en su reverso[41]; de tres, aun conservándose o conociéndose paneles exteriores, carecemos de información sobre su reverso[42]; de cuatro no se ha conservado ninguno de sus paneles[43]. Solo de tres podemos afirmar que no estuvieron pintados en su reverso[44] y de dos que, aun cuando lo estuvieron, carecieron de figuración[45]. Recapitulando: mientras que en trece casos podemos asegurar que los retablos-tabernáculo castellanos presentaron figuración en su reverso, solo en diez casos podríamos decir, en principio, que carecieron de ella, pero de estos diez casos debemos descontar dos retablos que suscitan dudas por ser la decoración visible muy posterior a la factura original de los mismos[46], dos retablos carentes de decoración exterior[47] y un retablo

38 Arana I, Arana II, Astudillo I, Castildelgado, Fuentes de Nava, Los Balbases, Sevilla, Yurre, Zuazo de Cuartango y los de procedencia desconocida denominados convencionalmente Suma I, Wildenstein, Haupt I y Chiale. Incluimos en la lista Arana I, cuyo anverso, si bien no se ha podido documentar, hubo de ser mariano y pintado, según se deduce de su reconversión en Arana II y de su estructura.

39 Arana I, Astudillo I, Los Balbases, Zuazo de Cuartango, Suma I, Wildenstein, Haupt I y Chiale.

40 Medrano, Olano, Pangua y los de procedencia desconocida denominados convencionalmente Suma II y Haupt II.

41 Astudillo II, Astudillo III, Heredia, Logroño y los de procedencia desconocida denominados convencionalmente Marès II, Alcalá, Gudiol y Gudiol 47406. Carecemos de información del reverso de Gudiol. No incluimos en la lista Almazán y Covarrubias, cuyo reverso nunca se pintó, v. *infra* nn. 44 y 47.

42 Contrasta (?) y los de procedencia desconocida denominados convencionalmente Marès I y Mas C-93779.

43 Gáceta, Garray, Mondragón y Villamanca.

44 Almazán, Covarrubias y Quintanar de Rioja. En el caso de Quintanar de Rioja, porque quedó sin policromar.

45 Jócano y León.

46 Castildelgado y Yurre. Los análisis en curso del retablo de Castildelgado están poniendo de manifiesto la existencia de figuración cuando menos en el reverso de sus paneles exteriores.

47 Almazán y Covarrubias.

[FIG. 10] Recreación del retablo de Yurre en posición cerrada, segundo cuarto del siglo XIV, repolicromado y repintado con posterioridad; escultura en madera policromada y pintura sobre tabla; iglesia parroquial de Santiago de Yurre (Álava); *in situ*. Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA, a partir de fotos del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava.

que quedó sin policromar, por lo que no podemos saber si, en este caso, se previó figuración o no[48]. En consecuencia, solo en cinco casos podemos asegurar que los retablos-tabernáculo castellanos carecieron de figuración en su reverso, contabilizándose entre ellos una obra tan singular como el retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla, que a duras penas es asimilable al resto de retablos-tabernáculo castellanos, lo que, en la práctica, reduce la nómina de retablos-tabernáculo castellanos que con seguridad carecieron de figuración en su reverso a Arana II, Fuentes de Nava, Jócano y León. Todos ellos traspasan el umbral del 1400, momento a partir del cual también hay que situar los repintes que ocultan las figuraciones originales de Castildelgado y quién sabe si de Yurre. Por contra, solo cuatro de los retablos-tabernáculo castellanos con figuración en su reverso se sitúan en este rango cronológico[49].

En resumidas cuentas, parece que en los retablos-tabernáculo castellanos predominan los exteriores con figuración (trece) frente a los exteriores carentes de ella (cinco o, si descontamos el caso especialísimo de Sevilla, cuatro) y que la inexistencia de figuración, que se puede traducir en un fondo liso (Fuentes de Nava y León, en

48 Quintanar de Rioja.

49 Los Balbases, Medrano, Olano y Zuazo de Cuartango.

ambos casos rojo), estrellado (Arana II) o dotado de un patrón repetitivo vagamente floral que produce el efecto de un rico tejido (Jócano; también el repinte de Yurre) es un fenómeno tardío, correspondiente a un momento en que los retablos-tabernáculo van perdiendo protagonismo e identidad.

Esta primera aproximación, puramente cuantitativa, choca con el panorama resultante de las investigaciones de Elisabeth Andersen, que detecta figuración solo en seis de los veintinueve retablos-tabernáculo que analiza (siendo tres de ellos castellanos)[50], todos ellos marianos y anteriores a 1350, lo que le lleva a afirmar que la figuración se convirtió en frecuente solo a partir de mediados del siglo XIV, primero con la representación de la *Anunciación* y luego con la representación de santos[51]. Para nosotros, en cambio, la figuración exterior tiene carácter mayoritario y la no figuración exterior es más propia de fechas avanzadas. Las diferencias detectadas pueden responder a una especificidad regional de los retablos-tabernáculo castellanos similar a la que en su momento señalamos para los anversos de los retablos-tabernáculo marianos[52]. Sí coincidimos con Andersen, en cambio, en su apreciación de que en los ejemplares más antiguos no habría diferencia en la decoración exterior entre un retablo-tabernáculo mariano y uno hagiográfico o en que la aparición de la *Anunciación*[53] o de santos distintos de los apóstoles[54] corresponde a un momento avanzado, a partir de mediados del siglo XIV[55].

Tras este repaso cuantitativo y cualitativo de la materialidad de los retablos-tabernáculo castellanos que se conocen a día de la fecha, una primera conclusión a la que podemos llegar, por contradictoria que resulte, es que hubo retablos-tabernáculo que, aun habiendo

50 En efecto, en el rango cronológico y de advocación examinado por Andersen se encuentran los retablos de Arana I, Wildenstein y Chiale y ninguno de los retablos carentes de figuración en el reverso, pues ya hemos expresado nuestras reservas con respecto a Castildelgado y a Yurre. De los tres restantes, uno es español (Sant Martí Sarroca) y dos son noruegos (Fåberg y Urnes).

51 Andersen, Elisabeth, «Closing the Tabernacle…», (2020), p. 64.

52 V. *supra* n. 4.

53 Suma II.

54 Medrano y Zuazo de Cuartango (San Fabián y San Sebastián).

55 En Castilla se documentan, además, dos casos excepcionales de decoración figurativa de los reversos: ciclo de la pasión de Cristo (Wildenstein) y profetas (Suma I).

[FIG. 11] Reversos de los paneles conservados de los retablos de Almazán (izquierda) y de Covarrubias (derecha), *ca.* 1480 (retablo de Almazán) y mediados del siglo XIV (retablo de Covarrubias); pintura sobre tabla; antigua iglesia parroquial de San Vicente de Almazán (Soria) y antigua colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias (Burgos); Ayuntamiento de Almazán (Soria) e *in situ*. Fotos: Irune Fiz Fuertes (retablo de Almazán) y Francisco Jesús del Hoyo Santamaría (retablo de Covarrubias).

sido construidos con todas las características morfológicas propias de este tipo de retablos, nunca se cerraron. Así lo indica el hecho de que en obras como los retablos de Almazán y de Covarrubias el reverso de sus alas abatibles carezca no ya de decoración, sino, incluso, de pintura, mostrando la madera en crudo[56]. En relación con esta cuestión, cabe señalar que en la vecina Corona de Aragón existen algunos retablos del siglo XIV, tanto escultóricos como pictóricos, que remedan de manera clara y directa un retablo-tabernáculo, pero que, desde el principio, fueron fabricados sin posibilidad de articulación[57].

Una segunda conclusión a la que podemos llegar es que los retablos-tabernáculo castellanos se dispusieron siempre contra el muro del fondo del espacio que presidieron, pues, en los casos en que se ha conservado o se conoce el reverso del dorsal del baldaquino, este pre-

56 A diferencia de lo que señalamos en Gutiérrez Baños, Fernando, «Pasear entre ruinas...», (2018), p. 57, n. 37, no incluimos en esta relación los retablos de Heredia y de León, cuyos reversos, en realidad, según hemos podido comprobar en el transcurso del desarrollo del proyecto de investigación, están pintados de color rojo liso, v. Gutiérrez Baños, Fernando, «Minor...», (2020), pp. 253 y 254, núms. 13 y 15.

57 Velasco Gonzàlez, Alberto, «Movement on the Altar: Gothic Tabernacle-altarpieces in the Crown of Aragon (and Their Context)». *Medievalia 23/1* (2020), pp. 348-349.

senta la obra de carpintería a la vista[58]. Esta disposición se ve refrendada por la que, con carácter general, tienen todo tipo de retablos castellanos bajomedievales, la cual contrasta con la de otros territorios, donde esta posibilidad convive con la de disponer el retablo-tabernáculo adelantado, permitiendo la circulación en torno a él, como ocurre con el extraordinario retablo-tabernáculo francés de Mont-devant-Sassey, de *ca*. 1290-1300, que, como destacan Kroesen y Tångeberg, se conserva excepcionalmente *in situ*[59], o con los más tardíos retablos-tabernáculos suizos procedentes del cantón de Valais que se conservan en el Landesmuseum de Zúrich, tanto el de procedencia desconocida de *ca*. 1420, originario, probablemente, de la región de Sion, el reverso de cuyo dorsal está decorado con un aparejo fingido que continúa el del reverso de los paneles interiores[60], como el de Gluringen, de *ca*. 1440-50, del tipo poligonal, el reverso de cuya caja está pintado con una decoración geométrica de resonancias textiles[61]. Recordemos, además, que muchos *Flügelaltäre* se situaban en una posición avanzada que obligaba a trabajar su reverso.

En tercer lugar, el análisis de la decoración exterior de los retablos-tabernáculo castellanos nos puede ilustrar sobre el sentido y función de aquellos, absolutamente mayoritarios, que, efectivamente, se cerraban. Como hemos señalado con anterioridad, la figuración exterior parece haber sido la predominante en Castilla en general y en fechas más antiguas en particular. En los trece retablos-tabernáculo castellanos que presentan figuración exterior, el tema predominante en el reverso de sus paneles exteriores son los apóstoles San Pedro y San Pablo, que, afrontados, se presentarían en el frente del retablo-tabernáculo cuando este se encontrase cerrado. Por desgracia, solo los

58 Castildelgado, Gáceta, Mondragón, Villamanca y Zuazo de Cuartango.

59 Kroesen, Justin; Tångeberg, Peter, «Tabernacle Shrines (1180-1400) as a European Phenomenon: Types, Spread, Survival». *Medievalia 23/1* (2020), pp. 21 y 30, fig. 1.

60 Lapaire, Claude, «Les retables à baldaquin gothiques». *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 26* (1969), pp. 169-171 y 189, fig. 3; Morand, Marie Claude *et alii*, «La croce e la spada. Santi e politiche nel Vallese», en Baiocco, Simone; Morand, Marie Claude (eds.), *Uomini e santi. L'immagine dei sati nelle Alpi Occidentali alla fine del Medioevo*. Milán: Officina Libraria, 2013, p. 159, fig. 25, proponen como lugar de procedencia la catedral de Sion.

61 Lapaire, Claude, «Les retables à tabernacle polygonal de l'époque gothique». *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 29/1* (1972), pp. 40-46 y 63, fig. 2.

[FIG. 12] Reconstrucciones del reverso de los baldaquinos de los retablos de Mondragón (izquierda) y de Villamanca (derecha), segunda mitad del siglo XIV (retablo de Mondragón) y segundo tercio del siglo XIV (retablo de Villamanca); escultura en madera policromada; iglesia parroquial de San Juan Bautista de Mondragón (Guipúzcoa) e iglesia parroquial de Santiago de Villamanca (Álava); Museo Diocesano de San Sebastián e *in situ*. Reconstrucciones: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA, a partir de fotos del mismo (retablo de Mondragón) y del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava (retablo de Villamanca).
[FIG. 13] Reconstrucciones del frente de los retablos de Arana I (izquierda) y Chiale (derecha) en posición cerrada, finales del siglo XIII (retablo de Arana I) y principios del siglo XIV (retablo Chiale); pintura sobre tabla (retablo de Arana I) y escultura en madera policromada y pintura sobre tabla (retablo Chiale); iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Arana (Burgos, retablo de Arana I) y procedencia desconocida (retablo Chiale); iglesia parroquial de San Pedro de Treviño (Burgos, retablo de Arana I) y colección particular (retablo Chiale). Reconstrucciones: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA, a partir de fotos de Alberto Plaza, Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (retablo de Arana I) y Chiale Fine Art (retablo Chiale).

retablos de Arana I y Chiale han conservado más o menos completa la pareja y nos permiten recrear el frente de estos muebles cuando permanecían cerrados. Los apóstoles San Pedro y San Pablo se encuentran en ocho retablos que comprenden toda la vigencia cronológica del tipo, desde el retablo de Arana I, de finales del siglo XIII, hasta el retablo de Olano, de mediados del siglo XV[62], y responden a retablos de toda advocación, encontrándose tanto en retablos marianos (Arana I, Chiale y Olano), que, como era de esperar, proporcionan los ejemplos más

62 Arana I, Astudillo I, Los Balbases, Olano, Pangua, Haupt I, Haupt II y Chiale. Parecen encontrarse, asimismo, en Castildelgado, v. *supra* n. 46.

antiguos, como en retablos hagiográficos de variada advocación[63]. En el caso de los retablos marianos, San Pedro y San Pablo, síntesis del colegio apostólico, acompañarían al Cristo Salvador que se desvelaría cuando el mueble se abriese. Dejando a un lado el caso excepcional del retablo Wildenstein, de finales del siglo XIII y decorado en su exterior con un ciclo de la pasión de Cristo del que habremos de ocuparnos en otro lugar, solo a partir de mediados del siglo XIV empezamos a encontrar otros temas en los reversos de los paneles exteriores de los retablos-tabernáculo, que, en cualquier caso, conviven con la temática apostólica, que, según se ha indicado, persiste hasta el siglo XV.

Creo, en consecuencia, que podemos afirmar que la decoración de los reversos de los paneles exteriores de los retablos-tabernáculo con la representación de San Pedro y de San Pablo constituye el estándar de los retablos-tabernáculo castellanos, apareciendo desde sus orígenes asociada a los retablos-tabernáculo marianos, vanguardia del tipo, aunque su representación se extendiese luego a otro tipo de retablos. De hecho, en otros territorios encontramos su representación en muy pocos casos. Andersen la detecta en cuatro casos de su elenco de veintinueve retablos-tabernáculo marianos del periodo comprendido entre mediados del siglo XII y mediados del siglo XIV, pero, de estos cuatro casos, tres son españoles: los dos castellanos que han sido mencionados aquí (Arana I y Chiale) y el catalán de Sant Martí Sarroca[64]. De su elenco queda solo, por tanto, el retablo noruego de Fåberg, de *ca.* 1250, donde San Pedro decora el reverso del panel interior izquierdo de este retablo, sin que podamos determinar qué se representó en los reversos de los paneles exteriores[65]. En similar

63 Santa María Magdalena en el caso de Astudillo I. San Juan Bautista en el caso de Haupt I. Desconocida en los casos de Los Balbases y de Haupt II. Con respecto al retablo de Pangua, no podemos saber si era mariano o hagiográfico. De los retablos-tabernáculo hagiográficos que muestran en su exterior a San Pedro y a San Pablo el más antiguo es el retablo Haupt I, de *ca*. 1330-40.

64 Velasco Gonzàlez, Alberto, «Movement on the Altar…», (2020), p. 354, figs. 3-4; Camps i Sòria, Jordi: «Images and Altar Structures in Romanesque Catalonia: A Restored Virgin and Child Sculpture in the Museu Nacional d'Art de Catalunya». *Medievalia 23/1* (2020), pp. 400-401, fig. 5.

65 Andersen, Elisabeth, «Closing the Tabernacle...», (2020), p. 65, fig. 3. Sobre el retablo de Fåberg, sin duda una de las obras de más calidad del elenco de retablos-tabernáculo escandinavos del siglo XIII, v., además, Morgan, Nigel J., "311. – St Peter from a Tabernacle», en Alexander, Jonathan; Binski, Paul (eds.), *Age of Chivalry: Art*

posición aparece tiempo después en el retablo alemán de Bosserode, de *ca*. 1470-80, en este caso, conservado en su integridad, escoltando, junto con San Pablo, la representación de la *Piedad* del reverso de los paneles exteriores del retablo-tabernáculo que duplica la imagen titular del mismo y la pareja aparece, finalmente, en el frente de un retablo neerlandés procedente de Villadiego, de *ca.* 1480-90[66].

Por lo tanto, igual que en su momento pudimos determinar una especificidad para el diseño y programa iconográfico del anverso de los retablos-tabernáculo castellanos de advocación mariana, parece que ahora podemos determinar una especificidad para el diseño y programa iconográfico de su reverso, planteada, originalmente, para los retablos-tabernáculo de advocación mariana y extendida, con posterioridad, a los retablos de otra advocación.

¿Qué sentido tiene la reiterada representación de San Pedro y de San Pablo visible en el frente de los retablos-tabernáculo cuando estos se encontraban cerrados? Creemos que no puede desvincularse de las connotaciones paradisiacas que, con carácter general, cabe atribuir a los retablos-tabernáculo a partir del análisis de la miniatura de apertura del *Códice de Florencia* de las *Cantigas de Santa María* y que son, asimismo, patentes a un nivel muy genérico en su propia estructura arquitectónica, que cabría entender como una imagen de la Jerusalén celeste[67]. En efecto, la miniatura de apertura del *Códice de Florencia* muestra un dispositivo que, aunque no pretende ser un retablo-tabernáculo (porque, de entrada, se presenta en un contexto ultraterreno), nos ilustra sobre el posible valor y significado de estos muebles.

---

in Plantagenet England 1200-1400. Londres: Royal Academy of Arts y Weidenfeld and Nicolson, 1987, pp. 329-330; Kuhn, Stephan: «13. St Peter the Gatekeeper», en Kroesen, Justin; Leeflang, Micha: Sureda i Jubany, Marc (eds.), *North & South: Medieval Art from Norway and Catalonia 1100-1350*. Zwolle y Utrecht: Wbooks y Museum Catharijneconvent, s. a. [2019], pp. 120-122

66 Kemp, Wolfgang (ed.), *Der spätgotische Altar von Bosserode*. Marburgo: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 1989, pp. 31-32, il. 21; Dänekamp, Karina, «Der Bosseroder Altar», en Schütte, Ulrich *et alii* (eds.) – *Mittelalterliche Retabel in Hessen*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2019, t. 2, p. 203; Ralcheva, Pavla, «Dis(closed): Tabernacle-altarpieces in the Rhineland». *Medievalia 23/1* (2020), p. p. 169. Sobre el retablo de Villadiego, v. Kroesen, Justin; Tängeberg, Peter, *Helgonskåp*…, (2021), pp. 203-204 y 223, il. 7.15.

67 Camille, Michael, *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Tres Cantos (Madrid): Ediciones Akal, 2005, pp. 33 y 40.

[FIG. 14] Ilustración de apertura del *Códice de Florencia* de las *Cantigas de Santa María*, *ca.* 1280; manuscrito iluminado; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Ms. B.R. 20, fol. 1r). Foto: su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (prohibida la reproducción).

Esta miniatura, además de ilustrar el estribillo de la cantiga 246, primera de este segundo e inconcluso volumen de los *Códices de las Historias*[68], prologa visualmente todo el volumen, pues resume cuál es su intención: poner de manifiesto, más allá de la anécdota particular narrada en cada una de las cantigas, el carácter absoluto del poder intercesor de María y poner de manifiesto, asimismo, la especial devoción de Alfonso X hacia ella. El carácter más poético que narrativo propio de un estribillo permite al miniaturista, al igual que en las cantigas decenales o de loor, distanciarse de lo contingente para trasladar a imágenes ideas de valor universal. El estribillo de la cantiga 246, puntualmente repetido sobre la miniatura, dice así: «A que as portas do ceo | abriu pera nos salvar, / poder á nas deste mundo | de as abrir e serrar»[69]. La miniatura que lo ilustra muestra, en su parte izquierda, entre ángeles turiferarios, a la Virgen con el Niño de pie.

68 Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. B.R. 20, fol. 1r.

69 ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*. Ed. Walter Mettmann. Madrid: Editorial Castalia, 1986-89, vol. 2, p. 343.

María con su mano derecha y Jesús con su mano izquierda abren las puertas de la estructura que se encuentra por encima de ellos, que recuerda a un retablo-tabernáculo en la medida en que unos batientes permiten ocultar o, en este caso, desvelar una figura. Esta estructura refulge de oro para manifestar la gloria divina en medio de un cielo estrellado. Y, en efecto, consumada su apertura, queda a la vista la figura sedente, que refulge, asimismo, de oro, de la divinidad, bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo el orbe con su mano izquierda. La metáfora no puede ser más hermosa y clara (y creemos que es válida para los retablos-tabernáculo castellanos marianos del siglo XIII, que son los que marcan la pauta para el desarrollo del tipo, aplicándose, posteriormente, sus características a retablos de otras advocaciones, quizás con una cierta pérdida de coherencia): las puertas de un retablo-tabernáculo se asimilan a las puertas del paraíso celestial[70] y su apertura es posible por la Encarnación, que no es sino el prólogo de la Redención (por eso los responsables de la apertura son conjuntamente la Virgen y el Niño y no solo la Virgen). De esta manera, es posible acceder a la eterna salvación. Esta lectura insiste en una de las metáforas más queridas por la devoción mariana medieval: la metáfora de María como puerta del cielo. Rocío Sánchez Ameijeiras comentó esta miniatura en esta clave, trasladando su significado a las Vírgenes abrideras[71]. En nuestra opinión, su significado se puede trasladar, asimismo, a los más antiguos retablos-tabernáculo, que, al ser abiertos, hacían patente la Encarnación no solo mediante la imagen

70 Esta afirmación ya fue realizada por Fuchss, Verena, *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh– und hochmittelalterlicher Altarausstattung*. Weimar: VDG, 1999, pp. 151-152, il. 129, a partir de un contexto iconográfico bien distinto: una miniatura del *Apocalipsis del Trinity College* (Cambridge, Trinity College, Ms. R.16.2, fol. 31r), de *ca*. 1250, ejemplo característico de Apocalipsis inglés de los siglos XIII-XIV, que representa el anuncio a San Juan Evangelista de su próxima muerte. En ella, Cristo presenta al evangelista un tabernáculo abierto como imagen de las puertas del paraíso celestial que le aguarda. La interpretación de estructuras abrideras como anticipaciones de la visión celeste ha sido argüida para los *Flügelaltäre* centroeuropeos por Wolf, Norbert, *Deutsche Schnitzretabel...*, (2002), p. 376.

71 Sánchez Ameijeiras, Rocío, «"Como a Virgen santa paresceu, paresçia": las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada», en *Alfonso X...*, (2009), pp. 364-365; Sánchez Ameijeiras, Rocío, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*. Tres Cantos (Madrid): Ediciones Akal, 2014, pp. 213-217, figs. 116-118, lám. 18.

titular de la Virgen con el Niño, sino también mediante el despliegue iconográfico a ella asociado. La apertura de un retablo-tabernáculo mariano revelaba el misterio de la Encarnación y abría el camino a la salvación. Esto explica, acaso, que para la decoración de los reversos de sus alas abatibles se escogieran a menudo motivos como estrellas, como las que encontramos en la miniatura alfonsí sirviendo de fondo a la estructura que evoca un retablo-tabernáculo (retablos de Arana I, Arana II y Zuazo de Cuartango y retablo de procedencia desconocida denominado convencionalmente retablo Haupt I) o como jaspeados (retablos de Astudillo I, Astudillo II y Astudillo III y retablos de procedencia desconocida denominados convencionalmente retablos Marès I, Suma I y Chiale). Estos, especialmente, remiten a la Jerusalén celeste, pues su mampostería se describe así el Apocalipsis: «Su brillo era semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspe pulimentado» (Ap 21, 11); «Su muro era de jaspe [...] y las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas: la primera, de jaspe...» (Ap 21, 18-19). La representación del colegio apostólico en los reversos de los paneles exteriores, sintetizado en las figuras de San Pedro y San Pablo, insiste en esta idea, pues «El muro de la ciudad tenía doce hiladas, y sobre ellas los nombres de los doce apóstoles del Cordero» (Ap 21, 14). En los casos de Astudillo I y Chiale se da la asociación apóstoles / jaspeado que resulta especialmente próxima a la visión de la Jerusalén celeste. En los casos de Arana I y Haupt I, se da la asociación apóstoles / estrellas.

En los casos de Olano, Pangua y Haput II no se puede determinar a qué se asociaba la representación de los apóstoles (en Los Balbases a un fondo de color rojo liso). Si bien el número de retablos-tabernáculo castellanos con referencias paradisiacas en sus reversos podría parecer limitado, es necesario recordar que solo tenemos información completa de trece de los treinta y ocho retablos-tabernáculo conocidos a día de la fecha, por lo que otros muchos retablos-tabernáculo castellanos pudieron presentar estos mismos motivos, que marcarían una lectura en clave escatológica y soteriológica de estos retablos, vertebrada en torno a los retablos marianos, que son el eje del tipo, y extendida con posterioridad a retablos de otra advocación.

[FIG. 15] Recreación del retablo Chiale en posición cerrada, principios del siglo XIV; escultura en madera policromada y pintura sobre tabla; procedencia desconocida; colección particular. Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA, a partir de fotos de Chiale Fine Art.
[FIG. 16] Recreación del retablo Haupt I en posición cerrada, *ca.* 1330-40; pintura sobre tabla; procedencia desconocida; Muzeum Narodowe w Warszawie (núm. inv. Śr. 218). Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA, a partir de fotos del Muzeum Narodowe w Warszawie.

Conclusiones

El examen exhaustivo de la materialidad de los retablos-tabernáculo castellanos no nos permite llegar a tantas conclusiones como nos gustaría acerca de su uso y función, pero arroja algo de luz sobre estas cuestiones. Teniendo esto en cuenta, podemos señalar, en primer lugar, que los retablos-tabernáculo castellanos, que responden a un tipo generalizado en todo el Occidente medieval, no fueron un tipo secundario o marginal de retablo, como pudieran sugerir su aparente escasa entidad (que, en realidad, no siempre fue tal) y su fragilidad. Fueron una vía más en el desarrollo del retablo monu-

mental que en el siglo XIII y XIV convivió en pie de igualdad con retablos de otro tipo (de hecho, en Castilla se conservan o se conocen muchos más retablos-tabernáculo que retablos de otro tipo). Solo en el siglo XV pasaron a desempeñar un papel secundario ante el desarrollo del retablo mural, que no es insensible a su legado. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, que los retablos-tabernáculo son aptos para todo tipo de instituciones y de altares, desde catedrales y capillas reales hasta parroquias rurales, desde altares principales hasta altares secundarios o particulares. En tercer lugar, y sin descartar la posibilidad de que exista alguna excepción a la regla, que los retablos-tabernáculo se desarrollaron en función de las imágenes marianas, que eran las que, en fechas más antiguas, se colocaban preferentemente sobre los altares, independientemente de su advocación, por su valor universal y por su potencialidad eucarística. Esto, que parece ser un fenómeno común a todo el Occidente medieval, se desarrolla en Castilla con rasgos distintivos que afectan tanto al anverso (mayor desarrollo en altura del registro inferior del retablo y disposición en el mismo de la secuencia narrativa *Adoración de los Magos* / *Anunciación*, disociada de la secuencia narrativa del resto del retablo) como al reverso (protagonismo de la decoración figurada, que casi siempre se concreta en la representación de los apóstoles Pedro y Pablo en el frente del retablo combinada con jaspeados o estrellas en los laterales del retablo que confieren al conjunto una dimensión escatológica y soteriológica). En cuarto lugar, que no existen testimonios concluyentes sobre el uso que se hacía de la capacidad abridera de los retablos-tabernáculo, que es su nota más distintiva, pero que, en cualquier caso, no parece prudente trasladar, sin más, a estos retablos lo que se sabe de otros retablos con similar potencialidad –especialmente, los *Flügelaltäre* centroeuropeos–, insinuando un uso muy restrictivo de su apertura. Los retablos-tabernáculo, a diferencia de los *Flügelaltäre*, presentaban una menor complejidad de manipulación y, sobre todo, alojaban imágenes de culto cuya visualización era necesaria para focalizar la devoción de los fieles, máxime teniendo en cuenta el limitado desarrollo iconográfico de sus reversos (incluso en el caso de los retablos-tabernáculo castellanos, que se significan en el panorama europeo por la

mayor presencia de figuración). Por eso, no pensamos que permaneciesen cerrados la mayor parte del año, aun cuando participasen de prácticas generales de la Iglesia como su cubrición durante la Cuaresma. De hecho, desde una fecha relativamente temprana como mediados del siglo XIV tenemos evidencias de retablos-tabernáculo que probablemente nunca se cerraron. En quinto lugar, que lo más probable es que debamos reconocer humildemente que no es posible elaborar una «teoría general» acerca de los retablos-tabernáculo: su uso y función debió de depender de la naturaleza de la institución para la que fue creado cada uno de ellos. Quizás el retablo-tabernáculo de una cofradía pudo abrirse solo con ocasión de las fiestas que le eran propias, mientras que el retablo mayor de una iglesia pudo abrirse todos los domingos y fiestas litúrgicas importantes. Y a esto habría que añadir casos particulares, como el de la capilla real de la catedral de Sevilla, si es que se observaron en ella las prescripciones hechas por Alfonso X en su codicilo. En sexto lugar, que, en cualquier caso, la comprensión de los retablos-tabernáculo no puede hacerse prescindiendo del resto de elementos que decoraban el altar, sobre los cuales la evidencia es aún más frágil, lo que dificulta llegar a conclusiones más sólidas.

IMÁGENES SAGRADAS DE NUESTRA SEÑORA. APRECIACIONES SOBRE SU INVENTIO, LOS VÍNCULOS CON EL ORIENTE LEGENDARIO Y LA RESIGNIFICACIÓN DE SUS ELEMENTOS SIMBÓLICOS

Jorge Rodríguez Ariza

Resumen: La tradición occidental cristiana recoge los relatos legendarios que explican el origen milagroso de multitud de imágenes sagradas. De entre todas estas piezas, las tallas que representan a la Santa Virgen son las que gozan de mayor popularidad, recibiendo cultos y devociones especiales. Inquirir sobre la naturaleza de esos relatos y en su contenido simbólico supone una comprensión de la dignidad especial de estas obras de arte, las cuales actúan como conservadoras de la doctrina cristiana bajo el velo del relato popular. Muchas veces, ese relato legendario sitúa el origen de la milagrosa talla en manos de personajes especiales que viven o vienen de tierras orientales, como por ejemplo san Lucas o Carlomagno. Tales rasgos legendarios no sólo conferían prestigio y autenticidad a la pieza, sino que también sirvieron para justificar su carácter sobrenatural.

Abstract: The Western Christian tradition preserves the legendary tales that explain the miraculous origin of MANY sacred images. Among all these pieces, the carvings representing the Holy Virgin are the most popular, which receive special worship and devotions. Inquiring about the nature of these stories and their symbolic content implies understanding the special dignity of these works of art, which act as conservatives of Christian doctrine in the shape of popular narrative. Most times this legendary story places the origin of the miraculous carving in the hands of special characters who live in or come from eastern lands, such as Saint Luke or Charlemagne. Such legendary features not only conferred prestige and authenticity to the piece, but also served the purpose of justifying her supernatural character.

Palabras clave: símbolo, leyenda, *inventio*, sacralidad, mariología
Keywords: Symbol, legend, invention, sacredness, Mariology

Planteamiento

Todas las fiestas populares dedicadas a una advocación de la Virgen poseen cánticos, gozos y celebraciones paralitúrgicas que vehiculan, de un modo más o menos velado, la profunda doctrina que conduce al misterio marial, esto es, a la maternidad divina de María y su relación con el hombre, la naturaleza y el Universo. La institución eclesiástica, como es natural, ha procurado siempre mantener estas festividades dentro de los márgenes de la ortodoxia y la oficialidad, los cuales acostumbran a ser más laxos de lo que pueda parecer a priori. Tales márgenes garantizan un marco coherente dentro de la mariología y han sido configurados a lo largo de los siglos gracias al trabajo intelectual de la jerarquía eclesiástica. Eminentes teólogos y pacientes compiladores han brindado todos los materiales que permiten la construcción del gran edificio mariológico que protege el culto a la Virgen mediante el uso de símbolos y ritos que, aún hoy, viven dentro de la piedad popular.

Uno de los modos más eficaces para preservar la doctrina mariológica consiste en introducir en esta piedad popular las consagradas verdades fundamentales sobre la Virgen recogidas por la tradición y articuladas en la literatura mariana culta. De este modo, la eventual emocionalidad popular dirigida hacia la imagen de un santuario puede vehicularse sin riesgos dentro del dogma y de la praxis litúrgica. En este sentido, el relato legendario es, con seguridad, el medio más eficaz para lograr este fin.

En este artículo nos proponemos efectuar una reflexión sobre los relatos que explican el hallazgo milagroso de muchas de las tallas que representan a la Virgen y que todavía reciben culto en sus santuarios originales. Es cierto que a veces el enclave sagrado que las guarda sólo conserva una réplica de la imagen original. Aún y así los elementos de su iconografía acostumbran a ser el reflejo o la traducción material de los elementos de la leyenda que trata sobre su gé-

nesis y prodigios. Elementos que no son azarosos ni fruto de la inspiración popular, sino que responden a una antigua y larga tradición literaria que en estos relatos queda sintetizada y adaptada a un formato que puede pervivir de forma sencilla. En no pocas ocasiones el origen de estas tallas se vincula con el Oriente cristiano mediante personajes de tipos diferentes. Para este estudio hemos seleccionado dos en particular: el evangelista Lucas y el emperador Carlomagno.

No obstante, antes de hablar de los personajes relacionados con el Oriente que presentan esos relatos maravillosos, conviene primero exponer con claridad de qué hablamos cuando nos referimos a *inventiones*, leyendas y demás fenómenos culturales afines.

Leyendas e *inventiones* como canales para la mariología popular

Como ya hemos apuntado, cuando la antigua y sofisticada mariología entra en el ámbito popular, queda codificada en un relato legendario. Ciertamente, la leyenda sirve más y mejor que los tratados teológicos para mantener con vida y salud un mensaje, máxime cuando tal mensaje debe dar forma a la piedad de una comunidad religiosa. Pero, ¿qué es exactamente una leyenda?

La palabra 'leyenda' proviene del vocablo latino *legenda* que podría traducirse como «aquello que se debe leer». Por lo tanto, una leyenda es una narración plasmada en un texto escrito, el cual debía leerse dada su importancia. Diremos, sin embargo, algo más a este respecto: puesto que una leyenda también es el texto que explica el contenido de una imagen o un esquema, así como los diferentes colores que, en el margen de un mapa, indican cómo éste se debe leer, convenimos en entender «leyenda» del mismo modo que lo hace el doctor Raimon Arola: «cosas que se deben *saber* leer»[1]. Ciertamente, una leyenda no es una fábula ni tampoco una mentira. Al igual que el mito, la leyenda es ontológicamente verdadera y sirve

1 Arola, Raimon, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente: siglos XV-XVIII*. Ed. José J. Olañeta editor. Palma de Mallorca: 2012, p. 15.

igualmente como transmisora de conocimiento. Por lo tanto, se debe saber cómo leerla para sacar provecho de ella y aprender sobre diversas cuestiones de tipo moral, religioso o espiritual.

Uno de los rasgos propios de la leyenda es su relación con algún hecho histórico de un territorio concreto. Tal es el caso de las tallas de la Virgen que nos interesan. Sin embargo, en la naturaleza de la leyenda los elementos históricos, ya sean batallas o personajes, sólo sirven como un ropaje para la narración simbólica, como ya tendremos ocasión de comprobar.

Otro rasgo de la leyenda es su aspecto literario. Si bien ésta puede tener un origen oral, como el mito, la leyenda pasa rápidamente al papel y queda fijada. El metafísico franco-egipcio René Guénon ha explicado perfectamente en diversos ensayos que la iniciación a los misterios estaba reservada únicamente a aquellos que reunían las cualificaciones necesarias para recibirla. Sin embargo, y esto es lo que nos interesa, el saber tradicional y las doctrinas sagradas pueden transmitirse de una forma atenuada y asequible más o menos para todo el mundo. Leyendas, cuentos, refranes o juegos populares serían los medios más ejemplares para tal fin. Por lo tanto, tal y como escribió el historiador del arte Luc Benoist, uno de los discípulos de Guénon, «lo que contienen estas leyendas no son, como se cree, fábulas infantiles, sino un conjunto de datos de carácter doctrinal que cubre la sabiduría de las antiguas edades bajo una fábula preservada de toda deformación por su misma oscuridad»[2].

Admitimos que las fronteras entre mito, fábula, cuento y leyenda no siempre son claras. Según el punto de vista que hemos adoptado para este estudio, diremos que a nivel narrativo no existen diferencias fundamentales entre un mito y una leyenda. Sin embargo, existen algunas disconformidades a otros niveles, como lo es el ritual. Cuando un mito se ha desvinculado de su expresión ritual, éste deviene una leyenda, la cual aún conserva todo el conocimiento original pero no una práctica completamente acorde a sus enseñanzas. Por su parte, la diferencia fundamental entre una leyenda y un cuento está en que la leyenda requiere ser objeto de fe, de fe religio-

2 Benoist, Luc, *El esoterismo*. Ed. Nova. Buenos Aires: 1965, p. 18.

sa, aunque no conlleve, como acabamos de señalar, una práctica ritual concreta[3].

En cuanto a los tipos más comunes de leyenda, existen fundamentalmente tres: la leyenda regia, la leyenda del nacimiento y la leyenda de la fundación de un culto[4]. Es precisamente esta última la que nos interesa de modo particular, máxime cuando el culto que se dirige a una imagen se fundamenta en un relato que plantea un hallazgo milagroso, una *inventio.*

Es esta una palabra de origen latino que significa literalmente «encontrar» o «descubrir». Así, los trovadores occitanos o los troveros del sur de España lo que hacían con sus composiciones era, precisamente, trovar, inventar, mostrar a los demás lo que ellos han encontrado.

La tradición occidental conserva muchas narraciones que explican el hallazgo maravilloso de objetos sagrados. Por su importancia, algunas *inventiones* son todavía universalmente recordadas dentro del ámbito cristiano, como por ejemplo la que describe cómo santa Elena de Constantinopla encontró la Vera Cruz en Tierra Santa o la que narra el hallazgo de los restos del apóstol Santiago en Compostela por parte del obispo Teodomiro.

En el ámbito de la devoción popular mariana, la mayoría de imágenes que podemos contemplar en un santuario gozan de una *inventio* que ha llegado hasta nosotros gracias a la tradición oral popular, a los gozos y, por último, a los folkloristas y antropólogos. Estas leyendas se encuentran llenas de acciones y elementos naturales y sobrenaturales que deben saberse leer en clave simbólica, como por ejemplo los animales que intervienen en ellas, el lugar del hallazgo, la condición de la persona o el colectivo que da con la imagen, etc.

Conviene recordar que estos relatos, aunque los tildamos muchas veces como populares, no son una creación de las gentes sencillas, sino del clero regular. En efecto, la repetición de patrones simbólicos nos lleva a deducir que existe una voluntariedad de que los relatos queden fijados de esa forma y no de otra. La intención es,

3 Windergren, Geo, *Fenomenología de la religión*. Ed. Cristiandad. Madrid: 1976, pp. 153-154.

4 windergren, Geo, *Fenomenología…*, 1976, p. 157.

naturalmente, vehicular los mismos valores esenciales previamente codificados por el clero para depositar en el pueblo cierta sabiduría dosificada proveniente de la doctrina. El pueblo es, en efecto, un gran conservador de sabiduría[5]. Así, estas leyendas etiológicas preservan de forma sencilla y amable la importancia de la imagen venerada en cada iglesia o santuario y toda la mariología que justifica su uso.

Ocultación y hallazgo milagroso de la imagen. El sentido simbólico de las *inventiones*

El ocho de septiembre, nueve meses después de la festividad de la Inmaculada Concepción, se celebra el Nacimiento de la Santa Virgen. Esta fecha también sirve para conmemorar y recordar el origen milagroso de muchas de las advocaciones marianas que reciben culto en multitud de iglesias y santuarios. Así, el ocho de septiembre es la festividad de las «Vírgenes encontradas», efeméride religiosa que encuentra un especial arraigo en determinadas tierras, como por ejemplo en Cataluña.

Más allá de sus valores culturales y emocionales, esta celebración puede leerse en clave simbólica; representaría algo así como el nacimiento de María, pero no ya en su sentido histórico ni tampoco *in illo témpore*, sino como una irrupción de lo sobrenatural en la realidad horizontal y material de una tierra o pueblo particular. Es el nacimiento de María y de todos sus valores adjuntos en medio de una comunidad de fieles. Se trata de un encuentro en toda regla con la Madre de Dios, por lo cual es del todo correcto emplear el término latino *inventio* para referirse a estos episodios legendarios.

Es importante señalar que tales narraciones no provienen de ninguna fuente histórica, sino que son de origen tradicional y se deben a una *revelatio* previa, siendo cualquier dato histórico un mero ropaje para presentar una realidad de orden espiritual. Así, las supuestas razones de tipo histórico a las que aluden estas leyendas

5 Hani, Jean, *La Virgen Negra y el misterio de María*. Ed. José J. Olañeta Editores. Palma de Mallorca: 1997, p. 35.

para justificar la ocultación de las imágenes de María son diversas, pero en el fondo se refieren todas a una misma realidad. Ya sea la incursión del islam, la herejía cátara o cualquier otro colectivo que dispute el poder político y la autoridad religiosa, finalmente se trata siempre de un enemigo cuya presencia pone en peligro al culto cristiano oficial y, sobre todo, al culto y presencia de la Virgen, entendida ésta como el símbolo de la pureza absoluta. En efecto, María es el modelo ejemplar de la naturaleza no caída, del estado de gracia primigenio, es el modelo perfecto de alma límpida y perfectamente sumisa a la voluntad del Cielo, razón por la cual deviene la Madre de Todas las Virtudes. Y lo más importante: es el único estado capaz de hacer venir a Dios al mundo, pues Dios nace en el mundo sólo dentro de la pureza absoluta. Son muchos los teólogos y filósofos cristianos que llaman a la purificación del alma humana hasta convertirse en igual a María, pues solo así Dios podrá morar en ella. Del mismo modo, la presencia de Dios no puede ser plena en el mundo si la impureza o el mal reinan en la tierra. Así pues, si se destruyen los templos, si se impide el culto y la liturgia del cristianismo, la presencia real del Verbo Encarnado no es posible. Dentro de estas leyendas que analizamos, el enemigo de Dios ha tomado la forma de sarracenos o albigenses, pero podría haber sido cualquier otra dependiendo del marco histórico. Lo fundamental es que la pureza que la Virgen representa queda tapada, empañada, enturbiada; esto es, oculta. Sin embargo, tal ocultación supone a la vez una protección, a la espera de las condiciones oportunas para su reaparición mediante un encuentro, mediante una *inventio*[6].

Antes de proseguir, debemos hacer una observación. Es evidente que existieron episodios históricos positivos de hallazgos de imágenes de la Virgen, como todavía los hay en nuestros días. No hay más que remitirse al caso de la Virgen de la Palometa, aparecida en 2011 en el hueco del cerco de un terreno de Santa Cruz, Bolivia. La imagen, como no puede ser de otra manera, ha sido colocada en un altar y es tenida por milagrosa. Por ende, también es evidente que

6 Rodríguez-Ariza, Jorge, *El Simbolismo de la Virgen Negra. Aproximación a una construcción cultural*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona: 2019. Tesis doctoral, p. 282.

[FIG. 1] *Inventio* de la imagen de Nuestra Señora de los Llanos, patrona de Albacete, la cual fue hallada cuando el arado tirado por dos mulas efectuaba un surco en la tierra. Este es uno de los modelos clásicos de hallazgo milagroso. Grabado calcográfico, siglo XVIII, Albacete. Foto: Real Asociación Virgen de los Llanos.

existieron ocultamientos históricos de imágenes, tal y como los tenemos documentados más recientemente durante los inicios de la Guerra Civil española, periodo en el que fueron destruidas multitud de tallas medievales que no llegaron a esconderse a tiempo. Aún y así, más allá de los hechos empíricos, el valor de estas imágenes de la Virgen viene del relato maravilloso que las envuelve. La construcción simbólica es siempre más importante, a la larga, que cualquier hecho empírico-positivo. En efecto, la memoria colectiva y todo su imaginario pesa más que la historia y todos sus datos y documentos.

Esta cuestión del culto a las imágenes encontradas se torna mucho más importante aun cuando es la propia Virgen la que se manifiesta para comunicar algún mensaje a sus fieles. Según este tipo de leyendas, una vez que la Virgen ha desaparecido, las personas que han asistido a esa visión encuentran una talla como prueba material del encuentro sobrenatural. Es importante señalar que estos hallazgos milagrosos acostumbran a realizarse en medio de lugares ya revestidos de sacralidad desde tiempos muy antiguos, anteriores al cristianismo. Lo que se realizó durante los siglos XII y XIII fue reactualizar esa sacralidad, esto es, conferirle una nueva vida en clave cristiana. Así, durante la Baja Edad Media, benedictinos y cistercienses afianzan y expanden el culto a la Virgen y reavivan con él los antiguos lugares que en tiempos del paganismo ya habían quedado marcados como enclaves consagrados a diversas divinidades femeninas: montañas, fuentes, árboles, etc.

En efecto, la naturaleza entera es una teofanía y a través de ella se puede conocer a Dios o, por lo menos, algunos aspectos de la Divini-

dad. María es esa naturaleza que acerca al fiel a Dios. Por eso, encontrarla, inventarla, aunque sea en forma de imagen, es garante de un acercamiento al Misterio. Tal fue la empresa de la intelectualidad monástica de entonces, que intentó conciliar la necesidad popular de lo sagrado inmediato y cotidiano que pervivía en cuevas, fuentes o árboles, con los dogmas de la Iglesia. Fueron también los monjes quienes, por supuesto, encargaban las tallas y diseñaban la iconografía de las figuras, precisamente para que, en ellas, independientemente de las cuestiones estéticas, el fiel pudiera encontrar los símbolos precisos para acercarse a María y, a través de ella, a Dios[7].

El valor legendario del Oriente en el origen de las imágenes encontradas. Los casos de san Lucas y Carlomagno

La mayoría de estas imágenes marianas encontradas poseen un origen especial, existiendo, al menos, cinco tipos de relatos legendarios *standard*. Son los siguientes:

1. Ciclo precristiano: la imagen ha sido tallada por un pagano que, de algún modo, es precursor más o menos inconsciente del futuro culto cristiano que se desarrollará en el enclave del hallazgo milagroso.
2. La imagen ha sido tallada por un santo o ermitaño de los primeros siglos del cristianismo. Posteriormente es ocultada por temor a su destrucción por parte de algún enemigo de su fe.
3. Ciclo apostólico: la imagen ha sido realizada por un apóstol de Cristo, por el evangelista san Lucas o por algún contemporáneo de los años fundacionales de la Iglesia, como por ejemplo Nicodemo o Zaqueo. La imagen en cuestión acaba llegando a tierras occidentales por medios naturales o sobrenaturales.
4. La imagen es traída desde Tierra Santa por algún personaje que regresa de las cruzadas: puede tratarse de un rey (Carlomagno, por ejemplo) que la recibe de un patriarca cristiano

7 Rodríguez-Ariza, Jorge, *El simbolismo…*, 2019, p. 284.

o de un soberano árabe y que la regala después a una iglesia o santuario occidental; puede ser también un caballero, que la ha recibido del mismo modo o bien puede tratarse de un cautivo preso de los sarracenos que, milagrosamente, regresa a casa portando una imagen de María.

5. La imagen ha sido formada de manera sobrenatural, normalmente por manos angélicas.

Esta última categoría reviste gran interés, pues alude al tipo de imagen más digna de veneración. A este tipo de obra tan especial la tradición griega la conoce como imagen aquerópita (del griego *a – che iro – poiété*: 'no hecha a mano') y es un fenómeno que se encuentra presente en la mayoría de manifestaciones religiosas de todo el mundo.

De entre las imágenes aquerópitas del cristianismo, el *mandylion* de Edesa es uno de los casos más paradigmáticos pues, según la tradición, la imagen se habría plasmado en la tela después de que Cristo mismo dejara en ella su impronta tras la resurrección. De igual modo, existen también imágenes de Nuestra Señora que, según la tradición, han sido también creadas por una mano sobrenatural; tal es el caso, por ejemplo, de la Virgen de Montserrat.

Es fundamental recordar que alrededor de este tipo de imágenes los sucesos milagrosos son algo habitual y, sobre todo, necesario. Como afirma Hans Belting, «el milagro es la demostración clásica de autenticidad»[8]; es decir, el milagro garantizaba que la imagen era, de algún modo, la presencia real o activa de aquel que estaba representado en ella, en este caso la Virgen, responsable de obrar el milagro en cuestión. Notamos entonces que las imágenes sagradas acabaron por desempeñar un papel que antes había sido exclusivo de las reliquias.

Este valor especial, esta capacidad de obrar milagros, viene también por una conexión con el Oriente. Como ya hemos señalado anteriormente, entre los tipos habituales de leyendas que narran la

8 Belting, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior de la era del arte*. Ed. Akal. Madrid: 2009, p. 70.

[FIG. 2] Virgen de Montserrat dentro de su camarín. Talla policromada realizada en madera de álamo, finales del siglo XII, Abadía de Montserrat. Foto: Wikimedia Comons.

génesis de estas imágenes, aparecen personajes que son del primitivo Oriente cristiano o que tienen relación con Tierra Santa por cuestiones militares, peregrinaciones, etc. Para ejemplificar estos modelos legendarios, hemos tomado dos casos que consideramos particularmente ilustrativos: san Lucas el evangelista y el emperador Carlomagno. Veamos cómo ambos personajes actúan, dentro de las leyendas, como figuras simbólicas que sirven para dotar de veracidad y valor especial a aquellas tallas de Nuestra Señora que se les asocia de un modo u otro.

San Lucas es considerado el autor del tercer Evangelio y de «Hechos de los apóstoles», lo que configuraría el llamado *Opus Lucanum*. San Pablo lo menciona hasta tres veces en sus cartas, refiriéndose a él como un fiel colaborador y médico. Según una tradición, Lucas fue martirizado a los ochenta y cuatro años junto con Andrés, en la ciudad griega de Patras. Para nuestro estudio, lo más interesante estriba en que su Evangelio es la obra neotestamentaria que más información aporta sobre la infancia de Jesús y, en consecuencia, de la vida de su madre. En él, Lucas traza un verdadero retrato interior y espiritual de

María; el *Magníficat*, contenido en su Evangelio, es una buena muestra de ello. Y he aquí la clave: la tradición ha considerado por esto mismo a san Lucas como el retratista de la Virgen. Tanto es así, que una leyenda asegura que el evangelista habría plasmado un retrato de María en una pintura que se habría conservado en Constantinopla hasta su destrucción en el siglo XV. Esta leyenda encuentra su primer testimonio escrito en la «Historia Eclesiástica» de Teodoro el Lector (VI, 43), obra anterior al año 540 y que no ha sido conservada más que en fragmentos citados en textos posteriores. Según esta fuente, la emperatriz Pulqueria recibió de su cuñada Eudoquia una imagen de María procedente de Jerusalén que habría sido pintada por san Lucas. Parece, sin embargo, que este fragmento del texto es un añadido posterior y que la leyenda posiblemente no es tan antigua[9]. En una de las tres iglesias dedicadas a María por la emperatriz Pulqueria, se veneró el icono de la Hodegetria, hecho que pudo motivar esta leyenda. Según Belting, la pintura «era también una reliquia, puesto que dicha imagen, según el relato, llegó desde Jerusalén al igual que el manto y el cíngulo de le Virgen»[10], objetos que se veneraban en las otras dos iglesias erigidas por la emperatriz. El hagiógrafo bizantino Simón Metafrastre escribe de modo semejante cuando se refiere a san Lucas. Así, los diferentes sinasarios acabaron por aceptar esta leyenda dentro de sus narraciones.

Nicéforo Calixto, el último de los historiadores eclesiásticos griegos, en su *Ecclesiasticae Historiae libri decem et octo*, transmite exactamente esta misma leyenda en la primera mitad del siglo XIV[11]. El texto griego de Nicéforo fue traducido al latín y pasó así al Occidente cristiano a finales del mismo siglo, contribuyendo a afianzar la leyenda en estos territorios. A este respecto, conviene señalar que la *Legenda Aurea* de Jacobo della Vorágine, anterior a la versión latina de la obra de Nicéforo, aún no se hace eco de esta

9 Belting, Hans, *Imagen y culto…*, 2009, p. 82.

10 Belting, Hans, *Imagen y culto…*, 2009, p. 82.

11 Elena-Alcalá, Luís, «Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de las vírgenes negras», in Cruz De Carlos, María (dir.) – *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*. Madrid. Casa Velázquez: 2008, pp. 171-196.

[FIG. 3] San Lucas pintando un icono de la Virgen María, autor anónimo, siglo XV, pintura al huevo sobre madera, origen ruso. Foto: Museo de Iconos Recklinghausen, Alemania.

leyenda sobre el «apóstol pintor». Esto no quiere decir, necesariamente, que la leyenda no circulara en tierras de la Iglesia latina, quizá pueda indicar que tal leyenda no tuvo demasiado predicamento hasta el siglo XV, que es cuando la iconografía da sus primeras muestras del tema en Occidente. Así, proliferan a finales de la Edad Media las imágenes que presentan al santo delante de la Virgen (con o sin el Niño) en pleno acto de retratarla, a veces encontrándose dentro del taller de un pintor, tema que, en Bizancio, ya se había desarrollado siglos atrás.

La propagación de este tema iconográfico en Occidente conoció un punto de inflexión durante la controversia entre católicos y protestantes, en la cual el uso de las imágenes fue uno de los temas más duramente polemizados. En efecto, el uso y abuso de las imágenes ya había sido revisado y denunciado por intelectuales católicos críticos con los excesos de la Iglesia, como por ejemplo Erasmus van Rotterdam o Pico della Mirándola. Después, los primeros teólogos protestantes, como el alemán Andreas Karlstadt, expresaron claramente la necesidad de eliminar de las iglesias cualquier imagen que

diera pie a la idolatría. Este desarrollo de una primera iconoclastia luterana obligó a la Iglesia Católica a revisar su defensa para el uso de las imágenes. Dejando de lado el rol didáctico de éstas, que era aceptado por el propio Martin Luther, ¿qué valor debían poseer y qué papel debían jugar las imágenes tradicionalmente consideradas aquerópitas o aquellas atribuidas a san Lucas? ¿Debían creerse los milagros que éstas parecían obrar? Tal y como ha expuesto ampliamente M. Bacci, la respuesta católica fue, por un lado, recordar a sus adversarios el muy antiguo uso de imágenes defendido por los padres de la Iglesia y, por otra parte, emplear la historia del retrato de la Virgen obrado por el pincel de san Lucas para testimoniar y certificar el obstinado uso de la pintura en el culto cristiano. Visto a la inversa, la actual existencia de imágenes atribuidas al evangelista ofrecía la posibilidad de volver a demostrar en los objetos materiales lo aprendido en las fuentes escritas[12].

Tales argumentos encontraron una firme oposición en los escritos de los reformadores, como por ejemplo en el *Traité des reliques*, escrito y publicado por Jean Calvin en 1543, en donde se denuncian los cultos rendidos a las reliquias y a las imágenes milagrosas. Sobre el particular de los retratos atribuidos a san Lucas, Calvin sostenía que el número de estas pinturas era exorbitante y que, en la mayor parte de los pretendidos retratos, la Virgen había sido representada de un modo poco conveniente[13]. En cualquier caso, el prestigio y el valor de la tradición que presentaba a Lucas como el pintor de la Virgen propició que la pintura eclesiástica italiana retomara los modelos antiguos, particularmente los orientales. De algún modo, si no se podía demostrar que tal o cual tabla era obra del propio Lucas, por lo menos se podía asegurar que, como el evangelista había fijado el arquetipo del retrato de la Madre de Dios, imitarlo era entonces reactualizarlo y hacerlo presente.

A fin de efectuar debidamente estos retratos de María con el Niño, en pleno Concilio de Trento aparecen los cánones que la Iglesia de Roma prescribe para tal efecto. En este mismo contexto, el cardenal Gabriele Paleotti escribe una especie de decálogo con el

12 Bacci, Michele, *Il penello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*. Ed. Piccola biblioteca Gisem. Pisa: 1998, p. 331.

13 Bacci, Michele, *Il penello dell'Evangelista…*, 1998, p. 333.

que busca definir adecuadamente las características de una imagen que, propiamente, pueda ser llamada sagrada y, por lo tanto, recibir veneración. Entre los requisitos, después de las imágenes aparecidas por contacto con el Señor (como en el caso de la Verónica) se encontrarían las obras realizadas por una persona santa, siendo san Lucas el ejemplo paradigmático.

Pero no solo proliferaron estos documentos oficiales a partir de Trento, sino que, cosa mucho más interesante para este artículo, se difundieron una serie de leyendas– propaganda que buscaban vincular a los mejores artistas italianos con la figura del apóstol pintor y sus retratos de María. Así, tal y como recoge M. Bacci, en los siglos XVI y XVII circulaba por Roma una pía leyenda que explicaba como Michelangelo Buonarroti había reencontrado la tabla atribuida a san Lucas que había sido conservada en la iglesia del monasterio de Santa María della Concezione in Campo Marzio y que había desaparecido. Una versión más tardía explica como Michelangelo encontró la dicha tabla en el pozo del monasterio[14]. Otra leyenda similar cuenta que Tiziano encontró otra de estas tablas pintadas por san Lucas.

Expuesto todo esto, podemos decir a modo de síntesis que cuando una leyenda explica que una imagen de María – encontrada milagrosamente o no – tiene a san Lucas como artífice, los mensajes que subyacen pueden ser los siguientes:

a. La imagen en cuestión posee un valor y prestigio que la coloca en un grado de sacralidad mayor al de otras imágenes, puesto que su santo autor es garante de la producción de una «verdadera imagen» de María.
b. Como es sabido, el animal emblemático de san Lucas es un toro o un buey, de manera que uno de los modos de leer la participación de esta criatura en la *inventio* de una talla de María es, precisamente, relacionando al evangelista con el origen de la imagen recién descubierta. Esto dotaría de sentido al hecho de que ocho de cada diez imágenes encontradas de la Virgen tengan a un toro o a un buey como la primera criatura que da la señal del hallazgo.

14 Bacci, Michele, Il penello dell'Evangelista, 1994, p. 339.

[FIG. 4] Santa María del Tura. Según la leyenda, esta emblemática imagen del románico catalán fue encontrada por un toro, razón por la cual ésta ha sido acompañada tradicionalmente por la figura de este animal. Talla policromada, siglo XII, Santuario de la Virgen del Tura, Olot. Foto: archivo del autor.
[FIG. 5] Virgen del Lluc dentro de su camarín. Talla en madera, siglo XIV, Santuario de Santa María de Lluc, Mallorca. Foto: Wikimedia Comons.

c. A veces, la presencia de san Lucas dentro de la leyenda del hallazgo milagroso de una imagen es más directa. Así ocurre, por ejemplo, en la *inventio* de la Moreneta mallorquina, la Virgen de Lluc, donde el niño que encontró la talla se llamaba, precisamente, Lluc[15]. De este modo, aunque veladamente, se recuerda al evangelista como artífice o inventor-trovador de la imagen.
d. El vínculo con san Lucas conecta a la talla encontrada con toda la tradición católica que, frente a las iglesias protestantes, defiende el uso de las imágenes y la veneración de éstas, siempre que posean algún tipo de santidad o de sobrenaturalidad que lo justifique.

Pasaremos ahora a abordar la segunda figura recurrente que hemos seleccionado para ejemplificar los vínculos que las imágenes

15 AMENGUAL, Josep, *Santuarios marianos de Baleares*. Ed. Encuentro. Madrid: 1997, p. 59.

sagradas de la Virgen en Occidente poseen con el Oriente legendario: el emperador Carlomagno. Si bien el influjo de su figura es decisivo para entender la Alta Edad Media en lo religioso, lo político y lo cultural, para nosotros el punto de interés se encuentra en la dimensión simbólica del gran emperador carolingio, quien fuera un virtuoso modelo para los de reyes cristianos posteriores. Tal ejemplaridad se debió, precisamente, a su leyenda.

El Carlomagno legendario se construyó en base a dos grandes temas: su misión como defensor de la fe cristiana frente al islam y su papel como peregrino hacia Jerusalén, Roma y Compostela. Sobre esto último, parece seguro que Carlomagno no peregrinó nunca a dichos enclaves, cuestión que, como ya hemos advertido, es del todo indiferente para que una leyenda cumpla su función. Tal y como afirma Marco Piccat sobre Carlomagno, «el mundo medieval se encargó de la difusión de sus hazañas épicas en estos lugares, manipulando y amalgamando datos de diversas fuentes y confiriendo a su figura nuevos significados»[16]. En la *Chanson de Roland*, continúa Piccat, su imagen como peregrino *ad perpetuum* había sido ya evocada en los últimos versos[17]. Existen de hecho varios ejemplos literarios que sitúan al emperador como peregrino a los santos lugares dentro de una atmósfera sencillamente devocional y piadosa, esto es, lejos de motivaciones militares o políticas. Por ejemplo, la peregrinación de Carlomagno al Oriente Cristiano la encontramos así narrada en el *Chronicon* del monje Benedicto Monte Soratte, redactado entre los años 972 y 1000. En el mismo tono está escrito el *Voyage de Chralemagne à Jérusalem et à Costantinople,* conservado en un único manuscrito de los siglos XII– XIII, hoy desaparecido[18].

En estas narraciones legendarias y ejemplares que acabamos de esbozar, es la gran devoción al Santo Sepulcro lo que mueve a Carlomagno a caminar hasta Tierra Santa. Sin embargo, existen otros

16 Piccat, Marco, «Roma, Jerusalén y Compostela: La leyenda de Carlomagno, emperador peregrino». *On the Road in the Name of Religion* (online), 2 (2016), pp. 23. [Consultado el 25 de Mayo de 2021]. Disponible en https://www.academia.edu/36469308/roma_jerusal%c3%89n_y_compostela_la_leyenda_de_carlomagno_emperador_peregrino.

17 Piccat, Marco, «Roma, Jerusalén y Compostela», (2016), p. 23.

18 Piccat, Marco, «Roma, Jerusalén y Compostela», (2016), p. 32.

viajes a los santos lugares en los que el componente bélico o, al menos, político, es más que evidente. Esos relatos entroncan con las leyendas en las que la figura de Carlomagno es cantada como liberador de los sarracenos usurpadores. Sobre esta cuestión, donde el peregrinaje adquiere la forma de una gesta, es fundamental el texto de la *Descriptio*[19], obra escrita en latín entre 1080 y 1095 en la abadía de Saint Denis, en París[20]. Dicho texto narra cómo cuatro mensajeros de Constantinopla piden ayuda a Carlomagno de parte del emperador Constantino y del patriarca de Jerusalén para que expulse a los musulmanes que se habían apropiado el Santo Sepulcro. Carlomagno accedió y cumplió con éxito su cometido, restaurando con la fuerza de sus armas el poder del patriarca en Constantinopla. A cambio de la ayuda militar prestada, Carlomagno únicamente pidió al emperador algunas reliquias para llevarlas a Francia. Constantino le brindó entonces ocho espinas de la corona de Cristo, los clavos de la Santa Cruz, el sudario con la impronta del rostro de Cristo, una camisa de la Virgen, pañales del niño Jesús y un brazo del anciano Simeón[21].

Para conocer las hazañas legendarias de Carlomagno en nuestro ámbito más cercano, que es el mundo hispánico, conviene consultar el libro IV del célebre *Codex Calixtinus,* en el cual se narra cómo el apóstol Santiago se apareció en sueños al emperador hasta en tres ocasiones, prometiéndole la victoria sobre los sarracenos que ocupaban «la tierra española y gallega».

Girona es otro enclave en el que, más allá de la evidencia histórica, se encuentra muy presente la figura de Carlomagno, quien habría liberado a la ciudad del enemigo sarraceno. De hecho, aún hoy, la figura del emperador carolingio tiene allí una presencia cultural importante. Esto es debido, sobre todo, a que en la catedral existió un fuerte componente litúrgico asociado a su persona fomen-

19 El título completo de la obra es *Descriptio qualister s Karolus Magnus clavem et coronam Domini a Costantinopoli Aquisgrani detulerit quialiterque Karolus Clavus ad Sanctum Dioysium retuleri.*

20 Folz, Robert, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'empire germanique médiéval.* Ed. Les Belles-Lettres. París: 1950, pp. 179-182.

21 Piccat, Marco, «Roma, Jerusalén y Compostela», 2016, p. 36.

[FIG. 6] Imagen del rey Pere III el Ceremonioso que tradicionalmente fue venerada en Girona como san Carlomagno. La autoría de la pieza aún es discutida, pudiendo ser obra de Aloi de Montbrai o de Jaume Cascalls. Alabastro policromado, siglo XIV, Girona, tesoro capitular de la Catedral. Foto: Wikimedia Comons.

tado especialmente por el obispo Arnaldo de Montrodón (1335-1348)[22].

Castelldefels es otra población catalana estrechamente vinculada con Carlomagno. La leyenda que da origen a la talla románica a la que se rindió culto hasta su destrucción en el siglo XX, narra cómo el mismo emperador en persona llevó la imagen hasta Castelldefels, cumpliendo así con un encargo del Papa[23].

Vincular a los grandes emperadores cristianos a monasterios, santuarios o catedrales en los que nunca estuvieron es una actitud bastante habitual en el mundo medieval. El diseño de leyendas al respecto y de objetos que las justifiquen llegó a un grado de sofisticación extraordinario. En este sentido, es fundamental el trabajo de

22 Cf. MOLINA FIGUERAS, Joan, «Arnau de Montrodón y la catedral de San Carlomagno. sobre la imagen y el culto al Emperador carolingio en Gerona». *Anuario de Estudios Medievales* 34/1 (2004), pp. 417-474.

23 CAMPS I CLEMENTE, Manuel, «Dos santuaris catalans amb antecedents de culte a la deessa Isis». *Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la ciencia* 19 (1993), pp. 324-333.

[FIG. 7] Tarjeta postal de la imagen actual de la Virgen de la Salud. Se trata de una réplica de la pieza medieval, quemada durante la Guerra Civil Española (1936 –1939). Madera policromada, mediados del siglo XX, parroquia de Castelldefels. Foto: archivo del autor.

Amy Goodrich Remensnyder, donde dedica gran parte de su estudio a Carlomagno[24] y muestra como éste, mediante una serie de procesos, acaba deviniendo la base de la vida de una comunidad religiosa a partir de recordar imaginativamente su pasado. Así, la identidad del presente de esas comunidades quedaba vinculada al famoso personaje, el cual podía ser invocado para su propio beneficio, ya sea para beneficiarse de ventajas y privilegios o para protegerse de los poderes civiles. En el caso que nos ocupa, una imagen de la Virgen tendrá mayor valor si ha sido regalada por un emperador tan insigne, el cual establece así un vínculo importante con la comunidad.

Esta última leyenda a la que nos hemos referido entronca con otros relatos legendarios en los que en el origen de una imagen de la Virgen se encuentra un reputado personaje de la historia antigua que la habría traído hasta el lugar donde se le rinde culto o bien se habría ocupado de hacerla llegar. Ya sea un apóstol, un santo, un patriarca o bien un rey, el prestigio del personaje confiere valor añadido a la imagen. En muchas ocasiones, ese valor también guarda

24 Remensnyder, Amy Goodrich, *Remembering Kings Past: Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France.* Ed. Cornell University Press, 1995.

[FIG. 8] El Papa Adriano II entrega la talla de la Virgen de Salud a Carlomagno para que éste la lleve a Castelldefels. Detalle de la pintura mural de Josep Serrasanta, parroquia de Santa María de Castelldefels, mediados del siglo XX. Foto: Javier Clemente Hernández.

relación con Oriente, esto es, con Tierra Santa, que es de donde predicó, murió y resucitó Cristo y de donde proceden las reliquias más preciadas. Así, cuando el personaje que trae la imagen de la Virgen es oriental, se asume también todo este poso de forma más o menos indirecta.

El caso de Carlomagno está cerca de estas nociones que acabamos de esbozar, puesto que, al tratarse de un emperador-peregrino, la conexión con el Oriente se presenta de modo evidente. Tal y como apunta Isabel de Riquer, el peregrino, «exiliado voluntario de su medio familiar y social, quedaba imbuido de la conciencia de pertenecer a un «nosotros» supranacional por encima de las diferentes lenguas, estado jurídico o social, edad o sexo»[25]. Esta concepción, aplicada a un emperador, es aún más profunda, pues no hay valor más propiamente imperial que la idea de universalidad.

Así, a modo de síntesis, cuando Carlomagno está en el origen de una talla de Nuestra Señora, estas son algunas lecturas simbólicas que pueden realizarse:

25 De Riquer, Isabel, «La Peregrinación fingida». *Revista de Filología Románica* 8 (1991), pp. 103-119.

a. Como modelo ejemplar de rey cristiano, cualquier talla de la Virgen asociada a Carlomagno va a participar del prestigio del rey carolingio, así como el lugar que la alberga, que resta ya conectado para siempre al emperador y a su fama.
b. Como peregrino a Tierra Santa, Carlomagno, quien persiguió la reunificación del antiguo Imperio Romano, aparece como un nexo entre Oriente y Occidente; un canal que facilita la comunicación entre los tesoros de Tierra Santa con la fe de la Europa occidental. Así, una talla de la Virgen entregada por Carlomagno conecta a la pieza con todo el imaginario de Tierra Santa.
c. Carlomagno, como guerrero protector del cristianismo y libertador de los santos lugares, es imagen del triunfo del cristianismo sobre sus enemigos. Así, una talla de la Virgen relacionada con el emperador, supone una imagen del triunfo del culto cristiano en un lugar donde éste habría estado castigado o perseguido.

Reflexión final

Como decíamos al principio de este artículo, muchas de las actuales imágenes marianas del Occidente cristiano son piezas medievales y están revestidas de leyendas que exaltan su valor sagrado. Milagros y otros fenómenos sobrenaturales recogidos por la tradición forman parte de un largo camino que las trae hasta nuestros días y las hace actuales; no son piezas de museo, sino obras vivas que todavía vehiculan narraciones extraordinarias y fenómenos milagrosos que despiertan el interés de nuestros contemporáneos.

Es justamente la naturaleza de este carácter sobrenatural lo que las convirtió en elementos que quedaban fuera del examen directo de la Iglesia post-medieval, la cual se esforzó en gestionarlas e integrarlas en los márgenes institucionales, a fin de controlar su culto y evitar cualquier exceso por parte de los fieles, propensos muchas veces a inconscientes cultos de tipo pagano-idolátrico. En efecto, la mayoría de estas imágenes sagradas pertenecen o han pertenecido a contextos populares, los cuales quedaron normalmente alejados del control eclesiástico directo hasta que, durante la época del barroco, se empezó a poner orden y, lo más importante, se resignificaron estas tallas.

Un buen ejemplo de esta tarea de catalogación es la obra *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña* (1657) del dominico Narcís Camós, quien con su trabajo dio a conocer oficialmente a la Iglesia la existencia de tales imágenes, hasta ese momento dispersadas por las diferentes diócesis. Vindicadas ya como obras revestidas de sacralidad, milagrosas y conductoras de un gran fervor religioso, la Iglesia católica pudo asimilarlas por completo a partir de ese momento. Una vez hechas «oficiales» esas tallas y toda su devoción especial hizo posible que la Iglesia Católica pudiera contestar debidamente contra los argumentos de las iglesias protestantes, donde el valor de las imágenes es realmente pobre, al punto de relegarlas del culto por los peligros de idolatría que entrañarían. En cambio, teniendo ya bajo control esas imágenes y sus leyendas, la Iglesia de los tiempos del barroco hereda y sistematiza todo ese «Jardín de María». Santuarios de cultos ancestrales y sus imágenes sagradas de origen medieval se enarbolaron entonces como una correcta expresión de piedad cristiana, favorecida por la propia divinidad; de otro modo no se explicarían los milagros que se atribuyen a las tallas de Nuestra Señora.

Hemos comprobado cómo, dentro de la meta-historia de estas imágenes privilegiadas, la presencia del Oriente cristiano aparece como un rasgo que les confiere un valor aún más especial. El evangelista Lucas, el santo pintor de la Virgen, dota de veracidad a los rasgos simbólicos de las tallas que le tienen a él o a su animal emblemático como marco o fondo para la leyenda de una imagen mariana. Hemos visto también cómo Carlomagno, el rey peregrino y defensor de los santos lugares, llega a entregar una talla de la Virgen a un prelado catalán. Tal acción conecta al pueblo de Castelldefels con Tierra Santa y con aquellos que la protegen.

Son muchas más las conexiones legendarias entre Oriente y Occidente propiciadas por el culto a la Virgen. En este artículo sencillamente queríamos poner en valor el uso de la leyenda como un medio para la dosificación y la preservación del pensamiento simbólico en medio de los ambientes populares. Un pensamiento que no sólo es un modo poético o sutil para la conservación de la doctrina, sino que justifica también el uso de las imágenes sagradas como medios para la devoción y que, cuando Tierra Santa o algún personaje oriental está de fondo, adquiere un prestigio que confiere garantías de veneración y una mayor credibilidad a sus milagros.

EN TORNO A LAS ESTRATEGIAS DE AUTO-REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL NORDESTE PENINSULAR (1000-1100)

Verónica Carla Abenza Soria

Resumen: Desde la Antigüedad Tardía y tomando como punto de partida el mundo bizantino se difundirá un esquema iconográfico del retrato de donantes que perdura durante toda la Edad Media. Adoptado por los laicos, entre los siglos XI y XII, se comenzarán a introducir con intensidad ciertas variaciones figurativas que pretenden reflejar la autoridad y el margen de acción para ejercer poder de los retratados. Este estudio analiza un selecto pero representativo grupo de imágenes femeninas del Nordeste peninsular tradicionalmente consideradas de dedicación, que se extienden entre los años 1000 y 1100. El objetivo es explicar cómo ciertos detalles figurativos traducen la capacidad representacional de esas imágenes y de las obras que las contienen reflejando esas mismas cuestiones.

Abstract: With origin in Byzantium, an iconographic type based on the representation of donor portraits will be developed from Late Antiquity onwards. Further development of this same prototype continued throughout the Middle Ages. Eventually adopted by lay donors, between eleventh and twelfth centuries, this prototype will be modified with some iconographic variations. These variations show the authority and margin to act of the sitters. This study focuses on the analysis of a select though representative group of images depicting women from North-Eastern Spain between 1000 and 1100. The main goal is to explain how some figurative details translate these images and objects' capacity of self-representation.

Palabras Clave: Patronazgo artístico femenino; retratos de donantes; inscripciones; consortes; Nordeste peninsular

Key Words: Female Artistic Patronage; Donor Portraits; Inscriptions; Consorts; North-Eastern Spain

Introducción

Desde la Antigüedad Tardía y durante toda la Edad Media, el motor que estimuló el patronazgo artístico fue esa misma *evergesia* propia de las sociedades greco-romanas y, posteriormente, del mundo paleo-bizantino. Consistía en una cierta voluntad social de hacer el bien que se traducía, sobre todo para las élites, en una necesidad de redistribuir su riqueza. Es cierto que, en época medieval, el antiguo pragmatismo cívico fue reemplazado por el espíritu de la *charitas christiana*. Con ello, la Iglesia, en sentido amplio, se convirtió en el principal receptor de las donaciones de los laicos y el beneficio esperado a cambio era la salvación del alma[1].

De ahí que la generosidad de las que fueron reinas y condesas consortes en los reinos de Pamplona y Aragón y en los condados catalanes en los siglos pleno-medievales, revirtiera en buena medida en la fundación y construcción (o reconstrucción) de monasterios y catedrales, así como en la creación del mobiliario litúrgico indispensable para el culto. En un período en el que las fuentes escritas no son siempre abundantes ni asequibles, es significativo que dichas mujeres se sirvieran de una serie de imágenes visuales y epigráficas para dejar constancia de sus acciones en esos objetos y edificios.

---

1 Este artículo es el resultado de una investigación iniciada como parte de mi Tesis Doctoral: *EGO REGINA: Patronazgo y promoción artística en Aragón, Navarra y Cataluña (1000-1200)*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018 (en prensa), y continuada como parte de mi beca posdoctoral Juan de la Cierva Formación ((FCI2019-039199-I, financiada por MICIN/ AEI/ 10.13039/501100011033.) en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Instituto de Historia) (CSIC, CCHS-IH, Madrid), y financiada por los proyectos de investigación: «Movilidad y Transferencia Artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388): artistas, objetos y modelos-MAGISTRI MEDITERRANEI» (MICINN HAR2015-6388-P, IP: Manuel Castiñeiras), y «The Medieval Iberian Treasury in Context: Collections, Connections, and Representations on the Peninsula and Beyond» (RTI2018-098615-b-100, IP: Therese Martin, MICIN/ AEI/ 10.13039/501100011033/ FEDER "Una manera de hacer Europa»). Este marco ideológico, esencial para comprender el fenómeno del patronazgo artístico medieval, ha sido perfectamente sintetizado en SPIESER, Jean-Michel; YOTA, Élisabeth (ed.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin,* Paris: Desclée de Brouwer, 2012, esp. pp. 7-10.

En el siglo XI, la expansión de los retratos de donantes laicos, tanto en general como femeninos en particular, afectó al Nordeste de la Península Ibérica con la misma intensidad que al resto de Europa[2]. Aquello que normalmente se designa como retrato de donantes es una imagen dónde comparece un personaje divino con el que interaccionan uno o varios laicos y/o religiosos sosteniendo un modelo en miniatura del edificio u objeto que ellos mismos han promocionado, y que se integra en la propia obra a la que dicho modelo alude. En las últimas décadas, gracias a la historiografía especializada y, en particular, a autores como Elizabeth Lipsmeyer y Emanuel S. Klinkenberg[3], se han realizado importantes esfuerzos para recopilar un corpus de las obras que ilustran la difusión de esta iconografía llamada, convencionalmente, de presentación o de dedicación.

En la actualidad existe un cierto consenso sobre la aparición de esta tradición iconográfica en el ámbito imperial paleo-bizantino, tan pronto como a caballo de los siglos II y III. Ello explica que fuera desde Bizancio desde dónde se difunde tempranamente hacia el resto de Europa y, especialmente hacia Roma, el tipo iconográfico que contempla la presencia del donante sujetando el modelo delante de la divinidad, con gesto generalmente oferente y en actitud suplicante[4].

---

2 Para una reflexión global del tema y su articulación dentro del fenómeno del patronazgo artístico en la Edad Media: Ottesen, Bodil B., *The Development of Dedication Images in Romanesque Manuscripts*. Ann Arbor: University of Maryland, 1987. Tesis de Doctorado; Davies, Wendy; Fouracre, Paul (ed.), *The Languages of Gift in the Early Middle A*ges. Cambridge: Cambridge University Press, 2010; Schleif, Corine, «Gifts and Givers that Keep on Giving: Pictured Presentations in Early Medieval Manuscripts», in Donavin, Georgiana; Obermeier, Anita (ed.), Romance and Rhetoric. Essays in Honour of Dhira B. Mahoney. Turnhout: Brepols, 2010, pp. 51-71; Cohen, Esther; Jong, Mayke de (ed.), *Medieval Transformations: Texts, Power, and Gifts in Context*. Leiden: Brill, 2001.

3 Lipsmeyer, Elizabeth, *The Donor and his Church Model in Medieval Art: From Early Christian Times to the Late Romanesque Period*. New Brunswick, NJ: Rutgers University, 1981. Tesis de Doctorado; Klinkenberg, Emanuel S., *Compressed Meanings: The Donor's Model in Medieval Art to around 1300: Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension between Tradition and Likeness*. Turnhout: Brepols, 2009.

4 Aunque éste es el tipo iconográfico preponderante en la tradición bizantina, muchos de los que habitualmente se tienen como retratos de donantes han sido recientemente recalificados por Rico Franses como retratos de contacto atendiendo a las particularidades visuales y simbólicas de las imágenes: Franses, Rico, *Donor Portraits in Byzantine Art. The Vicissitudes of Contact between Human and Divine*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, esp. pp. 17-62.

Para la cristiandad latina, se ha observado que las imágenes papales que se extienden desde la capital italiana a partir del siglo IV en adelante constituyen una fuente de referencia en la multiplicación de las escenas de dedicación[5]. En el contexto occidental, de hecho, parece que es en la Alta Edad Media cuando esta fórmula iconográfica romana empieza a ser emulada por los laicos cada vez con más frecuencia. El esquema, sin demasiados cambios, habría sido adoptado, en todo caso, por influencia primera de los bizantinos, entre cuyas imágenes proliferaron los retratos de donantes no religiosos[6].

Los emperadores carolingios y sus sucesores se prodigaron en proyectar el trasunto imperial de su poder a través de un imaginario con reminiscencias antiquizantes que recurría, a menudo, a este mismo tipo de iconografía. Ello redundó, en consecuencia, en la picturalización como donantes de sus propias consortes, particularmente, entre las dinastías otoniana y salia[7]. Uno de los ejemplos más evocativos en el que se funden la iconografía de presentación y la de coronación, es la representación de Inés de Poitou (1024-1077) junto a su marido, el emperador Enrique III (r. 1046-1056), en la serie de imágenes de dedicación del llamado *Codex Aureus* (El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Cod. Vitrinas 17, f. 3r.). La receptora del códice, ofrecido por el cónyuge, es la Virgen María quien, a su vez, bendice a la emperatriz imponiendo su mano sobre la cabeza de ella[8].

Los retratos femeninos laicos pleno-medievales de los reinos y condados del Nordeste hispánico todavía se suelen interpretar, incluso en los estudios más recientes, cómo si en su mayoría estuvieran infor-

5 Para una revisión de esta cuestión con el análisis de las imágenes más tempranas: Caillet, Jean-Pierre, «L'Évolution de la notion d'Évergétisme dans l'Antiquité Chrétienne», in SPIESER, Jean-Michel; Yota, Élisabeth (ed.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin,* Paris: Desclée de Brouwer, 2012, pp.11-24, con la bibliografía oportuna.

6 Para un catálogo bastante exhaustivo: Velmans, Tania, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*. Paris: Klincksieck, 1976.

7 Todavía sigue siendo publicación de referencia: Prochno, Joachim, *Das Schreiber-und Dedikationsbild in der Deutschen Buchmalerei. I. Teil bis zum ende des 11. Jahrhunderts (800-1100)*, Leipzig: B. G. Teubner, 1929.

8 Sobre esta escena: Dodwell, Charles Regunald, *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pp. 197-198.

mados por este precedente otoniano y, por extensión, salio. Sin diferenciar, además, las particularidades entre las escenas de coronación y las de donación[9]. Solo las investigaciones de Soledad Silva y Verástegui han establecido una clara distinción entre la figuración de los donantes y las escenas dónde se representan matrimonios de la élite regia y condal, subrayando cómo es fundamentalmente en estas últimas dónde resuenan con más fuerza dichos antecedentes[10]. A pesar de introducir esta lectura tan sugestiva, sus publicaciones han ahondado más en los ejemplos navarros, llamando menos la atención sobre la realidad aragonesa y, sobre todo, catalana en esta cronología[11].

El objetivo principal de este estudio es, por tanto, el de analizar un selecto pero representativo grupo de imágenes propias de este marco geográfico y temporal en las que se figuraron mujeres que, gracias a la documentación escrita o a la propia evidencia material, podemos tildar de donantes. La historiografía suele tratarlas como un conjunto homogéneo. Por ello, en primer lugar, se atenderá especialmente a aquellas imágenes que, por definición, se pueden catalogar como retratos de donantes, así como a las inscripciones que complementan esos manifiestos visuales de patronazgo o promoción artística. La última parte del texto abordará, en cambio, imágenes protagonizadas por estos mismos perfiles pero que, tipológicamente,

9 Olañeta, Juan Antonio, «La representación de donantes y promotoras femeninas en el arte románico: estrategias, modelos y circunstancias», in HUERTA, Pedro Luis (ed.), *Féminas. El protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2020, pp. 77-115, en particular en lo que respecta a las imágenes que toma del contexto peninsular.

10 Entre las múltiples publicaciones dónde la autora incide sobre esta cuestión: Silva Y Verástegui, Soledad, «El matrimonio real: sus representaciones en la miniatura hispana del siglo XII», in *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 13, 2018, pp. 5-43; Silva y Verástegui, Soledad, «Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real». En *Príncipe de Viana*, 77/256, 2016, pp. 581-609; Silva y Verástegui, Soledad, «Iconografía del donante en el arte navarro medieval», in *Príncipe de Viana*, 11, 1988, pp. 445-457.

11 Para el contexto catalán, la publicación que mejor ha abordado en su conjunto este tema, aunque sin poner demasiado el acento en los retratos femeninos: Alcoy, Rosa, *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte Occidental medieval*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017. Soledad Silva y Verástegui se ocupa de los retratos matrimoniales del escenario catalán en cronologías posteriores: Silva y Verástegui, Soledad, «El matrimonio real…», 2018, pp. 28-34.

no deberían considerarse *stricto sensu* como tales, sino dispositivos visuales de carácter penitencial, devocional o simplemente conmemorativo. En el estudio se prescinde de las imágenes recogidas en los cartularios. Por un lado, con la intención de ajustar las conclusiones a una cronología dentro del siglo XI. Por otro, porque aunque su confección fuera motivada por una cierta voluntad historicista[12], aquí se privilegian imágenes cuya creación fue supervisada por las mujeres retratadas o determinada por su influencia directa.

Recientemente, algunos historiadores han profundizado en cómo desde finales del siglo X, pero sobre todo a lo largo de las dos centurias siguientes, empezarán a introducirse algunas variaciones en el esquema preponderante. Aunque estas sutiles alteraciones figurativas permitirán a todos los retratados significarse ante una audiencia diversa con una multitud de valencias[13], para las mujeres se convierten en una vía para auto-promocionarse de un modo que los textos no siempre ponen de manifiesto. Precisamente, una de las imágenes más elocuentes en este sentido se fecha hacia los albores del año 1000. Integraba uno de los frescos que, a ambos lados del arco triunfal, decoraban la iglesia romana de Santa Maria in Pallara. El mural hacía pareja con otro fresco en casi todo análogo dónde se figuró al promotor de la construcción de la iglesia, un cierto Petrus Medicus, sosteniendo el modelo en miniatura del templo y abrazado por el santo patrón san Sebastián. Su mujer, Johanna, se representó al amparo del otro santo patrón, san Zótico, al que entregaba, con la mano velada, un regalo en forma de pan. El retrato identifica a la mujer como donante menor en relación al esposo y, al mismo tiempo, indica que su ofrenda se destina no a la promoción artística, sino al culto[14].

12 Se incide en ello para lo relativo al Tumbo A de la catedral de Santiago de Compostela, el *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo y el Libro de las Estampas de la catedral de León en: Wearing, Shannon, «Holy Donors, Mighty Queens: Imaging Women in the Spanish Cathedral Cartularies of the long Twelfth Century». *Journal of Medieval History*, 42/1, 2016, pp. 76-106.

13 Sobre la introducción de nuevos atributos figurativos que sirven, por ejemplo, para reflejar hasta cierto punto el carácter letrado de los patronos: Maxwell, Robert, «The 'Literate' Lay Donor: Textuality and the Romanesque Patron», in McNeill, John, et alii (ed.), *Romanesque Patrons and Processes*. London-New York: Routledge, 2018, pp. 259-277.

14 Una descripción completa de estos frescos que se conservan solo en estado fragmentario en: Marchiori, Maria Laura, *Art and Reform in Tenth-Century Rome. The Paintings of S. Maria in Pallara*. Ontario: Queen's University, 2007. Tesis de Doctorado, pp. 79-80.

Así, la finalidad última de esta contribución no es ofrecer un estudio descriptivo y comparativo de dichos retratos que ayude sencillamente a un mayor conocimiento de los mismos. Sostenía Percy Ernst Schramm que este tipo de iconografía tenía la capacidad de representar a los retratados incluso aunque se tratase de retratos tipológicos carentes de toda verosimilitud. De hecho, en su extensa investigación en torno a las imágenes reales o imperiales de época otoniana, concluyó que estos retratos permitían a quienes los contemplaban recrear simbólicamente la presencia de los retratados, así como la variedad de ideas políticas o religiosas que esos individuos encarnaban[15].

Eliza Garrison, en su revisión a la teoría de Schramm sobre el retrato, incidía en la importancia de valorar la función representacional no solo de esas imágenes sino también de los códices u objetos que las contenían[16]. Por ello, este estudio pretende indagar en las variaciones figurativas introducidas en estos retratos femeninos para entender cómo las imágenes tanto como las obras dónde se representaron, comunican un mensaje que trasciende la finalidad piadosa del acto de donación. Para analizar las discrepancias con respecto al esquema iconográfico más habitual se ofrecerán, además, ciertos paralelismos tanto del propio contexto peninsular como internacional.

La escena de dedicación como recurso de auto-representación femenina

En el siglo XI, de entre todas las reinas y condesas consortes del Nordeste peninsular, será Estefanía de Foix (†1066), reina consorte de Pamplona (r. c. 1040-1054), la única que se hará retratar siguiendo con cierta fidelidad el tipo iconográfico de la escena de dedicación más comúnmente representado. Su retrato forma parte de las miniaturas con que se decoró el Privilegio Fundacional de

15 De entre la abundante literatura del autor dedicada al tema, estas ideas están perfectamente condensadas en: Schramm, Percy Ernst, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*. 2ª ed. Munich: Prestel, 1983.

16 Garrison, Eliza, «Ottonian Art and Its Afterlife: Revisiting Percy Ernst Schramm's Portraiture Idea», in *Oxford Art Journal*, 32/2, 2009, pp. 205-222.

Nájera (Madrid, Real Academia de la Historia, BA 005-001)[17]. Dicho folio fue copiado e iluminado en 1054 por orden de la reina, en particular, a los pocos días de la muerte de su marido, el rey García Sánchez III (r. 1035-1054). Su contenido detalla los términos de la fundación de la nueva sede episcopal de Nájera, en el reino de Pamplona. Su decoración tanto como el encargo de la copia, como se verá, permitieron a la reina presentarse a sí misma y a sus sucesores, especialmente a su hijo y heredero al reino, Sancho Garcés IV (r. 1054-1076), como soberanos fuertes y legítimos, sobre todo a ojos de sus enemigos más cercanos.

Las esquinas superiores acogen la escena de la Anunciación, con la Virgen María en el lado diestro y señalando en dirección al Arcángel Gabriel, que se figura en el ángulo contrario devolviéndole el saludo.

En las esquinas de la parte inferior aparecen sendos esposos, sosteniendo entre las manos un modelo de ese mimo folio fundacional y mediando, entre ambos, una imagen en miniatura que evoca la iglesia de Santa María de Nájera. El retrato de donantes se configuró, por tanto, como un retrato tipológico siguiendo aparentemen-

17 El contenido del diploma ha sido editado en diversas ocasiones: Fita, Fidel – «Santa María la Real de Nájera. Estudio Crítico». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 26, 1885, pp. 155 et passim; Cantera Montenegro, Margarita, *Colección Documental de Santa María la Real de Nájera*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1991, n. 10. Los comentarios en torno al texto y la decoración miniada arrancan desde antiguo: Sandoval, Prudencio De, *Catálogo de los obispos que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona*. Pamplona: Nicolás de Assiain, 1614, ff. 51-52; Moret, José De, *Anales del reino de Navarra*. Pamplona: Francisco Antonio de Neira, 1684, lib. XIII, cap. III, n. 23; Madrazo, Pedro De, *España. Sus monumentos y arte-Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cª, 1886, pp. 619. Los estudios más recientes: Galván Freile, Fernando, «Documento de la fundación del monasterio de Santa María de Nájera», in Bango Torviso, Isidro (ed.), *La edad de un reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona*. Pamplona: Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, 2006, pp. 287-290; Silva y Verástegui, Soledad, «Imágenes matrimoniales…», 2016, pp. 592-596; Abenza Soria, Verónica, «Mujeres y artistas: ¿un género subestimado?», in Castiñeiras, Manuel (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. El Ejido: Círculo Rojo, 2017, pp. 279-297; Abenza Soria, Verónica, «In the name of the queen: female patron portraits and inscriptions in 11th-Century Aragon and Navarre», in Keil, Wilfried E., et alii (ed.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit*. Berlin: De Gruyter, 2018, pp. 285-308.

[FIG. 1] Privilegio Fundacional de Nájera, 1054, Madrid, Real Academia de la Historia, BA 005-001. Autor: Real Academia de la Historia, con permiso.

te el esquema iconográfico difundido desde la tardo-antigüedad, aunque sin prestar demasiada atención a la caracterización de los cónyuges como reyes. El único atributo que aludiría a su condición regia es, de hecho, el bonete dorado que luce García Sánchez III, mientras que su esposa lleva la cabeza velada con una cofia.

En comparación con otros diplomas fundacionales medievales, el folio najerense y sus imágenes fueron concebidos deliberadamente para ser mostrados públicamente en ocasiones especialmente connotadas. En primer lugar, el contenido, –extenso–, se concentró en un único folio de considerables dimensiones (80 cm. de largo × 58 cm. de ancho), en lugar de ser pensado para un diploma que hubiera integrado un cartulario. En segundo lugar, el folio se iluminó con una serie de miniaturas que transmiten la preocupación de la

[FIG. 2] Privilegio Fundacional de Nájera, 1054, Madrid, Real Academia de la Historia, BA 005-001. Anunciación, detalle de la Virgen María. Autor: Real Academia de la Historia, con permiso.

reina por continuar, una vez viuda, con el proyecto. Esto se ilustra, asimismo, gracias a las inscripciones y, en concreto, a la composición especular de los versos que recorren el margen inferior, que se inician en la miniatura que representa al rey y terminan en la de su mujer, aunque interrumpiéndose por la presencia del modelo de la iglesia: HAEC SUNT GARSIAE VERBIS FORMATA MARIAE (Con palabras de García esto se firmó para María) / NITITUR HAEC PROPIA FIERI CONIUX STEPHANIA (Esto cumple Estefanía propia mujer [de García]). En tercer lugar, ciertas anotaciones al dorso referentes a litigios que, en época moderna, enfrentaron a la comunidad najerense con algunos particulares por ciertos derechos, parecen confirmar que el folio fue pensado para ser exhibido en situaciones especialmente críticas, como disputas sobre la propiedad de bienes[18].

En el momento de la fundación del obispado, el reino de Pamplona estaba en posesión de algunos territorios limítrofes que los hermanos de García Sánchez IV y reyes de León y de Aragón, Fernando I (r. 1037-1065) y Ramiro I (1035-1063), pretendían incorporar a sus propios reinos vecinos. Algunos de estos territorios, precisamente por

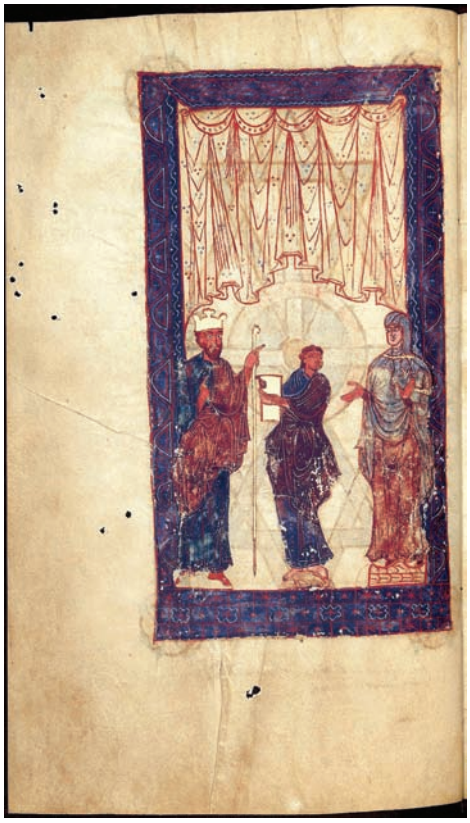
18 Sobre estas anotaciones: FITA, Fidel, «Santa María la Real…», 1885, pp. 155 et passim.

[FIG. 3] Privilegio Fundacional de Nájera, 1054, Madrid, Real Academia de la Historia, BA 005-001. Retrato del Rey García Sánchez III. Autor: Real Academia de la Historia, con permiso.

[FIG. 4] Privilegio Fundacional de Nájera, 1054, Madrid, Real Academia de la Historia, BA 005-001. Retrato de la Reina Estefanía de Foix. Autor: Real Academia de la Historia, con permiso.

[FIG. 5] Privilegio Fundacional de Nájera, 1054, Madrid, Real Academia de la Historia, BA 005-001. Modelo en miniatura de la iglesia de Santa María de Nájera. Autor: Real Academia de la Historia, con permiso.

su carácter fronterizo, habían sido entregados como dote a Estefanía de Foix en ocasión de su matrimonio con el rey navarro. En el marco de la política religiosa emprendida por el monarca, una de las soluciones que se tomó para salvar temporalmente dicho conflicto fue ceder



[FIG. 6] Diurnal de Fernando I y Sancha I, 1055. Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, MS 609, res. 1, f. 6v. Escena de dedicación.
Autor: Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, con permiso.

el control sobre algunos de los obispados de los territorios en disputa a la nueva sede episcopal de Nájera. La muerte prematura del rey, sin embargo, colmó algunas de las expectativas de los cuñados de la reina con la reintegración, por ejemplo, de ciertos territorios de la llamada *Castilla Vieja* que le pertenecían en virtud de su esponsalicio, entre los dominios de Fernando I.

La presión de sendos monarcas se dilató en el tiempo y, de hecho, no cesó hasta el asesinato de Sancho Garcés IV en Peñalén en 1076[19]. Por ello, durante su viudedad, las iniciativas de Estefanía

19 Este contexto ha sido bien estudiado por diversos autores, especialmente en lo que concierne a las tensiones patrimoniales y territoriales entre los tres reyes: MARTÍN DUQUE, Ángel – «Don García Sánchez III "El de Nájera": biografía de un reinado», in *García Sánchez III «El de Nájera». Un Rey y un Reino en la Europa del siglo XI*, *XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, 2-6 agosto 2004,* 17-37. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2005, pp. 17-37; MIRANDA, Fermín, «Monarquía y espacios de poder politico en el reino de Pamplona», in *Ante el Milenario del reinado de Sancho el Mayor. Un rey navarro para España y Europa*, *XXX Semana de Estudios Medievales. Estella, 14-18 julio 2003,* 43-70. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2004, pp. 43-70, con la bibliografía oportuna.

[FIG. 7] Uta Codex, c. 1020/1025. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, f. 2r. Escena de dedicación de la abadesa Uta de Niedermünster. Autor: München, Bayerische Staatsbibliothek, con permiso.

de Foix para reforzar la débil autoridad de su heredero se concentraron en el proyecto constructivo y decorativo de Nájera, el más ambicioso de cuantos emprendidos con su marido. En este sentido, no conviene olvidar que el diploma fue mostrado en ocasión de la celebración de la consagración de la iglesia najerense en 1056, cuando es confirmado no solo por Sancho Garcés IV y algunos de sus hermanos, sino también por los reyes de León y de Aragón, quienes asisten igualmente a la ceremonia. De hecho, las intenciones de la reina se evidencian en la ilustración del folio.

El retrato de Estefanía de Foix revela su interés en promover la construcción de la nueva iglesia de Santa María de Nájera. La fundación del obispado había sido un esfuerzo participado tanto por ella como por su marido. Por ello, la miniatura evocativa del templo se figura entre ambos. De hecho, la naturaleza colectiva de la iniciativa, –que se expresa literalmente en el texto–, se manifiesta en la representación de la pareja sosteniendo ambos una copia del diploma. Sin embargo, la mano del rey apunta directamente

al texto; gesto que lo define como iniciador y principal donante. Por su parte, la reina mira y señala con la suya hacia el modelo de la iglesia, proclamando visualmente su rol en la supervisión de la construcción del templo.

No por casualidad, la pareja se hizo acompañar, en el registro superior, de la escena de la Anunciación. Esta figuración perseguía un doble propósito. Por un lado, la representación de la Virgen pretendía funcionar como *exemplum*, es decir, como modelo de conducta ejemplar a emular por la reina presente en la diagonal opuesta. Aunque el folio acusa un considerable desgate, –fruto seguramente de su uso y exposición continuados–, y hasta la fecha no se han realizado análisis químicos, el uso de colores similares para las vestiduras de ambas mujeres parece reforzarlo. Actuando como un prototipo sagrado, la Virgen legitima la autoridad de Estefanía de Foix y santifica su iniciativa como promotora de la iglesia de Santa María de Nájera. Por otro lado, las connotaciones maternales de la Anunciación son particularmente apropiadas para enfatizar el rol de la reina como protectora del heredero y, por extensión, del reino[20].

El recurso a este tropo y el uso de las imágenes del folio para invocar visualmente este tipo de mimesis devocional suscitan su comparación con retratos similares. Tanto una cierta afinidad estilística como las relaciones de parentesco entre el monarca navarro y su homólogo leonés han llevado a los historiadores a relacionarlo con la escena de presentación que se representa en el Diurnal de Fernando y Sancha (Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, MS 609, res. 1, f. 6v) de 1055[21]. En el libro de horas la composición general es en esencia la misma. Fernando I se retrata a la izquierda señalando con el índice hacia su consorte, la reina

20 Para una justificación diversa de la representación de la escena de la Anunciación en el folio: Silva y Verástegui, Soledad, «Imágenes matrimoniales…», 2016, pp. 592-596.

21 Entre los estudios más recientes sobre el códice y la escena de presentación: Prado-Vilar, Francisco, «Lacrimae rerum: San Isidoro de León y la memoria del padre». *Goya*, 328, 2009, pp. 195-221; Williams, John, «Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts». *Anales de Historia del Arte*, 147/extra 2, 2011, pp. 413-435; Martin, Therese, «Fuentes de potestad para reinas e infantas: el infantazgo en los siglos centrales de la Edad Media». *Anuario de Estudios Medievales. El ejercicio del poder de las reinas ibéricas*, 46/1, 2016, pp. 97-136, esp. 105.

Sancha I (1018-1067), quien apunta en dirección a un modelo en miniatura del códice. El libro es sostenido por la figura central del pintor o del escriba. Este personaje sería, en cierto modo, el equivalente a la maqueta miniaturizada de la iglesia najerense. La reina, con su gesto, como Estefanía de Foix, se figura como la promotora del libro. De hecho, esto se confirma gracias a las inscripciones del recto del mismo folio (6r.) que identifican a la pareja como los propietarios del manuscrito, así como al colofón dónde se incide en el protagonismo de Sancha I (208v.).

Las divergencias entre ambas escenas, más allá de lo que pudiera parecer en una lectura apriorística, aunque sutiles son muy sugerentes. La caracterización de Fernando I como rey, tocado con corona y con un cetro rematado por una cabeza de león, y ciertos detalles tal que la ambientación de la escena en un contexto palaciego delimitado por el suelo embaldosado y los cortinajes que penden del enmarque, o la profusión del oro y el púrpura no solo en esta miniatura[22], sino en toda la decoración del códice, anuncian las intenciones de su promotora. Pretendía la reina con este lenguaje figurativo ensalzar la ambición territorial y la legitimidad política de su marido. De ahí, que se optara por elementos de raigambre clásica que entroncan con la miniatura carolingia y otoniana y descubren el trasunto imperial de la escena y del libro.

Resulta así significativo que Sancha I se retrate dedicando el libro no a un personaje santo sino a su propio cónyuge. En ello, por tanto, difiere del folio najerense, que se hermana, en este sentido, con la tradición inmediatamente anterior perpetuando el esquema iconográfico convencional. De hecho, de las múltiples escenas miniadas del ámbito germano dónde las donantes encomiendan sus ofrendas a la Virgen, una que presenta ciertos paralelismos con el privilegio najerense es

22 Estos detalles fueron detectados y puestos en valor por Serafín Moralejo y Manuel Castiñeiras: Moralejo, Serafín, «Notas a la ilustración del libro de horas de Fernando I», in Franco Mata, Ángela (ed.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 311-316. Cfr. Castiñeiras, Manuel, «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los libros de horas de Fernando I y Sancha», in Costa, Marisa (ed.), *Propaganda e Poder. Congresso peninsular de história da arte, Lisboa, 5 a 8 de Maio de 1999*. Lisboa: Edições Colibri, 2000, pp. 71-94.

la representación de la abadesa Uta del convento femenino de Niedermünster (r. c. 990-1025) en el llamado *Uta Codex* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, f. 2r.)[23].

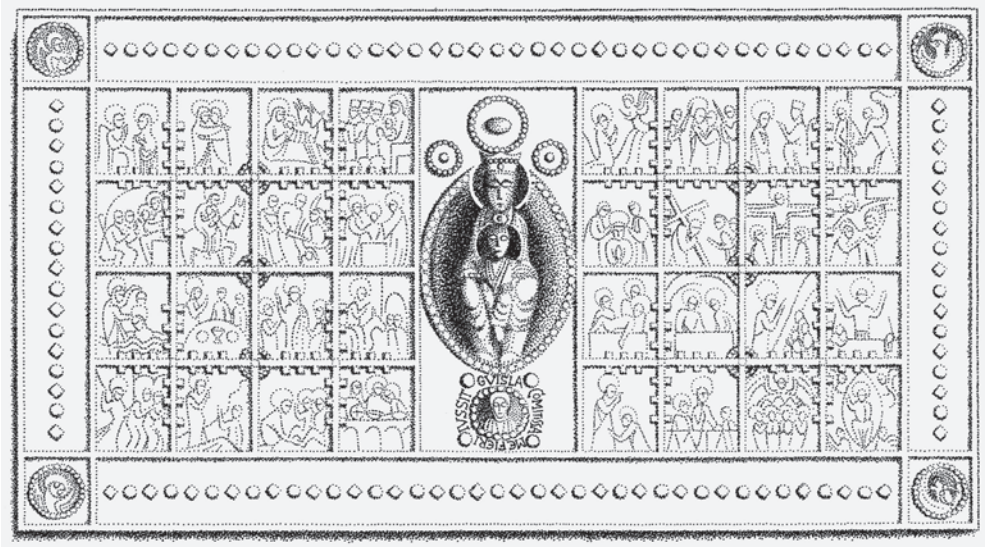
La indumentaria de Estefanía de Foix, sin ningún atributo regio, está incluso en consonancia con el hábito que viste la religiosa; cualidad que seguramente delata su estatus de viuda. Como la reina que porta en la mano el modelo del diploma, la abadesa se figura sujetando el códice, en su caso, ofrecido en actitud suplicante a una imagen de la Virgen entronizada con el Niño. María y las personificaciones femeninas de los medallones del enmarque ejercen de nuevo como *exempla* para Uta y su congregación. A la comunidad de Niedermünster alude la representación de nuevo de la abadesa en el mismo códice (f. 4r.), ahora como testigo de la celebración de la misa por san Erhard, uno de los santos patrones del convento. Justamente por requerir las religiosas para los oficios de la necesaria intervención masculina[24]. A diferencia de la acción llevada a cabo por la abadesa, el matiz del doble gesto que realiza Estefanía de Foix indica que, más allá de su dedicación del diploma a la Virgen, la reina quiso presentarse como garante de la continuidad del proyecto regio mediante la construcción del nuevo templo najerense.

Otras divergencias en torno a un modelo iconográfico que persiste

Relativamente anterior al retrato de Estefanía de Foix es el esmalte dónde supuestamente se representó a Guisla de Lluçà, condesa consorte de Barcelona (†1079). Formaba parte de un frontal de altar de orfebrería confeccionado hacia 1038 y que decoró el altar mayor de la catedral de Girona hasta la Guerra de Independencia

23 Para una visión general en torno a la iconografía de sus miniaturas: Cohen, Adam S. – *The Uta Codex: art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.

24 Boeckler, Albert, «Das Erhart-Bild im Uta-Codex». In Miner, Dorothy Eugenia (ed.), *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Green*. Princeton: Princeton University Press, 1954, pp. 219-230.



[**FIG. 8**] Restitución gráfica del desaparecido frontal de altar románico de la Catedral de Girona. Dibujo: Iker Spozio.

Española. A causa de la fundición de la pieza como rescate tras el sitio de la ciudad de las tropas napoleónicas, el retrato solo se conoce gracias a las observaciones que ofrecieron algunos de los que pudieron ver la obra in situ antes de su destrucción[25].

Entre las fuentes de época moderna, el inventario de los bienes del tesoro del altar mayor de la iglesia gerundense, levantado en 1511 a razón de la visita del obispo Guillem Ramon Boïl (1508-1532) del 9 de diciembre de ese mismo año, ofrece una sucinta aproximación: «*Et in eodem circuito est scriptura sequens: GISLA COMITISSA ME FIERI IUSSIT* (…)» (Y [entre las gemas] del medallón está la siguiente inscripción: Guisla, condesa, me hizo hacer)[26]. La siguiente descripción visual se demora más de un siglo y se incluye en el relato de Juan Gaspar Roig y Jalpí de 1678: «(…) Baxo del nicho en que està colocada la de la Virgen, cerquita del suelo, peaña, ò tarima del Altar ay vn esmalte de color verde, y en medio de èl, la efigies de vna muger, y alrededor

25 Sobre el devenir histórico de la obra y de los elementos que conformaban su decoración, incluido el esmalte con el retrato de Guisla de Lluçà: Abenza Soria, Verónica – «¿Patronazgo en cuestión o cuestión de patronazgo? Ermessenda de Carcassone y el desaparecido frontal de altar de la catedral de Girona: el enigma de su Piedra sigilar». In *Locus Amoenus*, 18, 2020, pp. 5-26. Para otros aspectos formales relativos a la obra: Duran-Porta, Joan, «La reina Estefania de Pamplona i l'ascendència catalana del frontal d'altar romànic de Nájera». In *SVMMA*, 16, 2020, pp. 16-34.

26 Para la transcripción íntegra del inventario: Marquès, Jaume, «El frontal de oro de la seo de Gerona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins,* 13, 1959, pp. 213-231.

de ella vnas letras, que dizen IUSSIT GUISLA COMITISSA FIERI. (sic.)»[27]. Testigo de excepción fue Jaime Villanueva quien hacia 1806 pudo contemplar el frontal personalmente: «Dicho frontal está dividido en treinta y dos cuadros, que representan de relieve varios pasages de la vida del Salvador, cuyo centro ocupa un óvalo con una imagen de nuestra Señora. Al pié de este óvalo hay otro pequeñito, en que está figurada de esmalte una señora sentada, y al rededor se lee: GISLA COMETISSA FIERI IUSSIT. (sic.)»[28]. Posteriormente, hacia 1832, José de La Canal se haría eco afirmando: «Debajo del nicho en que está colocada la Virgen, muy inmediato á la tarima, se ve sobre un esmalte verde la figura de una muger, y alrededor esta inscripcion: IUSSIT FIERI GUISLA COMITISSA. (sic.)»[29].

De los escasos detalles que proporcionan dichos cronistas podemos deducir que se trataba de un esmalte de color verde con forma ovalada, posiblemente circundado por cuatro gemas entre las que se intercaló la inscripción «Guisla, condesa, me hizo hacer». El retrato estaba alineado verticalmente con una imagen repujada de la Virgen y consistía en la representación de una mujer sentada. Sin poder especificar más, es posible que las claves para entender mejor la imagen se hallen en la configuración de la obra que decoraba. A partir de otras particularidades indicadas por los testigos oculares, así como de las referencias que proporciona el inventario cincocentista se infiere que era un frontal de altar realizado, como era habitual, con un alma de madera que, en su caso, se cubrió con láminas de oro. Éstas fueron trabajadas en repoussé habida cuenta de la imagen «esculpida» de la Virgen con Cristo Niño en los brazos que se dispuso en un nicho justo en el centro. Tenía, igualmente, otros apliques de plata y de pedrería, así como un conjunto de esmaltes

27 ROIG Y JALPÍ, Juan Gaspar, *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona, y cosas memorables suyas Eclesiásticas y Seculares, allí de nuestros tiempos, como de los* pasados. Barcelona: Jacinto Andreu, 1678, pp. 207-210.

28 VILLANUEVA, Jaime, *Viage literario á las iglesias de España*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1803-1852, XII, pp. 180-181.

29 CANAL, José De La, *España Sagrada. Teatro geographico-historico de la Iglesia de España*, Madrid: Antonio Marin, 1832, XLV, Tratado LXXXVIII. *En que se concluye lo perteneciente á la Santa Iglesia de Gerona, Colegiatas, Monasterios y Conventos de la Ciudad*, pp. 8-10.

[FIG. 9] *Otto-Mathilden-Kreuz*, (c. 971/973-982). Essen, Essen Domschatz. Retrato de la abadesa Matilde de Essen y de su hermano, el duque Otón. Autor: Essen Domschatz, Essen, con permiso.

figurativos, mientras que en los laterales acogía una serie de escenas neotestamentarias repujadas.

De especial relevancia son los esmaltes historiados del frontal, tipología en la que se encuadraría también aquél con el retrato de la condesa, pues, como sugirió Joan Molina, dada la cronología es muy factible que se hubieran obrado con la técnica del esmaltado a cloisonné[30]. En estas fechas, la órbita de creación de esmaltes figurativos técnicamente similares es bastante restrictiva y se sitúa en la tradición otoniana. Por ello, siempre se ha establecido cierta relación entre el retrato de Guisla de Lluçà y el retrato de donantes de la llamada *Otto-Mathilden-Kreuz* (c. 971/973-982)[31]. No obstante,

30 MOLINA, Joan, «*Ars Sacra* a la Catedral de Girona. Esplendor i renovació d'una seu a l'entorn de l'any 1000». *Girona a l'Abast*, 7, 2005, pp. 149-167.

31 Sobre esta cruz: BEUCKERS, Klaus Gereon, «Das Otto-Mathilden-Kreuz im Essener Münsterschatz. Überlegungen zu Charakter und Funktion des Stifterbildes», in BODARWÉ, Katrinette; SCHILP, Thomas (ed.), *Herrschaft, Liturgie und Raum. Studien zur mittelalterlichen Geschichte des Frauenstifts Essen*. Essen: Klartext, 2002, pp. 59.

dejando al margen la afinidad técnica, la imagen que decora la cruz se basa en la representación de Matilde, abadesa del monasterio de canonesas seculares de Essen (r. 971/973-1011), junto a su hermano Otón I, duque de Suabia y de Baviera (r. 955-982). Tanto el duque, el promotor de la cruz, como su hermana Matilde, la receptora de la misma, empuñan el modelo en miniatura de la propia cruz. Con ello, el retrato difiere sustancialmente del caso gerundense.

Un paralelismo más próximo se hallaría en el retrato de donante de otra de las cruces custodiadas en el tesoro de Essen, la llamada *Mathildenkreuz* (c. 1000)[32]. Aquí comparece de nuevo la abadesa antedicha salvo porque, en este caso, realiza una genuflexión y en gesto de oración se dirige hacia una imagen de la Virgen entronizada con el Niño. De hecho, atendiendo al detalle que proporcionan las fuentes sobre la representación de Guisla de Lluçà sentada, podríamos afirmar que su retrato responde a un esquema anómalo respecto a la iconografía de dedicación. Por ello, resulta sugerente que, en realidad, pudiera tratarse de un esmalte con la imagen de la Virgen María sentada sobre un trono que fuera propiedad de la condesa y que hubiera sido integrado, por decisión suya, entre la decoración del frontal.

Esta circunstancia explicaría con mayor solvencia dos cuestiones en torno al patronazgo del frontal todavía no bien resueltas. En primer lugar, la presencia de la inscripción que alude a la condesa pues serviría para identificar a Guisla de Lluçà con el sujeto retratado en el esmalte. Cabe recordar que la titular del frontal era la Virgen y que el esmalte se ubicaba justo a los pies de la imagen repujada de María. De hecho, este tipo de ambigüedad respondería a la voluntad de la condesa de colocar su acción de donación bajo el amparo de la Virgen.

Otras obras del siglo XI redundan en este tipo de identificación ambigua entre los personajes retratados. Éste sería el caso de los marfiles románicos del llamado Díptico de Jaca (The Metropolitan

32 Para una reflexión en torno a la promoción de la cruz: Beuckers, Klaus Gereon; Falk, Birgitta, «Cruz de Mathilde, Essen», in García de Castro Valdés, César (ed.), S*ignum salutis: cruces de orfebrería de los siglos V al XII*. Oviedo: Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias– KRK Ediciones, 2008, pp. 266.

[FIG. 10] Mathildenkreuz, c. 1000. Essen, Essen Domschatz. Retrato de la abadesa Matilde de Essen. Autor: Essen Domschatz, Essen, con permiso.

Museum of Art, n. 17.190.134, 17.190.33). Es una obra de función y significado controvertidos, que fue encargada hacia 1100 por la reina consorte de Aragón Felicia de Roucy (r. 1070-1094) como parte del mobiliario litúrgico del monasterio femenino aragonés de Santa María de Santa Cruz de la Serós. En una de las tablas que conforman la pieza se representó una Crucifixión, definida por una serie de figurillas de marfil que se distribuyen alrededor del crucificado sobre una lámina de plata sobredorada. A sus pies se repujó una inscripción que hace referencia a la donante: FELI // CIA / REG // INA (Reina Felicia). Lo más sorprendente es que para la figura de Cristo se repujó un nimbo, mientras que el resto de personajes, tradicionalmente identificados con la Virgen, san Juan y las personificaciones del Sol y de la Luna, carecen de dicho atributo. De ahí que la figurilla femenina que ocupa la posición consuetudinaria de la Virgen pudiera interpretarse de forma ambivalente, gracias a la inscripción, como un retrato de la propia reina[33].

33 ABENZA SORIA, Verónica, «The Jaca Ivories: Towards a Revaluation of Eleventh-century Female Artistic Patronage in the Kingdom of Aragon», in MCNEILL, John, et alii (ed.), *Romanesque Patrons and Processes*. London-New York: Routledge, 2018, pp. 183-191.

[FIG. 11] *Díptico de Jaca*, c. 1100. New York, The Metropolitan Museum of Art, MMA 17.190-134, MMA 17.190.33. Detalle con la inscripción y posible retrato de la reina Felicia de Roucy. Autor: The Metropolitan Museum of Art, New York, con permiso.

En segundo lugar, no conviene olvidar que la inscripción gerundense, por la fórmula empleada, atribuye a Guisla de Lluçà el rol inequívoco de donante. Sin embargo, la promoción de la obra se atribuye no a la condesa, sino a su suegra, la condesa consorte de Barcelona, Ermessenda de Carcassone (†1058). Con motivo de la consagración en 1038 de la catedral de Girona, esta última donó el montante de trescientas onzas de oro para que se confeccionase el frontal[34]. Además, para rubricar su autoría en torno al antipendio regaló una piedra sigilar con su nombre inscrito doblemente en negativo en Árabe y Latín. El inventario antiguo asevera que esa gema fue engastada en el frontal[35]. Por ello, es más factible pensar en su nuera

34 Así consta en el acta de consagración: MARTÍ, Ramon, *Col·lecció diplomàtica de la Seu de Girona (817-1100)*. Barcelona: Fundació Noguera, 1997, n. 224.

35 Sobre la correspondencia de esta piedra sigilar con la conservada en el Museu del Tresor de la Catedral de Girona (n. 25): ABENZA SORIA, Verónica, «¿Patronazgo en cuestión…», 2020, pp. 15-17.

como la donante del esmalte y no como aquella que concibió la idea de crear el antipendio.

Tampoco reproduce exactamente el esquema convencional el desaparecido retrato de la reina consorte de Pamplona, Placencia († a. 1076), esposa de Sancho Garcés IV. Ambos fueron retratados en los fragmentos repujados perdidos del Arca de San Millán de la Cogolla (c. 1067), flaqueando a Cristo en Majestad justo en uno de los frentes laterales de la arqueta[36]. El papel de la pareja se limitó a sufragar junto con otros tantos nobles, igualmente efigiados,[37] los gastos de manufactura del relicario.[38] La descripción moderna de Prudencio de Sandoval arroja, en este caso, la imagen más ajustada de los retratos:

> «(…) y otras quatro figuras de oro, las dos son dos Ángeles de hasta siete dedos de largo, y la otra del Rey do Sancho puesto de rodillas, con un letrero de marfil, y letras Góticas que dize: SANCIUS REX SUPRADICTUS. Y la otra figura es de la Reyna doña Placencia muger deste Rey, co un letrero de marfil encima, que dize: DIVE MEMORIAE PLACENTIAE REGINAE (sic.)».[39]

De ello se deduce que los cónyuges, custodiados por dos ángeles, se figuraron realizando una genuflexión y levantando los brazos hacia la visión mayestática central. Ambos se acompañaron de dos plaquitas de marfil con las correspondientes inscripciones identificativas. Ninguno de los epígrafes, sin embargo, aludía a su contribución como donantes. De hecho, el relicario es una obra excepcional desde el punto de vista iconográfico. Los marfiles con que se decoró presentan el ciclo hagiográfico más completo del santo emilianense,

---

36 Desaparecidos los retratos como casi toda la parte metálica del relicario, una imagen bastante ajustada la ofrecen los dibujos de Francisco Íñiguez: URANGA, José Esteban; ÍÑIGUEZ, Francisco, *Arte Medieval Navarro*. Pamplona: Aranzadi, 1973, Lám. 28.

37 Para una caracterización muy certera del resto de nobles representados, especialmente, de las patrocinadoras de signo femenino, Sancha, condesa consorte de Lara, y una dama llamada Auria: SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad, «Iconografía del donante…», 1988, pp. 450-451.

38 BANGO TORVISO, Isidro, *Emiliano, un santo en la España visigoda y el arca románica de sus reliquias*. Salamanca: Fundación San Millán de la Cogolla, 2007, pp. 56-58.

39 SANDOVAL, Prudencio De, *Primera parte de las fundaciones de los monesterios del Glorioso Padre San Benito*. Madrid: Luis Sánchez, 1601, pp. 27.

[FIG. 12] Reproducción del Arca de San Millán, 1944. San Millán de la Cogolla. Monasterio de San Millán de Yuso. Autor: Autora.
[FIG. 13] Restitución gráfica del lateral del Arca de San Millán con el retrato de la reina Placencia. Autor: Francisco Íñiguez: URANGA, José Esteban; ÍÑIGUEZ, Francisco, Arte Medieval Navarro. Pamplona: Aranzadi, 1973, Lám. 28.

al que circundan una serie de imágenes en las que se representa al comitente, los artistas, el epigrafista y los diversos patrocinadores. Tratándose de una obra dónde se concedió tanta importancia a la representatividad de esta jerarquización en torno a los roles de creación artística, no sorprende que el retrato de los reyes no se adecue fielmente al tipo iconográfico habitual.

Existen otras razones, además, para pensar que el interés de la pareja transcendía el deseo de representar su piedad a través del simple acto de donación, pues sus retratos adoptan, al mismo tiempo, la forma de imágenes con una finalidad penitencial y devocional. Por un lado, Soledad Silva y Verástegui ya llamó la atención sobre

la similitud desde el punto de vista iconográfico con el retrato de donantes del Diploma de donación de San Salvador de Villacete (Belver de los Montes, Zamora) (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Secc. Clero, Carp. 879, N. 20)[40]. El matrimonio formado por Oveco Munioz y Marina Vimaraz aparece a los lados de la *Maiestas*, tocando con las manos las nubes desde las que emerge Cristo. Esta proximidad entre la esfera celeste y la terrena delata la concepción del retrato con un objetivo redentor. De hecho, Manuel Castiñeiras atribuyó la confección del folio y su iluminación a un momento cercano a la muerte de los donantes[41].

Este tipo de imágenes con un propósito penitencial dónde los donantes ponen el énfasis no en recrear la dedicación de la obra, si no en invocar la intercesión por sus almas a través de un contacto más explícito entre su persona y la divinidad, sin la mediación del objeto donado, proliferarán en estas fechas. En el contexto peninsular, la familia real castellano-leonesa será especialmente prolífica en la producción de estos retratos. Se tiene constancia, por ejemplo, de un crucifijo donado por la infanta Urraca († 1101) al cenobio de San Isidoro de León que contenía un retrato de la misma y del que se conserva una descripción de Manuel Risco. Consistía en una representación de la dama arrodillada y con las manos en gesto orante levantadas y extendidas hacia el crucificado. Según el cronista de época moderna, junto a la imagen se incorporó el *titulus* y la palabra «Misericordia»[42].

Que el crucifijo de la infanta pudiera haberse concebido como un relicario tal que otras piezas donadas por la familia al monasterio y a la catedral leonesa, resulta sugestivo pues parece que, aunque no exclusivamente, este tipo de imágenes se relacionará especialmente

40 Silva y Verástegui, Soledad, «Imágenes matrimoniales…», 2016, pp. 24-25.

41 Castiñeiras, Manuel, «Donación al monasterio de San Salvador de Villacete», in Bango Torviso, Isidro (ed.), *La edad de un reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona*. Pamplona: Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, 2006, pp. 142-145.

42 Risco, Manuel, *Iglesia de León, y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*. Madrid: Blas Román, 1692, pp. 146-147. Cfr. Martin, Therese, «Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI». *Anales de Historia del Arte*, 147/extra 2, 2011, pp. 153-154.

[FIG. 14] Retrato del folio de donación del monasterio de San Salvador de Villacete. Madrid, Archivo Histórico Nacional, Secc. Clero, Carp. 879, N. 20.
Autor: Archivo Histórico Nacional, con permiso.
[FIG. 15] Cruz-relicario de Borghorst, c. 1050. Ex colegiata femenina de San Nikomedes, Borghorst, Westphalia. Autor: PALLOTTINI, Elisa, «The Epigraphic Presence on the Borghorst Cross (c. 1050)». En FRESE, Tobias; KEIL, Wilfried E.; KRÜGER, Kristina (ed.), Sacred Scripture/ Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture. Berlin-Boston: De Gruyter, 2019, pp. 63-74.

con el culto a los santos. Sus padres, los reyes de León Sancha I y Fernando I, obsequiaron al monasterio con la célebre Arqueta de las reliquias de San Isidoro. La obra custodiaba una serie de retratos de los cónyuges, entre los cuales, una representación de ambos vestidos como penitentes. De hecho, el significado de estos retratos cobra mayor relevancia a la luz del ciclo con imágenes del Génesis que inciden en el Pecado Original y sus Consecuencias[43]. Como en el caso de los retratos del Arca Emilianense, este tipo de obras y sus imágenes no eran pensadas para ser contempladas por un círculo religioso restringido sino para popularizar entre el público laico la devoción ligada al culto a las reliquias.

43 De entre la abundante literatura dedicada a esta obra, son especialmente sugestivas las ideas de Therese Martin: MARTIN, Therese, «Mujeres, hermanas…», 2011, pp. 156-160.

Representándose como ejemplo de virtud a través de este tipo de retratos, los donantes ayudaban así a divulgar ese modelo de expiación de los pecados. En la órbita germana, el retrato de la abadesa Bertha en la llamada Cruz relicario de Borghorst (c. 1050) evidencia que esta fórmula era común a otras geografías. Allí, la donante se figuró en una postura idéntica a la de la infanta Urraca, elevando sus manos, en este caso, hacia la bendición de la *Dextera Domini*. Elisa Pallotini ha demostrado que la inclusión de la inscripción con el nombre de la abadesa junto a los *tituli* de los santos cuyas reliquias albergaba la cruz contribuía a hacer dichas reliquias más presentes a los fieles y, con ello, a estimular sus oraciones para interceder por la abadesa[44]. Por ello, resulta muy sugestiva la inscripción que acompañaba al retrato de Placencia, «DIV(IN)E MEMORIAE PLACENTIAE REGINAE» (Reina Placencia, de divina memoria), pues la construcción de su memoria se pone en relación con las imágenes de los marfiles dónde la vida y milagros de San Millán se relata minuciosamente a los espectadores. Así, promocionando el culto al santo y gracias al retrato, se avivaba con mayor intensidad el recuerdo en torno a la piedad y devoción de la reina, invitando a los fieles a rezar por su alma.

Más allá de la autopromoción

La historiografía versada sobre patronazgo artístico en tierras catalanas solía considerar la representación de Llúcia de la Marca, condesa consorte de Pallars Sobirà († c. 1090), en el ábside de la iglesia pallaresa de Sant Pere del Burgal (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 113138) como un retrato de donante. Ello se debe a la interpretación tradicional en torno a la promoción de las pinturas dentro del horizonte vital de la condesa. La imagen es afín a la efigie de otra dama de hacia la segunda mitad del siglo XII, presente en

44 PALLOTTINI, Elisa, «The Epigraphic Presence on the Borghorst Cross (c. 1050)», in FRESE, Tobias; KEIL, Wilfried E.; KRÜGER, Kristina (ed.), *Sacred Scripture/ Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architectur*e. Berlin-Boston: De Gruyter, 2019, pp. 63-74.

[FIG. 16] Retrato de Llúcia de la Marca, c. 1095-1117. Pinturas murales de Sant Pere del Burgal, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 113138. Autor: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Foto: Calveras/Mérida/Sagristà, con permiso.
[FIG. 17] Retrato de donante, s. XII. Pinturas murales de Sant Pere de Esterri d'Àneu. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 4530. Autor: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Foto: Calveras/Mérida/Sagristà, con permiso.

un fragmento mural arrancado que formaba parte de la decoración pictórica de la antigua iglesia de Sant Pere d'Esterri d'Àneu (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 4530).

Ambas se retrataron con indumentaria aparentemente seglar que consiste en un vestido largo de mangas acampanadas con los bordes de pedrería, y con motivos floreados que parecen indicar que la prenda incorporara bordados. Las dos sujetan en la mano, derecha e izquierda respectivamente, un cirio, mientras que extienden la contraria en gesto quizá de adoración. El fragmento pictórico que correspondía a la representación de la cabeza de la segunda se deterioró al punto de no poder afirmar a ciencia cierta que se trate de una mujer. No obstante, sus cabellos caen hasta la nuca y podrían ser indiciarios de que efectivamente lo fuera.

Más factible es la identificación de la primera gracias a la presencia junto al retrato de la inscripción: ()IA ()MM(E)TESA. Aún así,

este epígrafe ha sido interpretado diversamente por la historiografía, identificando las lagunas como (Or)IA (co)MM(e)TESA (Condesa Oria)[45], o bien, (Luc)IA (co)MM(e)TESA (Condesa Lucía)[46] y, con ello, apuntando hacia dos posibles condesas pallaresas, Oria de Entenza († 1178) o la susodicha Llúcia de la Marca. El estudio en profundidad del estilo de las pinturas ha permitido emparentarlas con las creaciones del círculo del llamado Maestro de Pedret, arrojando cierta luz sobre la identidad de la mujer en quien deberíamos reconocer a la segunda[47].

Existe, además, cierto consenso en relacionar la presencia del cirio con la condición de difunta de las retratadas[48]. Con independencia de que se trate o no de una imagen funeraria, el hallazgo relativamente reciente en el intradós del arco absidal del Burgal de dos retratos adicionales, revela seguramente su intención conmemorativa. La pareja de personajes, una mujer con indumentaria laica y la cabeza velada y un clérigo con tonsura, se suele asociar a la representación de algunos de los parientes cercanos de la condesa y, en concreto, su hijo san Ot, obispo de Urgell (r. 1095-1122) y su hija, Maria, o bien su nuera, Aldonza. Según la cronología estimada para la ejecución de las pinturas, estos serían los verdaderos promotores de la decoración mural. La familia condal había sido desprovista del control sobre el monasterio del Burgal que no volverían a recuperar precisamente hasta finales del siglo XI una vez ya fallecida la condesa.

---

45 Ruiz-Domènec, José Enrique, «Oria, condesa de Pallars: una dama catalana del siglo XII». *Medievalia*, 12, 1995, pp. 7-12.

46 Joan Ainaud fue el primero en identificar a la retratada como Llúcia de la Marca: AINAUD, Joan, *Pintura románica catalana*. Barcelona: Editorial Vergara, 1962, pp. 26-28.

47 Se ha establecido, de hecho, el posible marco para la ejecución de las pinturas entre c. 1095-1117: Castiñeiras, Manuel, «Le origini della bottega del cosiddetto Maestro di Pedret: una questione di método», in Quintavalle, Arturo Carlo (ed.), *Medievo: le officine. Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Parma, 22-27 setembre 2009),* Milano: Electa, 2010, pp. 276-290.

48 Guardia, Milagros; Mancho, Carles, «Pedret, Boí, o dels orígens de la pintura mural románica catalana», in Guardia, Milagros; Mancho, Carles (ed.), *Les fonts de la pintura romànica*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008, pp. 117-159, esp. 129; Pagès, Montserrat – *Sobre pintura romànica catalana*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pp. 113-116.

[FIG. 18] Frente del Sarcófago de doña Sancha, c. 1097. Jaca. Monasterio de San Ginés. Foto: Autora.
[FIG. 19] Frente del Sarcófago de doña Sancha, c. 1097. Retrato de las hermanas Sancha, Teresa y Urraca Ramírez. Jaca. Monasterio de San Ginés. Foto: Autora.

En todo caso, cabría preguntarse si lo que sus descendientes pretendieron conmemorar fue el fallecimiento de Llúcia de la Marca. La cuestión es difícil de resolver sobre todo a tenor de la apariencia juvenil con que se retrata a la condesa. Para Manuel Castiñeiras, este aspecto respondería a la voluntad de inmortalizarla con la edad de Cristo con el fin de invocar su futura resurrección[49]. No obstante, aunque la condesa hubiera ya efectivamente fallecido, la representación de

49 CASTIÑEIRAS, Manuel, «Le origini…», 2010, pp. 276-290.

donantes femeninas que se retratan con un cirio puede evocar otro tipo de ceremonias. Este sería el caso de las donantes femeninas retratadas en la iglesia de San Nicolás de Mottola portando en las manos largas candelas encendidas como sus homólogas de Esterri y Burgal.

Linda Safran ha demostrado que, aunque las velas eran empleadas en una gran variedad de ritos, a las mujeres habitualmente se las relacionaba con dos rituales a razón de sus connotaciones marianas. El primero era la fiesta de la Candelaria que contemplaba la salida en procesión de las mujeres con cirios que después eran bendecidos para ser utilizados a lo largo del año litúrgico. El segundo hace referencia al momento inmediatamente posterior al alumbramiento, en el que, según el rito romano, las mujeres abandonaban sus hogares para ampararse, durante unos cuarenta días, bajo la protección de los templos familiares[50]. Siendo posiblemente los hijos de la condesa los que auspician, con su retrato, la conmemoración de la difunta, no sería tan sorprendente que, con la imagen, se hubiera querido recrear un ceremonial propio de su juventud y que los involucraba directamente.

Una imagen que, en principio, siempre ha resultado difícil de catalogar es el retrato de tres mujeres en el frente del llamado Sarcófago de Doña Sancha (c. 1097), procedente del convento jacetano de Santa María de Santa Cruz de la Serós (Convento de San Ginés de Jaca)[51]. Es difícil asegurar que la tumba en cuestión custodió los restos mortuorios de Sancha Ramírez (†1097), condesa de Urgell y hermana del rey aragonés Sancho Ramírez (r. 1064-1094).[52] Que hubo un sepulcro dentro de la iglesia monástica en el que encontró reposo eterno, lo consignó Joao Batista Lavanha en 1610. En las notas manuscritas de su *Itinerario del Reino de Aragón*, publicadas en 1895, ya refería que justo dentro del templo, en el lado izquierdo había un sarcófago, al centro de cuya tapa se había grabado el

50 Safran, Linda, «Deconstructing "Donors" in Medieval Southern Italy», in Theis, Lioba, et alii (ed.), *Female Founders in Byzantium and Beyond*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2014, pp. 135-151, esp. 147-148.

51 Recientemente, de hecho, ha vuelto a incluirse en los estudios sobre retratos de donantes en el período románico: Olañeta, Juan Antonio, «La representación de donantes…», 2020, pp. 108.

52 Simon, David, *The Doña Sancha Sarcophagus and Romanesque Sculpture in Aragon*, London: Courtauld Institute of Art, 1977. Tesis Doctoral, p. 23.

siguiente epígrafe: «HIC REQUIESCIT SANCIA» (Aquí descansa Sancha). El cartógrafo portugués aseguraba que la pieza pertenecía a la «Sancha» que había fundado el convento en 1071, hecho por el cual, difícilmente podía ser otra que Sancha Ramírez[53].

El sarcófago, decorado en sus cuatro lados y del que no se conserva la tapa, presenta un programa historiado que ha sido ampliamente estudiado. En el frente se distinguen tres escenas compartimentadas bajo arcadas. Empezando desde la izquierda, bajo la primera arquitectura se figuraron tres eclesiásticos en procesión celebrando alguna de las fases del ordo de difuntos[54]. Dos águilas con las alas desplegadas y sosteniendo entre las zarpas un volumen forman el encuadre del tema central: una *elevatio animae*, con dos parejas de ángeles sujetando una mandorla que acoge al interior el cuerpecillo desnudo de la difunta. Más interesante a nuestros propósitos es la presencia bajo la arcada diestra de tres mujeres. Una de ellas, en posición central, descansando en una silla en forma de aspa, con la mano derecha sobre el regazo y sosteniendo con la opuesta un libro hacia el que parecen dirigir la atención las figuras laterales.

El primer lado corto presenta un crismón perlado con las letras del monograma y al centro un medallón circundando un *Agnus Dei* que porta la cruz. En el costado opuesto, un gran medallón central está cercado a ambos lados por follaje vegetal, conteniendo dentro una pareja de grifos con los cuerpos vueltos y las cabezas afrontadas. En cuanto al lado posterior, empezando, de nuevo, desde la izquierda, las figuras de las dos primeras arcadas parecen ideadas para representar una única escena. Dos jinetes a lomos de los correspondientes corceles se encaran de frente, empuñando ambos lanza y escudo, pero el primero ofreciendo al espectador una visión más clara del arma de ataque, y el segundo de la de defensa. Parecen, por tanto, encarnar una psicomaquia. El personaje que remata este lado largo cabalga sobre un león al que abre las fauces con sendas manos.

53 Lavanha, Joan Batista, *Itinerario del Reino de Aragón*, 1610 (ed. digital, Biblioteca Digital Hispana, Zaragoza, 1895), p. 42.

54 CARDERERA, Valentín, *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII*. Madrid: M. Tello, 1855-1864, 2 Vol., I, pp. 4.

La iconografía de la obra se centra, por tanto, en escenas de carácter funerario y penitencial que deben leerse en clave escatológica conforme a la propia función del sarcófago. Entre la historiografía que ha ofrecido una interpretación sobre las tres mujeres retratadas, se han impuesto, de manera generalizada, dos posturas. La primera defiende la representación de tres monjas, habida cuenta del hábito que lucen, a medio camino entre la indumentaria propiamente religiosa y los tocados propios de la aristocracia laica[55]. La segunda se inclina por un retrato de la condesa Sancha Ramírez y de sus dos hermanas, Urraca y Teresa Ramírez[56].

Esta última lectura parece la más sugestiva. Sin embargo, la caracterización de las hermanas Ramírez con hábito monacal merece cierto detenimiento y traer a colación ciertos ejemplos y argumentos que nunca se suelen esgrimir en torno a esta cuestión. A Sancha Ramírez se le debe el haber recopilado la parte más importante del temporal del cenobio y haberlo destinado a su refundación en el último tercio del siglo XI[57]. Por otro lado, el control ejercido sobre la congregación, de la que nunca fue abadesa, se ajusta al papel que jugó en torno al monasterio como *domina*. Se trataría de un rol, sin atribuciones por encima de la dignidad abacial en lo espiritual, pero a su vez, indispensable para la administración cotidiana y el desarrollo a largo plazo del convento, al encargarse de gestionar las donaciones materiales y las oblaciones de novicias y, con ello, del patrimonio material y humano de Santa María de Santa Cruz de la Serós. Por su parte, las dos hermanas restantes habían profesado

55 Ocón, Dulce, «Renouveau paléochrétien et *pietas patrum* dans la sculpture aragonaise de la fin du XI^e siècle au debut du XII^e siècle: les ouvres du Maître de Jaca et du Maître de Doña Sancha», in Franzé, Barbara (ed.), *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique, XI^e-XII^e siècles*. Paris: Picard, 2015, pp. 135-136.

56 Canellas, Ángel; San Vicente, Ángel, *Aragon roman*, Yonne, 1971 (*Zodiaque. La nuit des temps*, 35), pp. 237-238; Simon, David, «El sarcófago, un monumento para la dinastía», in Buesa, Domingo, Simon, David (ed.), La condesa Doña Sancha y los orígenes de Aragón. Zaragoza: IberCaja, 1994, pp. 80-82; Quetgles, Maria Lluïsa, «Les deux sculteurs du Sarcophage de doña Sancha». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42, 2011, pp. 209-214.

57 González Miranda, Marina, «La condesa dona Sancha y el Monasterio de Santa Cruz de la Serós». *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 6, 1956, pp. 185-202.

como monjas del convento desde mediados de siglo y desde que así lo predispuso su padre, el rey de Aragón Ramiro I[58].

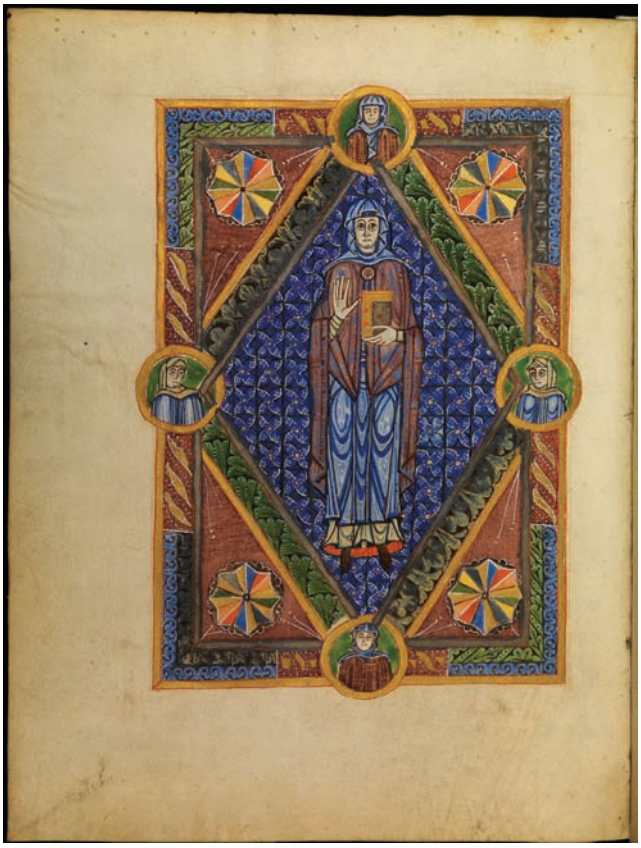
Las imágenes que presentan rasgos más afines con el retrato del sarcófago se hallan en la tradición de la retratística otoniana. El retrato de la abadesa Uta, esta vez, en una de las miniaturas de la Regla Monástica del convento de Niedermünster (Barmberg, Staatsbibliothek, MSC Lit. 142, f. 58 v.), es una de las que permite explicar el ejemplo aragonés de manera más satisfactoria. Coincidiendo con el abadiado de Uta, el duque de Baviera Enrique el Vaquero (955-995), encargó la confección e iluminación de dicho códice. El protagonismo del retrato de Uta, como recuerda Andrea Worm, no se debe solo a que coincidiera con su mandato como abadesa, sino a la trascendencia de la voluntad reformadora de Uta, quien quiso convertir el convento en un monasterio dónde sus religiosas siguieran los preceptos benedictinos[59].

Como en el sarcófago, Uta se representa en posición frontal con una mano extendida en dirección al lector y sosteniendo con la contraria el modelo en miniatura de la propia Regla de Niedermünster. A los flancos está circundada por los retratos de una serie de mujeres con hábito religioso y la cabeza velada que representan a las mujeres de su comunidad. Tanto la abadesa como las monjas se representan de forma anónima, con la intención de ofrecer un retrato representativo no solo de ciertos individuos, sino de la congregación de Nidermünster en general. De hecho, solo Uta es identificada gracias a una inscripción que no pertenece al propio retrato sino al texto del folio anterior. Una inscripción dónde, además, se ensalza su labor reformista.

Parece probable que, con el retrato del sarcófago se representara a las tres hermanas Ramírez. El hecho de que se representen anónimamente obedece a la voluntad de convertir el retrato en una imagen que fuera capaz de aludir no solo a su persona, sino

58 Ubieto Arteta, Antonio, *Cartulario de Santa Cruz de la Serós*. Valencia: Anubar Ediciones, 1966, pp. 22-23, n. 7.

59 Worm, Andrea, «"You Shall All Live Together in Harmony and Spiritual Unity": Images of Abbesses and Female Religious Communities in the Empire», in Fraeters, Verlee; Gier, Imke De (ed.), *Mulieres religiosiae: Shaping Female Spiritual Authority in the Medieval and Early Modern Periods*. Turnhout: Brepols, 2014, pp. 37-85, esp. 43-46.



[FIG. 20] Regla monástica de Niedermünster, c. 985/995. Barmberg, Staatsbibliothek, MSC Lit. 142, f. 58 v. Retrato de la abadesa Uta de Niedermünster y de su comunidad. Autor: Bamberg, Staatsbibliothek, con permiso.

a la congregación de la Serós en general. Incluso es muy probable que con el libro que sostiene la condesa y que leen ávidamente sus hermanas, evocativo del códice con la regla monástica que sostiene Uta y que observan con atención sus monjas, se quisiera poner de relieve la contribución de Sancha, Teresa y Urraca en la refundación y reforma del monasterio jacetano.

No obstante, como se ha anticipado, la condesa nunca ejerció como abadesa, sino como *domina*. En consecuencia, no es posible asegurar el alcance de su influencia en la reforma de los asuntos espirituales del convento. Por ello, su imagen se hace asimismo reminiscente del retrato de otra abadesa de Niedermüster. Se trata del retrato de Heilika, quien ejerció como abadesa a continuación de Uta (d. 1025-1054/57), contenido en un códice confeccionado y miniado para el mismo convento hacia 1025/44 (Berlin, Staatsbibliothek, MS Theol. lat. 4º 199, f. 67v.). En este caso, la miniatura representa a la abadesa recibiendo la Regla de San Benito de manos del propio santo. La

religiosa se figura de nuevo de forma anónima[60]. Lo interesante es que el códice dónde se representó, encargado por ella misma, no constituye una regla monástica en sí mismo, sino una suerte de libro capitular o conventual que incluía la regla benedictina adaptada al uso femenino, un calendario, material para el cómputo, las tablas de Pascua, un ritual con los ritos para la ordenación de la abadesa y la profesión de las monjas y el necrológico. Se trataba, en definitiva, de un libro que contenía los textos y materiales necesarios para el funcionamiento doméstico del convento y la conmemoración en el tiempo de su comunidad y, por tanto, un libro especialmente pertinente no solo para una abadesa sino también para una *domina*.

Sería sugestivo interpretar el libro de las hermanas Ramírez como uno de este tipo que sirviera para conmemorar tanto la labor de las tres al frente del convento como al resto de religiosas que convivieron con ellas durante todo ese tiempo. De ahí que no deba sorprendernos la representación anónima de Sancha, Teresa y Urraca. Además, la inscripción del sarcófago y la presencia del retrato en la tumba de la propia condesa ya serviría, como la inscripción laudatoria de Uta, para construir su propia memoria. En última instancia, las tres hermanas se habrían retratado como un ejemplo a emular por cualquier religiosa que habitara en el presente o en el futuro entre los muros de la Serós, invitándolas a rezar por sus almas y, con ello, velando, como el resto de las imágenes del sarcófago, por la *cura animorum*.

Conclusiones

La proliferación de imágenes de dedicación y de conmemoración femeninas en el nordeste peninsular parece coincidir con un momento muy específico en el tiempo. Se trata de una época en la que las reinas y condesas retratadas empezarán a disfrutar, por su viudedad, por su estatus y otras formas de autoridad, de cierto poder y de cierto prestigio. De hecho, estas imágenes se convierten en una traducción visual no solo de su legitimidad como consortes sino

60 Sobre esta imagen: Worm, Andrea, «You Shall All…», 2014, pp. 51-54.

también del margen de acción de que disponen para actuar como tales. En la mayoría de los casos, esta necesidad de divulgar públicamente, a través de las imágenes, esas distintas facetas, persigue subsanar preocupaciones que afectan al gobierno de los reinos y condados en los que ejercen como consortes, o a problemas de continuidad dinástica. Las sutiles variaciones figurativas que se introducen en el esquema iconográfico de donación que más se difunde desde la Antigüedad Tardía, más allá de significar públicamente la acción de donación, responde al deseo de reflejar dicho trasunto. Por último, se impone la necesidad de dejar de homogeneizar tipológicamente todas las imágenes con retratos de donantes, atendiendo a los casos en los que se conforman como imágenes de carácter penitencial y conmemorativo.

MEDIEVAL PORTUGUESE POLYCHROMY ON SCULPTURES: AN ONGOING PROJECT

Isabel Pombo Cardoso

Abstract: *Archaeology of Colour*[1] is an ongoing comparative material culture project focused on the polychromy of medieval Portuguese sculptures. This transdisciplinary project gains from the research into and the merge of different sources of information, namely, analytical identification of materials, techniques and production processes, coupled with historical documentary research, and archaeological reconstructions. It aims at tracing and understanding the origins and evolution of the materials and techniques used to produce medieval polychromies, plus the cultural, social, political and economic influences that shaped the production of polychrome sculpture in Portugal. Thus far, the results are revealing singularities in what respect to the choices made for decorating these artworks, such as the use of unexpected materials and techniques, opening future investigation avenues.

Keywords: polychromy, technological choices, painting materials and techniques

Introduction

Archaeology of Colour is an ongoing comparative material culture project focused on the polychromy of Portuguese medieval sculpture, a research area that has been completely disregarded.

Understanding the reasons behind the choices made by past cultures for the production of non-utilitarian objects is the grand challenge

1 This work was supported by national funds from FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the scope of the PTDC/ART-OUT/5992/2020 project; Sara Sá PhD grant PD/BD/135054/2017; and by the Associate Laboratory for Green Chemistry-LAQV, financed by national funds from FCT/MCTES (UIDB/50006/2020 and UIDP/50006/2020)

of material culture studies particularly of cultural objects or parts of those that remain essentially unstudied[2,3]. In line with this framework, the central objective of this transdisciplinary project, merging natural sciences and humanities, is to identify the choices made for the production of the polychromy on Portuguese sculpture and, chiefly, the reasons behind those choices. This includes the identification of materials, techniques and production processes, of the origins of their use and chronological and geographical evolution, as well as the understanding of the cultural, social, economic and political webs and influences that shaped the production of polychrome sculpture in Portugal, in a time when much more than a country it was essentially a region, the Iberian Peninsula. This will allow establishing the place that this Portuguese/ Iberian art technology occupies at a global level.

State of the art and limitations

«the aesthetic blindness to polychromy»[4]

Testified by numbers and abiding production, polychrome sculpture is globally a foremost artistic expression with an extremely long production tradition in human history (e.g.[5,6,7]). In Europe, routine evi-

2 Sillar, Bill., Tite, Michael S., «The challenge of 'technological choices' for materials science approaches in archaeology», *Archaeometry 42* (2000), pp. 2-20.

3 Rehren, Thilo, «Crossing boundaries», in Stone, Peter; HUI, Zhao (ed.), *Sharing Archaeology*. New York: Routledge, 2014, pp. 36-46.

4 Østergaard, Jan Stubbe, «The Polychromy of Antique Sculpture: A Challenge to Western Ideals?». in Brinkmann, Vinzenz; Primavesi, Oliver; Hollein, Max (ed.), *circumlitio, The polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*. Munich: Hirmer Verlag, 2010, p. 79.

5 Hendrix, Elizabeth, «Painted ladies of the early Bronze Age», *Metropolitan Museum of Art Bulletin 55* (1997-98), pp. 4-15.

6 Iannaccone, Roberta, et alii, «An integrated multimethodological approach for characterizing the materials and pigments on a sarcophagus in St. Mark, Marcellian and Damasus catacombs», *Applied Physics A 121*(2015), pp.1235–1242.

7 Nunn, Astrid; Jandl, Barbara; Gebhard, Rupert, «Polychromy on Mesopotamian Stone Statues. Preliminary Report», in Dietrich, Manfried; Metzler, Kai; Neumann, Hans (ed., *Studia Mesopotamica Jahrbuch für altorientalische Geschichte und Kultur, Band 2.* Munster: Ugarit– Verlag, 2015, pp. 187-206.

dence of the production of polychrome sculpture spans from c. 600 BC up to the present (e.g.[8,9]). Strikingly, the colour of European sculptures was amputated and silenced very effectively, rooted in three key historical moments: in the Renaissance with Leonardo da Vinci's treatise undermining colour in favour of shape, with Michelangelo's perfect white marble sculptures, and with the white marble classical sculpture canons pursued in Vasari's art academy; and later during the Neoclassical period, and with the advent of Modernism, in the 20th century, both with repudiation for adornment[10,11,12]. Shape and 'white or no colour' still defines the western and contemporary aesthetical ideal of sculpture and architecture, based on the misconception of pure 'white' classical antiquity sculpture and architecture, which is known now to had been full of colour[13,14,15,16]. As a consequence of what is defined by Østergaard as «the aesthetic blindness to polychromy»[17] little is known about European polychrome sculpture as integral artworks – shape and polychromy. Only recently greater attention has been paid to polychromy, which finally starts to be seen as an inseparable part of the sculptures, without which these objects cannot be fully understood[18,19,20].

8 Bordignon, Francesca, Et Alii, «Pittura Etrusca Su Terracota: Studio Della Policromia Con Tecniche Spettroscopiche», In *Associazione Italiana Archeometria (A.i.ar.), Atti Del Iv Congresso Di Archeometria,* Bologna: Patron Editore, 2007, Pp. 25-35.

9 Gasanova, Svetlana, et alii, «Polychromy analysis on Cypriot archaic statues by non- and micro-invasive analytical techniques», *Archaeometry 59* (2017), pp. 528-546.

10 Østergaard, Jan Stubbe – «The Polychromy of Antique …» 2010, pp. 79-105.

11 Primavesi, Oliver, «Artemis, Her Shrine, and Her Smile: Winckelmann's Discovery of Ancient Greek Polychromy», in Brinkmann, Vinzenz; Primavesi, Oliver, Hollein, Max (ed.) – *circumlitio, The polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*. Munich : Hirmer Verlag, 2010, pp. 24-77.

12 Roller, Stefan, «The Polychromy of Mediaeval Sculpture: A Brief Overvie», in Brinkmann, Vinzenz; Primavesi, Oliver; Hollein, Max (ed.), *circumlitio, The polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*. Munich : Hirmer Verlag, 2010, pp. 338-355

13 Østergaard, Jan Stubbe, «The Polychromy of Antique …», 2010, pp. 79-105

14 Primavesi, Oliver, «Artemis, Her Shrine, and Her Smile…», 2010, pp. 24-77

15 Roller, Stefan, «The Polychromy of Mediaeval Sculpture:…», 2010, pp. 338-355

16 Kargére, Lucretia, Marincola, Michele, «Conservation in Context: The Examination and Treatment of Medieval Polychrome Wood Sculpture in the United States», *Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology 2* (2014), pp. 11-49

17 Østergaard, Jan Stubbe, «The Polychromy of Antique…», 2010 p. 79

18 Østergaard, Jan Stubbe, «The Polychromy of Antique …», 2010, pp. 79-105

19 Primavesi, Oliver – «Artemis, Her Shrine, and Her Smile…», 2010, pp. 24-77

20 Roller, Stefan, «The Polychromy of Mediaeval Sculpture: …», 2010, pp. 338-355

[FIG. 1] Sculpture evidencing intentional removal of the polychrome decoration. Archangel Michael, attributed to Master João Afonso, c. 1450-1475, stone sculpture, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nº 1194. Photo: Sara Sá.

Lack of adequate multidisciplinary expertise and approaches, and of infrastructures

The embryonic stage of the research into this area of knowledge cannot be solely explained by this cultural aesthetic phenomenon. As also, studying the polychrome surface of these sculptures is extremely challenging, either because the passage of time destroyed and obliterated evidence, or due to the common history of these artworks, which were frequently but randomly redecorated with new repaints, for conservation or change of taste reasons, and recurrently included unsystematic stripping[21,22].

21 KARGÉRE, Lucretia, Marincola, Michele, «Conservation in Context: The Examination...», 2014, pp. 11-49

22 SÁ, Sara; et alii, «Recovering networks: The polychromy of Portuguese medieval sculpture», in BRINGLAND, J. (ed.), *Transcending Boundaries: Integrated Approaches to Conservation. ICOM-CC 19th Triennial Conference Preprints, Beijing, 17-21 May 2021*. Paris: International Council of Museums, 2021

[FIG. 2] Detail of the polychromy of the robe showing the intricate polychrome surface. St. Agatha, attributed to Master João Afonso, c. 1450-1460, stone sculpture, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nº 1043. Photo: Sara Sá.

In addition, scholars often do not have the required multidisciplinary expertise or the multidisciplinary team to study these polychrome surfaces. Therefore, commonly these pieces are studied either by art historians, based on direct observation, comparative analysis of form and written sources, (e.g.[23,24]), or by conservation scientists, through material analytical research (e.g.[25]), with little or no contact. Although indispensable, these studies are lacking the merge and the comparative analysis that could cross the boundaries of current states of the art and possibly defy long-standing paradigms.

Furthermore, these expert teams still need adequate and expensive instrumentation capable of providing data to then critically interpret these very complex objects. One of the two is rare, but finding both together is even rarer. Therefore, lacking the core/basic infrastructures it is unlikely to attempt for much more ambitious and challenging objectives such as for example systematic dating and provenance studies.

23 Carvalho, Maria João Vilhena de, «A Escultura Portuguesa entre a pedra, a madeira e o barro (1450-1580)», in Rodrigues, Dalila (coord) *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX. Vol. VII – A Escultura nos Séculos XV a XVII*. [s.l.]: Fubu Editores, 2009, pp. 7-71

24 Fernandes, Carla Varela, *Pero, O mestre das imagens c.1300-1350*. 1ª ed, Lisboa: Imprimatur, 2018.

25 Gasanova, Svetlana; et alii, «Polychromy analysis on Cypriot archaic …», 2017, pp. 528-546

Lack of crossing borders

A promising fruitful route which has also been absent in this field is comparative studies with other related technologies, such as illuminated manuscripts, glass technology, wall paintings, construction, metallurgy, pharmacy, agriculture, etc. from which is possible to learn and extract crucial information.

As a contemporary phenomenon, typically scholars concentrate on their area of specialization and lose the opportunity offered by the fact that the same raw materials and practices were commonly used or adapted in and by different technologies. An example is the use of gypsum, its major use relates to construction, used as a plaster or mortar, however, it was also used as an art material for decorating sculptures since at least ancient Egypt. Therefore, very relevant information on the production and use of gypsum is housed in construction treatises[26,27].

Technical studies on European medieval polychrome sculpture

Regarding technical studies on European polychrome sculptures from the medieval period, and considering the massive number of physical evidence[28], there are only few and fragmentary studies (c. 90 references covering c. 200 objects, including cathedral portals)[29], plus the majority has not been published in a comprehensive manner (e.g. mere lists of identified materials or focused on a unique pigment or support and with no interpretation) (e.g.[30]). From the

26 Pombo Cardoso, Isabel; PYE, Elizabeth. «*Gessoes* in Portuguese Baroque gilding grounds. Part 1: a study of historical documentary sources», *Studies in Conservation 62* (2017), pp.185-209

27 Pombo Cardoso, Isabel, «Preparing the foundation for stable gilding: the origins of materials and practices – a review», *Conservar Património 32* (2019), pp. 28-37.

28 For example, the MNAA sculpture collection alone holds c. 900 inventory numbers dating from the period under study 12th century to c.1525.

29 Sá, Sara; Pombo Cardoso, Isabel, «Portuguese Medieval polychrome sculpture in the European context: what is (un)known regarding the materials and techniques of its polychromy», *Juvenes – The Middle Ages seen by young researchers. Évora,* CIDEHUS Edições, 2019

30 Mahmoud, Hussein, «Microanalysis of blue pigments from the Ptolemaic temple of Hathor (Thebes), Upper Egypt: a case study», *Surface Interface Analysis 44* (2012), pp. 1271-1278

c.200 European artworks studied, 21 are Spaniard and only five are Portuguese[31,32,33,34,35]. Within this extremely minute Portuguese group solely two, an altarpiece and a chapel, are fully studied[3637], which attests for the need of the present project.

An exception to this scenario is the research undertaken over the past 30 years in Norway, where universities and museums have been systematically studying several collections and doing the archaeology of Norwegian polychrome sculptures (e.g. [38,39,40,41,42,43]).

It is important to mention that because of the difficulty to publish this type of works we suspect that major work is in the form of museum conservation reports, which urge to explore.

---

31 Rodrigues, Pedro, *O poder da cor na Idade Média: policromia na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha*, Lisboa: Faculdade de Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. 2018. Master thesis.

32 Le Gac, Agnès, *Le Retable Majeur de la Sé Velha de Coimbra et la polychromie dans le diocèse de Coimbra à l'époque baroque. Aspects techniques et esthétiques*. Caparica: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa. 2009. Ph.D. thesis.

33 Teixeira, Susana, *S. Roque: estudo iconográfico, material, técnico e estético de uma escultura da época barroca*. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar. 2012. Master thesis.

34 Maniés, Alexandre, *O crucificado Bom Jesus de Matosinhos. Estudo técnico – conservação e restauro de uma escultura medieval*. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa. 2013. Master thesis.

35 Almeida, João, *A Policromia dos túmulos de D. Isabel, Infanta de Portugal, e de D. Isabel de Aragão e Urgel, Iª Duquesa de Coimbra: Um estudo experimental*. Coimbra: Universidade de Coimbra. 2014. Master thesis.

36 Le Gac, Agnès, *Le Retable Majeur de la Sé Velha de Coimbra* …2009.

37 Rodrigues, Pedro, *O poder da cor na Idade Média: policromia...*

38 Kollandsrud, Kaja, «Technological mapping of Norwegian polychrome wooden sculpture, 1100-1350: a preliminary overview», in Hofseth, E. (ed.), UKM: En Mangfoldig Forskningsinstitusjon. Oslo: Universitets Kulturhistoriske Museer. 2002, pp. 125-141.

39 Plahter, Unn, «Norwegian art technology in the twelfth and thirteenth centuries: materials and techniques in a European context», Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. Vol. 28, nº2, 2014. pp.298–332.

40 Nadolny, Jilleen et alii (ed.), *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History*, London: Archetype publications. 2007.

41 Streeton, Noelle.; Kollandsrud, Kaja (ed.), *Paint and Piety. Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture*. London: Archetype Publications Ltd.. 2014.

42 *After the Black Death: Painting and Polychrome Sculpture in Norway, 1350-1550*, research project, http://www.hf.uio.no/iakh/english/research/projects/medieval-painting/index.html

43 *Objects and Beliefs in Norway, ca. 800-1535 research group*, http://www.hf.uio.no/iakh/english/research/groups/objects-beliefs/

The project – rationale, objectives and methodology

The object

Archaeology of colour involves a preliminary but systematic comparative material study of medieval polychrome sculptures, both in wood and stone supports.

The outset of this project was the Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) collection. The MNAA (Lisbon, Portugal), holds the most comprehensive collection of sculptures in Portugal sculpted in particular production centres and workshops active in the Iberian Peninsula, and none was fully studied.

The focus on the period from the 13th up to c. 1525 is related to the existence of physical evidence (i.e. the earliest known Portuguese sculptures, still with remnants of polychromy), but also because it covers a period when major changes in Portuguese history started to occur as a result from the recent overseas explorations.

The project involves the study of the polychromy in both wooden and stone sculptures, the main support materials used to produce these artworks, as it is considered that technical comparative study of objects presumably with the same function and similar decoration (polychromy) but with distinct support (with strong differences in what respects to physical, chemical and mechanical behaviour) has the capability of providing important clues for answering the main research questions.

Circa 50 sculptures, the majority belonging to the MNAA collection, were selected in close collaboration with art historians, specialists in these pieces[44], and based on two criteria, art history and existence of physical evidence of polychromy. A first assortment covered groups of sculptures or unique pieces supposedly produced by known workshops, followed by the selection of sculptures or groups of sculptures from which there is no authorship or provenance site information. The latter group is very important as these work as blind samples. Simultaneously, a thorough prospection into

44 Dr. Maria João Vilhena de Carvalho and Dr. Carla Varela Fernandes

[FIG. 3] St. Agatha, attributed to Master João Afonso, c. 1450-1460, stone sculpture, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nº 1043. Photo: Sara Sá.
[FIG. 4] Study and documentation of the polychrome decoration with the help of a Dino-Lite digital microscope.

each of the chosen sculptures was undertaken in order to ensure their viability, i.e., to select sculptures that still retain what supposedly is the original polychromy, as by experience we know that a large number of sculptures have completely lost it due to natural degradation or extreme invasive restoration works.

This number of pieces, both in wood and stone as well as the inclusion of pieces from two different historical periods guarantees enough comparative ground to be systematically studied, which could overcome the difficulties of having enough preliminary meaningful data.

Analytical characterization of polychromies

The thorough documentation and characterization of the materials, techniques and production processes of the polychromies of these sculptures allow for a comparative study of this technology from the periods under study, and to understand whether the polychrome technology, or aspects of this technology, were transferred, maintained, changed or evolved. With this data, it is possible to start understanding not only the possibility of the long-term use of traditional materials and techniques related or not to long distant influences, but also to grasp possible signs of renovation due to the new cultural and commercial contacts between Portugal and the non-European territories.

The polychrome surface of each of the selected sculptures is thoroughly macro and micro examined and documented, with written descriptions and macro and micro photography.

This is followed by the collection of micro-samples[45] taken from documented representative areas of the polychromy of each sculpture. The materials and the structural features of the paint micro-samples are then fully documented and characterized using complementary analytical techniques. The core analytical techniques include optical microscopy, μ-Raman and μ-FTIR spectroscopies, and scanning electron microscopy (SEM-EDX and SE).

These analyses aim at identifying and understanding the materials used and their production processes, the application practices, mechanisms of degradation, and from all these, we can imply for the actors involved in these processes. This methodology is not new in archaeological material culture studies and has proven to be extremely successful.

Although the focus of this project is the original polychromy, later repaints are also taken into consideration, as they play a key role in guiding us down to the original polychromy as well as they

45 It is important to mention that these are micro-samples and the areas of removal are not distinguishable by naked eye, as well as that the information that can be gained from these micro-samples is not possible to get otherwise in this type of polychrome surfaces covered with later repaints.

[FIG. 5] Virgin with the Child, c. 13th-14th century, wooden sculpture, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nº 1284. Photo: Sara Sá

are important to provide information on the evolution of the colour scheme and use of materials and techniques.

In this way the first source of information on these artworks is derived from the visual and analytical characterization of their materiality. Following the identification of the polychrome materials, radiocarbon dating is used in order to further confirm that we are studying the original polychromies or at least polychromies that were carried out during the periods under study. Accordingly, the wooden supports and canvas fabrics used in the preparation for painting wooden sculptures are radiocarbon dated. In contrast to wooden sculptures, polychrome stone sculptures do not have an organic substrate to be analysed. Recent research has introduced the possibility to radiocarbon date the lead white pigment, ubiquitous on the decora-

tion of these sculptures[46]. Providentially, lead white is a synthetic inorganic pigment, which incorporates the ^{14}C signature of the atmosphere during its production by the traditional stack-process. Thus the ^{14}C dating of lead white can be used as dating proxy[47,48,49]. Of extreme importance is that today state-of-the-art equipment enables the analysis of samples in the range of tens of micrograms of carbon[50,51,52], which together with the possibility of dating polychromy materials is a major breakthrough for the study of these artworks. In order to maximize the information that can be retrieved from a sole sample, a recently reviewed proposal suggesting the isolation of the lead carbonate, enabling further analysis of the organic binder, is applied[53]. We assessed, adapted and applied this methodology for the first time to radiocarbon date the polychromy of a group of 18 polychrome sculptures with important successful results[54].

As mentioned above the aim is to contribute to confirm that the polychromies and sculptures under study are original/from the periods under study, which in the particular case of this group of sculptures is of great importance. The proposed periods for the production of wooden sculptures in the collection of MNAA are significantly broad, due to the general absence of information regarding

46 Eastaugh, Nicholas; et alii, *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments* (1st ed.). Oxford: Elsevier Ltd. 2008.

47 Beck, Lucile, «Absolute dating of lead carbonates in ancient cosmetics by radiocarbon», *Communications Chemistry 1* (2018) pp. 1-7.

48 BECK, Lucile, «Thermal Decomposition of Lead White for Radiocarbon Dating of Paintings», *Radiocarbon 61* (2019), pp.1345–1356.

49 Hendriks, Laura, et alii, «Uncovering modern paint forgeries by radiocarbon dating». *Proceedings of the National Academy of Sciences 116* (2019) pp.13210-13214.

50 Ruff, Matthias; et alii, «A gas ion source for radiocarbon measurements at 200 kV», *Radiocarbon 49* (2007), pp. 307-314.

51 Ruff, Matthias; et alii, «On-line radiocarbon measurements of small samples using elemental analyzer and Micadas gas ion source», *Radiocarbon*, *52* (2010), pp.1645-1656.

52 Ruff, Matthias; et alii, «Gaseous radiocarbon measurements of small samples», *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms*, *268* (2010), pp.790-794.

53 Hendriks, Laura et alii, «The Ins and Outs of 14C Dating Lead White Paint for Artworks Application». *Analytical Chemistry 92*. (2020), pp. 7674-7682.

54 Sá, Sara; et alii, «Radiocarbon dating of lead white: novel application in the study of polychrome sculpture», *Scientific Reports*, 11, (2021), Article number: 13210

the sculptures produced on this support, which is further aggravated by the frequently deteriorated support which disfigures these artworks. As well, the results obtained regarding materials and techniques used to produce these original polychromies are defying long standing paradigms.

For each sculpture, a report with all the information gathered is produced and provided to the museum. This data is fundamental to inform not only the museum conservators, aiding on conservation and restoration interventions, but also to change/complement the information that is provided to the public, and generates new material and information that can be delivered in a meaningful way.

Literature review on technical studies

Since the aim is to understand this art technology in Portugal viewed in a global geographic and chronological context, it is necessary to understand to the utmost the pieces of the jigsaw and to get a reliable ground where results can be interpreted and fit. Therefore, a major ongoing critical literature review is assembling and structuring existing but dispersed published technical studies, since prehistory up to the period under study, and worldwide (which already assembled c. 500 references[55]). While the study of the MNAA's collection aims to identify the evolution and historical significance of polychromy as a technology in Portugal, the comparison with studies from across Europe and beyond since prehistory are capable of placing it in a much wider context.

This major critical literature review serves to contextualize the results from the sculptures under study, and preliminary results are already unravelling singularities happening in the Iberian geograph-

55 C. 110 studies covering c. 500 objects from ancient Egypt (Martins, Vera, *Estudo material e técnico da policromia de dois ataúdes egípcios de coleções portuguesas.* Caparica: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa. 2021. Master thesis) technical studies from 13th to the 15th century in Europe with c. 90 articles, books and catalogues corresponding to c. 200 objects including cathedral portals (Sá, Sara; Pombo Cardoso, Isabel, «Portuguese Medieval polychrome sculpture…, 2019); and c. 300 references covering the other periods (from prehistory to the 16th» century) and geographies.

ical context[56,57](see results). Finally, it aims to contribute for tracing and understanding the origins, and evolution, of the different technological choices allowing reconstructing the history of polychromy and polychrome sculpture since prehistory up to the period under study and worldwide.

Historical documentary research

Another key area of research is the investigation of historical documentation. This research is benefiting from previous known works (e.g.[58,5960]) and projects, examples of the latter are *The materials of the image: pigments on Portuguese treatises from middle ages to 1850* (POCI/EAT/58065/2004), the ARTECHNE research project, among several other examples, which collected and studied several historical Portuguese and other European documents, including treatises, dictionaries, contracts, account books, professional ordinances, commercial documents, encyclopaedias, etc.

This sort of documents frequently or occasionally refer to the raw materials and artefacts used to produce colour, their prices, their quality, quantity and provenance, as well as providing details about practices, concerns, and specific requests revealing what artists, artisans and commissioners thought important in order to meet their concerns and achieve their priorities. Also, can identify dates, objects and locations, and provide some important information about those agents, their names, their city, and their organization, differences in salaries paid, and information about other relevant social groups involved. In addition, from documentation is possible to grasp motiva-

56 Sá, Sara; Pombo Cardoso, Isabel, «Portuguese Medieval polychrome sculpture...», 2019

57 Sá, Sara; et alii, «Recovering networks: The polychromy of Portuguese medieval…», 2021

58 Clarke, Mark, «Anglo-Saxon Manuscript Pigments», *Studies in Conservation 49* (2004), pp.231-244.

59 Oltrogge, Doris, «Colour Stamping in the Late Fifteenth and Sixteenth Centuries: Technical Sources and Workshop Practice», in Stijnman, Ad; Upper, Elizabeth, *Printing Colour 1400-1700. History, Techniques, Functions and Receptions*. Leiden: Brill. 2015, pp.51 – 64.

60 See also the Proceedings of the Symposia of the ICOM-CC working group 'Art Technological Source Research', published by Archetype Publications.

tions of use of particular materials and techniques[61,62]. Historical documents are also important for solving terminological questions, providing recipes indicating how the materials were commonly used and named. They also give important information related to the production, use, and trade of the materials being studied.

Other documentation that is being searched covers treatises or documents on natural sciences, mining, dyeing, construction, and architecture, glass, ceramics, enamel, manuscripts, among others; professional manuals; and documents related to professions and trades. The relevance of the documentary research referring to different technologies is attested as it is known the extremely long tradition of knowledge transference between them, as well as it provides crucial clues for understanding the adequacy of materials and practices chosen in the past.

Other fields such as Economy, Trading, Geology, 'Pharmacy', are also being investigated. The aim is to find additional historical documents relating to the location of production and extraction areas, and details of the production of materials. Therefore, it is ambitioned for gradually cover additional varied documents and various subjects and progressively grasp and see possible relationships. In this way, the project also has the capability to inform larger debates.

Archaeological Reconstructions

The replication of early objects or structures, an approach frequently used in experimental archaeology, is to shed light on early and often forgotten technologies[63]. Reconstructions, based on information retrieved from documents, such as historical recipes, coupled with information on composition and application techniques

61 Pombo Cardoso, Isabel; PYE, Elizabeth, «*Gessoes* in Portuguese Baroque …», 2017, pp.185-209

62 Pombo Cardoso, Isabel; PYE, Elizabeth, «Preparing the foundation for stable gilding: Baroque craftsmen's empirical understanding of gesso gilding grounds», *Journal of Archaeological Science 79*, (2017), pp. 96-106.

63 Millson, Dana, «*Experimentation and interpretation: the use of experimental archaeology in the study of the past*». Oxford: Oxbow Books. 2010.

derived from the full analytical characterization of the artworks, have the potential to elucidate questions about the materials properties, production processes, methods of application, working qualities, and behaviour[64,65,66], and is crucial in helping to understand technical choices made by the artisans/artists. Plus, in this particular case, they are important to try to envision the original appearance aimed by the people involved in the production of these artworks.

However, archaeological reconstructions of materials, techniques and objects present several challenges. One is sourcing materials that most closely represent those used in the past, and to address this issue and to ensure some reproducibility and control outcomes, reconstructions are produced with natural products, but also with the correspondent version of laboratory quality chemical reagents, as work involving natural products introduces variability and reduces the reliability and repeatability of the experiments. These reconstructions are analysed and the results compared with those from the historical samples in order to assess and improve results. Although the final compositions obtained cannot be straightforward related to those of the historical objects, these re-enactment processes allow a greater understanding of the processes.

Another problem is the need for extensive practical experience as the aim is to replicate the work of highly experienced and skilled artisans, therefore, as a methodology there is a straight collaboration with artists and artisans, frequently using these or similar materials and practices. In addition to overcome the problem of replicating a technology, or aspects of a technology no longer in use and of using inadequate experimental parameters, which can lead to misleading results, to address this and to ensure accuracy and consistency of results all the experiments are repeated several times.

64 Pombo Cardoso, Isabel; PYE, Elizabeth, «Gessoes in Portuguese Baroque gilding grounds. Part 2: analytical study of historical samples and archaeological reconstructions». *Studies in Conservation 63* (2017) pp. 72-96.

65 Pombo Cardoso, Isabel; PYE, Elizabeth, «Preparing the foundation for stable gilding: scientific evaluation of the durability of Baroque gesso gilding grounds». *Journal of Archaeological Science 79* (2017), pp. 86-95.

66 See also the Proceedings of the Symposia of the ICOM-CC working group 'Art Technological Source Research', published by Archetype Publications.

The core of the project: the merge and interpretation of the information

The core phase of the project is the critical comparison, interpretation and constant re-evaluation of the technical and documental data retrieved from the former sources of information. This is fulfilled at different levels and is looking for trends and singularities within: each sculpture, group of sculptures produced by the same workshop, groups of national sculptures, groups of national and international sculptures and groups from different chronologies. The critical interpretation of the results is therefore made through comparison studies and in light of historical contexts, which is fundamental to grasp the rationale of the technological choices. This new comprehensive knowledge is vital to understand the Portuguese polychrome sculpture identity and its position within the broader chronological and transnational context.

Preliminary Results

The polychromy of c. 30 sculptures belonging to the 14th and 15th centuries is substantially studied[67,68]. Although their study showed that one third are inviable in terms of providing meaningful data regarding the original polychromy, the results covering the remaining c. 20 sculptures inaugurated the assemblage of important knowledge about medieval Portuguese polychromies, as well as revealed some important and unexpected singularities. Here, instead of an exhaustive description of what was found, a summary of these singularities is explored, as in addition, they point to important new opportunities for investigation.

One particularity found within this group of artworks is the preference for the systematic use of warm-coloured grounds on stone sculptures, covering from yellowish to reddish colours. This character-

67 SÁ, Sara; et alii, «Recovering networks: The polychromy of Portuguese medieval…», 2021

68 SÁ, Sara; et alii, «Radiocarbon dating of lead white: novel application in the study…», 2021.

istic deeply contrasts with the European polychromies using typically white grounds. Since preparation layers are usually distinctive[69,70,71,72] this is a central topic to be pursued for its unique potential to provide further answers, as in addition, the results from the study of the wooden grounds seem to indicate the respect for what is common in previous and later periods, white ground layers. It is important to emphasize that this discussion is based on the present but, as mentioned above, limited state of the art about European polychromies.

Another singularity is the persistent presence of the pigment indigo in Portuguese but also Iberian artworks, contrasting with the scarce reports of its use in these periods in other European regions, where azurite or lapis lazuli seem to have been preferred[73,74,75]. This is also a thread to pursue. It is worthwhile to mention that there is evidence of the probable continuous use of indigo in actual Iran, Afghanistan, India, China from c. 500 BC up to the 12th century, whereas the central and eastern Mediterranean civilizations were essentially using Egyptian blue and azurite[76,77,78,79].

In addition, among this group of sculptures, it was observed in some images of the Virgin and Child, the preference for the use of more white and beige colours, i.e., light colours where dark tones

69 Pombo Cardoso, Isabel; Pye, Elizabeth, «*Gessoes* in Portuguese Baroque …», 2017, pp. 185-209

70 Pombo Cardoso, Isabel; Pye, Elizabeth, «*Gessoes* in Portuguese Baroque …». 2017, pp. 72-96

71 Pombo Cardoso, Isabel; Pye, Elizabeth, «Preparing the foundation for stable gilding…», 2017, pp. 86-95.

72 Pombo Cardoso, Isabel; Pye, Elizabeth, «Preparing the foundation for stable gilding…», 2017, pp. 96-106.

73 Katz, Mellisa, «The mediaeval polychromy of the Majestic West Portal of Toro, Spain: insight into workshop activities of late mediaeval painters and polychromers», *Studies in Conservation 43* (1998), pp.27-34.

74 Sá, Sara; Pombo Cardoso, Isabel, «Portuguese Medieval polychrome sculpture…», 2019

75 Sá, Sara; et alii, «Recovering networks: The polychromy of Portuguese medieval…», 2021

76 Cheng, Xiaolin; et alii, «Three fabricated pigments (Han purple, indigo and emerald green) in ancient Chinese artifacts studied by Raman microscopy, energy-dispersive X-ray spectrometry and polarized light microscopy», *Journal of Raman Spectroscopy 38* (2007), pp. 1274-1279.

77 Passamore, Emma; et alii, «Hidden, looted, saved: the scientific research and conservation of a group of Begram Ivories from the National Museum of Afghanistan», *The British Museum technical research bulletin 6* (2012), pp. 33-46.

78 Krist, Gabriela (ed.), *NAKO, Research and Conservation in the Western Himalayas,* Koln: Bohlau Verlag. 2016.

79 Holakooei, Parviz, «Early Islamic pigments at Nishapur, north-eastern Iran: studies on the painted fragments preserved at The Metropolitan Museum of Art», *Archaeological and Anthropological Sciences 10* (2018), pp.175-195.

were expected as revealed by present colours. In the view of the current colour scheme, the use of these unexpected colour codes of the original polychromies is having a strong impact on our conception of the visual appearance of these artworks and is therefore defying art history's long-standing paradigms[80,81].

Not least important, these preliminary results show the continuation or the independence of events of some practices that were already in use in distant regions and chronologies, the mixture of indigo and orpiment to produce green, a technique not only with evidence in Europe[82] but also identifiable for example, in Central Asia between the 5th and 8th centuries[83]. Or the use of black or grey underlayers for blue pigments which is a well-known phenomenon throughout medieval Europe but also in regions as far away as the western Himalayas since c. 800 AD[84], and even earlier in the 19th dynasty in ancient Egypt, for representing the deep dark blue night sky in Nefertari's tomb, and in the 6th century BC in Mediterranean Europe, showing that certain practices have survived for centuries and have been practised far beyond European boundaries[85,86,87].

These results show impressive promising paths that point us clear threads that go far beyond European cultural and technological influences, plus very long traditions that can be traced back to prehistorical periods (e.g.[88]). These artworks, when put in chrono-

80 Sá, Sara; et alii, «Recovering networks: The polychromy of Portuguese medieval…», 2021

81 Sá, Sara; et alii, «Radiocarbon dating of lead white: novel application in the study…», 2021.

82 Kargère, Lucretia; Rizzo, Adriana, «Twelfth-Century French Polychrome Sculpture in The Metropolitan Museum of Art: Materials and Techniques», in *Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology*, Volume 1. New York: The Metropolitan Museum of Art. 2010, pp.39–72.

83 Krist, Gabriela (ed.), *NAKO, Research and Conservation in the Western…*, 2016

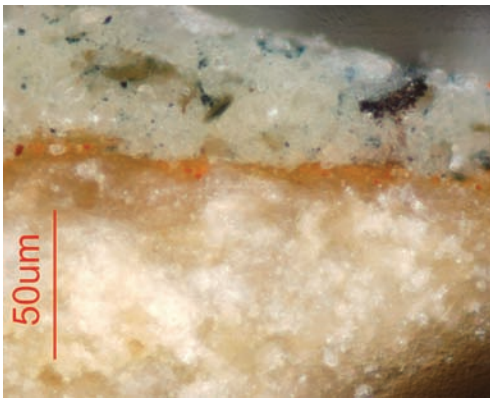
84 Krist, Gabriela (ed.), *NAKO, Research and Conservation in the Western…*, 2016

85 Rickerby, Stephen, «Original painting techniques and materials used in the tomb of Nefertari», in Corzo, Miguel; Mahasti, Afshar (ed.) *Art and eternity: the Nefertari wall paintings conservation project 1986-1992*. The J. Paul Getty Trust. 1993. pp.43-54.

86 Bordignon, Francesca, et alii, «Pittura Etrusca su terracotta …», 2007, pp. 25-35.

87 Pombo Cardoso, Isabel, «Preparing the foundation for stable gilding: the origins…,» 2019, pp. 28-37.

88 Pombo Cardoso, Isabel, «Preparing the foundation for stable gilding: the origins…», 2019, pp. 28-37.



[FIG. 6] Optical microscopy image of the cross-section of a sample from the outer mantle of the Virgin with the Child showing the original light blue polychromy. Virgin with the Child, attributed to Master João Afonso, c. 1450-1475, stone sculpture, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nº 1001. Photo: Sara Sá.

[FIG. 7] The dark blue colour of the outer mantle of the Virgin was originally light blue (see Fig. 5). Virgin with the Child, attributed to Master João Afonso, c. 1450-1475, stone sculpture, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nº 1001. Photo: Sara Sá.

logical and geographical context, are physical evidence of globalization and of knowledge transmission, but also of creativity. Hence, this preliminary work attests for the significance and representativeness of these artworks, the quality of the information they house and the striking lack of studies and knowledge on medieval and early modern polychromies, which guarantees the importance of pursuing this systematic study by exploring entirely new avenues following the suggestions given by these preliminary results.

III.

IMAGENS / REPRESENTAÇÕES E CIRCULAÇÃO NO ESPAÇO ENTRE MUROS

Images / representations and circulation in space between the walls

GLOSANDO EL PÓRTICO DE LA GLORIA. EL BESTIARIO SOTERIOLÓGICO DEL MAESTRO MATEO

Victoriano Nodar Fernández[1]

Resumen: El mensaje de salvación presentado por el conjunto escultórico del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, una de las obras cumbre del llamado «arte 1200», continúa detrás de sus tres arcos a través de la figuración plasmada por el taller del Maestro Mateo en los capiteles de los pilares del último tramo de la nave principal de la basílica en una suerte de glosa figurativa del programa del portal.
En ellos, los escultores recurrirán a temas iconográficos tomados del bestiario medieval y que, en algunos casos, semejan una traducción pétrea de las miniaturas que ilustraban los bestiarios ingleses de finales del siglo XII lo que lleva a plantear la posibilidad de la presencia real de ejemplares de estos tratados en la biblioteca catedralicia y que, por lo tanto, estos hubiesen estado a disposición de los artistas para la definición de su repertorio.

Abstract: The message of salvation presented by the sculptural ensemble of the Portico de la Gloria in Santiago de Compostela Cathedral, one of the masterpieces of the so-called «1200 art», continues behind its three arches through the figuration created by the workshop of Master Mateo in the capitals of the pillars of the last section of the main nave of the basilica in a sort of figurative gloss of the portal's programme.
In them, the sculptors resorted to iconographic themes taken from the medieval bestiary and which, in some cases, resemble a stone translation of the miniatures that illustrated the English bestiaries of the late 12th century, which leads us to consider the possibility of the

1 Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación «Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa» (PID2019-108910GB-C22) Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

real presence of copies of these treatises in the cathedral library and that, therefore, they would have been available to the artists for the definition of their repertoire.

Palabras Clave: Catedral de Santiago de Compostela, Pórtico de la Gloria, Bestiario, Bestiarios ingleses, glosa visual.
Keywords: Santiago de Compostela Cathedral, Portico of Glory, Bestiary, English Bestiaries, visual gloss.

El Pórtico de la Gloria es, sin duda, una de las partes más reconocidas y reconocibles de la Catedral de Santiago de Compostela desde su primer «redescubrimiento» por la historiografía inglesa en el siglo XIX[2] hasta el carácter mediático que ha adquirido actualmente tras su reciente restauración[3]. El complejo programa iconográfico plasmado por el célebre Maestro Mateo entre 1168 y 1211 en el conjunto escultórico de este portal y que se extendía no sólo por el nártex en el que se integra sino también por la desaparecida fachada románica de la basílica ha sido objeto de numerosos estudios y propuestas interpretativas[4].

Es precisamente la potencia de este programa iconográfico «central» del Pórtico el que ha eclipsado otros espacios y elementos «marginales» de la obra que, aunque también fueron realizados por el mismo taller no han recibido una gran atención por parte de la historiografía de la catedral compostelana ni un estudio de conjunto en relación con el discurso dogmático del propio portal.

De hecho, tras el conjunto del Pórtico nos encontramos con el último tramo de la nave principal de la Catedral, un espacio donde

2 Mateo Sevilla, Matilde, *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana. La invención de una obra maestra*. Santiago de Compostela: Museo de las Peregrinaciones, 1991.

3 Yzquierdo Peiró, Ramón, *El Pórtico de la Gloria, una película rodada en piedra*, Santiago de Compostela: Teófilo Ediciones, 2020.

4 A este respecto véase Castiñeiras González, Manuel Antonio, «La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo», in Yzquierdo Peiró Ramón (ed.), *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. A Coruña: Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 53-86, con una extensa bibliografía de referencia.

[FIG. 1] Pórtico de la Gloria, taller del Maestro Mateo, ca. 1188, Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Fundación Catedral de Santiago.

[FIG. 2] Último tramo de la nave principal de la Catedral de Santiago tras el Pórtico de la Gloria. Foto: Fundación Catedral de Santiago.

la profusa decoración escultórica del portal parece derramarse hacia los capiteles de los últimos pilares. En ellos frente al absoluto predominio de las formas vegetales en los capiteles de la nave encontramos una concentración de temas figurados que serán, precisamente, el objeto de esta contribución.

Esta concentración de capiteles figurados –y, lo que es más, de capiteles figurados en los que el bestiario es el protagonista– en el tramo adyacente a una portada no es exclusiva de esta zona de la Catedral. En este sentido, el taller del Maestro Mateo, siguiendo el espíritu de unidad que rige toda la construcción de la basílica desde sus inicios, continúa con un uso que se había consagrado a principios del siglo XII en los tramos de las naves laterales adyacentes a las dos grandes portadas del transepto: la *Porta Francigena* y la *Porta Meridionalis*, hoy conocida como Puerta de las Platerías[5].

5 A este respecto véase: NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano, «Una posible representación del apóstol Santiago en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela a la luz de los sermones del Liber Sancti Iacobi». *Ad Limina 7* (2016), pp. 17-42.

En el caso que nos ocupa, el extremo occidental del cuerpo principal de la iglesia, el marco arquitectónico es ligeramente diferente ya que no existe una nave lateral tras el Pórtico de la Gloria por lo que el soporte para la figuración se limita únicamente a los capiteles de los pilares de los últimos arcos laterales que separan las tres naves.

Estos capiteles fueron realizados por el último grupo de escultores en incorporarse al taller de la Catedral y que es que el que tradicionalmente se identifica con el estilo del Maestro Mateo cuyo particular lenguaje resultado de la hibridación de diversas tendencias contemporáneas ha sido definido recientemente por R. Sánchez con el término de «poliglosia visual»[6].

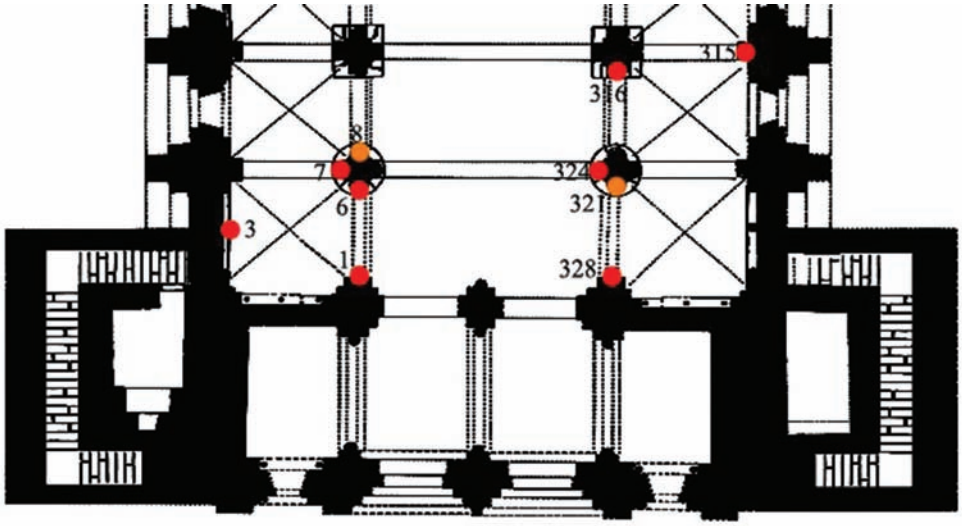
La incorporación de estos escultores debió de producirse hacia 1170-1180 cuando las obras de finalización de la nave estaban ya muy avanzadas. De hecho, de sus capiteles figurados–nº 324, 328, 1, 6, 7 y 8–[7], la mayoría se concentran en los pilares del último tramo, el inmediato al macizo occidental, que serían los últimos en construirse, mientras que sólo dos se localizan en el cuerpo alto, uno en la última galería de la tribuna sur –nº 99t– y el otro ya en el cuerpo de bóvedas –nº 324–. Como veremos más abajo, los modelos y temas iconográficos proceden de Borgoña y, sobre todo, de Île-de-France pero su estilo, muy particular, tiene una fuerte base local[8].

De hecho, las figuras de animales e híbridos monstruosos salidos de este taller son compactas, corpulentas, enfáticas y rotundas, con las proporciones gruesas y con las patas cortas. La búsqueda de la expresividad puramente románica lleva a los escultores, en casos como los de los leones, a exagerar sus rasgos faciales de forma que parecen casi máscaras teatrales que rozan lo caricaturesco. Los ros-

6 Sánchez Ameijeiras, Rocío, «Dreams of Kings and Buildings. Visual and Literary Culture in Galicia (1157-1230)», in D'emilio, James (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A cultural crossroads at the edge of Europe.* Leiden-Boston: Brill, 2015, pp. 695-764, espec. p. 697.

7 Para la numeración de los capiteles sigo la propuesta por Durliat, Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de-Marsan: Comité d'Etudes sur l'Histoire el l'Art de La Gascogne, 1990.

8 Stratford, Neil, «Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago», in *Simposio internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo»*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura, 1991, pp. 53-82, espec. p. 62.



[FIG. 3] Plano del extremo occidental de la nave de la Catedral de Santiago de Compostela con la numeración de los capiteles figurados de sus pilares. Foto: Victoriano Nodar.

tros humanos como los de las arpías – capiteles números 6, 1 y 328 – son tipos idealizados, sin individualización, pero con las facciones modeladas de manera muy fina y cuidada y con unas cuencas oculares profundas donde unos ojos abultados se cobijan bajo unas cejas altas y anchas. Es muy característica la forma de trabajar el cabello tanto de las cabezas humanas como de las melenas de los animales con bucles acaracolados modelados de forma decorativa.

Por lo tanto, de los tres grupos de escultores que M. Stokstad distinguió en el taller del Maestro Mateo[9], los capiteles que estamos tratando pertenecerían a los que trabajan con un estilo románico tardío en el que las figuras todavía están sometidas a la estructura del capitel y sus líneas de fuerza, incluso cuando se plantean composiciones en las que se representa una acción– nº 7 o 324–, viéndose en muchas ocasiones obligados a duplicar la misma plantilla compositiva especularmente con el fin de lograr esta finalidad –nº 93t de la tribuna con leonas cuidando a sus cachorros y el nº 7 en el cuerpo bajo con la lucha de un dragón y una pantera–. Es, además, muy característico el ábaco formado por un listel estrecho que se proyecta en forma de tacos en los ángulos y en el centro de las caras largas.

9 STOKSTAD, Marilyn, «Forma y fórmula. Reconsideraciones del Pórtico de la Gloria», in *Simposio internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo»*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura, 1991, pp. 181-198, espec. p. 186.

El repertorio figurativo: ¿arpía o sirena?

El taller del Maestro Mateo recuperó definitivamente la figura de la arpía para la decoración escultórica de la basílica, plasmándola con asiduidad en los capiteles de la última campaña constructiva del edificio[10]. Así, en el espacio que estamos analizando, último tramo de la nave central, se utilizaron hasta en tres ocasiones. Se trata de los capiteles número 1, 6 y 328 en los que, lejos de repetir la misma composición, se hicieron tres variaciones distintas del mismo tema, eso sí, usando los mismos motivos lo cual nos da una idea de la capacidad creativa del obrador.

El más sencillo es el número 1 en el que la figuración se organiza simétricamente con respecto a un eje central. Los dos híbridos se sitúan en los ángulos colocando sus cabezas justo debajo de los tacos angulares. Sus cuerpos de ave se dirigen hacia los laterales, pero sus cabezas humanas se vuelven hacia el eje central. Sobre ellas, un grueso tallo vegetal que nace bajo sus patas, que se disponen abiertas en posición de marcha, se despliega en forma de carnosas hojas de perfiles rizados en la parte superior de la cesta.

Una versión barroquizada de esta composición la encontramos en el capitel número 6, justo enfrente del anterior.

Las aves no sólo tienen las mismas características físicas, sino que se encuentran exactamente en la misma posición. Sin embargo, la vegetación del fondo, en esta ocasión, se desarrolló enormemente surgiendo de un tronco central que marca el eje de la cesta y extendiéndose, en forma de tallos leñosos con hojas carnosas, por todos los rincones del espacio esculpido envolviendo incluso a las dos figuras.

En el capitel 328 son cuatro los híbridos que sitúan a ambos lados de las hojas angulares del capitel girando sus cabezas hacia

10 Nodar Fernández, Victoriano, «La sirena: la metamorfosis de un tema en la Catedral románica de Santiago de Compostela». *Codex Aquilarensis* 21 (2005), pp. 46-47. Con anterioridad, su aparición en el repertorio del taller había sido muy tímida detectándose únicamente en un capitel de la primera campaña constructiva (1075-1088) situado en la cabecera y en otro de la nave de hacia 1130-1140. A este respecto véase Nodar Fernández, Victoriano, *Los inicios de la Catedral románica de Santiago. El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 58-59.

[FIG. 4] Capitel con arpías (nº 1), taller del Maestro Mateo, ca. 1188, Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Pablo Porral.
[FIG. 5] Capitel con arpías (nº 6), taller del Maestro Mateo, ca. 1188, Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Pablo Porral.

ellas. En este caso, la vegetación, aunque exuberante, se limita al fondo del capitel, aunque unos tallos tubulares rodean el cuello de las figuras, aprisionándolas.

La identificación de esta ave con cabeza humana no es tarea fácil ya que, dentro de la nómina de monstruos medieval, de origen clásico, tres híbridos se pueden corresponder con esta descripción: sirenas, arpías y lamias. Son, todos ellos, monstruos que tienen su origen en la mitología antigua a los que la *interpretatio christiana* medieval le aplica «el velo reductor del simbolismo»[11]. De esta forma, híbridos monstruosos como estos no son otra cosa que una imagen del mal, una encarnación demoníaca en la que no interesa tanto la representación de la figura mitológica *in se* como la transmisión de este significado negativo a través de la idea de deformidad antinatural. La feminidad, representada por la bella dulzura de las facciones

11 LECLERCQ-MARX, Jacqueline, «Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones». *Anales de historia del arte* (2010), p. 274.

[FIG. 6] Capitel con arpías (nº 328), taller del Maestro Mateo, ca. 1188, Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Pablo Porral.

del rostro y por el cabello, se incluye de hecho en estos híbridos como una fórmula más para reforzar su carácter negativo[12].

Tienen, además, estas arpías una clara correspondencia textual con las descripciones de algunos autores medievales como Alberto Magno que en su obra *De animalibus* insiste en el hecho de que la arpía es un ave rapaz, aunque con cabeza humana: *Arpyam* (…) *dicunt esse avem rapacem* (…) *habentem* (…) *humanam faciem* (*De animalibus*, XXIII, 3)[13].

Esta fisonomía es la que encontramos en estos tres capiteles con la salvedad de que sus patas no son de ave sino de caballo. Tienen, de hecho, una pezuña única, no partida, y espolón como corresponde a los équidos. Esto puede responder tanto a la voluntad del artista de reforzar la monstruosidad del híbrido con el añadido de otra especie en su conformación y, de esa forma, su carácter negativo, como a una voluntad erudita de evocación del pasado clásico de las arpías en el que tienen una interesante relación con el caballo[14]. De hecho,

12 Nodar Fernández, Victoriano, «Mujer, sirena, alegoría. Las metamorfosis de lo femenino en el imaginario románico de la Catedral de Santiago de Compostela» – *Féminas. El protagonismo de la mujer en los siglos del románico.* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio histórico, 2020, pp. 155-187, espec. pp. 175-184.

13 En esta obra, compuesta a mediados del siglo XIII, San Alberto afirma tomar sus datos de los autores antiguos ya que no ha podido comprobar la existencia real de este híbrido: Alberto Magno, *De animalibus*, edición y traducción al inglés de J. J. Scanlan en *Man and the beasts. De animalibus (books 22-26).* Binghamtom-New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1987, pp. 199-200. A este propósito ver también los comentarios de Leclercq-Marx, Jacqueline, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*. Bruselas: Académie Royale de Belgique, 1997, p. 101.

14 Williams, David A., *Deformed discourse. The function of the monster in Medieval Thought and literature*. Exeter: University of Exeter, 1996, p. 193. Rowland, Beryl, *Birds With Human Souls. A Guide to Bird Symbolism*. Knoxville: University of Tennes-

Homero en la *Iliada* hace a una de ellas la madre de Janto y Balo, los caballos inmortales de Aquiles, tras haberse unido con Céfiro[15]:

> «Mandó uncir rápidamente los caballos a Automedonte,
> A quien más apreciaba tras Aquiles, rompedor de batallones,
> Y que era el más leal para resistir las amenazas en la lucha.
> Automedonte le unció bajo el yugo los ligeros caballos,
> Janto y Balio, que alzaban el vuelo con los vientos.
> Los había concebido por obra del viento Céfiro la Arpía Podarga
> Cuando pacía en un prado a orillas de la corriente del océano»
> (*Ilíada*, XVI, 145-151)[16].

Fruto también de esta tradición textual pueden ser las arpías descritas o incluso representadas como mujeres caballo[17] que aparecen, por ejemplo, en una ilustración de un bestiario de Pierre de Beauvais de la segunda mitad del siglo XIII (Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Arsenal 3516, fol. 201v):

> *«Unne veste est qui est apelee arpie. Phisiologes nos dit qu'ele a samblant a home, et chevels, et si a cors de lion et eles de serpent e* ***coe de ceval»*** (Bestiaire, XVIII) [18].
> «Existe una bestia que es llamada arpía. El Fisiólogo nos dice que tiene forma de hombre, cabellera y cuerpo de león, alas de serpiente y cola de caballo»[19].

---

see Press, 1978, p. 76, destaca, además, que esta asociación equina las hace, además, portadoras de una extraordinaria potencia sexual.

15 Concretamente se trata de Podarge, que en la tradición literaria antigua aparece con forma de caballo cfr.: Gallina, A., «Podarge», *Enciclopedia dell' Arte Antica, Clasica e Orientale.* vol. IX. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1965, p. 257. Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidos, 1994, p. 437.

16 Homero, *Ilíada*. Ed E. Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 2006, pp. 317-318.

17 Mateo Gómez, Isabel y Quiñones Costa, Ana, «Arpía o sirena una interrogante en la iconografía románica». *Fragmentos* 10 (1984), p. 39.

18 Pierre de Beauvais, *Bestiaire*. Ed. C. Baker*, Le Bestiaire. Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*. Paris: Honoré Champion, Classiques français du Moyen Age, vol. 163, 2010, p. 190. Aparece también en el capítulo XVI, p. 160.

19 Traducción del autor.

Tras analizar esta tradición textual es necesario también hacer un recorrido por la tradición figurativa que se encuentra no sólo en la base de estos capiteles concretos sino también del extraordinario éxito del tema iconográfico de la arpía en la última campaña constructiva de la basílica compostelana.

Para encontrar las fuentes de las que haya podido beber el obrador compostelano en la segunda mitad del siglo XII tenemos que trasladarnos al norte de Francia[20]. En este momento el arte languedociano, que en la anterior campaña había sido fundamental para entender las creaciones del taller del arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140), había caído en una tendencia al conservadurismo que, quizás, provocó que Compostela mirase, entonces, hacia otras regiones francesas como Île-de-France, Champagne o Borgoña que se estaban posicionando como las más innovadoras en lo que a la escultura monumental se refiere. El tema de la arpía es, de hecho, una constante en los capiteles de Île-de-France[21] y así lo encontramos en uno de sus monumentos más señeros, la fachada occidental de la iglesia de la abadía de Saint-Denis (Paris) realizada durante el abadiato del famoso Suger (1122-1151)[22]. En el portal central, un capitel se decoró con cuatro arpías que, como en Santiago se disponen enfrentadas e incluidas en un ambiente vegetal formado por carnosas hojas que, sin embargo, no interactúan con las figuras[23]. Un estadío más avanzado de este tema lo encontramos entre los restos del destruido claustro de la misma abadía parisina datados entre 1150 y 1170[24]. Entre un repertorio decorativo formado por carnosas hojas de acanto y monstruos que gozaron de gran po-

20 Ward, Michael Lauer, *Studies on the Portico at the Cathedral of Santiago de Compostela.* Ann Arbor: University Microfilms International, 1986, p. 62.

21 Stratford, Neil, «Compostela and Burgundy…», 1991, p. 62 y nota 51.

22 De hecho, fue consagrada solemnemente en presencia del arzobispo de Rouen, el 9 de junio de 1140, Prache, Anne, *Ile-de-France Romane.* París: Zodiaque: 1983, p. 73.

23 Según W. W. Clarck los capiteles y, en general todos los elementos decorativos «marginales» que complementan la escultura de las portadas se debe a un artista o taller que trabaja ahí, en la cripta y en las partes altas de la cabecera de la iglesia, *vid.*: Clarck, William W., «Suger's Church at Saint-Denis. The state of the research», in Gerson Paula (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium.* New York: Lieber, 1986, p. 109.

24 Pressouyre, Leon, «Did Suger build the cloister at Saint-Denis», in Gerson Paula (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium.* New York: Lieber, 1986, p. 242.

[FIG. 7] Capitel doble con arpías, ca. 1140-1160, procedente del claustro de Saint-Denis de Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Age de París. Foto: Musée de Cluny.

pularidad en la década de 1160 en el norte de Francia encontramos un capitel doble en el que, como en la portada de la iglesia, se representaron arpías enfrentadas. La composición vuelve a ser muy similar a la de los ejemplos compostelanos y, lo que es más interesante, se encuentran inmersas en unos tallos vegetales que, esta vez, interactúan con las figuras sobreponiéndose a ellas, como atrapándolas[25]. Se reconocen incluso en la composición detalles que fueron repetidos por los escultores compostelanos como el tallo que pasa justo por el cuello de las figuras para luego abrirse en forma de hojas de vid sobre sus cuerpos o motivos decorativos como las bandas perladas tanto en los ejes de las hojas como sobre los cuerpos de las figuras. Se distinguen, en cambio, estas arpías parisinas de las compostelanas por sus patas de ave.

La arpía forma parte también del repertorio iconográfico habitual de la escultura románica borgoñona. Se encuentra frecuentemente con las alas desplegadas pero el que más nos interesa, para el caso que nos ocupa, es el tipo en el que estos híbridos aparecen con las alas plegadas y relacionados con la vegetación de la cesta.

25 El capitel tras diversas vicisitudes se conserva hoy en las colecciones del Musée de Cluny-Musée national du Moyen Age de París. Fue estudiado por L. Pressouyre que propone la cronología citada: PRESSOUYRE, Leon, «Did Suger build…», 1986, p. 235. X. Dectot, por su parte mantiene la cronología más temprana de 1140-1145, durante el abadiato de Suger: DECTOT, Xavier, «Harpies affrontées», *Album. Musée de Cluny. Musée national du Moyen Age.* París: Musée national du Moyen Age, 2003, pp. 48-49.

Así las encontramos en un capitel de la colateral sur de la antigua catedral de Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire), cuyas naves fueron construidas y decoradas en la primera mitad del siglo XII[26]. En él encontramos interesantes concomitancias con los capiteles compostelanos desde el tipo de capitel con ábaco taqueado hasta detalles iconográficos de las arpías que, como en el capitel nº 1 tienen un ala desplegada ocupando parte de la superficie de la cesta. También encontramos el recurso a las largas colas enroscadas y los pies con pezuña equina además de los tallos vegetales estriados que envuelven las figuras.

Entre 1150 y 1180 fue construida la nave de la antigua colegiata de Saint-Florent-et-Saint-Honoré de Til-Châtel (Côte d'Or)[27] donde, en el primer tramo, se sitúa un capitel con arpías en el que se utiliza también el recurso a los ejes perlados festoneando los cuerpos de las figuras que, repetidamente, encontramos en nuestro taller de Santiago. Este tema iconográfico junto con el estilo borgoñón que a Til-Châtel llega desde el importante foco artístico de Dijon[28] irradia incluso hacia el sureste apareciendo en la catedral de Saint-Pierre de Genève (Suiza) en las décadas siguientes, entre 1180 y 1200[29], donde se utilizó en un pequeño capitel angular ocupado por dos arpías afrontadas que repiten las características vistas, aunque con un estilo ligeramente diverso[30].

---

26 El edificio fue comenzado a finales del siglo XI con una fuerte influencia de Cluny y Autun. Las partes bajas del coro y del crucero se levantaron entre 1120 y 1130 continuando luego la construcción por las naves del cuerpo principal hasta que la construcción se detuvo en 1150: Prieur, Gilber, *Les chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Vincent.* Chalon-sur-Saône: Société d'histoire et d'archéologie, 2010, pp. 8-9 y p. 44; Oursel, Raymond, *Bourgogne romane.* Yonne: Zodiaque, 1967, p. 39, afirma que la evolución de la construcción y su estilo permiten datar los capiteles en cuestión entre 1120 y 1150 ca.; Sapin, Christian, *Bourgogne romane.* Dijon: Zodiaque, 2006, pp. 210-211.

27 Quarré, Pierre, «A propos de deux chapiteaux du Musée Archéologique de Dijon. La diffusion en Bourgogne du décor de Nantua». *La revue du Louvre* 21, 1 (1971), p. 9.

28 Stratford, Neil, «L'église Saint-Florent de Til-Châtel». *Congrès Archéologique de France* 152 (1997), pp. 166-168; Angheben, Marcel, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes.* Turnhout: Brepols, 2003, p. 421; Sapin, Christian, *Bourgogne…,* 2006, pp. 217-218.

29 Stierlin, Henri, «Notes sur quelques Églises romanes de Suisse Romande». *Suisse Romane,* Yonne : Zodiaque, 1967, pp. 88-89.

30 Este y otros capiteles de la catedral de Ginebra fueron atribuidos a un seguidor de un tal *Petrus Divisionensis* (Pedro de Dijon) que, procedente del taller de Saint-Bénigne de Dijon, firma la obra de la iglesia de Til-Châtel en el portal lateral sur: Quarré, Pierre, «A propos…», 1971, pp. 1-12, espec. pp. 9-11.

Entre los restos del claustro de la iglesia de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne en la región de Champagne, datado entre 1170 y 1180[31], se conserva un soberbio capitel que también ilustra las conexiones de este ambiente artístico con el taller compostelano y la expansión de estos motivos por todo el norte de Francia[32]. La situación de las arpías con sus cabezas giradas en el ángulo del capitel, los tallos estriados que las envuelven e incluso el cuidado detallismo en el tratamiento de detalles como el plumaje aproxima a estas arpías a las de los capiteles que venimos analizando.

El arco cronológico en el que se realizan estas obras – segundo tercio del siglo XII – coincide con la renovación del taller compostelano y el inicio de la última campaña constructiva. Es, además, un indicador de la puesta al día constante del obrador que recibe esta tendencia iconográfica casi inmediatamente desarrollándola eso sí con un estilo propio, en el último tercio del siglo.

El repertorio figurativo: historias de animales y transferencias figurativas.

Junto a estos capiteles que podríamos denominar «enunciativos» en los que simplemente se presenta ante los espectadores un motivo, el

31 Los mismos temas se encuentran en la nave y en el portal sur de la misma iglesia de Notre-Dame-en-Vaux realizados con seguridad después de 1157, año en el que se comienza la construcción del actual edificio según la crónica de Saint-Pierre-aux-Monts. La nave estaría terminada hacia 1170, momento en el que se puede dar comienzo ya a las obras del claustro adosado en la zona norte. Por otro lado, las monedas extraídas en el transcurso de las excavaciones del solar del claustro se corresponden con la época de los condes de Champagne Enrique I y Enrique II que se suceden entre 1152 y 1197: Pressouyre, Sylvia, *Images d'un cloître disparu. Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne*. Paris, 1976, pp. 11-12; Pressouyre, Leon, «Did Suger build…» 1986, p. 242 ; Ravaux, Jean-Pierre, «Châlons-sur-Marne». *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IV. Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana, 1993, pp. 639-643; Prache Anne, «L'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons». *Congrès Archéologique de France* 135 (1977), p. 284.

32 Pressouyre, Leon. *Un apôtre de Châlons-sur-Marne*. Berna: Abegg-Stiftung, 1970, pp. 20-23; Pressouyre, Sylvia, *Images d'un cloître…*, 1976, pp. 24-28; Pressouyre, Leon, «Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne». *Congrès Archéologique de France* 135 (1977), pp. 298-306.

[FIG. 8] Capitel con la lucha de la pantera y el dragón (nº 7), taller del Maestro Mateo, ca. 1188, Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.

taller de esta última campaña de la Catedral compostelana realizó otros en los que los temas teriomórficos forman parte de composiciones en las que se percibe una acción. Una acción que, además, parece tener como referencia la historia de los animales tal y como aparecía en las descripciones de los capítulos de un bestiario ilustrado.

En el último pilar de la nave, en el tramo inmediato al Pórtico de la Gloria, en el capitel número 7 encontramos una escena de lucha, duplicada especularmente en ambos lados del cálatos en la que un león se enfrenta a un gran reptil alado al que tiene sujeto con sus zarpas[33].

El león sigue un tipo muy común de los escultores del taller del Maestro Mateo. Frente a los ejemplares de cuerpos poco definidos y hasta deformados que aparecían en la escultura de la primera campaña constructiva de la catedral y, en menor medida, en la segunda[34], entramos ahora en un estadío más naturalista en el que la fisonomía de esta especie ha sido ya asumida por los escultores[35]. Estos realizan

33 Yzquierdo Perrín, Ramón, *El maestro Mateo.* Madrid: *Historia 16*, 1992, p. 6.

34 Nodar Fernández, Victoriano, *Los inicios…*, 2004, pp. 80-82.

35 Breteque, François de la, «Image d'un animal: le lion. Sa définition et ses « limites » dans les textes et dans l'iconographie (XIe-XIVe siècle)», in *Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XIe-XVe siècles). Actes du XVème Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public.* Toulouse, 1985, p. 152 ; el autor aprecia una evolución en tres fases desde el primer románico o época de «no delimitación» del cuerpo del león hasta el tardorrománico y el primer gótico en el que se aprecia una mayor delimitación de su figura y un mayor naturalismo. Esta daría paso a una tercera época, ya en el gótico pleno, en la que el animal se descompone y recompone utilizando sus partes como elementos autónomos.

unos animales en los que se destacan los elementos físicos de reconocimiento del león que son precisamente los mismos en los que suelen incidir todas o casi todas las variantes textuales de los bestiarios. Así, las melenas, garras y colas se presentan hipertrofiadas, para contribuir no sólo a su reconocimiento sino también a la transmisión de la significación y, en último caso, al dramatismo de la escena. A este aspecto tampoco son ajenos detalles como la cabeza, grande y acabada con unas facciones casi de máscara teatral o el pecho muy arqueado, parte, esta última, en la que residía precisamente el valor del animal según San Isidoro: *Virtus eorum in pectore* (II, 2)[36]. Su poderosa anatomía y la fuerza que transmite en todos los detalles de su anatomía remiten a modelos procedentes de Inglaterra y del Norte de Francia.

En el ambiente artístico insular se estaba desarrollando enormemente la ilustración de los bestiarios. Hojeando sus páginas podemos encontrar interesantes referentes tanto para la anatomía vigorosa del león como para otros detalles desarrollados por el escultor del capitel en cuestión como las abundantes melenas de mechones rizados que vemos, por ejemplo, en la miniatura del folio 8r del bestiario MS M.81, de la Morgan Library de Nueva York, realizado hacia 1185. Tal y como trataremos más abajo, es un indicio más que apunta hacia la presencia en Compostela de bestiarios ilustrados de procedencia insular y que hoy, desgraciadamente, hemos perdido.

En el Norte de Francia, concretamente en la región de Bourgogne encontramos este mismo tipo de león por ejemplo entre los restos escultóricos procedentes de Saint-Bénigne de Dijon hoy custodiados en el museo arqueológico situado en las dependencias de la antigua abadía[37]. La posición rampante, el tipo de cuerpo de anatomía muy desarrollada, el gesto feroz y las amplias melenas son coincidentes con el tipo de león de nuestro capitel.

La asunción de este tipo de león en Compostela viene corroborada por su utilización por el *scriptorium* catedralicio donde, como en los casos anteriormente comentados en la tribuna, encontramos

36 Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M. A. (Eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos,1994, pp. 68-69.

37 Quarré Pierre, «A propos…», 1971, p. 5; Pressouyre, Sylvia, *Images d'un cloître*…, 1976, p. 22.

[FIG. 9] Capitel con leones, procedente de la antigua abadía de Saint-Bénigne de Dijon, Musée Archéologique de Dijon (Borgoña). Foto: Juan Antonio Olañeta.

un interesante trasunto miniado de los leones de este y otros capiteles salidos de este obrador. Se trata del león que acompaña el retrato regio de Alfonso IX (1171-1230), en el folio 62v del Tumbo A, cuya realización se data entre los años 1212 y 1216[38].

Continuando con el análisis del capitel, el reptil tiene su cabeza frente a la del león con la boca abierta mostrando los dientes en un gesto amenazador. Una de sus alas se despliega bajo el taco central del capitel mientras que la otra queda pegada al cuerpo. Un listel perlado recorre todo el pecho del animal rematando bajo sus patas. Estas son cortas, muy huesudas, pero tienen unas potentes garras

38 Ya S. Moralejo había llamado la atención sobre este parentesco entre el león de esta miniatura y el bestiario del Pórtico de la Gloria. A Inglaterra remite, efectivamente, el modo de representar al león en la miniatura del Tumbo, enmarcado en una orla rectangular que al mismo autor le recordaba a la forma en la que aparecían los animales en los lujosos bestiarios ilustrados de esta procedencia: Moralejo Álvarez, Serafín, «La miniatura en los Tumbos A y B», in *Los Tumbos de Compostela.* Madrid: Edilán, 1985, pp. 45-62; reedición en Franco Mata, A. (ed.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*. Vol. I, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, p. 325; Sánchez Ameijeiras, Rocío, «Dreams of kings…», 2015, pp. 705-708.

que se apoyan en el collarino del capitel. Lo que más llama la atención es la cola que se prolonga por el lateral de la cesta, bajo el león, enroscándose sobre sí misma. En ella vuelve a aparecer el eje perlado que, a pesar de su carácter geométrico, consigue imprimirle al animal una dosis importante de realismo ya que da la sensación de ser una sucesión de ventosas o escamas.

En toda la figura se percibe un interés por hacer reconocible al dragón como un monstruo cuya peligrosidad reside, por un lado, en su polimorfismo, ya que está formado por partes de diferentes especies animales y, por otro, en el hecho de controlar los cuatro elementos de la naturaleza. De hecho, las ventosas y la cola serpenteante son una alusión al medio marino y, a la vez, un recuerdo de su legendario origen en el Leviatán hebreo[39]. De nuevo San Isidoro es el que insiste en que la fuerza del dragón reside precisamente en la cola lo cual podría explicar el extraordinario desarrollo de esta parte de su cuerpo en esta y en otras representaciones medievales de este híbrido:

> «*Draco maior cunctorum serpentium, sive omnium animantium super terram (…). Est autem cristatus, ore parvo, et artis fistulis, per quas trahit spiritum et linguam exerat. Vim autem non in dentibus, sed in cauda habet, et verbere potius quam rictu nocet*» (Etimologías, XII, 4, 4) [40].
> «El dragón es la mayor de todas las serpientes, e incluso de todos los animales que habitan en la tierra (…). Está dotado de cresta, tiene boca pequeña, y unos estrechos conductos por los que respira y saca la lengua. Pero su fuerza no radica en los dientes, sino en la cola, y produce más daño cuando la emplea a modo de látigo que cuando se sirve de su boca para morder»

Por otro lado, las alas, llenas de plumas, muestran su naturaleza aérea y, por lo tanto, su posibilidad de volar y de ser una amenaza desde el cielo. En este sentido jugó un papel importante en la configu-

39 El monstruo devorador por excelencia de la tradición bíblica hebrea es el Leviatán de cuyas fosas nasales y boca salía humo y fuego respectivamente y cuyo cuerpo estaba cubierto de escamas. A este propósito ver Job 41 y Williams, David A., *Deformed discourse…*, 1978, pp. 186 y 202.

40 Isidoro de Sevilla, *Etimologías…*, pp. 80-81.

[FIG. 10] Detalle del capitel con la lucha de la pantera y el dragón (nº 7), taller del Maestro Mateo, ca. 1188, Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Pablo Porral.

ración de este híbrido su identificación con el Diablo y la de este, a su vez, con la serpiente. Esto llevó al autor del *De Bestiis et aliis rebus* a atribuir el carácter aéreo del dragón al origen angélico del Diablo:

> *«Huic draconi assimilatur diabolus, qui est inmanissimus serpens. Saepe in aerem a spelunca sua concitatur, et lucet per cum aer, quia diabolus ab initio se erigens transfigurat se in angelum lucis, et decipit stultos spe falsae gloriae laetitiaque humanae»* (De bestiis et aliis rebus, II, 24) [41].
> «El diablo se asimila a este dragón, que es la serpiente más cruel. A menudo se lanza al aire desde su cueva y a través de él el aire se ilumina, porque el diablo desde el principio cuando se subleva se transfigura en un ángel de luz y engaña a los estultos con la esperanza de la falsa gloria y del placer humano»[42].

Las patas, por su parte, representan su carácter ctónico, es decir, su capacidad para dominar el medio terrestre, y las garras su peligrosidad en este medio telúrico. El fuego, que completa su monstruosidad y su capacidad de transgresión de la lógica natural, no aparece en el capitel de forma explícita pero la boca abierta frente al león no deja de ser una clara alusión a la capacidad del monstruo para escu-

41 *De Bestiis et aliis rebus* es un bestiario dividido en cuatro libros atribuido a Hugo de san Victor (1096-1141) aunque, en realidad, el primero de los libros es el aviario de Hugo de Folieto (1100-1174). Como atribuido a este último autor fue publicado, de hecho, por J. P. Migne en su *Patrología latina*: HUGO DE FOLIETO, *De bestiis et aliis rebus*. Ed. J. P. Migne. Patrologia Latina, vol.175, col. 72; CARMODY, Francis J., «De bestiis et aliis rebus and the latin Physiologus». *Speculum* 13, 2 (1938), pp. 153-159.

42 Traducción de Fátima Díez Platas.

pir fuego. Estas son las características que, como denominador común, encontramos en las miniaturas que se refieren a este híbrido en los bestiarios ilustrados sobre todo de producción inglesa o del norte de Francia. Sirva como ejemplo la miniatura que acompaña el texto dedicado al dragón en el bestiario, de la Bodleian Library, MS. Douce 167 (folio 7v), datado hacia el año 1200, en la que llama nuestra atención el motivo de la cola de remate serpenteante que también presentan los ejemplares de nuestro capitel.

Efectivamente, en este momento –último tercio del siglo XII– se aprecia un cambio sustancial, en lo que al modo de representación de este monstruo se refiere, con respecto a los modelos de épocas anteriores en la escultura del taller catedralicio[43]. Se pueden establecer, de hecho, unas interesantes concomitancias con las imágenes del mismo animal representadas en manuscritos ingleses realizados a partir de la segunda mitad del siglo XII. Sirva como ejemplo una inicial «A» del folio 264v de la denominada Biblia de San Hugo (Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. E. inf. 1-2) realizada en el *scriptorium* de Winchester en la que los dos astiles de la letra son sustituidos por una escena de lucha entre un león y un dragón, este último con unas características formales muy similares al dragón del capitel que nos ocupa: la posición de las alas, los rasgos de la cabeza con las orejas puntiagudas, las garras y, sobre todo, el eje perlado que recorre todo su cuerpo. Precisamente con esta Biblia han sido relacionadas las iniciales de un manuscrito con las *Homilías* de Orígenes procedente de la biblioteca de la abadía parisina de Saint-Denis (Paris, Bibliothéque Nationale, ms. lat. 1626) y datado a mediados del siglo XII[44]. En una inicial «V» del folio 33r, en medio de unos tallos vegetales similares a los que encontrábamos, por ejemplo, en los capiteles con arpías vecinos, se despliega un dragón cuyas características coinciden tanto con el anteriormente comentado como con el

43 Véanse, por ejemplo, los atacando a un hombre de un capitel de la cabecera de la catedral realizado durante la primera campaña constructiva (1075-1088): Nodar Fernández, Victoriano, *Los inicios*…, 2004, pp. 78-80.

44 Stah, Harvey, «The problem of manuscript painting at Saint-Denis during the abbacy of Sugar», in Gerson, Paula (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium.* New York: Lieber, 1986, pp. 167-168.

[FIG. 11] Miniatura que acompaña el texto dedicado al dragón en el bestiario MS. Douce 167 (folio 7v), ca. 1200. Foto Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford.

del capitel que estamos tratando. Este es un ejemplo más que confirma la producción artística del norte de Francia como una de las fuentes en las que bebe el obrador que realiza estos capiteles. Estos modelos insulares y del Norte de Francia se encontraban, además, a disposición del taller de escultores en la propia Compostela, concretamente en las iluminaciones de la copia más antigua del *Liber Sancti Iacobi* cuya primera fase fue realizada con toda probabilidad antes de 1140[45]. En las iniciales que ornan muchas de sus páginas, realizadas por el primero de los iluminadores del códice[46], el motivo del

45 STONES, Alison, «The Decoration and Illumination of the *Codex Calixtinus* at Santiago de Compostela», in WILLIAMS, John, STONES, Alison (eds.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992, p. 138.

46 STONES, Alison, «Ilustración en el Códice Calixtino», in *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*. Milán-Santiago de Compostela: S. A. de Xestión do Plan Xacobeo-Skira, 2010, pp. 142-143.

[FIG. 12] Inicial "S" del folio 71r del Códice Calixtino, Catedral de Santiago de Compostela, ca. 1140. Foto: Archivo Catedral de Santiago.

dragón es, como en los ejemplos ultrapirenaicos citados, recurrente dada la facilidad de su cuerpo para adaptarse a las variadas formas de las letras a las que debía sustituir. Así lo encontramos, por ejemplo, en la «S» del folio 71r o la «P» del 179r que podrían haber servido como modelos de inspiración para el escultor del capitel dada la enorme similitud en la configuración general de los cuerpos de los dos dragones en los que cita incluso detalles del modelo miniado como la cinta perlada que recorre su cuerpo.

Por lo que respecta a la composición, el modelo más próximo se encuentra en la catedral de Saint-Étienne de Sens (Bourgogne-Franche-Comté) concretamente en un capitel de la cabecera en el que también de manera especular se repite la lucha entre lo que parece un león y un dragón, este último con una envergadura sensiblemente menor. La construcción de la catedral de Sens se inicia en la década de 1130-1140 y la escultura de las partes más occidentales demuestra la circulación de libros de modelos procedentes de las primeras obras del gótico de la Île-de-France como Saint-Denis, Saint-Martin des Champs o la Catedral de Nôtre-Dame de París[47],

47 La catedral gótica de Sens fue iniciada por el obispo Henri Sanglier (1122-1142) y su fábrica avanzó a buen ritmo y con una gran unidad hasta la consagración solemne de 1164: HENRIET, Jacques, «La cathédrale Saint-Étienne de Sens: Le parti du premier maître et les campagnes du XIIe siècle», in *A l'aube de l'architecture gothique*. Besançon: Picard, 2005, pp. 171-267, espec. pp. 245-249.

fábricas desde las que también llegarán a Compostela, tal y como estamos comprobando.

En cuanto a las fuentes de inspiración para la composición, los bestiarios no parecen ofrecer, en principio, un referente textual para esta escena de lucha ni en los textos referentes al dragón ni en las *naturae* canónicas del león[48]. Sin embargo, fruto de las confusiones temáticas que se detectan en determinadas versiones del texto que acaban provocando que unos autores atribuyan a unos animales las cualidades físicas o de comportamiento de otros, al león se le ha transferido una de las *naturae* de la pantera, un animal que suele ir, en la mayoría de las versiones, a continuación del león. Esta no es otra que la pugna con el dragón –su gran enemigo– al que rechaza obligándolo a refugiarse en una cueva[49]. De esta forma en este capitel podríamos estar ante uno de estos ejemplos en los que el artista, más interesado en la connotación simbólica de la escena que en la representación fiel de un animal real, haya querido representar el episodio de la pantera y el dragón utilizando para el primero las características físicas del león que le eran mucho más familiares. Esto no resulta tan extraño si prestamos, por ejemplo, atención a las ilustraciones de los bestiarios en los que, sin el texto al lado, a veces es difícil distinguir la especie de cuadrúpedo o ave que se representa al utilizarse en muchas ocasiones convencionalismos pictóricos para solucionar la falta de conocimiento directo del animal por parte del artista. Véase a este respecto la miniatura que ilustra el capítulo de la pantera en el bestiario de la Bodleian Library, MS. Ashmole 1511, folio 13r, en el que el miniaturista caracterizó al animal como un león, pero pintado de azul, seguramente para aumentar su exotismo.

No sería este de Santiago el único ejemplo de esta «transferencia» fisionómica entre el león y la pantera. En la fachada de la iglesia de San Pietro di Spoleto (Umbria), decorada a finales del siglo XII,

48 Son las naturalezas establecidas por la versión más antigua del Fisiólogo y luego repetidas, con matices y añadidos por todos los bestiarios medievales, es decir, que el león borra sus huellas cuando caza, que duerme con los ojos abiertos y que sus leoncillos nacen muertos: A. Payne, *Medieval Beasts…*, p. 17.

49 A este propósito ver, por ejemplo, Breteque, François de la, «Image d'un animal…», 1985, pp. 147-148 y 151.

[FIG. 13] Miniatura con el enfrentamiento de la pantera y el dragón en el Bestiario MS. Ashmole 1511, folio 13r, ca. 1200-1230. Foto: Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford.

se representó también esta *natura* de la pantera entre los relieves moralizantes de los laterales de la puerta. Como ocurre en nuestro capitel, allí la pantera asume unas características fisionómicas idénticas a la de otros leones representados en la misma fachada[50].

En la misma línea de inspiración en los bestiarios ilustrados se encuentra un capitel del último tramo de la tribuna sur de la nave (n.º 93t) que llama de hecho la atención por lo original de su decoración. En las caras laterales, el artista talló sendas leonas de vigorosos cuerpos y amplias melenas de rizos acaracolados que sitúan sus cabezas bajo los tacos angulares[51]. Cada uno de los animales tiene una de sus patas delanteras levantada en un gesto que, lejos de ser de agresión, sirve para acoger, bajo el pecho de cada uno, a sendos leoncitos que se encuentran sentados sobre las zarpas de sus progenitoras. Estos están perfectamente caracterizados como cachorros no sólo por sus dimensiones sino también por la ausencia de melena que caracteriza, en la realidad natural, a las crías de esta especie. Otros dos leoncitos aparecen tumbados bajo los lomos de sus madres alimentándose de una de las tres mamas de las que dispone el animal. Las patas traseras de las crías adoptan, además, una posición muy naturalista al apoyarse sobre la

50 ESCH, Joan, *La Chiesa di san Pietro di Spoleto. Le facciate e le sculture*. Florencia, 1981, p. 54.

51 YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *El maestro Mateo*…, 1992, p. 6.

[FIG. 14] Relieve con el enfrentamiento de la pantera y el dragón, fachada de la iglesia de San Pietro di Spoleto (Umbria), finales del siglo XII. Foto: Victoriano Nodar.

barriga de su madre. En el fondo de la escena, una serie de carnosas hojas rizadas son la única notación «paisajista» que enmarca la composición llenando los espacios vacíos.

La composición, aunque es el resultado de la repetición especular de las mismas figuras a ambos lados del eje central de la cesta –marcado en este caso por un listel perlado–, tiene una sensación de unidad que deriva del interés del escultor por introducir pequeñas variaciones en la posición y movimiento de las figuras que no son, por lo tanto, exactamente iguales en ambos lados del capitel. De hecho, en una observación detenida nos daremos cuenta, por ejemplo, de que las dos crías del frente no son idénticas ni dirigen su mirada de la misma forma, o que las melenas de las leonas son distintas teniendo la de la derecha los mechones más lisos que su compañera que los tiene muy rizados[52].

Una escena tan maternal y concreta parece la ilustración de una de las *naturae* del león extraída de un bestiario medieval. De hecho, el capítulo dedicado al león, uno de los más desarrollados en casi

52 La presencia o ausencia de melena, aunque en la realidad natural sirve para diferenciar el sexo de los leones, en la iconografía románica de este animal es sólo un signo distintivo de la especie y no de su sexo tal y como lo demuestra el ejemplo que estamos estudiando. A este respecto ver: BRETEQUE, François de la,«Image d'un animal…», 1985, p. 145.

[FIG. 15] Capitel con leonas amamantando a sus cachorros (93t), taller del Maestro Mateo, tribuna sur de la nave, Catedral de Santiago de Compostela, ca. 1188. Foto: Pablo Porral.

todas las versiones, recoge varios momentos en los que se pone de manifiesto la relación paterno filial entre el león y sus crías. La más antigua y repetida por todas las versiones del bestiario es la *tercia natura* del *Fisólogo Latino* en la que se describe el nacimiento de los cachorros de león[53]:

> *«Cum leena parit catulum, generat eum mortuum et custodit eum mortuum tribus diebus, donec veniens pater eius die tercio insufflet in faciem eius et vivificet eum»* (Fisiólogo Latino, I)[54].
> «Cuando la leona da a luz un cachorro, lo alumbra muerto y lo cuida durante tres días, hasta que al tercero llega el padre, exhala su aliento sobre la faz del cachorro y lo resucita»[55].

Desde mediados del siglo XII los bestiarios fueron añadiendo a estas naturalezas principales del león otras extraídas de las obras de autores antiguos como Solino y San Ambrosio entre las que encontramos otra relacionada con la maternidad[56]: La leona da a luz a

53 Este comportamiento del león fue muy probablemente creado por el *Physiologus* ya que no se detecta con anterioridad a las versiones más antiguas de este texto. A pesar de eso tuvo un gran éxito en los bestiarios medievales que la repiten con asiduidad, *vid*.: BRETEQUE, François de la, «Image d'un animal…», 1985, pp. 147-148.

54 *FISIOLOGO Latino.* Ed. L. Morini, *Bestiari Medievali.* Turín: Einaudi, 1996, p. 12. (Desde ahora *FL*)

55 Traducción del autor.

56 MURATOVA, Xenia, «Aspects de la transmission textuelle et picturale des manuscrits des bestiaires anglais à la fin du 12e et au début du 13e siècle», in *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Age. Mélanges d'histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan*, Genève, Droz, 1994 (Hautes études médiévales et modernes, 5), p. 591

cinco cachorros en el primer parto, después cuatro, al año siguiente tres, luego dos y finalmente uno hasta quedar estéril al quinto año. La primera versión en la que se detecta es en el conocido como Bestiario de Cambridge (University Library Ii. 4.26)[57], un manuscrito perteneciente a la denominada Segunda Familia de bestiarios latinos que da también interesantes informaciones sobre el apareamiento de los leones[58]. A partir de ahí ese comportamiento aparecerá en la mayoría de los bestiarios posteriores de área inglesa y francesa. Entre ellos hay que destacar el conocido Bestiario de Oxford (Bodleian Library, MS. Ashmole 1511), cuya realización se viene datando en el último cuarto del siglo XII[59], y en el que se puede leer:

> «Los leones se emparejan grupa contra grupa, como los linces, los camellos, los elefantes los rinocerontes y los tigres.
> En su primera camada, la leona engendra cinco cachorros. Pero, al transcurrir el tiempo, el número de cachorros va disminuyendo, uno por uno, en cada camada, de tal manera que la quinta camada, reducida a un solo cachorro, marca el fin de la fecundidad materna y la leona se torna para siempre estéril. (*Bestiario de Oxford*, I)» [60]

Este ejemplo sirve para ilustrar como paralelamente a este enriquecimiento de los textos con materiales procedentes de autores antiguos también se produce una renovación del ámbito ilustrativo de los códices a favor de una iconografía, también con raíces antiguas, y, lo que es más interesante, una potenciación del sentido narrativo

57 Datado en el siglo XII por: James, Montague Rhodes, *The Bestiary: Being A Reproduction in Full of Ms. Ii 4. 26 in the University Library, Cambridge, with supplementary plates from other manuscripts of English origin, and a preliminary study of the Latin bestiary as current in England.* Oxford, 1928.

58 Mcculloch, Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries*. Valencia: University of North Carolina Press, 1960, pp. 34-36 y 138.

59 Muratova, Xenia, «Workshop methods in English late twelfth-century illumination and the production of luxury bestiaries», in Clarck, Willene B. y Mcmunn, Meradith T. (eds.), *Beasts and birds of the middle ages. The bestiary and its legacy.* Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 53-54.

60 *BESTIARIO de Oxford: manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian*. Ed. Carmen Andreu. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia / University of Oxford, 1983, p. 14.

[FIG. 16] Leones cuidando a sus cachorros en el folio 10v del bestiario Ashmole 1511, Bodleian Library (Oxford). ca. 1200-1230.
Foto: Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford.

de las miniaturas[61]. Es entonces cuando episodios como el del león se ilustran con miniaturas en las que las distintas *naturae* que describe el texto se organizan en registros narrativos ocupando incluso páginas enteras. Entre los ejemplos que se podrían presentar, está el folio 10v del citado bestiario Ashmole 1511 de la Bodleian Library en el que, en el registro central, se representa a una leona tumbada cuidando a tres de sus cachorros[62]. Con esta escena maternal, y hasta bucólica, el artista solucionó la difícil secuencia temporal de la pérdida de fertilidad anual de la leona, que narra el texto que la acompaña, al utilizar una imagen sintética, pero de gran fuerza expresiva.

61 MURATOVA, Xenia, «I manoscriti miniati del bestiario medievale: origine, formazione e svilupo dei cicli di illustrazioni. I bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV». *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto* 31(1985), pp. 1325-1328; MURATOVA, Xenia, «Aspects de la transmission...», 1994, pp. 597-598.

62 MURATOVA, Xenia, «Aspects de la transmission...», 1994, p. 591.

El éxito de la solución quedó constatado por su aparición en el resto de los manuscritos ilustrados de esta familia de bestiarios como el de Aberdeen –University Library, Univ. Lib. MS 24, folio 7v. – que fue realizado en el mismo ambiente artístico, el mencionado bestiario de Cambridge –University Library, MS Ii. 4. 26, folio 1v– o el de la British Library –Royal MS 12 C. XIX folio 6r– datados estos dos hacia 1200-1210.

A la luz de esta tradición textual e iconográfica parece bastante probable que la inspiración para la representación de nuestro capitel haya estado en algún bestiario ilustrado de procedencia inglesa que pudiese haber llegado a Compostela. Son coincidentes, de hecho, aspectos como la elección del tema –una escena maternal tomada de la realidad–, el fuerte naturalismo que impregna la composición con una descripción cuidada de detalles fisionómicos de los animales e incluso estilísticos que son particularmente llamativos en el tipo de león de grandes cabezas con abundantes melenas y los rostros de rasgos muy marcados.

La cuestión de los bestiarios en la Compostela del siglo XII

Al contrario de lo que sucede en algunos centros episcopales y monásticos europeos[63] en el caso compostelano tenemos poca información acerca de la composición de la biblioteca episcopal en el siglo XII y ninguna sobre la existencia o no de bestiarios. Su presencia en la biblioteca catedralicia se puede rastrear solamente a partir de las huellas que han dejado tanto en la utilización de figuración teriomórfica en imágenes esculpidas como en la literatura de carácter religioso que ha llegado hasta nosotros. De hecho, en el *Liber Sancti Iacobi*, concretamente en el primero de los cinco libros que lo com-

63 El caso más llamativo es el inglés, donde se conserva un inusitado número de bestiarios, que fue estudiado por R. Baxter, quien analizando los inventarios de las bibliotecas de catedrales, canónicas y monasterios llegó a interesantes conclusiones sobre la existencia de estos tratados y su uso en el seno de estas comunidades religiosas: Baxter, Ron, *Bestiaries and their users in the middle ages*. Gloucestershire: Sutton, 1998.

ponen dedicado a la liturgia propia de Santiago[64] y donde se concentran un gran número de sermones, encontramos varios pasajes en los que los animales y sus características vitales son utilizados como ejemplos moralizantes. Veamos este fragmento del *Vigilie noctis sacralissime* compuesto para el 24 de julio, víspera de la fiesta del martirio de Santiago:

> *«Ebur cum sit castum animal, coitum nisi semel non facit, genua ad terram curvare nequit, pellem et ossa candida gerit, et pilum habet rubicundum dum senescit. Rubicundiores ergo ebore antiquo, per effusionem scilicet sanguinis, apostolis fuere, dum corpora sua diversis martiriorum generibus in fine pro Christo dedere. "Laverunt enim" inquit Iohannes, "stolas suas" (Apoc. 7,14), id est corpora sua, per sanguinis effusionem, et candidas eas fecerunt in sanguine verissimi agni innocentis per fidei candorem. Ebur, id est elephans, castum animal esse, et genua ad terram curvare non posse dicitur, quia apostoli casti per continenciam fuisse dicuntur, et ad terrena negocia nullo nomo post conversionem flecti perhibentur. Pellem et ossa elephans gerit candida, quia apostoli interius per fidei confessionem et exterius per operationem bonam candidi facti sunt» (LSI, I, 2)*[65].
>
> «El elefante, que es un animal casto, no realiza el coito más de una vez, no puede doblar las rodillas hasta la tierra, tiene la piel y los huesos blancos, y rojizo el pelo cuando envejece. Pero más rubicundos que un viejo elefante fueron los apóstoles por haber derramado su sangre, cómo se sabe, cuando al fin entregaron sus cuerpos a diversas especies de martirios por Cristo. «Porque lavaron sus túnicas» (Apoc. 7,14), dice San Juan, o sea sus cuerpos, derramando su sangre y las hicieron

64 Díaz y Díaz, Manuel Cecilio, «El texto y la tradición textual del Calixtino», in Gai, Lucia (ed.) –*Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia e il Camino de Santiago: una dimensione europea nella Toscana medioevale: Pistoia, 28-29-30 settembro 1984*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, Perugia: Università degli Studi, 1984, pp. 23-55; reed. en Domínguez, Manuela (ed.), *De Santiago y de los Caminos de Santiago*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 1997, pp. 113-138, espec. pp. 116-117.

65 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Ed. K. Herbers, y M. Santos Noia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, p. 21.

resplandecer en la sangre del verdadero Cordero con la esplendente blancura de la fe. El Elefante se dice que es un animal casto y que no puede doblar las rodillas hasta la tierra, como también se dice que los apóstoles fueron castos por su continencia y de ningún modo se inclinaron a los negocios terrenos después de su conversión. Tiene el elefante la piel y los huesos blancos, como los apóstoles se blanquearon interiormente por la confesión de la fe y exteriormente por su buen obrar. De ellos dice nuevamente el Señor por el profeta: «¡qué hermosos los pies de los que traen la buena nueva de la paz, de los que anuncian el bien»[66].

Este sermón dirigido al clero de Santiago propone, siguiendo las exigencias de la Reforma Gregoriana, el modelo de los apóstoles para el comportamiento de los eclesiásticos. El autor alaba las virtudes de los apóstoles –castidad, pureza y espiritualidad– utilizando el ejemplo del elefante cuyas características toma claramente de un bestiario, concretamente del *Physiologus,* donde el elefante también era tratado como símbolo de la castidad e imagen de Cristo[67]. A la luz de este y otros ejemplos[68] parece claro que, aunque no tengamos constancia documental, en Santiago tuvo que existir una copia del *Physiologus* o de algún bestiario, obras, por otro lado, muy comunes en cualquier biblioteca medieval, que hubiese servido de inspiración tanto a este tipo de producción literaria como a los mentores de los programas iconográficos de la catedral románica. Incluso sería plausible afirmar que hubiese llegado a la biblioteca catedralicia algún ejemplar de los lujosos bestiarios ingleses sobre todo si tenemos en cuenta las históricas relaciones entre el reino anglonormando y el de

66 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus.* Trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, p. 28 (a partir de ahora *LSIes*).

67 *Fisiólogo griego*, XX. Trad. N. Guglielmi, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Beunos Aires, 1971, pp. 61-64; Berardi, Vincenza María, «*Multi clerici sunt amatores seculi.* Malcostume ecclesiastico e richiamo al vigore nei veementi sermoni del Codice Callistino», *Compostella* 30 (2009), pp. 25-33, espec. pp. 27-28.

68 Los apóstoles son comparados también con las palomas y descritos como «prudentes como serpientes, sencillos como palomas, tiernos corderillos...», in *LSIes*, I, 2, 28 y 30; los malos clérigos en cambio son comparados con el feroz oso que mata al cordero: *LSIes*, I, 2, 40.

Galicia, por cierto, sólo separados por unos cuantos días de travesía marítima.

Como veremos, las relaciones políticas e incluso artísticas con este ambiente parecen probadas en el siglo XI durante la primera campaña constructiva[69]. Estas relaciones, nunca perdidas, se renuevan en la segunda mitad del siglo XII durante el reinado de Enrique II Plantagenet (1154-1189) en Inglaterra. Durante su reinado, la influencia inglesa se extiende incluso fuera de sus territorios a través de alianzas políticas y enlaces matrimoniales como el de su hermana con Alfonso VIII de Castilla (1158-1214). En este sentido, G. Zarnecki destacó la visita a Santiago de Compostela en 1152 del obispo de Winchester, Enrique de Blois, gran patrono de las artes, a su regreso de Roma donde, por cierto, había adquirido esculturas antiguas para su palacio[70]. El autor incluso llegó a proponer que el obispo hubiese adquirido en Compostela objetos de arte entre los que se encontraría un relieve ebúrneo con la representación de la adoración de los Reyes Magos que se conserva hoy en el Victoria and Albert Museum y en la que, por cierto, se representa a los reyes como peregrinos[71]. La peregrinación a Santiago es, precisamente, otro de los nexos de contacto con Inglaterra ya que para los ingleses el viaje por mar hacia relativamente rápido su camino a un santuario de reconocido prestigio como era el compostelano sin tener que pasar por los peligrosos caminos franceses[72]. Duran-

69 A este propósito ver: Castiñeiras González, Manuel Antonio, «*Didacus Gelmirius*, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico», in *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*. Milán-Santiago de Compostela: S. A. de Xestión do Plan Xacobeo – Skira, 2010, pp. 37-38.

70 Zarnecki, Georges, «English art around 1180», *Simposio internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo»*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura, 1991, p. 299.

71 Sobre el tema de la iconografía de los Reyes Magos como peregrinos en el contexto compostelano véase: Yzquierdo Peiró, Ramón, «Tímpanos de Compostela». *Nos Diario,* 32 (2021), p. 2.

72 Stalley, Roger, «Pèlerinage maritime a Saint-Jacques», *Santiago de Compostela,1000 ans de pèlerinage européen.* Gante: Credit Communal, 1985, p. 123; Tate, Bryan – «A vía marítima dende al Illas Británicas a Compostela durante a Idade Media» in *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos.* Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago, 1995, pp. 680-684 y para el caso de los países escandinavos: Almazán, Vicente, «Las vías marítimas de peregrinación a Santiago de Compostela de los países escandinavos», in *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos.*

te el XII son conocidos los casos de Richard Maulever natural de Yorkshire que peregrinó entre 1100 y 1104, Angost de la Haye (1094-1123) y la hija de Enrique I de Inglaterra (1110-1135) y nieta de Guillermo el Conquistador encabezando una lista de personajes de la nobleza inglesa como los condes de Worcester, Derby, Chester y Salisbury[73]. Durante el arzobispado de Diego Gelmírez (1120-1140), la *Historia Compostelana* recoge la noticia de unos salteadores que atacaron a unos mercaderes ingleses «que habían llegado en barco al puerto del apóstol Santiago – es decir Padrón– en el camino que conduce a los viajeros de Padrón a Compostela» y que por la intercesión del arzobispo fueron resarcidos de tal afrenta[74]. En 1147 y 1189, respectivamente, llegan a las costas gallegas dos escuadras de cruzados que, como peregrinos que eran, hacen escala en los puertos de A Coruña y Noia con el objeto de reorganizar sus tropas y visitar la tumba del Apóstol[75]. Entre esta nómina de comerciantes, nobles y soldadesca destaca, sin duda, la peregrinación del mismísimo arzobispo de Canterbury Tomas Becket (1118-1170) en el año 1167 pocos años antes de su muerte en manos de varios cortesanos del rey Enrique II Plantagenet[76].

Son datos, es cierto, que de ninguna manera verifican la existencia de algún bestiario en la biblioteca compostelana. Sin embargo,

---

Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago, 1995, pp. 18-27.

73 Lomax, Dereck, «Los peregrinos ingleses a Santiago», in Caucci, Paolo (ed.), *Santiago, la Europa del Peregrinaje*. Barcelona, 1993, pp. 374-375; Tate, Bryan, «Las peregrinaciones marítimas medievales desde las islas británicas a Compostela», in *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1993, pp. 161-179 espec. pp. 163-164; Ferreira Priegue, Elisa, «La ruta ineludible: las peregrinaciones colectivas desde las islas británicas en los siglos XIV y XV», in *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos.* Santiago de Compostela Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago, 1995, p. 280.

74 *Historia Compostelana.* Trad. Emma Falque Rey, Madrid: Akal, 1994, III, 18, p. 521.

75 Alonso Romero, Fernando, «Las embarcaciones de la segunda Cruzada y su ruta atlántica desde Dartmouth hasta Galicia en el año 1147», in *Actas del II Congreso de Estudios Jacobeos. Rutas atlánticas de peregrinación a Santiago de Compostela.* Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago, 1995, pp. 35-78; Nodar Fernández, Victoriano, «De apóstol a peregrino: la iconografía de Santiago en el Camino Inglés a Compostela». *Abrente* 35-36-37 (2003-2004-2005), pp. 103-115.

76 Singul Lorenzo, Francisco, «Peregrinos ingleses a Santiago. A ruta marítima», in *Ate o confín do mundo: diálogos entre Santiago e o mar.* Vigo: Museo do Mar de Galicia, 2004, pp. 143-144.

esta limitación se compensa con las importantes noticias que conservamos acerca algunas de las obras de literatura homilética que circulaban en la sede, antes de 1236, año en el que se redacta un catálogo de la biblioteca del arzobispo Bernardo II (1224-1237)[77] del que se desprende que algunas llevaban mucho tiempo en la sede. En él se recogen hasta un total de 19 volúmenes –un 20% del total– entre colecciones de sermones, glosas y apostillas a textos sacros entre los que habría que destacar las *Homiliae in Evangelia* de Gregorio Magno – *36. Item Omelie eiusdem Gregorii in Euangelia, et sunt X omnes, in uno uolumine* –, conocidas en Santiago al menos desde el siglo anterior ya que al menos tres de ellas fueron copiadas en el libro I del *Liber Sancti Iacobi*; y un *liber uetus Omeliarum de littera galleca,* que demuestra el temprano interés del clero catedralicio – el libro es considerado como antiguo: *uetus*– por la predicación en lengua vulgar – *81-82. Item pars Officialis et quidam liber uetus Omeliarum de littera galleca, qui fuerunt et sunt pro terciis obligati* –. En esta misma sección del catálogo de la biblioteca en el que se concentran los ejemplares de literatura homilética, encontramos también un considerable número de obras dedicadas a vidas de santos y mártires, – *37. item, in eodem uolumine, regula sancti Benedicti et regula sancti Augustini et liber Dialogorum; 40. Item pars de Vitis patrum, in uno uolumine; 59. Item Martirologium, secundum quem auctorem sit nescimus*– algunas de los cuales se encontraban oportunamente encuadernados en un mismo volumen junto con colecciones de homilías – *51-52. Item duo uolumina de Omeliis super Euangelia in quibus continentur Vite et passiones sanctorum; 89-90. Item duo libri de passionibus et omeliis per tocius anni circulum, qui fuerunt archiepiscopi domni P. Muñoz* –. Esta asociación, que sigue la tónica de muchas bibliotecas medievales confirma también el hecho de que también eran materiales utilizados para la confección de sermones u obras literarias de carácter moralizante.

77 El catálogo, conservado en la Bibliothèque municipale de Marsella, fue publicado y estudiado por García García, Antonio y Vázquez Janeiro, Isaac, «La biblioteca del Arzobispo de Santiago de Compostela, Bernardo II (+1240)». *Antonianum* 61 (1986), pp. 540-568. De este estudio se tomaron las citas que reproducimos a continuación en el texto.

Todos estos datos, aunque fragmentarios, nos ofrecen un panorama de la importancia dada por el clero catedralicio a la predicación a todos los niveles y ayudan a entender la trasposición de muchos de sus esquemas a los programas figurativos monumentales. Siendo monjes, canónigos y peregrinos, muchas veces con motivaciones penitenciales en su viaje, los receptores de los programas iconográficos de la catedral, y teniendo en cuenta que en este ambiente la práctica de la predicación debería ser más fecunda que en cualquier otro[78], se entiende el tono homilético que adquiere en muchos casos el discurso figurativo de los capiteles y la gran importancia que en éstos se da a la figuración teriomórfica y monstruosa.

El bestiario como *exemplum* en una homilía en piedra

Tras el Pórtico de la Gloria, cuyo programa iconográfico gira en torno a la Segunda Venida de Cristo, el Juicio Final y la Gloria Celestial a partir de los textos de Mateo 24, 29-31; 25, 31-46 y las visiones de san Juan en el Apocalipsis 4-5[79], los cinco capiteles figurados del último tramo de la nave parecen apostillar este mensaje desde su posición aparentemente marginal. Funcionan así de la misma forma que los *exempla* introducidos en el discurso de un sermón litúrgico con la intención de comentar de un modo más comprensible para el auditorio, los dogmas y enseñanzas evangélicas.

Así, Cristo se muestra, en el tímpano del arco central del Pórtico, triunfante sobre el pecado y la muerte, venciendo a los demonios que, en este tramo de la nave aparecen representados, por las arpías que pueblan tres de sus capiteles (nº 1, 6 y 328). En su faceta de raptoras son, además, el contrapunto de los ángeles psicopompos que, en las enjutas de los arcos del Pórtico transportan las almas de los salvados hacia la Gloria.

78 Rico, Francisco, *Predicación y literatura en la España Medieval*. Cádiz: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1977, pp. 6-7.

79 Castiñeiras González, Manuel Antonio, *El Pórtico de la Gloria.* Madrid: San Pablo, 1999, pp. 24-25.

[FIG. 17] Último pilar norte de la nave con el capitel con las arpías entre tallos vegetales (nº 6) y el de la lucha de la pantera y el dragón (nº 7), Catedral de Santiago de Compostela, taller del Maestro Mateo, ca. 1188. Foto: Simón Vázquez.
[FIG. 18] Ángeles psicopompos en la enjuta del arco central del Pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago de Compostela, taller del Maestro Mateo, ca. 1188. Foto: Fundación Catedral de Santiago.

El Diablo mismo aparece también en este comentario figurativo marginal (capitel número 7) encarnado en su más habitual forma simbólica en las artes figurativas medievales: el dragón, un híbrido para el que el imaginario cristiano siempre tiene un valor negativo al contrario de otras bestias que pueden ser ambivalentes en su lectura

[FIG. 19] Capitel con arpías entre tallos vegetales (nº 6) y capitel con la lucha de la pantera y el dragón nº 7, Catedral de Santiago de Compostela, taller del Maestro Mateo, ca. 1188. Foto: Simón Vázquez.
[FIG. 20] Último pilar norte de la nave con el capitel con las figuras desnudas saliendo de entre las hojas (nº 8) y el de la lucha de la pantera y el dragón (nº 7), Catedral de Santiago de Compostela, taller del Maestro Mateo, ca. 1188. Foto: Simón Vázquez.

simbólica[80]. La identificación Dragón-Satanás procede, sin duda, de los textos bíblicos y fue alentada por los exegetas en sus obras desde

80 CICCARESE, Maria Pia, *Animali simbolici. Alle origine del bestiario cristiano*. Bolonia: EDB, 2002, pp. 379-381; MANACORDA, Simona, «Drago» *Enciclopedia dell'arte medievale*. Vol. V, Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 724-729.

los primeros tiempos del cristianismo. Por extensión del sentido simbólico, el dragón pasa a significar el conjunto de los pecadores que siguen los preceptos del Diablo, en contraposición con la Iglesia que sigue las enseñanzas de Cristo:

> «Pisotea las carnes del dragón: sus carnes son nuestros pecados. Por eso Dios te dice: "Bajo él festejarán los pueblos" (Job 40,25) (…) Así como los santos son el cuerpo y los miembros de Cristo, así el cuerpo y los miembros del dragón son los pecadores, que no abandonan el pecado, sino que en él permanecen unidos. Por eso nos alimentamos del Cuerpo de Cristo, ellos se nutren del cuerpo del dragón. Nosotros que buscamos mantenernos unidos a Cristo, festejamos con la remisión y el perdón de los pecados; ellos que cada día añaden pecados a los pecados, festejan con una serie ininterrumpida de malvadas culpas»[81].

Esta oposición Iglesia de Cristo-iglesia del Diablo se expone magníficamente de forma plástica en este capitel donde el dragón es vencido por la pantera. El *Fisiólogo Latino* nos da la clave para esta lectura cuando hace el comentario moral de la *natura* de la pantera, amiga de todos los animales –los cristianos– y enemiga únicamente del dragón –el Diablo– al que destierra a una cueva bajo tierra:

> *«Sic et Dominus noster Iesus Cristus, verus pantera, omne humanum genus quod a diabolo captum fuerat et morti tenebatur obnoxium, per incarnationem ad se trahens "captivam duxit captivitatem", sicut dixit David propheta: "Ascendens in altum cepisti captivitatem, accepisti dona in hominibus» (Fisiólogo Latino, XXIV)*[82].
>
> «Así también nuestro Señor Jesucristo, verdadera pantera, atrayendo hacia sí por medio de la encarnación a todo el género humano que había sido capturado por el demonio y era retenido esclavo de la muerte, "hizo esclava a la esclavitud", (Ef. 4, 8), como dice el profeta

81 Ambrosio de Milán, *Explanationes in Psalmos,* XXXXVII, 9, citado por: Ciccarese, Maria Pia, *Animali simbolici*…, 2002, p. 381.

82 *FL* pp. 54-55.

David: "Ascendiendo a lo alto cogiste la esclavitud y aceptaste tributos entre los hombres»[83].

La victoria de Cristo permite la liberación de las almas atrapadas por las ataduras del pecado que es lo que se representa en el capitel contiguo del mismo pilar, el número 8. En él, dos figuras masculinas desnudas salen con energía de en medio de las carnosas hojas que llenan la cesta[84]. El tema se inspira en la decoración de la arquivolta interna del arco izquierdo del Pórtico de la Gloria donde se representa la bajada de Cristo al Limbo de los Justos para liberar sus almas que se encuentran inmersas en una vegetación de hojas de col idéntica a la del capitel que comentamos[85]. La relación de este con la representación de la arquivolta va más allá de la inspiración formal ya que parece el momento sucesivo en el que las almas –figuras desnudas– ya liberadas, pueden salir de los infiernos y alcanzar por lo tanto, la Salvación[86].

83 Traducción Fátima Díez Platas.

84 La misma composición aparece, poco tiempo después, en el crucero de la Catedral de Ourense y en un capitel del antiguo hospital de San Nicolás de Barcelona, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña: Yzquierdo Perrín, Ramón, *El maestro Mateo…*, 1992, p. 6.

85 Moralejo Álvarez, Serafín, *El Pórtico de la Gloria*. A Coruña, 2008, p. 6.

86 Una composición muy similar se labró también en un capitel del claustro de Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne (Saône-et-Loire) pero allí la inclusión de unos diablos que sujetan las almas desnudas le proporcionan un significado negativo de condena, *vid*.: Pressouyre, Sylvia, *Images d'un cloître…*, 1976, p. 86.

RELICS AND LITURGICAL PRACTICE IN A PORTUGUESE CISTERCIAN HOUSE: THE CULT OF SAINT BLAISE IN SANTA MARIA DE ALCOBAÇA

Catarina Fernandes Barreira[1]

Resumo: Este artigo parte da análise de um *corpus* de manuscritos litúrgicos produzidos no *scriptorium* do Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Alcobaça entre os séculos XIII e XVI, e pretende examinar como e quando o culto a São Brás foi introduzido na comunidade, evoluindo a partir daí como parte integrante do ciclo litúrgico, aparecendo devidamente em Calendários e Santorais.

Abstract: Relying principally on a *corpus* of liturgical manuscripts produced in the *scriptorium* of the Portuguese Cistercian monastery of Santa Maria de Alcobaça between the 13th and the 16th centuries, this article examines how and when the cult of Saint Blaise was introduced into the community, thereafter, evolving as an integral feature of the liturgical cycle, duly appearing in Calendars and Sanctorales.

Palavras-chave: Mosteiro de Alcobaça; Liturgia; Uniformidade cisterciense; São Brás

1 Research fellow in the Institute for Medieval Studies, Faculty of Social Sciences and Humanities, NOVA University of Lisbon and Principal Investigator of two research projects, both about Cistercian liturgical manuscripts of two Portuguese monasteries, Alcobaça (PTDC/ART-HIS/29522/2017) and Lorvão (PTDC/ART-HIS/0739/2020). This study was funded by the Portuguese Science Foundation through the research project *Cistercian Horizons. Studying and characterising a Medieval Scriptorium and its Production: Alcobaça, dialogues between local identities and liturgical uniformity* (PTDC/ART-HIS/29522/2017) and also by national funds through the Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I.P., under the Norma Transitória – [PTDC/ART-HIS/29522/2017]. I am heavily indebted to Jonathan Wilson, my friend and text revisor for all the hours he spent on this article and to João Luís Inglês Fontes and Luís Filipe Oliveira, for their help and suggestions to improve the text. A preliminary version of this paper was presented in the IMC Leeds, in 2019 and, in the same year, in a conference in honour of Prof. Aires Nascimento. The text is here presented in an extended and augmented version representing further development of the themes initially broached.

Key words: Monastery of Alcobaça; Liturgy; Cistercian Uniformity; Saint Blaise

Introduction

Recent decades have seen the emergence of Liturgy as a field of Medieval Studies in its own right, promising to yield a wealth of information at a number of levels of historical research and attracting the attentions of an increasing number of scholars[2]. As a relatively new area of investigation, methodological experimentation along with conceptualisation of a broadening field of what may be defined as «liturgical» have been prominent lines of approach. Indeed, Carol Symes, whilst highlighting that the «study of medieval liturgy is largely dependent on surviving manuscript sources», has notably emphasised the importance of the «problematic relationship between medieval texts and contemporary performance practices in the many contexts that could be considered "liturgical"»[3]. It is against this background, and amid a plethora of broader possibilities that, in this short article, we will narrow our efforts to an analysis of some of the many expressly liturgical codices surviving, among a wealth of other works, in one of the most important monastic library collections in Europe, that of the Portuguese Cistercian monastery of Santa Maria de Alcobaça, and examine what may be revealed when the information contained in these books is measured

2 Righetti, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*. Vol. 1. Milano: Ancora, 1964; Hughes, Andrew, *Medieval manuscripts for Mass and Office: a Guide to their organization and terminology*. Toronto: University of Toronto Press, 1982; Vogel, Cyrille, *Medieval Liturgy. An Introduction to the sources*. Washington: The Pastoral Press, 1986. Palazzo, Eric, *A History of Liturgical books from the beginning to the thirteenth century*, Collegeville/Minnesota: Pueblo Books, 1998. Gittos, Helen and Hamilton, Sarah (Edit.), *Understanding Medieval Liturgy. Essays on interpretation*. Londres: Routledge, 2016 and Berger, Teresa and Spinks, Bryan D., *Liturgy's Imagined Past/s. Methodologies and Materials in the Writing of Liturgical History Today*. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, 2016.

3 Symes, Carol, «Liturgical texts and performance practises», in Gittos, Helen and Hamilton, Sarah (Edit.), *Understanding Medieval Liturgy. Essays on interpretation*. London: Routledge, 2016, pp. 239-67, see esp. p. 267.

and compared against the physical space of the monastery where the relevant rituals were performed[4].

In the Cistercian context, the charting of the development of the Sanctorale is facilitated by the fact that the primitive Cistercian formulation of it was enriched over the centuries through the addition of saintly feasts and commemorations introduced in successive decrees emanating from the Cistercian General Chapter, the assembly famously held annually, the recorded decisions of which arrived to individual houses via the *Statuta Capitulorum*. However, at the same time, in some cases, additions to the Sanctorale were the result of the intrusion of local or regional devotional traditions[5].

At Alcobaça, there is a modest presence of this latter form of devotional augmentation where we find a number of liturgical codices presenting texts, prayers and other materials documenting the existence of the ritual celebration of local saintly cults. One such example is the case of Saint Blaise, a local devotion that may have been stimulated by the presence of certain relics alleged to belong to the saint, the presence of which in the monastery appears to be signalled in certain changes to the liturgy and other aspects of life in the community, according to late medieval sources[6]. This article will

4 On the Alcobaca collection in general, see, inter alia, Nascimento, Aires A., *Inventário dos Códices Alcobacenses*, vol. 6 («Índices»). Lisbon: Biblioteca Nacional de Lisboa 1978; Nascimento, Aires A., «Em busca dos códices alcobacenses perdidos». *Didaskalia* 9 (1979), pp. 279-288; Nascimento, Aires A., «Le *scriptorium* d'Alcobaça: identité et corrélations». *Lusitania Sacra*, 2º série, 4 (1992), pp. 149-162 and Nascimento, Aires A., *O Scriptorium de Alcobaça: o longo percurso do livro manuscrito português*. Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural/Mosteiro de Alcobaça, Coleção Estudos Monásticos Alcobacenses, nº 4, 2018. Barreira, Catarina Fernandes, «Approaches to a fourteenth-century breviary from the Cistercian abbey of Alcobaça (MS Alc. 66)». *Citeaux – Commentarii cistercienses*, 68 (2017), pp. 249-276. See also Amos, Thomas L., *The Fundo Alcobaça of the Biblioteca Nacional, Lisbon*, 3 vols. Collegeville, Minnesota: Hill Monastic Manuscript Library, 1989.

5 Hodgson, Victoria, «Cistercians and Saints in Scotland: Cults and the Monastic Context». *Irish Theological Quarterly*, 85/2 (2020), pp. 183-199.

6 About the presence of the relics, they are mentioned in the codex BNP, Alc. 64, *Regimento of Sacristães mores*, a manuscript has now gone missing from the National Library, and is known today through the transcriptions made of it from a modern copy by Saul A. Gomes: Gomes, Saul A., «A vida litúrgica entre os monges de Alcobaça em meados de Quatrocentos: o Regimento dos Sacristães-Mores». in Carreiras, José A. (Dir.), *Mosteiros Cistercienses: História, Arte, Espiritualidade e Património*. Alcobaça:

seek to contextualise in time and in space this occurrence and attempt to assess its impact on liturgical practice.

The feast of Saint Blaise is inscribed in the Calendars of Alcobaça, and texts for both his office and mass are to be found in the earliest codices produced in the Monastery. Later, the saint was included in the Alcobacensian Sanctorale with a proper office of twelve lessons and, by the 1400s, there were two different texts for the mass in circulation in the monastery. In the following, we shall examine these texts in an attempt to arrive at some tentative conclusions relating to the presence of the feast in Alcobaça from the material and spiritual viewpoint, and the implications of those same texts for liturgical performance and memorialisation in this important Cistercian community.

The cult of Saint Blaise in Portuguese context

According to the various traditions that have evolved around the figure of the saint since the earliest known mention of his name in the late 500s in a Greek medical treatise, Blaise had been bishop of Sebastia in ancient Armenia Minor (modern Sivas, Turkey). Renowned, amongst other things, for his humility, his great devotion, and his miraculous healing of both animals and people, especially those suffering from diseases of the throat, he was martyred in the early fourth century for refusing to abjure his Christian faith by the Roman governor Agricolaus during persecutions ordered by Emperor Lucinius[7]. The cult of Saint Blaise won huge popularity and

Jorlis, Tomo II, 2013, pp. 423-448 and Gomes, Saul A., «Uma paisagem para a oração: o Mosteiro de Alcobaça em Quatrocentos», in *Paisagens Rurais e Urbanas – Fontes, Metodologias, Problemáticas. Actas das Terceiras Jornadas*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos, 2007, pp. 19-56, p. 35. In 1510 an inventory of the Sacristy of Alcobaça also mention these relics Gomes, Saul A., *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI.* Lisboa: MC e IPPAR, 1998, doc. 1, p. 63.

7 Varagine, Jacobus de, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, Eng. trans. by Ryan, William Granger, Princeton: Princeton University Press, 2012, Ch. 38, pp. 151-54. See also *Acta Sanctorum*, ed. Jonhannes Bollandus and G. Henshenius, Editio Novissima, Curante Joanne Carnandet *et al*. Paris: Apud Victorem Palme, 1863, Februarius, Tomus 1, pp. 334-534.

spread throughout Christendom from about the eighth century with many churches all over Europe being dedicated to him. His feast is celebrated in the Calendars on February the 3rd.

In the kingdom of Portugal, the cult of Blaise appears to have been active since at least around 1250[8] with one of the earliest references to the presence of his relics[9] appearing in the will of D. Mafalda (daughter of King Sancho I, d. 1211), redacted in 1256, in which she bequeathed to the Monastery of São Domingos in Porto a piece of wood from the True Cross encased in gold which had belonged to Saint Helena, and some bones of Saint Blaise that had been given to her by the Hospitallers[10]. Sometime later, we note that the Greek noblewoman Vataça Lascaris, lady in waiting to Queen Isabel of Portugal, mentions in her will of April 1336 that she was in possession of «a golden box containing relics of Saint Blaise»[11].

Indeed, there is substantial evidence of a relationship between the military Orders and the veneration of Saint Blaise. The Hospitaller Commandary in Lisbon (the existence of which is confirmed

8 Barroca, Mário, *Epigrafia medieval portuguesa: 862-1422.* [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2000, tomo II, vol. 2, p. 1174.

9 About relics in Portugal see Gomes, Saul A., «Sagrados monumentos. Relíquias de mártires e de santos em Portugal», *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, 8/15 (2009), pp. 59-84.

10 …*Monasterio fratrum Praedicatorum de Portu Crucem de ligno Domini de auro, quae fuit de Sancta Helena, & os Sancti Blasii quod dederunt mihi Hospitalarii…* Sousa, D. António Caetano – História Genealógica da Casa Real Portuguesa. vol. 1, p. 40 quoted by Barroca, Mário, *Epigrafia medieval portuguesa: 862-1422.* [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2000, tomo II, vol. 2, p. 1174 and Coelho, Maria Helena da Cruz, *Arouca. Uma terra, um Mosteiro, uma Santa*. Arouca: Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda/Museu de Arte Sacra de Arouca, 2ª edição, revista e melhorada, 2005, p. 83. See also Gomes, Saul A., «Os Dominicanos e a cultura em tempos medievais: o caso português in Gomes, Ana Cristina da Costa and Franco, José Eduardo (Coord.), *Os Dominicanos em Portugal. História, Cultura e Arte. Homenagem a José Augusto Mourão*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2010, p. 231 and 234.

11 *Uma galota de ouro com relíquias de São Brás* In Coelho, Maria Helena da Cruz and Ventura, Leontina, «Os bens de Vataça. Visibilidade de uma existência». *Revista de História das Ideias* 9 (1987), pp. 33-77. See pages 47, 67 and 68.

from at least the late twelfth century[12]) had a chapel dedicated to the saint. According to José Anastacio de Figueiredo (1766-1805) it appears the church of Saint Blaise was donated to the Hospitallers by King Afonso Henriques, however it later appears to have been re-dedicated to Santa Luzia. This information was transcribed by Figueiredo from a document he had found in the Archive of the Cathedral of Lisbon. Issued by Bishop Soeiro and dated 25 November 1200, the document mentions the right of friars and laymen to be buried in the Hospitaller house and the rights of the parish (of Santiago in Lisbon) and the episcopy[13]. It proves the existence of the chapel of Saint Blaise, although it does not mention the patron saint by name.

In addition, a 1362 inventory produced for two churches linked to the Order of Avis (São João and Santa Maria de Moura, and the Church of Sousel) lists the presence of quires containing the mass for Saint Blaise[14].

Meanwhile, an inventory taken of the Cistercian Monastery of Santa Maria de Seiça, dated 1 February 1408, mentions that in the Sacristy, together with other liturgical books, there was a «small quire containing the mass for Saint Blaise»[15].

Further, according to Frei Luis de Sousa, King João I had made a gift, in the early 1400s, to the Monastery of Batalha of a precious cross-reliquary containing the relics of Saints Blaise, Peter, Paul and George[16].

---

12 According to Oliveira, Luís Filipe, «Lisbonne», in Bériou, Nicole et Josserand, Philippe (Dir.), *Prier et combattre. Dictionnaire européen des ordres militaires au Moyen Âge*. Paris : Fayard, 2009, p. 545.

13 Figueiredo, José Anastácio de, *Nova Historia da militar ordem de malta.* Lisboa: Na officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1800, pp. 126, 127 and 171.

14 Pereira, Isaías da Rosa, «Dos livros e dos seus nomes: bibliotecas litúrgicas medievais», *Signo. Revista de História de la cultura escrita* 4 (1997), pp. 247-272, p. 252 and 253.

15 The inventory was ordered by Abbot of Alcobaça D. João de Ornelas on the occasion of the accession of a new abbot in Seiça; Marques, Maria Alegria, «Bens de dois mosteiros cistercienses no século XV. Santa Maria de Seiça e Santa Maria de Bouro», in MARQUES, Maria Alegria – *Estudos sobre a Ordem de Cister*. Coimbra: Edições Colibri/ Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1998, p. 269.

16 Sousa, Frei Luís De, *História De São Domingos*. Porto: Lello E Irmão, Vol. I, 1977, P. 645 And 646 Quoted By Pacheco, Milton, «A Sacristia», In Redol, Pedro And Gomes, Saul A., *Lugares De Oração No Mosteiro Da Batalha.* Lisbon: Dgpc, 2015, p. 67.

Saint Blaise and the Cistercian Rule

As mentioned earlier, each saint that was added to the Cistercian Calendar required the authorisation of the General Chapter which would ideally be recorded in the *Statuta Capitulorum*[17], those texts generated by the great assembly at Cîteaux, taking place annually from the primitive origins of the Order. Although the *Statuta Capitulorum* constitute a rich source of information on the Cistercian Order, its monasteries, and their daily life, some of the collections of texts comprising the *Statuta*, especially those of early date, are only more or less faithful records of the General Chapter's decisions. Some were personal notes jotted down by abbots, some were systematically arranged, others were not, and some texts have been shown to be the result of later revisions and the updating of decisions[18]. To our knowledge, there are very few mentions of Saint Blaise in the *Statuta*, none of which concern Alcobaça or, indeed, any other Portuguese house. The earliest reference in the *Statuta* is from 1268, and refers to the monastery of Montpeyroux:

> «At the petition of the Abbot of Montpeyroux [diocese of Clermont] for the celebration in his house of the feast of the Blessed Blaise, bishop and martyr, with twelve readings and a mass, [the celebration] shall comply with and be carried out in the same manner as [the feast] for the Blessed Thomas of Canterbury» [19].

More than two hundred years later, for the General Chapter of 1491, the *Statuta* records:

---

17 Edited by Canivez, Josephus Maria (ed.), *Statuta Capitulorum Generalium Ordinis Cisterciensis: ab anno 1116 ad annum 1786.* Louvain: Bibliothèque de la Revue d'Histoire Ecclésiastique, 8 vols, 1933 – 1941 and also by Waddell, Chrysogonus, *Twelth-century statutes from the Cistercian General Chapter.* Cîteaux: Commentarii Cistercienses, 2002.

18 Waddell, Chrysogonus, *Twelth-century statutes from the Cistercian General Chapter…*, 2002, p. 18 and 19.

19 Item 28: *Petitio abbatis Montispetrosi de faciendo festo beati Blasii episcopi et martyris cum XII lectionibus et una missa in domo propria, exauditur et fiat de eo sicut de beato Thoma Cantuariense* in Canivez, Josephus Maria (ed.), *Statuta Capitulorum…,* vol. III, 1933-1941, p. 63.

> «The General Chapter, at the devoted petition of the Abbot of Claremont, kindly inclined and by special gratitude, has conceded and assents, that, for future times in perpetuity in that monastery, the Feast of Saint Blaise, which is celebrated on the third of February, shall be celebrated solemnly with twelve readings and shall be celebrated and solemnized with two masses, notwithstanding any statues, definitions and practices of Order made to the contrary»[20].

In the *Statuta* of 1529, at item 55 we read that the Abbot of Clairvaux had requested spiritual benefits for the Hospital of Saint Blaise located above the Bridge of Desiderius:

> «On the same matter [i.e., spiritual benefits referred to in preceding item 54], at the request of the Abbot of Clairvaux, on behalf of the Hospital or the Chapel of Saint Blaise above the Bridge of Desiderius…»[21].

As can be seen, the (surviving) *Statuta* do not record any petition from Alcobaça or any other Portuguese monastery for permission to celebrate a proper office or a mass in honour of Saint Blaise. Indeed, at Alcobaça it was a case of, as Nicolas Bell has observed, that in some houses «local saints came to be commemorated in local books, despite the clear contravention of the principles of uniformity which this entailed»[22].

---

20 Item 14: *Generale Capitulum devotis supplicationibus abbatis de Claromonte inclinatum benigne et de gratia speciali ut perpetuis futuris temporibus in eodem monasterio festum sancti Blasii quod tertia februarii celebratur, solemniter cum XII lectionibus et duabus missis solemnizetur et celebretur, concedit et annuit, non obstantibus quibuscumque statutis, diffinitionibus et consuetudinibus Ordinis in contrarium factis*; in Canivez, Josephus Maria (ed.), *Statuta Capitulorum…,* vol. VI, 1933 – 1941, p. 9.

21 *Ad idem, ad instantiam domini abbatis de Claravalle, pro Hospitali sive Capella sancti Blasii super Pontem Desiderii*, in Canivez, Josephus Maria (ed.), *Statuta Capitulorum…*Vol. VI, 1933-1941, p. 673.

22 Bell, Nicolas, «Liturgy», in Bruun, Mette Birkedal (Edit.), *The Cistercian Order.* Cambridge: The Cambridge Companion, 2013, p. 264.

The relics of Saint Blaise in Alcobaça and a Chapel with a shrine

When and why the cult of Saint Blaise was introduced into the community of Alcobaça are vexed questions. Although Alcobaça was founded from Clairvaux in a process culminating in 1153 with a generous royal endowment of land,[23] the building of the abbey church we see today began somewhat later, in 1178[24]. It is thus, perhaps, no surprise that the plan, which included an *ambulatorium* with nine radiating chapels, for Clairvaux III, built between 1152 and about 1174[25] had inspired the plan for the church at Alcobaça[26] which possesses a similar ambulatory with the same number of radiating chapels[27]. The design of the new church at Clairvaux had made provision for burial spaces and chapels equipped with shrines and relics,[28] and it appears this pattern was repeated in Alcobaça. Although the Cistercians avoided the public veneration of relics in their houses on account of the disruption it would cause to the life of the monastery, they by no means shunned the practice within

23 Gomes, Saul A., «Revisitação a um velho tema: a fundação do Mosteiro de Alcobaça», in *Cister. Espaços, Territórios, paisagens*, I, Lisboa: Ministério da Cultura/IPPAR 2000, p. 27-72.

24 According with Gusmão, Artur Nobre, *A Real Abadia de Alcobaça*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, pp. 22 and 23 and Gomes, Saul A., «Entre memória e história: os primeiros tempos da Abadia de Santa Maria de Alcobaça (1152-1215)», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, Coimbra, n.º 2 (2002), p. 207.

25 Accordingly Carrero Santamaria, Eduardo, «Em torno a San Bernardo. Trama y consequencias de la retrocapilla de Clairvaux y el culto a las reliquias», in González Garcia, D. Miguel Ángel and Carreiras, José Luís Albuquerque (Org.), *IV Congreso Internacional sobre el Cister en Portugal y en Galicia.* Actas. Tomo II. Ourense: Ediciones Monte casino, 2009, p. 935.

26 About Alcobaça's deambulatory, Gusmão, Artur Nobre, *A Real Abadia de Alcobaça*…, p. 22 and following; Almeida, Carlos Alberto Ferreira de and Barroca, Mário Jorge, *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp. 38 and 39. See also Jorge, Virgolino, «A cabeceira da Igreja Abacial de Alcobaça», in Jorge, Virgolino, *Ratio fecit diversum. Ensaios sobre a Abadia de Alcobaça*. Lisboa: DGPC/ Mosteiro de Alcobaça, 2017, pp. 79 –111.

27 Concerning Clairvaux see Gajewski, Alexandra, «Burial, cult and construction at the abbey church of Clairvaux (Clairvaux III)», *Citeaux. Commentarii Cistercienses* 56/1-4 (2005), pp. 48 to 51. The abbey church of Clairvaux was destroyed between 1812 and 1817.

28 Gajewski, Alexandra, «Burial, cult and construction…», (2005), p. 51 and 82.

their own institutions[29], and it is likely that the eventual importation of saintly cults was foreseen in the planning stages of the abbey church, thus chapels were included for future dedication as the community at Alcobaça evolved.

Still today, vestiges of age-old plaques are to be seen displayed at the entrances of some of the ambulatory chapels at Alcobaça identifying the saints to which these sanctuaries and their altars were dedicated, although it is probable several have disappeared due to eighteenth-century remodelling including the addition of a good deal of gilded woodwork (*talha dourada*) which was eventually removed during restoration works in the 1930s and 1940s. Notably, as Gloria Fernández Somoza has observed, these chapels possess a small niche in one wall, the purpose of wich was to accommodate a small lipsanotheca (reliquary). Similar such niches in Iberia are to be found at Bagüés, Santa Maria de Huerta, San Pedro de Nocito, among various other examples[30].

Walking the ambulatory in the direction North to South, the third chapel was initially dedicated to *Sancti Blasii*. This chapel was, however, re-dedicated at the end of the eighteenth century to Saint Umbelina, sister of Saint Bernard and endowed with a sculpted image of the Saint[31].

The construction of a monastic precinct followed a traditional programme of works which began with the building of the apse (*cabeceira*) of the abbey church and proceeded in a westerly direction

29 About relics in Cistercian World, see Burton, Janet and Kerr, Julie, *The Cistercians in the Middle Ages*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, pp. 134 to 139. About relics and their cult in the Monastery of Cîteaux, see Mouraire, Emmanuel, «Les autels et les reliques de l'abbatiale de Cîteaux», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | Bucema* [En ligne], Hors-série nº 4 | 2011 (mis en ligne le 23 mai 2011, consulte le 19 avril 2019), available in URL: http://journals.openedition.org/cem/11799.

30 Fernández Somosa, Gloria, «Muros consagrados. El entorno litúrgico medieval de la lipsanoteca de Bagüés». *Territorio, Sociedad y Poder. Revista de Estudios Medievales,* nº 9 (2014), p. 112.

31 Accordingly with a description of the Monastery made in 1781, published by Vergilio Correia in Correia, Vergílio, «O retábulo da Capela-mor de Alcobaça», *O Instituto. Jornal Científico e Literário*. Coimbra, 4ª série, 81 (1931), pp. 169-188, p. 179 and Barroca, Mário, *Epigrafia medieval portuguesa…,* 2000 tomo II, vol. 2, pp. 1198-1199.

towards the façade. Alcobaca was no exception[32]. The monks moved to the new monastic building in 1223 and the church was consecrated and dedicated in October, 20th of 1252[33]. It is likely the ambulatory was concluded between 1223 and 1252, since the church of Alcobaça still retains some of the consecration crosses at several locations with one clearly visible on a pillar of the ambulatory.

Although, in the present state of knowledge it is impossible to give precise dates for the dedications of the nine radiating chapels it is entirely possible that this was done sometime after the monks moved into the buildings in 1223 and the consecration/dedication of the newly completed gothic building in 1252.

Certainly, the placement of a focus of devotion to Saint Blaise in one of the most honoured and holy locations in the entire abbey is a strong indication of the high importance his cult enjoyed within the community of Alcobaça during the period (along with other saints including Saint Benedict, Saint Stephen, Saint Bartholomew, and Saint Vincent)[34]. Probably the chapel possessed an altar dedicated to Saint Blaise (in harmony with arrangements at Clairvaux where radiating chapels and their altars were dedicated to different saints[35]).

Furthermore, it appears likely that this devotion to Blaise in the abbey was prompted by the presence of relics alleged to belong to the saint, as indicated in two relatively late sources (one dating 1400-1450, the other, early 1500s). If so, it would be reasonable to suppose that the relics could have arrived at the monastery at some time between the construction of the ambulatory and the consecra-

32 Jorge, Virgolino, «A cabeceira da Igreja Abacial de Alcobaça…», 2017, p. 101.

33 Gomes, Saul A., «Entre memória e história: os primeiros tempos…», 2002, pp. 202 and 208. Concerning consecration or dedication of the church of Alcobaça, accordingly with Mário Barroca «the boundary between these two liturgical acts is tenuous or even nil: following Robert Favreau, an altar is consecrated, and a Church is dedicated. However, the consecration of the altar implies the deposition of relics of various saints» (Barroca, Mário, *Epigrafia medieval portuguesa…,* tomo I, vol. 1, 2000, p. 312).

34 Correia, Vergílio, «O retábulo da Capela-mor de Alcobaça…», (1931), p. 179 and Barroca, Mário, *Epigrafia medieval portuguesa…,* tomo II, vol. 2, 2000, pp. 1198-1199 and tomo III, Est. CXXXVIII, p. 437.

35 A complete list of the altars and their dedications ins published in Gajewski, Alexandra, «Burial, cult and construction…» (2005), p. 48 and 49.

tion/dedication, 1223-1252[36], the latter being proximate to the date of the redaction D. Mafalda's will of 1256, mentioned earlier.

Evidence for the existence of relics of Blaise in the abbey comprise liturgical rubrics stipulating the placement of the principal relics of the monastery on the high altar of the abbey church, with those of Blaise appearing listed among them. This was the case during the abbacy of D. Estevão de Aguiar[37], 1431-1446, as indicated in codex BNP, Alc. 64, *Regimento of Sacristães mores*[38], compiled for the specific use of the sacristan, where the relevant instruction concerns the abbot's celebration of *Vespers*[39]. The relics were similarly placed in the ritual for the abbot's blessing of novices in the liturgy for monastic profession and, of course, on Blaise's own feast-day[40].

In 1510 an inventory of the abbey's Sacristy was drawn up, the details of which are transmitted in a copy of the original redacted a few years later[41]. This copy, dated 28 April 1519, was ordered by Abbot D. Jorge de Melo on the occasion of his appointment as Bishop of Guarda. Taking Melo's place as the new abbot of Alcobaça was a ten-year-old child, King D. Manuel's son Afonso (future

36 Concerning the consecration or dedication of the church of Alcobaça, we are inclined to hypothesize that one of the relics, that in 1252, was deposited in Alcobaça's altar was already the Saint Blaise.

37 On this abbot, see: Fernandes, Carlos Roma, *O scriptorium de Alcobaça no tempo de D. Estevão de Aguiar (1431-1446*). Lisboa: Tese de Licenciatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1970. Gomes, Saul A., «Abbés et vie régulière dans l'abbaye d'Alcobaça (Portugal) au Moyen Age: un bilan», in *Les personnes d'autorité en milieu régulière*. Saint Étienne: Publications de l'Université de Saint Etienne, 2012, pp. 137-150 and Barreira, Catarina Fernandes; Fontes, João Luís; Lopes, Paulo Catarino; Rêpas, Luís Miguel; Farelo, Mário, «Normatividade, unanimidade e reforma nos códices medievais de Alcobaça: dos tempos primitivos ao abaciado de Frei Estevão de Aguiar». *Revista de História da Sociedade e da Cultura* 19 (2019), pp. 345-377.

38 This manuscript has now gone missing from the National Library, and is known today through the transcriptions made of it from a modern copy by Saul Gomes; Gomes, Saul A., «A vida litúrgica entre os monges de Alcobaça em meados de Quatrocentos…», 2013, pp. 423-448.

39 Gomes, Saul A.,«Uma paisagem para a oração: o Mosteiro de Alcobaça em Quatrocentos», in *Paisagens Rurais e Urbanas – Fontes, Metodologias, Problemáticas. Actas das Terceiras Jornadas*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos, 2007, pp. 19-56, p. 35.

40 Gomes, Saul A., «A vida litúrgica entre os monges de Alcobaça em meados de Quatrocentos…», 2013, pp. 447-448.

41 Gomes, Saul A, *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI.* Lisboa: MC e IPPAR, 1998, doc. 1, p. 63.

Cardinal). To celebrate the young prince's elevation, Manuel had launched a lavish campaign of building works in the monastery, which included the construction of a new Sacristy, hence the importance of having a reliable list of its contents in order to guard against any treasures going missing during the consequent upheaval. Intriguingly, the inventory includes

> «a reliquary of ivory embroidered with silver wherein are the relics of Saint Blaise, including tongs and a silver spoon and another round ivory box where the relic is kept, which we saw and is of little value»[42].

Such a cursory description – 'of little value'– inclines us to suspect that the relics of the saint had, over the passing generations of monks, lost some of their lustre and importance. It is of further note that, at the time, the relics were being kept in the Sacristy. Were the precious items removed from the chapel dedicated to him, perhaps for safe-keeping or had the relics always been stored in the Sacristy? These questions require future investigation.

The Commemoration of Saint Blaise in the Monastery of Alcobaça, a view from the Liturgical Manuscripts

As can be seen from the foregoing the cult of Blaise was of considerable importance in Alcobaça. An examination of the liturgical codices of the abbey, both those specifically pertaining to the liturgy and those containing liturgical texts, a substantial number of which survive from the medieval period, are able to shed some further light on the chronology of the chapel of Blaise[43].

42 Gomes, Saul A., *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal…,* 1998, p. 63.

43 On the historical potential of Alcobaça's liturgical manuscripts, and to understand how liturgy was practiced or performed, see Barreira, Catarina Fernande, «Investigating liturgical practise and ritualized circulation in the Monastery of Alcobaça. A preliminar view from the manuscripts». *Citeaux – Commentarii cistercienses*, t. 70, fasc. 3-4 (2019), pp. 301-326.

Here we encounter two principal circumstances, regardless of the type of liturgical book concerned (and, indeed, regardless of the liturgical occasion, i.e., office or mass). These are as follows

(i) The feast of Saint Blaise duly inscribed into the Calendar (3rd February) and in the *Sanctorale* (sequentially, appearing after the feast of the Purification/Candlemas)
(ii) The feast of Saint Blaise appearing as a later addition, perhaps inscribed at the end of a codex and/or added into the Calendar by amendment of the manuscript.

The liturgical manuscripts are as follows in TABLE 1, showing the various witnesses to celebrations for Saint Blaise itemised in chronological order.

The data shows that commemoration of Blaise is absent from codices dating up to the early thirteenth century. This is an indication either that no such cult existed in the monastery at that time, or that if such devotion did exist, it lacked liturgical codification in the books on account of the feast of Blaise having yet to receive authorisation from the General Chapter. Whatever the case, sometime between the mid-thirteenth century and the first half of the fourteenth, Alcobaça formally introduced the celebration of Blaise with office and mass. Accordingly, the *scriptorium* began to produce the texts, formulas, and prayers required for the feast in the Sanctorales (and in the Calendars), sequentially, following the entry for Candlemas in codices produced thereafter, whilst adding the feast to older codices usually appended at the end (see TABLE 1).

The additions observable in the manuscripts of Alcobaça are significant, and require careful correlation with the *Statuta*, since they not only testify to the quest for liturgical uniformity, and to a prolonged usage of the books, but these accretions also indicate the specific feasts that this community decided to celebrate or to emphasise as time went on and devotional life evolved.

TABLE I

Reference	Type of manuscript	Date of the manuscript	Integration of the manuscript	Date of the addition (if applicable)
BNP, Alc. 163	Missal	1st half of the 13th c.	Addition at the end of the manuscript	After 1246
BNP, Alc. 166[1]	Collectar-ritual	1185-1191	Placed in the Calendar (the Calendar is an addition) and collects in the end of the manuscript	Around 1260 (calendar) After 1318?
BNP, Alc. 252	Missal	1218 and 1221	Addition at the end of the manuscript	Between 1246 and 1318
BNP, Alc. 8	Breviary	1250-1350	Placed in the Calendar	No
BNP, Alc. 26[2]	Missal	1318 - 1332	Sequential in the *Sanctorale*	No
BNP, Alc. 9	(Partial) Breviary	1342	Sequential in the *Sanctorale*	No
BNP, Alc. 66[3]	(Partial) Breviary	Beginning of the 14th c.	Sequential in the *Sanctorale*	No
BNP, Alc. 164	Gradual (Antiphonal for the mass)	Mid. 14th c.	Sequential in the *Sanctorale*	No
BGUC, Ms. 893[4]	Collectar-ritual	1228 and 1246	Addition in the Calendar Addition in the end of the manuscript	After 1366
BNP, Alc. 33	(Partial) Breviary	14th c.	Sequential in the *Sanctorale*	No
BNP, Alc. 30	(Partial) Breviary	13th. c.	Addition in the Calendar and in the end of the manuscript	Between 1318 and the 15th c.
BNP, Alc. 249	Missal	1st half of the 13th c.	Addition in the end of the manuscript	15th c.
BNP, Alc. 258	Missal	1st half of the 13th c.	Two additions of the mass in the end (two different versions)	1st after 1218 2nd after 1318 (15th c.)
BNP, Alc. 255	Missal	1st half of the 13th c.	Addition in the end of the manuscript	15th c.
BNP, Alc. 189	Breviary	15th c.	Placed in the Calendar Sequential in the *Sanctorale*	No
BNP, Alc. 190/1	Breviary	15th c.	Placed in the Calendar	No
BNP, Alc. 7	Gradual (Antiphonal for the mass)	Mid-15th c.	Sequential in the *Sanctorale*	No
BNP, Alc. 459[5]	(Festive) Missal	3rd quarter of the 15th c.	Addition	End of the 15th

1 On this manuscript, see: Barreira, Catarina Fernandes, «Abordagem histórico-artística a dois manuscritos litúrgicos do scriptorium do Mosteiro de Alcobaça do último quartel do século XII ou o início de "huma livraria copiosa" ». Revista de História da Sociedade e da Cultura 17 (2017), pp. 33-62.

2 On this codex, see: Peixeiro, Horácio, Missais iluminados séculos XIV e XV. Contribuição para o Estudo da Iluminura em Portugal. Lisboa: Tese mestrado, FCSH UNL, 1986; Peixeiro, Horácio, «Um missal cisterciense iluminado (Alc. 26) e as representações da Virgem e de São Bernardo», in Atas do IX Centenário do nascimento de S. Bernardo. Braga/Alcobaça: Universidade Católica e Câmara Municipal de Alcobaça, 1991, pp. 195-218; Peixeiro, Horácio, «As cores das imagens. A propósito da cor na iluminura alcobacense dos séculos XIV e XV». Revista de História da Arte 3 (2007), pp. 103-129. See also: Barreira, Catarina Fernandes, «Um missal alcobacense dos inícios do séc. XIV (Alc. 26)», in Bilotta, Maria Alessandra (Edit.), Medieval Europe in Motion. The circulation of artists, images, patterns and ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast (6th-15th centuries). Palermo: Officina de Studi Medievali, 2018, pp. 151-168 and Barreira, Catarina Fernandes, «Le Compendium theologicae veritatis de l'abbaye d'Alcobaça», in Miranda, Maria Adelaide and Miguelez, Alicia (Coord.), Portuguese Studies on Medieval Illuminated Manuscripts. Barcelona-Madrid: Brepols Publishers, 2014, pp. 105-129.

3 On this manuscripts and problems of dating, see Barreira, Catarina Fernandes,«Approaches to a fourteenth-century breviary…», 2017, pp. 249276.

4 Saul A. Gomes identified this manuscript from Alcobaça in the Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; see GOMES, Saul A. – «Manuscritos medievais iluminados e fragmentos», in Amaral, A. G. Maia do (Coord.), Tesouros da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 58 e Gomes, Saul A., «A vida litúrgica entre os monges de Alcobaça em meados de Quatrocentos…», 2013, pp. 423-448.

5 Barreira, Catarina Fernandes, «A iluminura portuguesa no século XV e o missal alcobacense 459», in Afonso, Luís Urbano and Pinto, Paulo Mendes (Org.). O livro e as interações culturais judaico-cristãs em Portugal no final da Idade Média. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste, Faculdade de Letras Universidade Lisboa, 2014, pp. 161-190 and Barreira, Catarina Fernandes – «Ficha de catálogo nº 7 – Missal Festivo (cisterciense) Alc. 459», in Afonso, Luís Urbano and Miranda, Maria Adelaide (Coord.), O livro e a Iluminura judaica em Portugal no final da Idade Média. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2015, pp. 123-124.

An Office for Saint Blaise

Whilst any postulations must inevitably remain tentative at this early stage of investigation, an initial, «first blush» view suggests an intriguing panorama particularly with regard to books dedicated to the celebration of the Liturgy of the Hours in which the feast of Blaise is featured. In the case of Breviaries[44] the following examples may be cited:

- Two Breviaries in which the feast was (only) signalled in the Calendar, the BNP. Alc. 8 (mid-13th-mid 14th c.), and another from the 15th c. the BNP, Alc. 190/1.
- Two partial Breviaries (*Breviários diurnais*), containing the daylight offices, in which the feast is sequential and included in the *Sanctorale*: the BNP, Alc. 9 (1342) and the BNP, Alc. 33 (1300s).
- A partial Breviary (*Breviário Matutinal*), containing the formulas for Matins/Vigils, in which the office for Saint Blaise is sequential and included in the *Sanctorale:* BNP, Alc. 66[45] (codex copied in the early 1300s). The text here contains the instruction that the office it is to be performed as for the pontifical martyrs (i.e., reference must be made to the Common of Saints, use therein being made of the formulas for the pontifical martyrs).
- A partial Breviary, containing the daylight offices, in which the feast appears as an addition: BNP, Alc. 30 (copied in the 1200s; the addition is dated between 1318 and the 15th c.).
- A Breviary in which the feast is sequential and included in the *Sanctorale:* BNP, Alc. 189 (c. 1400).

However, the above scenario notwithstanding, Breviary BNP, Alc. 83, copied in the sixteenth century, does not contain the office for Saint Blaise, nor does his feast appear listed in the Calendar. The reason for the omission is currently a mystery, a matter to which we shall briefly return later on in this article.

44 Concerning Breviaries, their origin and development, see Palazzo, Eric, *A History of Liturgical books*…, 1998, p. 169 and following.

45 On this manuscripts and problems of dating, see Barreira, Catarina Fernandes, «Approaches to a fourteenth-century breviary…», 2017, pp. 249-276.

With reference to Collectars, (books containing the prayers, «collects», necessary for the office – Vespers, Lauds, Prime, Terce, Sext and None[46]), there are two containing the collects for the office of Blaise, where the feast is an addition (in each, the feast is listed in the Calendar): BNP, Alc. 166[47] and BGUC, Ms. 893[48] (see TABLE 1).

According to Waddell,

> «each Office-formulary required three collects. The principal collect served for both sets of Vespers, Vigils, Lauds and Terce. Sext and None, however, had their own proper collects»[49].

The collect of the mass is the same as that for Lauds and Terce, just as the chapter (*capitulum*) for Lauds and Terce is the reading of the Epistle of the mass.

In the case of Lectionaries (books principally containing the readings necessary for the three nocturnes of Matins), BNP, Alc. 432, late 1100s, contains no lessons for Saint Blaise, but displays an inscription in the margin with the instruction that *lectiones* for Blaise should be as those indicated for the feast of Saint Thomas of Canterbury (d. 29 December 1170).

Combining the above data, and using principally the following manuscripts: BNP, Alc. 30 (folio 161 and following), BNP, Alc. 9 (folio 217v and following) and BNP, Alc. 189 (folio 282v and following) it is possible to reconstruct, at least partially, the office for Blaise as practised in Alcobaça between 1342 and the 15th c.:

---

46 Abou Collectars, see PALAZZO, Eric, *A History of Liturgical books…,* 1998, p. 145 et seq.

47 BARREIRA, Catarina Fernandes, «Abordagem histórico-artística a dois manuscritos litúrgicos…», 2017, pp. 33-62.

48 Saul A. Gomes identified this manuscript from Alcobaça in the Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; see GOMES, Saul A., «Manuscritos medievais iluminados e fragmentos…», 2009, p. 58 and GOMES, Saul A., «A vida litúrgica entre os monges de Alcobaça em meados de Quatrocentos…», 2013, pp. 423-448.

49 WADDELL, Crysogonus, *The primitive Cistercian Breviary*. Fribourg: Academic Press, 2007, p. 65.

Office for Saint Blaise (c. 1342-c. 1500)

Ad Vesperas
Ant. Ave presul honestatis magne pater sanctitatis
Vers. Justus germinabit
Collect Plebs tua domine beati sacerdotis (like in Ms. 893).
Inv. Adoremus unum deum / Ps. Venite

1º noct.
Ant. Celebremus exultantes sancti festa Blasii
Ant Cuius prece nobis deus
Ant. Hunc genuit virum dei
Ant. Cursus prece muliere
Ant Iesus spira gratulatum
Ant. Estas securos fratres
Vers. Gloria et honore coronasti eum
Lectiones Si quis vult venire post me
R Deo dignus et benignus / V Qui iuvenis factos magnos excrevit in actus
R Videns ad se venientes / V Christum prope iam sciebat ideoque congaudebat
R Caros dei deposcitur / V Divina magne gratia repletus
R Felix martyr preciose / V Absolvue nostrorum precibus sordes viciorum

2º noct.
Ant. *Quanta deus eius prece fecit mirabilia*
Ant. *Nam infirmis eius prece*
Ant. *Sancte blasi tu pro nobis preces funde domino*
Ant. *Iubilando sanctum laudat*
Ant. *Vigilemus et psallamus deo summis laudibus*
Ant. *Laudat dignum laudet deum*
Vers. *Posuisti domine, super caput eius*
R *Deo multus convertebat*
V *Aspectantes eius*
R *Sanabat homines sanabat bestias*
(Ps Omnibus profuit)
V *Orati fervens karitate magna*
R *Lesus spina gratulatur*

V *Imposuit martir Blasius*
R *Martir gaudet in dolore*
Vers. *Cuius nobis sufragitum*

3º noct.
Ad. Cantica *Nisi granum frumenti*
Vers. Magna est gloria eius
R Aereis disrupta car prectibus
V Cruore manabat corpus pontificis
R Decoratur praesul sacer blasius
V Contulit aeterne deus
R Intuens athleta
V
R… magne sanctitatis
V Nos tua deprecation Christi jungat collegio

In Laudibus
Ant. Regnat Deus et cum
Cap. Iustus si morte preoccupatus fuerit (Ms. 893)
R Posuisti Domine
Vers. Iustus germinabit
Ad. Ben. Ant. Benedictus rex
Colecta[50] *Plebs tua domine* (Alc. 30 e Alc. 9) *Adesto Domine supplicationibus nostris ut* (Alc. 189) (collect used for Saint Thomas Becket) e *Omnipotens sempiterne Deus* (Alc. 166 and Ms. 893).

Ad Primam
Ant. Vultu…
Cap. Iustus si morte preoccupatus fuerit / Vers. Gloria et honore
Colecta Plebs tua

Ad terciam
Ant. Ut gestorum

50 The collect of lauds – specific to each feast – repeats the collect of the respective Mass, in this case the first prayer at the conclusion of the opening rites, and the penitential moment, prior to the biblical readings.

Cap. Iustus si morte preoccupatus fuerit / Vers. Gloria et honore
Colecta Plebs tua (Alc. 30) *Adesto Domine* (Alc. 189)

Ad Sextam
Ant.Vir Dei potens tuis
Cap. Iustus cor suum traditie (Alc. 9, Alc. 30 and Ms. 893)
Colecta Presta quasemus omnipotens Deus (Alc. 9, Alc. 30 and Ms. 893)

Ad Nonam
Ant. In iustus fac festo
Ad sextam ad Nonam capitulum et colecta
*Cap. Beatus vir qui in sapientia /Vers. Magna est gloria (*Ms. 893)
*Collecta Beati Blasi martiris (*Ms. 893)

Ad Vesperas
Ant. Celebremus exultantes
Ant. Cuius prece nobis deus
Ant.
Ant. Cursus prece muliere
Cap. Iustus si morte
R Gloria et honore

Ad Magnificat Ant. Magnificat totus
Colecta Plebs tua (Alc. 30) *Adesto Domine* (Alc. 189)

Indeed, this office not only indicates a knowledge in Alcobaça of the *Statuta* of 1268, but also that one of the collects used was taken from the feast of Saint Thomas – *Adesto Domine supplicationibus nostris ut*. Yet, in the main, the monks of Alcobaça used and adapted parts of the office of the Common of Saints, of the *Martyris non pontifices*, such as the *capitulum* for Vespers, Lauds and Terce – *Iustus si morte preoccupatus fuerit* (Sap. 4, 7) – and also used collects and the *capitulum* from the *Martyris pontifices*, in Sext and in None.

Of the Breviaries mentioned above, the only one capable of providing the required twelve *lectiones* for the three nocturnes of

Matins, is BNP, Alc. 189. However, since therein we find no reference whatsoever to Blaise, we must assume that these readings (among the most important of the liturgical day)[51] were taken from the Common of Saints.

It is notable that the texts, formulae, and prayers, contained in each of the liturgical manuscripts, respond to the specific needs of the community of Alcobaça, the Cistercian obligation (or obsession) with uniformity notwithstanding[52]. Importantly, the selections of sources used by the monks to shape the office of Saint Blaise document their predilections and «spiritual impregnation».[53] Indeed, it is likely these choices reflect especially the preferences of the incumbent abbot, the cantor, and, perhaps, even the tastes of the overseer of the *scriptorium.*

A Mass for Saint Blaise

The *corpus* of codices copied in the *scriptorium* of Alcobaça, for the celebration of the mass for Saint Blaise, are as follows (from TABLE 1):

- A Missal in which the feast of Saint Blaise is included in the Sanctorale: BNP, Alc. 26[54] (copied between 1318 and 1332).

51 On the importance of readings for the night office, see MAÎTRE, Claire, «Les lectures de l'Office nocturne à l'abbaye de Clairvaux au XIIIe siècle», in FALMAGNE, Thomas, STUTZMANN, Dominique e TURCAN-VERKERK, Anne-Marie (Coord.), *Les Cistercien et la transmission des texts (XII-XVIII siècles).* Turnhout: Brepols Publishers, 2018, pp. 381-400; BARREIRA, Catarina Fernandes, «Questões em torno da unanimidade litúrgica no Mosteiro de Alcobaça – séculos XIII a XV». *Revista de História da Sociedade e da Cultura* 16 (2016), pp. 33-54 and BARREIRA, Catarina Fernandes, «*Ad candelas* ou a festa da Purificação da Virgem no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça entre os séculos XII e XVI», in MARQUES, Maria Alegria and OSSWALD, Helena (Coord.), *Devoções e sensibilidades marianas: da memória de Cister ao Portugal de hoje. Livro do XIII Encontro Cultural de S. Cristóvão de Lafões.* S. Cristóvão de Lafões: Edição da Associação de Amigos de S. Cristóvão de Lafões, 2018, pp. 135-174.

52 LEBIGUE, Jean-Baptiste, *Liturgical Documents: French Ordinals*. Kalamazoo (Michigan): Cistercian Publications, 2009, p. 91.

53 MAÎTRE, Claire, «Les lectures de l'Office nocturne…», 2018, p. 381.

54 On this codex, see: PEIXEIRO, Horácio, *Missais iluminados séculos XIV e XV. Contribuição para o Estudo da Iluminura em Portugal.* Lisboa: Tese mestrado, FCSH

- Missals in which the mass for the saint is an addition: BNP, Alc. 163; BNP, Alc. 252; BNP, Alc. 249; BNP, Alc. 255. BNP, Alc. 258, and the festive missal BNP, Alc. 459[55]. Of particular interest here is BNP, Alc. 258, produced 1200-1250, in which two (alternative) masses, each containing differing texts, for Saint Blaise are presented in the form of additions appended at the end of the manuscript.
- Two Graduals (or Antiphonaries for the mass) in which the liturgical formulae and prayers for Saint Blaise are sequential: BNP, Alc. 164, from the mid-14th c. and BNP, Alc. 7, from the mid-15th c.

As for the office for Blaise, thanks to the survival of a prodigious number of manuscripts, it has been possible to reconstruct the text for the mass (TABLE 2):

Mass: 1st Version

The missals BNP, Alc. 163, BNP, Alc. 252 (folio 250v) and BNP, Alc. 255 (folio 211), all contain the mass for Saint Blaise as an addition. From the combined data contained in this corpus, it has been possible to produce a 1st version of the mass, so labelled owed to the likelihood that this is the earlier formulation of the

UNL, 1986; PEIXEIRO, Horácio, «Um missal cisterciense iluminado (Alc. 26) e as representações da Virgem e de São Bernardo», in *Atas do IX Centenário do nascimento de S. Bernardo*. Braga/Alcobaça: Universidade Católica e Câmara Municipal de Alcobaça, 1991, pp. 195-218; PEIXEIRO, Horácio, «As cores das imagens. A propósito da cor na iluminura alcobacense dos séculos XIV e XV». *Revista de História da Arte* 3 (2007), pp. 103-129. See also: BARREIRA, Catarina Fernandes, «Um missal alcobacense dos inícios do séc. XIV (Alc. 26)», in BILOTTA, Maria Alessandra (Edit.), *Medieval Europe in Motion. The circulation of artists, images, patterns and ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast (6th-15th centuries)*. Palermo: Officina de Studi Medievali, 2018, pp. 151-168 and BARREIRA, Catarina Fernandes, «Le *Compendium theologicae veritatis* de l'abbaye d'Alcobaça», in MIRANDA, Maria Adelaide and MIGUELEZ, Alicia (Coord.), *Portuguese Studies on Medieval Illuminated Manuscripts*. Barcelona-Madrid: Brepols Publishers, 2014, pp. 105-129.

55 BARREIRA, Catarina Fernandes, «A iluminura portuguesa no século XV e o missal alcobacense 459», in AFONSO, Luís Urbano and PINTO, Paulo Mendes (Org.), *O livro e as interações culturais judaico-cristãs em Portugal no final da Idade Média*. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste, Faculdade de Letras Universidade Lisboa, 2014, pp. 161-190 and BARREIRA, Catarina Fernandes, «Ficha de catálogo nº 7, Missal Festivo (cisterciense) Alc. 459», in AFONSO, Luís Urbano and MIRANDA, Maria Adelaide (Coord.), *O livro e a Iluminura judaica em Portugal no final da Idade Média.* Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2015, pp. 123-124.

TABLE II

BNP, Alc. 163, BNP, Alc. 252 and BNP, Alc. 255, BNP, Alc. 26 and BNP, Alc. 258: 1st version of the Mass		BNP, Alc. 249, BNP, Alc. 258 and Alc. 459: 2nd version of the Mass
Blasy episcopus et martiris Introit: *Letabit iustus in domine…* / V. *Exaudi*	Blasy episcopus et martiris Introit: *Letabit iustus in domine…* / V. *Exaudi Deus*	*Blasy episcopus et martiris* Introit: *Gloria et honore coronasti… /V. Domine Deus nostri* / *V. Gloria pater /V. Sicut*
Collect: *Plebs tua domine beati* *Epistola Liber sapientiae: Iustus si morte* *Posuisti domine fratres* *Si post LXX Beatus vir que...* (Alc. 252) *Beatis martir que…* (Alc. 255) *Secundo Ioanhem: Nisi granuum*	Collect: *Plebs tua domine beati* *Lectio Liber sapientiae: Iustus si morte* *Si post LXX Beatus vir que…*	Collect: *Omnipotens sempiterne Deus qui factum Blasii presulem* *Epistola ad Hebreus: Plures facti sunt sacerdotes…* *R. Iustus non conturbatur* / *V. Staus secures super* *Secundo Sancti Mathei: In illo tempore dixit ihesus discipulos*
Offertory: *Gloria et honore coronasti*	*Secundo Ioanhem: In illo tempore dixit Ihesus discipulos suis* Offertory: *Gloria et honore coronasti*	Offertory: *Angelus domine descendit ad beatum*
Secreta: Presentia munera quaesumos domine tua serene pietate	*Secreta: Presentia munera quaesumos domine tua serene pietate*	*Secreta: Sacrificis quaesemus domine…*
Post communion: *Accepta esca spati dono participatio sacramenti*	*Communion : Qui vult venite* *Post communion : Accepta esca spati dono participatio sacramenti*	*Communion : Nubes lucida descendit de celo* *Post communion: Sumpta quaesumus domine sacramentu*

liturgy as celebrated in Alcobaça (in BNP, Alc. 252 the addition was placed before the mass of *Corpus Christi*, a feast celebrated by the Cistercians only after 1318[56]). BNP, Alc. 26 (mass of Saint Blaise included in the Sanctorale) and BNP, Alc. 258 (folio 208, mass as an addition) contain masses corresponding to the 1st Version. The formulas chosen for this version reproduce almost entirely the mass of Saint Thomas of Canterbury as contained in the following missals – BNP, Alc. 249, BNP, Alc. 252, BNP, Alc. 255, BNP, Alc. 256, BNP, Alc. 258 and BNP, Alc. 361. These, in turn, were inspired by the mass of the Common of the Martyrs[57].

56 For this feast see Delaissé, Léon M. J., «À la recherche des origines de l›office du Corpus Christi dans les manuscrits liturgiques». *Scriptorium* 4/2 (1950), p. 220-239; the remarkable study of Rubin, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in late medieval culture.* Cambridge: University Press, 1991. Walters, Barbara, Corrigan, Vincent and Ricketts, Peter, *The Feast of Corpus Christi*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2006. See also: Fontes, João Luís, «A festa do *Corpus Christi*: um percurso pela sua história» in *Departamento Nacional da Pastoral Juvenil*, 2016, avalible in http://www.dnpj.pt/a-festa-do-corpus-christi-um-percurso-pela-sua-historia/ [Consulted in February 2021] and related with Alcobaça: Barreira, Catarina Fernandes – «A Festa do *Corpus Christi* no Mosteiro de Alcobaça nos séculos XIV e XV», in Craveiro, Maria de Lurdes; Gonçalves, Carla Alexandra e Antunes, Joana (Coord.), *Equipamentos Monásticos e Prática Espiritual*. Lisboa: Secretariado para os Bens Culturais da Igreja, 2017, pp. 83-103.

57 Cavero Domínguez Gregoria, (coord.), González, Etelvina Fernández, Freire, Fernando Galván and González, Ana Suárez, Tomás Becket y la península ibérica (1170--1230). León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2013, pp. 150-151.

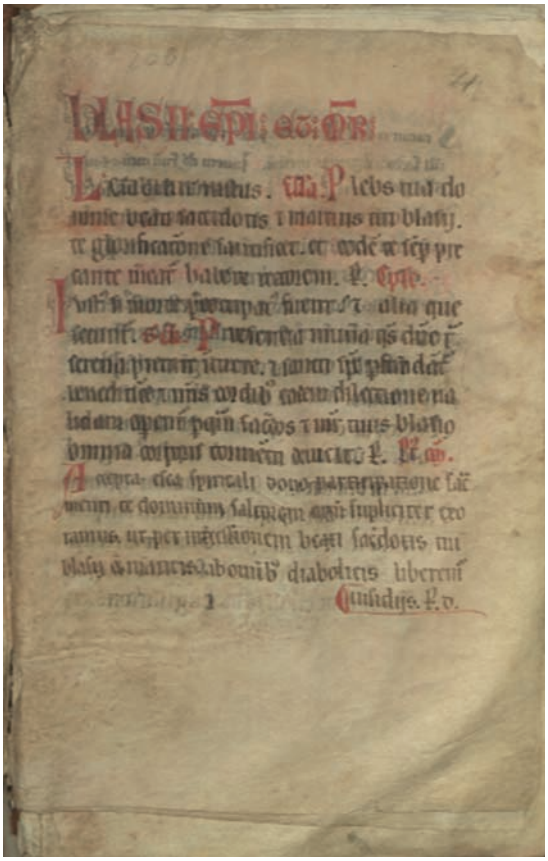
Mass: 2nd Version

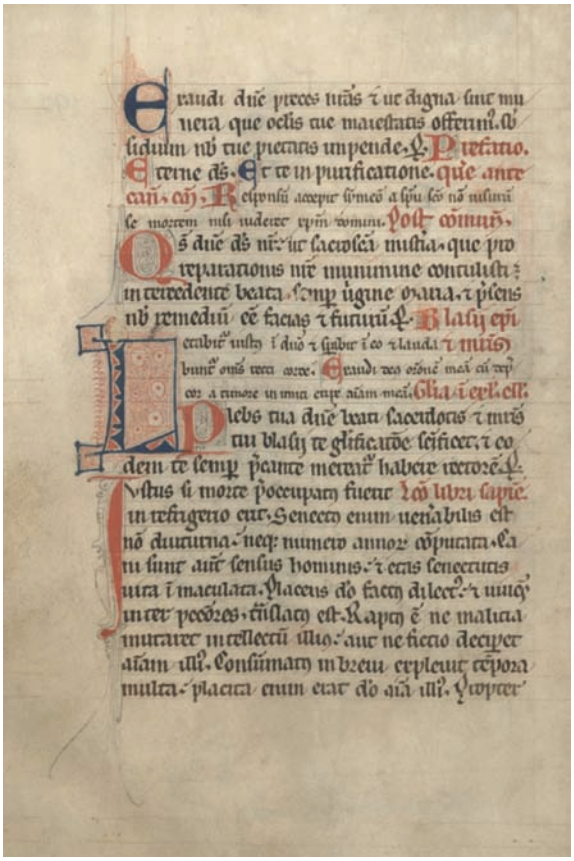
A 2nd version of the mass can be found in missals and additions dating from the c. 1400: BNP, Alc. 249 (folio 251, mass of Saint Blaise is an addition), BNP, Alc. 258 (in addition to containing a mass in the 1st Version, the codex contains (at fol. 211) a mass as an addition corresponding to the 2nd Version) and BNP, Alc. 459. Missal BNP, Alc. 249 (fol. 251) presents another collect, at the end of the mass: *Plebs tua domine beati sacerdotis et martiris,* accordingly accompanied by the rubric that the collect for the mass is to be as for Lauds and Terce.

As mentioned above, Missal BNP Alc. 258 contains the two versions of the mass, each one an addition, copied or included into the manuscript in the following order:

- the collect, *secreta* and *post communion* for the mass of Saint Bernard;
- mass of Saint Barnabé;
- John and Paul martyrs (1218);
- formulas for two votive masses and the 1st version of the mass of Saint Blaise (folio 208, version similar to that contained in BNP, Alc. 26);
- the *Corpus Christi* mass (after 1318) and the 2nd version of the mass for Saint Blaise (folio 211, version similar to BNP, Alc. 249).

From the foregoing, it is apparent that the cult of Saint Blaise was officially introduced into the liturgical life of Alcobaça during the first half of the thirteenth century. As for the reasons underlying this addition, we can only suspect the arrival to Alcobaça at about that time of relics supposedly belonging to the saint, an auspicious event prompting the monks to institute a chapel in the ambulatory and a formal celebration in his honour. From this period onwards, the *scriptorium* duly began to include the feast in the Sanctorales of all codices produced/copied thereafter and, with regard to older codices, the feast of Saint Blaise was added into them, as happened with other (later) feasts. Thus, in the fourteenth century, in missals containing the **1st Version** of the mass (such as BNP, Alc. 26) the text for the mass for Blaise reproduces almost entirely the mass for Thomas of Canterbury, which in turn was inspired by the mass for the Common





[FIG. 1] BNP, Alc. 26, Missal, folio 190v
[FIG. 2] BNP, Alc. 258, Missal, folio 208

of the Martyrs[58]. From c. 1400 the 2nd Version of the mass was copied. Was this new text a proper mass for Saint Blaise that was confected specially by the cantor of Alcobaça (or his associates), in spite of there being no record of a formal request to the General Chapter for permission to include the celebration in the liturgical cycle of the monastery? In favour of this proposition, it may be observed that the 1st Version of the mass, being the earliest, appears when the feast is known to have involved only a single mass. Later codices present the 2nd Version of the mass at a time when the feast had evolved to contain two masses, thus allowing a greater variety of texts. Notable also is the coincidence of the chronology of the feast of Blaise as it developed in Alcobaça and

58 CAVERO DOMÍNGUEZ Gregoria, (coord.), GONZÁLEZ, Etelvina Fernández, FREIRE, Fernando Galván and GONZÁLEZ, Ana Suárez, *Tomás Becket y la península ibérica*…, p. 150-151.

the two *Statua* concerning Blaise mentioned earlier, one in 1268, referring to the monastery of Montpeyroux, and the other in 1491, referring to Claremont. Importantly, there are no indications that the feast was universally celebrated throughout the entire Cistercian Order, but rather it appears to have been specifically authorized for those two monasteries. It would appear that the liturgy at Alcobaça had followed this trend.

Furthermore, it is apparent that the liturgical practices in Alcobaça had their influence in other monasteries. Produced in the Cistercian Congregation of Santa Maria de Alcobaça in 1567, a series of directions were codified and promulgated in the text of the *Diffiniçoens da Ordem de Cistel,* printed in Lisbon some 26 years later in 1593[59]. Here is recorded the order of the General Chapter of the Congregation of Alcobaça that all monasteries belonging to the Congregation shall celebrate the new offices and feasts of Saint Maur, Saint Robert and Saint Blaise with 12 lessons and two masses.

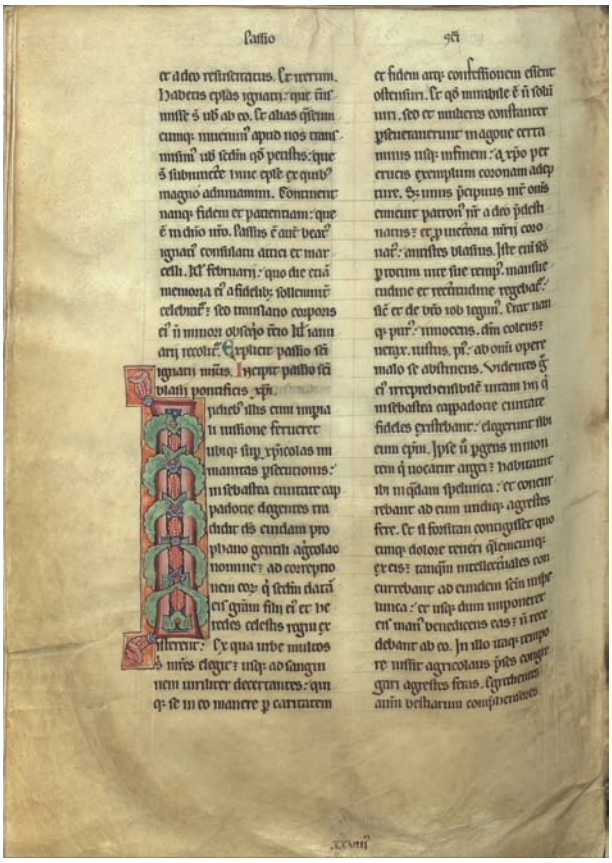
Other books used in the liturgy for Blaise (office and mass), may be listed as follows:

- BNP, Alc. 418, a *Legendarium,* c. 1190s. This exemplar was a copy of the *Legendarium* of Clairvaux that had travelled to Alcobaça to be copied[60] and contains the *Passio* of Saint Blaise on folio 224v;
- BNP, Alc. 432, a Lectionary for the office, from the early 1200s. This exemplar does not contain the lessons for the office of Saint Blaise, but contains a marginal rubric, «For the lessons of Saint Blaise, look in Saint Thomas and in Saint Vincent»;
- BNP, Alc. 448, a *Speculum Sanctorale* penned by Bernardus Guido, from the early 1300s containing the *Passio* of Saint Blaise.
- BNP, Alc. 39 and BNP, Alc. 40, two fourteenth-century copies of the *Golden Legend*[61], both of which contain the *Vita* of Saint Blaise.

59 *Diffiniçoens da Ordem de Cistel e Congregaçam de Nossa Senhora de Alcobaça*. Lisboa: por Antonio Aluatez, 1593.

60 According with Dolbeau, François, «Le Légendier d'Alcobaça. Histoire et analyse». *Analecta Bollandiana* 102 (1984), pp. 263-296.

61 On these two books, see Barreira, Catarina Fernandes, «Manuscritos universitários para o estudo da Teologia na livraria do Mosteiro de Alcobaça». *Lusitania Sacra*, 2ª série, 33 (Janeiro-Junho 2016), pp. 99-128.



[FIG. 3] BNP, Alc. 418, Legendarium, folio 224

Sadly, no figurative representations of the person of Saint Blaise are known to have survived from Alcobaça. Also disappointing from this point of view is the illuminated decoration displayed in the codices containing his feast either duly included in the Sanctorale or included as a later addition. Thus, despite the importance of the cult of Blaise at Alcobaça, since the ornamentation of books containing his feast show no departure from the remainder of the ensemble of liturgical books, either the *scriptorium* chose not to highlight his commemoration, as it would do for those of Saint Stephen or Saint Vincent or, if it did, no trace of such homage has come down to us.

Concluding Observations

It would appear likely the cult of Saint Blaise was introduced into the Monastery of Alcobaça during the first half of the thir-

teenth century, probably inspired by the arrival to the monastery of relics purportedly of the saint. How and why such relics might have arrived there remains a mystery. Nevertheless, in the first half of the thirteenth, Blaise was being celebrated in the monastery with a twelve-lesson feast, using almost all the same texts and formulas as for Saint Thomas in the mass (probably following a decree issued from the Cistercian General Chapter). In new manuscripts produced thereafter, the feast is accordingly found listed in the Sanctorale and in the Calendars. In older codices, however, the feast is found inscribed, inserted, or otherwise appended to them (sometimes through the inclusion of an extra folio or more). These additions, and the order in which they were integrated into the codices, are significant, and when scrutinized in the context of the chronology and production of the monastic *scriptorium*, hold important potential for deepening our understanding of the liturgical environment of the community, informing its spiritual and cultural impregnation during given moments when the interest around the inclusion and reception in the community of certain saintly feasts could be more or less enthusiastic.

By the 1400s, the mass of Saint Blaise was being celebrated in Alcobaça in a modified version, the 2nd Version, as we have referred to it above. It is unknown if there was a proper office for Blaise at this point. There are indications that at some point the feast had moved to an even more elevated status meriting two masses, in which case the cantor of Alcobaça may well have composed a proper office to mark the promotion. It is through attempting to compile a chronological sequence of the liturgical evolution of the feast of Blaise in Alcobaça that we have attempted to suggest solutions to puzzles such as when this commemoration began, how it changed over time, when it was revised, and why the 2nd Version of the mass was produced. At the same time, we have the example of the sixteenth-century Breviary, mentioned earlier, which fails to list Blaise at all, either in the Calendar or in the Sanctorale. Had Blaise by this time fallen somewhat out of favour with the monks of Alcobaça? Had his place been usurped by some other, more «fashionable», saintly presence? Paradoxically, the book *Diffiniçoens da Ordem de*

Cistel informs us that Saint Blaise (among other saints) was to maintain his liturgical importance and therein is recorded the order of the General Chapter of the Congregation of Alcobaça that Blaise be celebrated in all the monasteries of the Congregation with a feast with 12 lessons and two masses. In reality perhaps some cults were no longer being actively embraced in certain quarters of the Portuguese Cistercian community, hence the need for the General Chapter of the Congregation to re-affirm the status of saints such as Blaise whose stars might have begun to wane.

No doubt the liturgical manuscripts in the Alcobaça collection will have a good deal more to tell us over time. Here we have been able to suggest the inauguration of a local devotion premised on, and perhaps prompted by, the arrival to the house of important saintly relics. Although such local devotional inclinations manifesting in changes/additions to liturgical practice have been recorded in many other Cistercian houses, this was nevertheless a deviation from the Cistercian ideal of uniformity, and therefore houses desirous of incorporating these idiosyncratic elements required explicit authorisation from the General Chapter so to do. As such, the presence of Blaise in Alcobaça may represent a potent element in the shaping of the unique liturgical identity of the monastery, his rise and possible fall in popularity informing the spiritual life of this important religious community over several generations.

DISPOSITIVOS RETABULARES NO MOSTEIRO DA BATALHA, NO FINAL DA IDADE MÉDIA E INÍCIO DA ÉPOCA MODERNA (1440-1540)

Pedro Redol

Resumo: Este estudo incide no desenvolvimento de programas iconográficos e artísticos para os retábulos da capela-mor e da sala do capítulo do mosteiro da Batalha, durante o período compreendido entre a conclusão desses edifícios e as últimas campanhas de obra, no reinado de D. João III. Propõe-se a reconstituição de uma parte dos conjuntos retabulares e analisam-se as circunstâncias em que aqueles programas foram concebidos, justificando-se as particularidades da sua materialização final, num âmbito alargado, definido pela ambição dos patrocinadores, a circulação dos artistas e a afirmação dos ideólogos.

Abstract: This study focuses on the development of iconographic and artistic programmes for altarpieces in the presbitery and chapter house of the monastery of Batalha. It spans the period comprised between the completion of these buildings and the latest additions carried out during King João III's rule. Circumstances regarding patronship, the circulation of artists, ideological statements and material peculiarities are examined and an altarpiece reconstruction proposed.

Palavras-chave: Mosteiro da Batalha, Programa, Retábulo, Pintura, Vitral
Keywords: Monastery of Batalha, Programme, Altarpiece, Painting, Stained glass

Os primeiros programas de imagens para os altares da igreja[1]

Aquele que se julga ter sido o primeiro retábulo de madeira pintada da capela-mor, bem como um outro da contígua capela de Nossa Senhora do Rosário, inspiraram a Fr. Luís de Sousa, já na segunda década do século XVII, as seguintes palavras: «Porque dado que na [capela] maior, e na do Rosário vejamos hoje retabolos, são ambos cousa tão pequena em corpo, e tão pobre em feitio, que claramente mostrão não dizerem com a mais obra do Convento, nem com a tenção do fundador», e, mais adiante, continua «e assi he meu parecer, que foi sua determinação como de espirito em tudo grandioso fazer retábulos de prata, e estes levadissos, com tantos corpos de prata de Santos, que pera qualquer festa ficassem os altares cubertos d'elles», acrescentando que «em todas cinco Capellas tomão o verdadeiro lugar dos retabolos humas grandes frestas altas, e rasgadas, as quaes todas estão guarnecidas, e cerradas de suas vidraças iluminadas de finas cores e pinturas de devação»[2].

Sabemos hoje que o veredito do autor da *História de S. Domingos* foi, por um lado, influenciado pelo gosto do seu tempo – o que se confirma quando diz que o lugar do altar de Jesus era ocupado «com hum grande, e fermoso retabolo de pedraria lavrado á moderna«[3], cuja monumentalidade ainda hoje se pode atestar, embora não já na igreja conventual da Batalha[4] – e, por outro lado, mal informado em relação à antiguidade dos vitrais, pelo menos, os da capela-mor da igreja conventual, únicos que, das capelas da cabeceira, nos chegaram, datados entre 1514 e 1531[5]. Nem por isso deixa

1 Este estudo teve por primeiro público o nosso amigo e colega José João Loureiro, a quem agradecemos muito sinceramente o retorno generosamente dado.

2 Sousa, Fr. Luís de, *História de S. Domingos*. Lisboa: 1623, nova edição de M. Lopes de Almeida. Vol. I. Porto: Lello e Irmão Editores, 1977, pp. 635-636.

3 Sousa, Fr. Luís de, *História*…, [1977] p. 635.

4 O retábulo do altar de Jesus, datado entre 1595 e 1610, foi transferido para a igreja de Nossa Senhora da Conceição, pertencente ao antigo convento das Trinas, ao Rato, em Lisboa, em 1946; cf. Abrantes, Ana Paula, «O altar de Jesus». in Redol, Pedro; Gomes, Saul António (coord.), *Lugares de Oração no Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2015, pp. 56-65.

5 Redol, Pedro, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Batalha: Câmara Municipal da Batalha, 2003, pp. 137-146.

o testemunho de ser pleno de lucidez quanto à função de um verdadeiro políptico assumida pelos vitrais.

O retábulo que o cronista dos Pregadores viu no altar do presbitério era aquele que *O Couseiro*, manuscrito da primeira metade do século XVII, dado à estampa apenas em 1898, descreve como tendo «no meio delle, em pintura, a Assumpção e da parte direita S. Domingos e da esquerda S. Thomaz de Aquino»[6]. Atribuído a Cristóvão de Figueiredo, dele se conservam ainda, conforme mostraram Francisco Lameira, José João Loureiro e Virgolino Jorge[7], o painel central, representando o *Trânsito da Virgem*, e o volante com *S. Tomás*, guardados no Museu Nacional de Arte Antiga[8].

Independentemente do que Fr. Luís de Sousa pôde ver, na crónica de D. João II, refere Garcia de Resende, a propósito das cerimónias de trasladação do corpo do monarca para a Batalha, em 1499, que existiam «no altar mor hum retabolo e frontal de prata muy ricos»[9]. Sai, pois, reforçada a hipótese, já deixada entrever por Fr. Luís de Sousa, de terem existido inicialmente, além de imagens de santos, retábulos constituídos por placas de prata lavrada, aplicadas sobre painéis lígneos ou mesmo com arquiteturas e figuras de vulto em prata, montadas no interior de caixas de madeira. Da última tipologia, ainda que com datação imediatamente anterior à fundação do mosteiro da Batalha, acode à lembrança, desde logo, aquele que foi oferecido por D. João I à colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, quase certamente como espólio da Batalha Real de 14 de agosto de 1385[10]. Todavia, a excecionalidade desta obra, mesmo a nível europeu, reduz consideravelmente a hipótese de retábulos congéneres na Batalha. Ter-se-á baseado a supo-

6 *O Couseiro ou Memórias do Bispado de Leiria*. Braga. Typographia Lusitana, 1898, p. 103.

7 Lameira, Francisco; Loureiro; José João; Jorge Virgolino Ferreira, *Retábulos na Diocese de Leiria-Fátima*. S.l.: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, 2017, pp. 52-53.

8 Com os números de inventário MNAA 63 Pint e MNAA 68 Pint, respetivamente.

9 Resende, Garcia de, *Chronica dos Valerosos, e Insignes Feytos del Rey Dom Joam II*. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1798, p. 294.

10 Franco, Anísio; Soalheiro, João, «O retábulo da Natividade do Museu Alberto Sampaio, em Guimarães». in Seruya, Ana Isabel; Pereira, Mário (dir.), *Retábulo da Natividade*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, pp. 14-31.

[FIG. 1] *O trânsito da Virgem*. Cristóvão de Figueiredo (atrib.). C. 1425-1540. Óleo sobre madeira. Procedente da capela-mor da igreja do mosteiro da Batalha. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Inv. n.º MNAA 63 Pint. Foto: ADF–DGPC-José Pessoa

[FIG. 2] *São Tomás de Aquino*. Cristóvão de Figueiredo (atrib.). C. 1425-1540. Óleo sobre madeira. Procedente da capela-mor da igreja do mosteiro da Batalha. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Inv. n.º MNAA 68 Pint. Foto: ADF–DGPC-José Pessoa

sição de Fr. Luís de Sousa no relato de Garcia de Resende? Sem que possamos responder a tal pergunta, observamos que a suposição de Sousa contém um aspeto essencial em comum com o retábulo de Guimarães – a portabilidade dos retábulos e, por consequência, a possibilidade de adequação do seu uso ao calendário litúrgico. Para todos os efeitos, a memória que o cronista nos legou das peças do tesouro conventual, cuja venda fora autorizada em 1539, em velado contexto de esforço de guerra[11], não contempla mais do que «quinze corpos de prata de fundição mui prima, e custosa, que representavão outros tantos Santos de sua devação»[12].

11 REDOL, Pedro; VIEIRA, Nídia, «Dois claustros desconhecidos do mosteiro da Batalha», in VAIRO, Giulia Rossi; MELO, Joana Ramôa (coord.), *Encontro Internacional sobre Claustros no Mundo Mediterrânico (Séculos X-XVIII)*. Coimbra: Edições Almedina, 2016, pp. 33-36.

12 SOUSA, Fr. Luís de, *História*…, [1977], p. 647.

Sendo a capela-mor dedicada à Assunção de Nossa Senhora, orago do templo – «porque na véspera [da sua festa] alcançou el-rei a vitória», lembra singelamente *O Couseiro*[13] –, tema que mereceu alusão, aliás, também na imponente *Coroação da Virgem* que encima o portal ocidental da igreja, não sabemos, pois, ao certo, que retábulo terá tido, desde a sua sagração, não posterior a 1426, quando D. João I ali foi sepultado[14], até à sua substituição pelo tríptico representando o Trânsito da Virgem, S. Domingos e S. Tomás de Aquino, na cronologia larga – c. 1525-1540 – proposta por Francisco Lameira, José João Loureiro e Virgolino Jorge[15]. Na opinião destes autores, que corroboramos, esse segundo dispositivo retabular teria vindo substituir o retábulo da Paixão de Cristo – temática absolutamente adequada ao presbitério, ainda que não da sua direta invocação –, que hoje se guarda na vizinha ermida de S. Antão da Faniqueira, entalhado e policromado, ainda no seu parecer, em Antuérpia, à volta de 1438[16]. Anteriormente, Pedro Dias, tinha-o datado de 1430 e identificado o seu fabrico também em oficina de Antuérpia, comparando-o com o antigo retábulo da igreja de Santo Egídio de Lubeque, desde há muito em exposição no St. Annen-Museum dessa cidade, e avançando ainda a hipótese da sua oferta ao mosteiro da Batalha pela infanta D. Isabel, filha de D. João I, já duquesa da Borgonha[17].

Como se sabe, a duquesa ofereceu um painel pintado ao mosteiro da Batalha, por volta de 1445[18], que se encontrava na Capela do Fundador ainda em 1808, ano em que Domingos Sequeira o

13 *O Couseiro*…, 1898, p.103.

14 Sobre a problemática do sepultamento inicial de D. Filipa, na igreja da Batalha, ver Redol, Pedro; Jorge, Orlindo, «O panteão régio da Batalha: propaganda, inovação e identidade (1415-1515)». *Arqueologia e História*, 69 (2017), p 186.

15 Lameira, Francisco; Loureiro; José João; Jorge; Virgolino Ferreira, *Retábulos*…, 2017, p. 53.

16 Lameira, Francisco; Loureiro; José João; Jorge; Virgolino Ferreira, *Retábulos*…, 2017, p. 49.

17 Dias, Pedro, «Retábulo da Paixão de Cristo», in *O Brilho do Norte: Escultura e Escultores da Europa do Norte em Portugal – Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997, pp. 165-166.

18 Flor, Pedro, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p. 172.

desenhou a traços largos[19]. Certamente executado por um dos últimos pintores da primeira geração de primitivos flamengos, talvez Rogier Van der Weyden[20], mostrava uma composição centrada na Virgem entronizada com o Menino, ladeada pelos doadores orantes, facilmente identificáveis: D. Isabel de Portugal, com a *coiffure à cornes* que se lhe conhece de outras representações, e Filipe III, o Bom, duque da Borgonha, seu marido, sobre cujo peito sobressai o cordeiro dobrado sobre o próprio ventre, pendendo do colar da Ordem do Tosão de Ouro, secundado pelo único filho sobrevivente do casal, o futuro Carlos, o Temerário. Com toda a pertinência, Francisco Lameira, José João Loureiro e Virgolino Jorge afastaram a hipótese da Capela do Fundador como destino da encomenda da infanta duquesa, propondo, em alternativa, aquele que era, depois do presbitério, o lugar de devoção mais importante para a comunidade dominicana: a capela de Nossa Senhora do Rosário, contígua do lado do Evangelho[21].

Na verdade, os altares da Capela do Fundador receberam imagens da devoção particular dos reis e de cada infante ali sepultado, incluindo um retábulo portátil, representando um apostolado, pertencente ao altar monumental que se encontrava aos pés do túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre, conforme consta do inventário de 1823[22] e da descrição de Julia Pardoe, que visitou o monumento em 1827[23]. Presumivelmente por indicação do prior, que a acompanhou na visita à Capela do Fundador, a escritora refere que

19 Payo, Manuel Pedro Alves Crespo de San, *O Desenho em Viagem: Álbum, Caderno ou Diário Gráfico – o Álbum de Domingos António de Sequeira*. Anexo. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2009. Tese de Doutoramento, p. 78.

20 Vos, Dirck de, *Rogier Van der Weyden*. New York: Abraham Inc. Publ., 1999, p. 364, Campbell, Lorne; Szafran, Yvonne, «The portrait of Isabella of Portugal, Duchess of Burgundy in the J. Paul Getty Museum». *The Burlington Magazine*, vol. CLXVI (2004), p. 152.

21 Lameira, Francisco; Loureiro; José João; Jorge, Virgolino Ferreira, *Retábulos*…, 2017, p. 26.

22 ANTT, Ministério da Justiça, m.º 234, fl. 9v.º (1823, fevereiro, 17, Batalha); publicado por Gomes, Saul António, «O convento entre 1823 e 1834», in *Vésperas Batalhinas: Estudos de História e Arte*. Leiria: Edições Magno, 1997, p. 239.

23 Pardoe, Julia, *Traits and Traditions in Portugal, Collected during a Residence in that Country*. Vol I. London: Saunders and Oatley, 1833, pp. 258-259.

o retábulo de madeira dourada (e com certeza policromada) acompanhava D. João I nas suas campanhas militares. Talvez tenha sido esta tradição que contaminou a do retábulo da Paixão, também dado pela oralidade como tendo sido de campanha, ainda que as respetivas dimensões claramente não autorizem tal suposição. Em todo o caso, não seria de espantar que o retábulo da Capela do Fundador, cuja portabilidade é inequivocamente descrita em ambos os documentos, tivesse servido a capela das hostes portuguesas encabeçadas por D. João I, uma vez que, a título de proto-relíquias, se guardaram também no mausoléu do rei várias peças do seu equipamento individual de combate[24], além de alfaia litúrgica espoliada ao exército castelhano. A oferta de objetos associados à refrega de Aljubarrota é partilhada, aliás, com a colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, que, como dádiva do monarca à Virgem, recebeu, não apenas o já referido retábulo mas também o seu loudel[25]. As imagens dos apóstolos inscreviam-se possivelmente em edículas próprias, sabendo-se, pelo testemunho de Pardoe, que, tal como as do retábulo da Paixão, eram fixas à base através de respigas de madeira, pelo que duas delas haviam, entretanto, já sido roubadas. Nas palavras da escritora, «*it was plain and almost coarse, alike in material and workmanship, simple in design and cumbrous in the extreme; and yet withal highly impressive from association, and, perhaps, from its very simplicity*»[26]. Esta é a notícia mais antiga de um retábulo lígneo esculpido, em Portugal, anterior, como se depreende, ao da Paixão.

Dada a origem do seu fabrico, não repugna pensar que este último retábulo fosse uma primeira oferta de Isabel de Portugal, duquesa da Borgonha, ao mosteiro fundado por seu pai, senão mesmo o resultado de uma encomenda concertada com o irmão Duarte, já então rei. Como demostraram Lameira, Loureiro e Jorge, a dupla banqueta e os tramos baixos da edícula central, que tinha necessa-

24 Gomes, Saul António; Redol, Pedro, «A Capela do Fundador», in Redol, Pedro; Gomes, Saul António (coord.), *Lugares de Oração no Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2015, p. 80.

25 Teixeira, Maria Emília Amaral, *O Loudel de D. João I*. S.l.: Ministério da Cultura – Instituto Português e Museus, Museu Alberto Sampaio, 1999.

26 Pardoe, Julia, *Traits*…, 1833, p. 259.

riamente de conter uma representação desenvolvida do calvário, são acrescentos de um restauro do século XX, que, por outro lado, foi responsável pela eliminação de quatro pares de dobradiças, a cada lado da base e do corpo central. Estes últimos elementos, visíveis ainda numa fotografia de c. 1934, provam que o retábulo possuía portas ou volantes, certamente pintados, exteriormente, com representações hagiográficas e eventualmente de passos dos evangelhos, e, interiormente, com os retratos dos doadores, acompanhados dos seus santos protetores e da respetiva heráldica, em que cabia a possibilidade da presença de figuras tenentes, nos volantes superiores, conforme os autores sugerem, aduzindo exemplos de retábulos comparáveis[27].

Uma vez que as campanhas de obra de vitral, na Batalha, começaram assim que se concluiu a igreja, isto é, à volta de 1440, seria de esperar que as janelas do presbitério fossem as primeiras a ser encerradas, ainda que os vestígios mais antigos que dos seus vitrais nos chegaram não sejam anteriores a 1510-14. Note-se que a data mais recentemente atribuída ao retábulo é consistente com o início do período de dotação das capelas da igreja com o respetivo mobiliário litúrgico, sendo natural que a programação iconográfica e formal retabular fosse conjugada com a dos vitrais. Satisfazia esse propósito, em princípio, o provedor das obras e ornamentos das capelas do mosteiro, cargo documentado entre 1464 e 1465 ou 1469 e, depois, de 1509 a 1511[28]. As funções correspondentes, de programação e vigilância da ortodoxia, competiam, de acordo com o que era habitual entre os Frades Pregadores, a um membro da comunidade com formação superior, ocupando normalmente uma posição de destaque na hierarquia do convento ou da própria Ordem. Foi esse o caso de Fr. João Martins, mestre em Teologia, que, durante o primeiro período indicado, foi provincial da Ordem em Portugal, documentando-se a sua proximidade em relação ao rei[29].

27 Lameira, Francisco; Loureiro; José João; Jorge; Virgolino Ferreira, *Retábulos*…, 2017, pp. 24-25, 49.

28 Gomes, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*. Coimbra: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990, pp. 74-76.

29 Gomes, Saul António, *O Mosteiro*…, 1990, p.76.

Dos antigos Países Baixos meridionais, de onde, em todo o caso, é oriundo o retábulo da Paixão, não chegou aos dias de hoje qualquer programa retabular e de vitral conjunto, pertencente a esta época. É, porém, a própria pintura sobre madeira que, cinquenta anos volvidos, se encarrega de nos dar uma ideia bem clara de tal realidade, nessas paragens, através de um retábulo do chamado Mestre de Santo Agostinho, produzido em Bruges, à volta de 1490[30].

Por trás de Santo Agostinho e do grupo que participa na sua ordenação como bispo de Hipona, abre-se, em toda a sua amplitude, um retábulo pintado constituído por um painel central, sobreleevado ao centro, com volantes em baixo e em cima. Trata-se, também aqui, de um retábulo alusivo à Paixão de Cristo, representando, ao centro, a *Crucifixão* e deixando adivinhar, a cada lado, em baixo, da esquerda para a direita, a *Oração no Horto*, a *Prisão de Cristo*, a *Crucificação* e a *Ressurreição*. Os dois painéis à esquerda da *Ressurreição* não possuem informação suficiente para os podermos identificar. Como habitualmente, as cenas são representadas dentro de nichos arquitetónicos definidos por talha dourada. Os volantes da parte sobreleevada do painel central representam, à direita, *Cristo Ressuscitado* e, à esquerda, *Cristo em Majestade*, ambos abençoando e segurando o orbe. O conjunto é sobrepujado por um nicho de elaborada talha tardo-gótica com volantes pintados – afinal um outro retábulo – que abriga uma imagem esculpida da Virgem com o Menino. Nos volantes exteriores, é possível, identificar várias imagens da Virgem ou de outras santas mulheres, e, nos interiores, o *Encontro junto da Porta Dourada*, o *Nascimento da Virgem*, os *Esponsais de Maria e José*, a *Anunciação*, a *Visitação* e a *Natividade*. Em relação formal e iconográfica com o conjunto retabular estão os vitrais, todos eles pintados com figuras ou escudos de armas, exceto o que, ao centro, fica ocultado pelo retábulo. À esquerda, é represen-

30 Sobre a representação de vitrais em pintura sobre painel e em retábulos esculpidos flamengos, da cronologia que aqui nos interessa e imediatamente anterior, ver, respetivamente: Frodl-Kraft, Eva, «Das Bildfenster im Bild: Glasmalereien in den Interieurs der frühen Niederländer». in *Bau-und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung*. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1989, pp. 166-181; Serck-Dewaide, Myriam, «Retables et vitraux». in *Lumières, Formes et Couleurs: Mélanges en Hommage à Yvette Vanden Bemden*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 2008, pp. 347-354.

[FIG. 3] *Cenas da vida de Santo Agostinho de Hipona*. Mestre de Santo Agostinho. C. 1490. Óleo sobre madeira. Procedente de Bruges. The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Inv. n.º: 61169.
Foto: The Metropolitan Museum of Art (Domínio Público)

tada, sob elaborados baldaquinos flamejantes, a *Anunciação*, e, na base de cada lanceta, isto é, por baixo do arcanjo S. Gabriel e da Virgem, dois escudos de armas diferentes; a bandeira deixa vislumbrar um anjo com uma filactera. Na janela ao lado, veem-se, sob dosséis suspensos e sobre mísulas tardo-góticas, a *Virgem coroada com o Menino* e um santo bispo. Imediatamente à direita do retábulo, é possível identificar *S. João Evangelista* e *S. João Batista*, emoldurados por sanefas e reposteiros; abaixo, abrem-se nichos de recorte gótico, enquadrando colunas baixas. A última janela, à direita, é ocupada por dois santos, mártir o da esquerda, dentro de nichos flamejantes e diante de *draps d'honneur* conformados ao fundo dos nichos; os dois pares de painéis que lhes ficam abaixo, na base da janela, são ocupados pelos doadores, um homem e uma mulher, e pelos respetivos brasões. Apesar das extensas perdas sofridas pelos vitrais flamengos durante a Reforma, alguns vestígios ainda atestam soluções comparáveis àquelas que o

retábulo mostra. Entre eles se contam *S. João Batista* e S. *Gomário*, de oficina brabantina, datando de c. 1472, que se conservam na igreja colegiada de S. Gomário, em Lierre, na atual Bélgica. Estes fragmentos pertenciam ao chamado vitral de Jan van Immersel, cuja memória foi preservada por um antigo desenho que mostra o mesmo tipo de composição, nomeadamente no que diz respeito à colocação dos doadores e das suas armas[31].

Tendo em conta o que acabamos de observar, melhor poderemos entender que, à dotação da capela-mor da Batalha com o seu primeiro retábulo de talha pintada, pudesse ter correspondido um programa articulado de vitral para os dois andares de extensas aberturas, perfazendo dez lancetas. Também é possível que um tal programa tivesse levado tempo a concretizar, pois temos razões para supor que, nos últimos anos do reinado de D. Afonso V e durante o de D. João II, ainda não se encontravam completamente encerrados os vãos da igreja: em 1477, mestre Guilherme, vitralista, é nomeado para substituir o defunto mestre geral da obra, Fernão de Évora[32] e a atividade construtiva, no tempo de D. João II, é reduzida ou mesmo nula. Devemos lembrar que, nessa época, já se erguiam, por trás do presbitério, as paredes em que se inscrevia o portal da capela funerária querida por D. Duarte e que viria a ser reapropriada, alguns anos mais tarde, por D. Manuel.

O presbitério tinha, naturalmente, que dispor de um cadeiral para o coro dos frades, desde o início das suas funções, o que há de ter coincidido com a instalação aí do túmulo de D. Duarte, falecido em 1438, quando a igreja estava a caminho de se concluir. Algumas fotografias do início do século XX, mostram o túmulo, no centro da capela, e duas escadas que davam acesso a um grande retábulo de talha barroca, ocupando o lugar de outros anteriores, de menor dimensão, que não subiriam acima das lancetas baixas, guarnecidas provavelmente com vitrais simples. As escadas são claramente um

31 Helbig, Jean, *Les Vitrauz Médiévaux Conservés en Belgique (1200-1500)*. Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique, I. Bruxelles: Imprimerie Weissenbruch, 1961, pp. 138-142.

32 Gomes, Saul António, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*. Vol. II. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 311.

arranjo do restauro de Oitocentos, fazendo-se primitivamente o acesso ao altar com certeza através do próprio cadeiral, retirado no decurso das primeiras campanhas de restauro[33]. A mais antiga referência ao coro que conhecemos é de 1540, estando contida num traslado do inventário do tesouro do Mosteiro, com vista à sua venda»[34]. O altar-mor, colocado, desde o início da sua utilização, diante do túmulo de D. Duarte e D. Leonor de Aragão foi, pois, também aquele em que sempre se rezou por alma destes monarcas.

Sistemas retabulares complexos – imagem, devoção e manifestação de poder, no tempo de D. Manuel I e de D. João III

A encomenda e as suas circunstâncias

Dando um novo rumo ao projeto iniciado por seu avô, naquelas que ficaram conhecidas para a posteridade pelo nome de Capelas Imperfeitas, D. Manuel apoiou também, tanto quanto é possível perceber, a reforma espiritual e de costumes de Santa Maria da Vitória decretada no Capítulo Geral da Ordem dos Pregadores, reunido em Roma em 1501, insistindo em que ela se efetivasse ainda em 1512[35]. Tal não o impediu de ali instalar, logo nos primeiros anos do século XVI, uma nova casa capitular, nem de, concomitantemente, mudar a face do claustro cerimonial através do preenchimento dos vãos das respetivas janelas e das do pavilhão do lavabo (ele próprio construído nesta campanha de obras) com inusitada escultura[36]. Como veremos mais adiante, é possível que a renovação do sistema fixo de imagens ao serviço da liturgia, nomeadamente na

33 Albuquerque, Luís da Silva Mousinho de, *Memoria Inedita ácerca do Edificio Monumental da Batalha*. Lisboa: Typographia Editora de Mattos Moreira, 1881, pp. 25-26.

34 Gomes, Saul Antonio, *Fontes*… 2002, Vol IV. 2004, p. 348.

35 Gomes, Saul António, *Fontes*…. 2002, Vol. III. 2002, p.131.

36 Redol, Pedro; Jorge, Orlindo, «Mateus Fernandes e o programa arquitectónico para a Batalha no tempo de D. Manuel I». *Cadernos de Estudos Leirienses*, n.º 9 (set. 2016), pp. 239-250.

sua forma retabular, se tenha iniciado em 1510, isto é, cinco anos antes da morte de Mateus Fernandes, do subsequente desinteresse do rei pela Batalha e do seu empenho crescente em Santa Maria de Belém, no Restelo, onde acabaria por se fazer sepultar. Não obstante, a concretização do programa global levaria quase três décadas a consumar-se.

No final do século XV, conforme se viu, podemos presumir a existência de programas retabulares articulados com os de vitral, nomeadamente na Flandres, reservando-se aos primeiros as cenas narrativas mais complexas e deixando para os segundos a representação de imagens de devoção, doadores e heráldica. Não significa, por isso, que não tivessem sido concebidos e realizados complexos conjuntos de vitrais de iconografia bíblica ou mesmo historiados. O grande exemplo sobrevivente da primeira ocorrência consiste nas dez janelas da nave da igreja da cartuxa de Miraflores, perto de Burgos, que foram realizadas, à volta de 1484, pela oficina de Niclaes Rombouts, em Lovaina[37]. Nesta bem conservada encomenda dos Reis Católicos, encontram-se representados temas da Paixão e da Vida Gloriosa de Cristo, além do *Pentecostes* e do *Juízo Final*, completados, na capela-mor, por cenas da infância de Jesus e pela *Coroação da Virgem*, certamente anteriores de alguns anos e atribuídos a uma oficina de Bruges[38]. A única presença laica, nestas representações, é registada pelos escudos de armas dos primeiros benfeitores do mosteiro, os reis D. João II de Castela e D. Isabel de Portugal, pais de Isabel a Católica, ali sepultados. Do vitral historiado, chegou-nos a série, menos bem conservada, que Arnoult de Nimègue criou e executou com a colaboração de outros artistas, para a catedral de Tournai, sobre a história da diocese de que esta cidade é a cabeça[39].

Aquilo que não conhecemos, antes e depois do programa para a capela-mor da Batalha, cuja formalização supomos ter começado por caber ao pintor Francisco Henriques, é outro conjunto de vitrais

37 Cortés Pizano, Fernando, «Vidrieros de los Países Bajos en España». in *Cartuja de Miraflores: III – las Vidrieras*. S.l.: Fundación Iberdrola, 2007, pp. 19-39.

38 Damme, Jan van, «Niclaes Rombouts y las vidrieras de Miraflores». in *Cartuja de Miraflores: III. las Vidrieras*. S.l.: Fundación Iberdrola, 2007, p. 52.

39 Helbig, Jean, *Les Vitraux*…, 1961, pp. 203-281.

que assuma o papel, por assim dizer, de retábulo principal, dominando e centralizando as narrativas sagradas, hagiográficas e devocionais relativamente a retábulos subsidiários, um deles, aliás, também de vitral. É certo que o conjunto excecional, já referido, da cartuxa de Miraflores, testemunha, como bem mostrou Jan van Damme, um programa destinado a todas as aberturas da igreja, estruturado em torno dos Mistérios Gozosos e Gloriosos da Virgem, e consistente tanto com a divisão do ano litúrgico entre o ciclo da Natividade e o da Páscoa, por um lado, como com as horas da liturgia cartuxa durante esses ciclos, por outro lado[40]. Entre nós, conhecemos este tipo de programa, à maneira de retábulos que se conformam à totalidade do edifício, através do programa de pintura destinado às paredes da charola do Convento de Cristo, em Tomar, que se iniciou à volta de 1512, outra encomenda de D. Manuel que praticamente se sobrepõe, no tempo, ao programa da Batalha.

Os artistas

Desconhecem-se quaisquer fontes escritas relacionadas com os vitrais e os retábulos da Batalha do período manuelino e joanino. A sua datação mais antiga é dada por duas peças de vidro com a inscrição de 1514 – uma delas, na bandeira da janela da sala do capítulo, por cima do tríptico de vitral que ali existe; a outra, junto à bota do anjo porta-estandarte representado no conjunto da capela-mor. O limite superior da cronologia é o de um documento de Santa Cruz de Coimbra, de 1531, que dá o vitralista de nome Pero Picardo como morador na Batalha. A ele atribuímos a *Virgem entronizada com o Menino* da capela-mor, obra formalmente mais avançada de todo o conjunto, dotada de características que, nessa data, permitem associá-la a um artista efetivamente oriundo da Picardia[41]. Tendo em conta as idades e o número de filhos e filhas representados a par, respetivamente, de D. Manuel e de D. Maria de Castela, Pedro Flor é de opinião que o retrato do rei deve ter sido materializado à volta de

40 Damme, Jan van, Niclaes Rombouts…, 2007, pp. 52-56.
41 Redol, Pedro, *O Mosteiro*…, 2003, pp. 143-146.

1510 e o da rainha em 1513, assinalando a data pintada o final da obra[42]. Esta proposta de recuo da cronologia (que teria correspondência nos vitrais da sala do capítulo), relativamente àquela que até então se admitiu – 1514 –, é dotada de sentido, ainda que a obra tenha continuado durante mais de uma década, conforme se verá, certamente baseada num programa global estabelecido *ab initio*. Na verdade, a aposição de datas a obras, nomeadamente de arquitetura, corresponde, com frequência, ao respetivo acabamento geral, não sendo sempre, porém, esse o caso, conforme mostra, por exemplo, a inscrição da edícula sul do vestíbulo das Capelas Imperfeitas, onde, além da própria data, se lê «*perfectum fuit anno 1509*»; sabemos, pois, que Mateus Fernandes continuou a laborar naquela obra até 1515. A formalização inicial de um programa foi atribuída a Francisco Henriques por comparação estilística com obras de pintura retabular da sua autoria que estão documentadas, na igreja do convento de S. Francisco de Évora, outro grande estaleiro régio, onde se regista que também realizou vitrais[43]. Um tal programa, previamente estabelecido pelo já mencionado provedor das obras e ornamentos das capelas do mosteiro, em articulação com o vedor e com certeza com o próprio rei, seria necessariamente discutido e negociado a partir de maquetas, e finalmente transformado em cartões, sobre os quais o seu criador e outros que pertenciam à equipa por ele dirigida haviam de levar a cabo a pintura das peças de vidro.

Não sendo objetivo deste ensaio voltar a discutir a atribuição do desenho dos retábulos de vidro da Batalha e da pintura de várias obras da capela-mor a Francisco Henriques, o que já realizámos noutros estudos[44], não podemos deixar de sublinhar que a ideia de um retábulo feito de vitrais não podia sair da cabeça de um simples vitralista. Contrariamente aos demais artistas de vitral que se encontram documentados em Portugal, durante o primeiro terço do sécu-

42 Flor, Pedro, *A Arte*..., 2010, pp. 237-238.

43 Redol, Pedro, *O Mosteiro*…, 2003, pp. 138-140

44 Redol, Pedro, *O Mosteiro*…, 2003, pp. 138-140; Redol, Pedro, «Vers le Sud: Francisco Henriques, peintre et peintre-verrier au temps de D. Manuel I ». in *Lumières, Formes et Couleurs: Mélanges en Hommage à Yvette Vanden Bemden*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 2008, pp. 327-334.

lo XVI – todos eles estrangeiros –, Henriques, um flamengo que chegou jovem ao nosso país, não era vitralista, mas sim pintor de vidro, além de pintor de retábulos, incluindo a policromia da correspondente escultura de madeira. Tal especialidade permitiu-lhe ser o artista que, na modalidade do vitral, foi mais generosamente pago pelo seu trabalho[45]. Apesar de há muito se ter reconhecido a emulação da pintura retabular e de cavalete pelo vitral, em todos os reinos da Europa Central, a partir de meados do século XV, não se documentou, até ao momento, fora de Portugal, outro pintor de vidro que tivesse também pintado painéis destinados a retábulos. Conhecem-se, porém, vários casos de pintores que desenharam maquetas e cartões para vitrais como é o do contemporâneo bruxelense de Francisco Henriques, Bernaert van Orley[46]. Todavia, Henriques não é o único caso de um pintor retabular a trabalhar diretamente em vitral que documentamos entre nós: recentemente, Francisco Bilou, revelou a identidade de um outro, atribuindo-lhe obra conservada no Museu de Évora, de seu nome Estêvão Tomás, artista de provável origem francesa, que, em 1527, estava à frente da monumental empreitada de vitral para a capela de S. Miguel, nos paços reais de Coimbra (atual capela da Universidade), tendo a trabalhar consigo três outros vitralistas: mestre João, «vidreiro» do rei na Batalha, o antes mencionado Pero Picardo, e Pero Francês[47].

No que se refere à iconografia, complexidade e técnica narrativa das composições, é dos vitrais da cartuxa de Miraflores que mais se aproximam os que Francisco Henriques desenhou e pintou, ainda que, neles, a escala das figuras seja mais reduzida, a representação do

45 Redol, Pedro, *O Mosteiro…*, 2003, p. 54.

46 Bemden, Yvette Vanden, «Le vitrail des XVème et XVIème siècles dans les anciens Pays-Bas». in Redol, Pedro (coord.), *O Vitral: História, Conservação e Restauro*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, p. 60.

47 Bilou, Francisco, «O pintor-vitralista Estêvão Tomás e o retábulo do mosteiro de S. Bento de Cástris, em Évora». Disponível em https://www.academia.edu/39814632/o_pintor-vitralista_estev%c3%83o_tom%c3%81s_e_o_ret%c3%81bulo_do_mosteiro_de_s%c3%83o_bento_de_c%c3%81stris_em_%c3%89vora [acedido em 12.05.2021]. A análise do conteúdo do importante documento correspondente é feita em Redol, Pedro, «Novos documentos para a história do vitral em Portugal no século XVI (1521-1562), continuada a contar a partir do mosteiro da Batalha». *Anais de Estudos Leirienses: Estudos e Documentos*, n.º 5 (mar. 2020), pp. 69-86.

espaço arquitetónico menos estruturada e a narração resumida às cenas de primeiro plano. Em Miraflores, foram utilizadas, tanto quanto é possível saber, pela primeira vez, técnicas narrativas que haviam sido postas em prática na pintura de cavalete neerlandesa da primeira metade do século XV[48]. Assim, por exemplo, a *Flagelação de Cristo* apresenta, no fundo do vitral, a cena complementar de *Cristo perante Pilatos*, e a *Oração no Horto* mostra, em plano recuado, a *Traição de Judas*. Na Batalha, apesar de aparecerem paisagens com alguma sofisticação nos fundos, por exemplo, do *Descimento da Cruz* e do *Noli me tangere*, e de as *Tentações de Santo Antão* serem representadas no mesmo vitral em que aparece o santo, não se verifica esse tipo de continuidade narrativa. Toda a restante obra de vitral flamengo conhecida, desde o conjunto de Miraflores até à década de 30 do século XVI, incluindo aquela que é atribuída a Niclaes Rombouts, após a sua transferência, à volta de 1501, para Bruxelas onde se estabeleceu como vitralista da corte, é distinta, pelas novas relações que estabelece entre a arquitetura e as cenas representadas, e na própria maneira de apresentar estas últimas, servindo-se, nem sempre de forma ortodoxa, da linguagem clássica tomada de empréstimo à arte romana do tempo[49].

A origem flamenga de Francisco Henriques é atestada por referências documentais indiretas[50], mas não é possível afirmar simplesmente que a sua pintura é flamenga, uma vez que condensa outras experiências visuais e responde espontaneamente aos desafios que se lhe foram colocando, no seio de uma tradição bastante diferente, nomeadamente nas oficinas do retábulo-mor da Sé de Viseu e de Jorge Afonso, em Lisboa, em que se pensa ter trabalhado[51]. Pode-se presumir que tenha chegado a Portugal à volta de 1500, ou pouco

48 Damme, Jan van, «Niclaes Niclaes Rombouts…», 2007, pp. 51-52, 56.

49 Bemden, Yvette Vanden, «Le vitrail…», 2000, pp. 60-63.

50 Caetano, Joaquim Oliveira, «O melhor oficial de pintura que naquele tempo havia». in *O Tempo de Vasco da Gama*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Comissariado para o Pavilhão de Portugal. Expo '98/ Difel, pp. 333-345.

51 Teixeira, José Carlos da Cruz, *A pintura Portuguesa do Renascimento: Ensaio de Caracterização*. Vol. II. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991. Tese de doutoramento, pp. 459-470.

antes[52], com uma formação invejável, mas ainda bastante jovem. Não teria, porém, certamente menos de vinte anos, para que, à data da morte (1518), pudesse ter deixado uma filha em idade de casar, resultante do seu próprio casamento com uma filha de Jorge Afonso. A formação de um estilo que lhe é muito particular, deixando, não obstante, transparecer a tradição em que fez a sua primeira aprendizagem, é, aliás, o melhor testemunho desta circunstância. Embora a biografia de Niclaes Rombouts seja omissa quanto à data de nascimento, podemos calcular que tivesse pouco mais de vinte anos do que Francisco Henriques, com base nos factos de, por um lado, ser já um artista consumado, à volta de 1484, quando entregou a obra de Miraflores, e, por outro lado, ter vivido até aproximadamente 1531[53]. Observando a obra de Henriques, percebemos que a sua aprendizagem foi feita no mesmo ambiente que deu origem à produção de vitrais para a cartuxa de Miraflores. Porém, e a despeito de algumas citações clássicas em arquiteturas pintadas, na obra de Francisco Henriques, percebemos que a sua trajetória artística, necessariamente breve, pela morte que a atalhou, havia de parecer arcaica aos olhos de um Rombouts romanizante, já na segunda década do século XVI.

A observação do estilo e das técnicas de pintura dos vitrais da capela-mor e da sala do capítulo do mosteiro da Batalha permite individualizar não apenas a obra que foi pintada por Henriques mas ainda aquela que é sua contemporânea e que foi realizada por dois outros artistas. O executante do *Santo Antão* e do *Anjo porta-estandarte* da capela-mor foi o mesmo que trabalhou no tríptico da sala do capítulo, cuja composição releva claramente do desenho de Francisco Henriques[54]. Assim se atesta a coordenação da empreitada por este pintor, que viria a morrer inesperadamente, em 1518, durante um surto de peste, quando, também por ordem de D. Manuel, pintava o coruchéu do antigo palácio do Limoeiro, na cidade de Lisboa. É possível que,

52 Elencados em Pereira, Fernando António Baptista; Falcão, José António, «Francisco Henriques: percurso biográfico e caracterização da obra. in Gouveia, António Camões (coord.), *Francisco Henriques: um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I*». S.l.: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/ Câmara Municipal de Évora, 1997, p. 35.

53 Cortés Pizano, Fernando, «Vidrieros…», 2007, p. 22.

54 Redol, Pedro, *O Mosteiro*…, 2003, p. 138.

por motivo desta intervenção, a obra da Batalha já tivesse sido interrompida, motivada talvez também pelo desinteresse crescente do rei em relação a esta fundação. De facto, em 1517, longe de imaginar o seu fim (que, aliás, percebeu a pouco tempo de falecer, pois veio também a morrer de peste), mandara o monarca lavrar testamento, deixando ao sucessor o encargo de terminar a capela funerária da Batalha que ficava por trás do presbitério, ligando-a à igreja, e de proceder à trasladação de D. Duarte, D. Afonso V, D. João II e do Príncipe D. Afonso[55]. Uma tal providência pode ser lida não apenas como acautelamento em caso de morte inesperada, mas ainda como garantia para a conclusão de uma obra que deixou de ser prioritária. O testamento não se refere especificamente aos vitrais, podendo, no entanto, deduzir-se da obra conservada que, após a ida de Henriques para o Limoeiro e a sua morte, o programa ficou por completar durante alguns anos, sendo retomado tão-somente no final da década de vinte do século XVI, quando se anunciava uma mais afirmada adesão da imagem da Coroa à estética ao romano. Esta intervenção coincidia com outra grande iniciativa joanina respeitante ao vitral – a já aludida capela dos paços reais de Coimbra, a que se começou a dar corpo em 1527 – e com a construção, a partir de 1529, da abóbada do vestíbulo das Capelas Imperfeitas, e, acima dela, dos arcobotantes, que iriam permitir a demolição parcial das capelas colaterais adjacentes ao presbitério. É a dois dos protagonistas da obra dos paços reais de Coimbra que se devem atribuir, por ordens de razões que oportunamente apresentámos, os restantes painéis de vitral que perfazem o programa conhecido da abside da capela-mor da Batalha: Estêvão Tomás e Pero Picardo[56].

O programa

O restauro sofrido pelos vitrais da abside da capela-mor e da sala do capítulo, no século XX, corresponde a uma tentativa de reabilitação dos conjuntos na sua primeira condição de retábulos. Foram os trabalhos correspondentes realizados pela prestigiada oficina

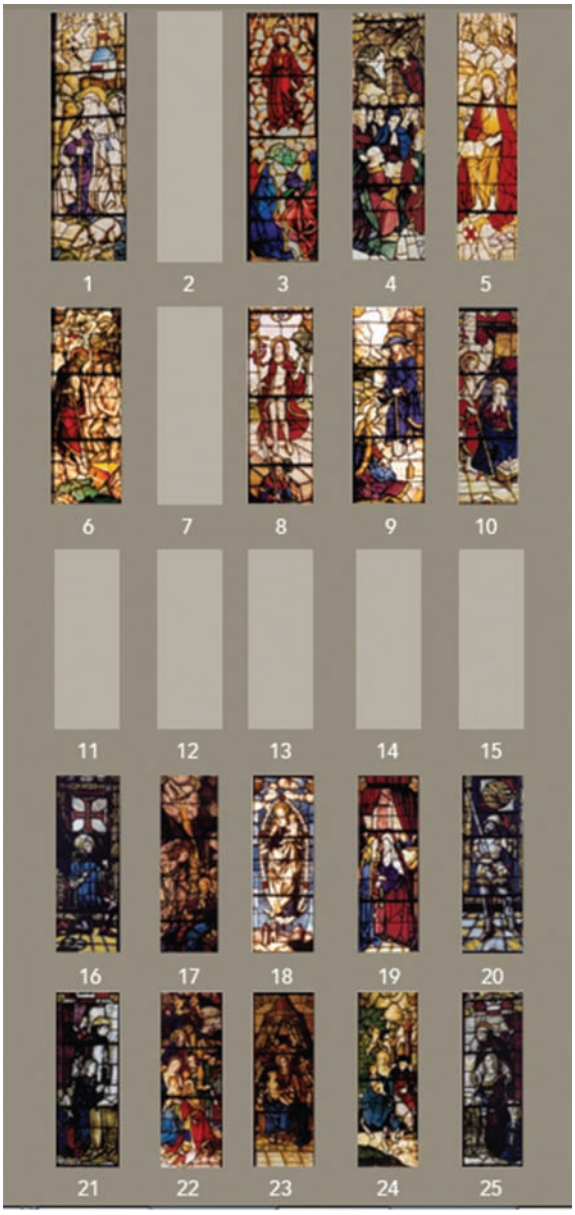
55 Gomes, Saul António, *Fontes…*. Vol. III. 2002, p. 385.

56 Redol, Pedro, *O Mosteiro*…, 2003, pp. 141-143; Redol, Pedro, «Novos documentos…», pp. 78-80.

lisboeta de Ricardo Leone, mediante encargo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, entre 1931 e 1940. Relativamente aos vitrais da sala do capítulo, em que havia numerosas lacunas insatisfatoriamente tratadas no século XIX, as decisões contaram com a participação do próprio Leone, do pintor Mário Costa e de José de Figueiredo, então diretor do Museu das Janelas Verdes. No caso da capela-mor, em que acrescia a perda de vários painéis perfazendo sete cenas distintas, a substituição dos preenchimentos oitocentistas e o desenho de novas composições esteve completamente a cargo de Mário Costa, que, seguindo o que se fizera no capítulo, se socorreu de exemplos da pintura portuguesa antiga como fonte de inspiração para o seu trabalho. Conforme provam algumas fotografias e relatos anteriores ao restauro, várias cenas e figuras representadas nos vitrais da abside da capela-mor foram movidas, em épocas diferentes, de umas aberturas para outras, podendo-se supor, entre outras coisas, que tenham sido levantados painéis das janelas tapadas pelo trono eucarístico do final do século XVIII e colocados nas lancetas adjacentes, onde eventualmente faltassem já vitrais figurativos em consequência da interrupção na manutenção contínua por um vitralista, que se documenta a partir do fim da centúria anterior[57]. A reorganização e tentativa de reconstituição da composição retabular de Leone e Costa conseguiram, até um certo ponto, aproximar-se do que esta poderia ter sido.

Para se criticar aquela reconstituição, necessitaríamos de dispor de mais exemplares de retábulos monumentais da mesma época e de produção aparentada, na sua montagem primeira, além do da Sé do Funchal. Na verdade, este não apresenta a complexidade programática que se pode deduzir do que se conservou na Batalha, nomeadamente painéis com representações de doadores, figuras heráldicas ou santos, além da narrativa bíblica. Tal como se fez em muitas reconstituições de programas retabulares, terá que se ter em conta aqui: a colocação habitual de determinadas representações, como é o caso dos doadores e das suas armas (nas extremidades inferiores), e das imagens de devoção (ao centro); a ordem da narrativa sagrada; a

57 Redol Pedro, *O Mosteiro*…, 2003, pp. 24-28.



[FIG. 4] Reconstituição do programa iconográfico dos vitrais da abside da capela-mor. Igreja do mosteiro da Batalha. 1. *Santo Antão.* 2. Vitral perdido/inexistente. 3. *Ascensão.* 4. *Pentecostes.* 5. *S. João Batista.* 6. *Descida ao limbo.* 8. *Ressurreição.* 9. *Noli me tangere.* 10. *Aparição de Cristo à Virgem.* 11. *a* 15. Vitrais perdidos/inexistentes. 16. *Anjo porta-estandarte.* 17. *Anunciação.* 18. *Nossa Senhora do Rosário.* 19. *Visitação.* 20 . *Guerreiro porta-estandarte.* 21. *D. Manuel I e seus filhos, acompanhados por S. Domingos.* 22. *Adoração dos magos.* 23. *A Virgem entronizada com o Menino.* 24. *Fuga para o Egito.* 25. *D. Maria de Castela, suas filhas e aias (?), acompanhadas por S. Pedro Mártir.*

dimensão de cada conjunto de painéis correspondente a uma cena e a sua relação com o vão da janela; a representação do espaço em cada cena. Na realidade, os dois andares de lancetas da abside da capela-mor da Batalha deveriam funcionar como dois retábulos sobrepostos, conforme propomos na figura 4.

O inferior seria dedicado a temas da vida da Virgem – *Anunciação*, *Visitação*, *Adoração dos Magos* e *Fuga para o Egito* –, ladeados

pelos retratos de D. Manuel, sua segunda mulher, D. Maria de Castela, e seus filhos e filhas, e separados, ao centro, por duas versões da *Regina Coeli* – a mais antiga como Nossa Senhora do Rosário e a mais recente como Virgem entronizada, ambas em acordo com a já indicada invocação da capela do presbitério. Do que pensamos ter sido o retábulo superior, perdeu-se ou nunca chegou a ser realizada uma série eucarística, hipótese defendida pela localização no presbitério e o facto de a Paixão de Cristo ter sido tratada noutro retábulo de vitral coevo, o tríptico da sala do capítulo. Nas extremidades superiores, seria fechado por *Santo Antão*, precursor da vida monástica, e *S. João Batista*, precursor de Cristo, centrando-se na *Ressurreição* e na *Ascensão*, desta restando apenas a parte inferior, em que se veem os apóstolos e a Virgem. Dentro deste possível programa, deparamos com outra lacuna, na fiada superior, à esquerda da *Ascensão*, a que podia corresponder uma representação da *Ceia de Emaús*. A fiada central, que conserva restos substanciais de quatro episódios, é dedicada à Vida Gloriosa de Cristo – a *Descida ao limbo*, o *Noli me tangere*, a *Aparição de Cristo à Virgem* e a *Ressurreição*, que devia, tal como hoje, ser apresentada centralmente, alinhada com a *Ascensão*. Uma hipótese para a cena em falta, entre a *Descida ao limbo* e a *Ressurreição*, é a *Incredulidade de S. Tomé*, iconografia que não conhecemos na pintura portuguesa da época, nem é abundante na pintura europeia coeva, vulgarizando-se apenas no período da Contrarreforma. Mantemo-la, porém, não apenas porque, na viragem do século XV para o XVI, a podemos encontrar numa predela atribuída a Francisco de Osona, proveniente da cartuxa de Porta Coeli, na região de València[58], reaparecendo, na segunda década de Quinhentos, numa pintura do Mestre do Monograma A.H., guardada no Musée des Beaux Arts de Lyon[59], mas ainda porque essa iconografia faz parte da *Pequena Paixão* de Dürer, gravada em 1510, que pode ter sido conhecida do autor do *Noli me tangere* da Batalha, conforme notou Yvette Vanden Bemden[60].

Durante as últimas campanhas de vitral, foi completado o, já de si, complexo programa retabular da capela-mor, cuja invocação,

58 No Museu de Belles Artes de València, com os números de inventário 215 e 217.

59 Com o número de inventário H 650-b.

60 Bemden, Yvette Vanden, «Le vitrail…», 2000, p. 64.

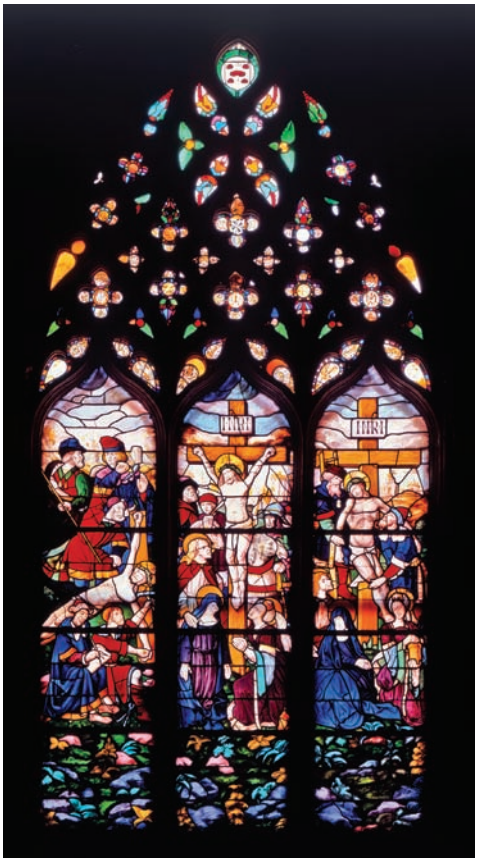
recordamos, é da Assunção de Nossa Senhora, através do tríptico de madeira pintada, referido na primeira parte deste trabalho, em cujo painel central foi representado *O trânsito da Virgem* e, nos volantes, *S. Tomás de Aquino* e *S. Domingos de Gusmão*. Até que ponto esta solução fazia parte do programa gizado do tempo de Francisco Henriques, não é possível saber, ainda que tal solução fosse expectável *ab initio*, no que diz respeito tanto à iconografia como à materialização sob a forma de um retábulo justaposto ao altar-mor.

Poderíamos estranhar a ausência da Paixão de Cristo dos temas representados nos dois retábulos da capela-mor da Batalha, não fosse o tríptico da sala do capítulo, igualmente de vitral, fazer parte do mesmo programa, iniciado à volta de 1514, conforme lembra o já referido vidro pintado da bandeira da janela correspondente, preenchida com numerosos pequenos painéis que ostentam os instrumentos da Paixão, a heráldica régia e a dos próprios Pregadores. Resumindo o ciclo narrativo às representações imediatamente anterior e posterior à crucifixão de Cristo, este retábulo servia o altar onde era possível celebrar os atos litúrgicos em memória do rei D. Afonso V e do príncipe D. Afonso[61], seu neto, ali sepultados, respetivamente, desde 1481 e 1491. Na verdade, a sala capitular, acabada havia pouco[62], nunca deve ter recebido as reuniões da comunidade conventual, razão pela qual D. Manuel patrocinará, como já se referiu, logo à volta de 1501 (data do primeiro sino conhecido do capítulo), a construção de uma nova sala capitular, no quadrante nordeste do claustro cerimonial. Esta circunstância deixa-nos a interrogação sobre os desígnios que D. Manuel teria para a primeira sala do capítulo, uma vez concluída a sua capela funerária, cuja remodelação se encontrava então em curso, no mesmo mosteiro.

Apesar de todas as perdas sofridas, a consistência programática dos retábulos de vitral da Batalha faz-se notar não apenas pela integração dos habituais ciclos da vida de Cristo e da Virgem, bem

61 O altar, com os seus dois degraus, a toda a largura da janela, está representado na planta geral do mosteiro publicada por Murphy, James, *Plans, elevations, and Views of the Church of Batalha*. London: I & J Taylor, 1795. Na parede correspondente são visíveis marcas do mesmo.

62 Redol, Pedro; Jorge, Orlindo, «O panteão régio da Batalha: propaganda, inovação e identidade». *Arqueologia & História*, vol. 69 (2017), p. 199.



[FIG. 5] Tríptico da Paixão. Cartão de Francisco Henriques (atrib.). 1514. Vitral. Sala do capítulo do mosteiro da Batalha. Foto: ADF–DGPC-José Pessoa
[FIG. 6] *Nossa Senhora do Rosário*. Cartão de Francisco Henriques (atrib.). C. 1510-1514.
Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha. Foto: ADF–DGPC, José Manuel
[FIG. 7] *Santo Antão* (pormenor). Cartão de Francisco Henriques (atrib.). C. 1510-1514.
Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha. Foto: Carlos Barros

como o da Paixão, mas ainda pela incorporação de temas vinculados a devoções especificamente dominicanas como é o caso de Nossa Senhora do Rosário, representada num vitral da capela-mor, ou do nome de Jesus, discretamente patenteada na bandeira da janela do capítulo, onde aparecem, por duas vezes, a abreviatura latina, e, uma vez, a abreviatura grega[63] correspondentes.

A presença, relativamente discreta, dos Pregadores, no programa iconográfico, é patenteada de várias maneiras. No vitral de *Santo Antão*, o eremita é assediado por vários demónios, em primeiro plano, e arrojado pelos ares por outros tantos, em segundo plano, com a particularidade de que, aí, enverga o hábito dominicano, numa adaptação do modelo gravado por Martin Schongauer. Assim quiseram os Pregadores da Batalha associar-se ao precursor da vida monástica, dotando-o ainda, além dos atributos que lhe são habituais, de um missal, aberto junto aos pés, com um excerto do *Gloria* – «*Spiritui Sancto sicut erat*» –, e um cálice eucarístico.

Também pelas suas armas, pintadas na margem do vitral que representa o *Anjo porta-estandarte* e nos pequenos painéis da bandeira do capítulo, enquadradas pela emblemática régia, assinalaram a sua presença vigilante na obra os dominicanos da Batalha. A par destas soluções, bastante dissimuladas, uma outra se afirma com surpreendente ousadia: os santos protetores de D. Manuel e de sua segunda mulher, S. Jerónimo e S. João Batista, cederam o lugar a S. Domingos e S. Pedro Mártir[64], respetivamente. Considerando as consequências que a matança da Páscoa de 1506 teve para o enfraquecimento das relações entre o rei e a Ordem, mais ousadas nos parecem estas representações, que naturalmente tiveram que colher o acordo do monarca, mas que não podem ter deixado de ser propostas pelos frades. Estando posicionados no presbitério, a partir de onde se deveria vir a ter acesso próximo àquele que foi pensado como mausoléu do casal régio, bem podemos entendê-los como retratos em bem aventurança, contando com as preces perpétuas da comunidade dominicana, conforme propôs Pedro Flor[65].

63 Sobre a especificidade iconográfica destas representações, ver Redol, Pedro, *O Mosteiro*…, 2003, pp. 100-101, 123-124.

64 Flor, Pedro, *A Arte*…, 2010, p. 238.

65 Flor, Pedro, *A Arte*…, 2010, p. 241.

[**FIG. 8a**] *D. Manuel e seus filhos, acompanhados por S. Domingos*. Cartão de Francisco Henriques (atrib.). C. 1510. Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha. Foto: ADF–DGPC, José Manuel
[**FIG. 8b**] *D. Maria de Castela, suas filhas e aias* (?), acompanhadas por S. Pedro Mártir. Cartão de Francisco Henriques (atrib.). C. 1514. Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha.
Foto: ADF–DGPC, José Manuel

Nos conjuntos retabulares flamengos do século XV e início do século XVI, a identificação dos doadores, integrados ou não na narrativa sagrada e eventualmente tutelados pelos santos patronos correspondentes, faz-se habitualmente pela simples apresentação, a par, das respetivas armas. Na capela-mor da Batalha, ainda que se mantenha a convenção da representação dos doadores nas extremidades da base do conjunto, a componente heráldica conhece um desenvolvimento que não encontramos na pintura da mesma época: duas figuras porta-estandarte – um anjo, à esquerda, e um guerreiro de armadura e espada, à direita –, que exibem, respetivamente, a cruz da Ordem de Cristo e a esfera armilar.

Faltam o escudo real português e as armas de D. Maria de Castela, que podem ter figurado nos vitrais da base, perdidos na sua totalidade. Também o anjo é singularmente apresentado como pajem ou arauto, genufletindo e de cabeça descoberta, atitude própria de súbdito, distinguindo-se assim de outras representações contemporâneas de anjos heráldicos, mostrados de pé e envergando simples túnicas[66]. Anacrónica é, a nosso ver, a identificação popular desta representação com Nuno Álvares Pereira[67]. Mais facilmente a relacionamos, ao mesmo tempo que o guerreiro porta-estandarte, com um outro dispositivo monumental de apresentação heráldica – o dos grupos de figuras que se veem nos contrafortes da fachada ocidental da igreja do convento de Cristo, levantada entre aproximadamente 1510 e 1513. No grupo de anjos (à esquerda, isto é, no contraforte norte), e no de guerreiros (à direita, ou seja, no contraforte sul), associados a outras representações simbólicas, viu Paulo Pereira, respetivamente, qualidades espirituais e temporais associadas ao poder do rei[68].

Considerações finais

A reconstituição dos dispositivos retabulares dos altares da capela-mor e da sala capitular do mosteiro da Batalha, durante o período analisado, revela uma complexificação dos correspondentes sistemas de imagens, incluindo a respetiva monumentalização, através da atribuição de funções propriamente retabulares aos vitrais, mas sem descartar, pelo menos no caso da capela-mor, o *retro tabulum* tradicional.

66 Algumas destas representações estão conotadas com o Anjo de Portugal, cuja festa foi instituída em 1504, por iniciativa de D. Manuel I. A título de exemplo, indicamos a iluminura da base do frontispício do Livro 4.º da Estremadura, pertencente à Leitura Nova, e duas imagens da charola do convento de Cristo, esculpidas pela dupla Olivier de Gand e Fernão Muñoz.

67 Barros, Carlos Vitorino da Silva, *O Vitral em Portugal: Séculos XV e XVI*. Corpus Vitrearum Medii Aevi Portugal I. Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição0 Europeia de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, 1983, p. 200.

68 Pereira, Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*. Coimbra: Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990, pp. 141-142.

[**FIG. 9a**] *Anjo porta-estandarte*. Cartão de Francisco Henriques (atrib.). 1514. Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha. Foto: ADF–DGPC José Manuel
[**FIG. 9b**] *Guerreiro porta-estandarte*. Cartão de Francisco Henriques (atrib.). C.1514. Vitral. Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha. Foto: ADF–DGPC, José Manuel

Entendemos que esta formulação, invulgar senão mesmo única, resultou de um audacioso conjunto de ideias que Francisco Henriques teve oportunidade de desenvolver ao longo de sucessivos projetos retabulares e pictóricos de grande envergadura, encomendados pelo rei, com especial destaque para o de S. Francisco de Évora.

Única, em relação à restante Europa, é também, tanto quanto se sabe, a circunstância de Henriques ter sido, simultaneamente, pintor retabular e de vidro, situação, aliás, repetida por Estêvão Tomás, inequivocamente documentado em ambas as funções e com obra retabular conservada. Verifica-se, pois, que, artistas especializados e, ao mesmo tempo, dotados de competências, que, anteriormente, se repartiam por

[FIG. 10] *A Virgem entronizada com o Menino*.
Pero Picardo (atrib.). C. 1531. Vitral.
Abside da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha.
Foto: ADF–DGPC, José Manuel

profissionais diversos, demandaram o território português, em busca de encomendas significativas e de um modo de vida. O prestígio crescente reconhecido aos pintores retabulares abriu-lhes portas para as grandes empreitadas de vitral. Viriam, assim, a entrosaram-se na mais elevada hierarquia mesteiral portuguesa, constituindo família no seu seio e granjeando, no caso particular de Henriques, a integração no corpo de oficiais de cerimónias da corte de D. Manuel, como Passavante Santarém, oficial heráldico de terceiro nível. A obra pictórica, em si mesma, e os modelos iconográficos tenderão a ficar, no caso deste pintor, dependentes da formação de base tardo-quatrocentista. Sinal de novos tempos de que nada mais chegou à atualidade, é o breve

lampejo rafaelita da *Regina Coeli* de Pero Picardo, que, aliás, encontra paralelo, na mesma época, com a escultura de Nicolau Chanterene.

Impressionantes pela escala, natureza e complexidade de que, na sua derradeira formulação, se revestiram, os sistemas retabulares aqui analisados são, ao mesmo tempo, o testemunho de um projeto temporariamente abandonado e acabado depois (se efetivamente o foi), sob estratégias programáticas e ideológicas bastante diversas, em que Dominicanos e demais Ordens cederam o passo, na confiança dos monarcas, aos Jerónimos, que se manifestou não apenas na fundação de novas casas, com D. Manuel I, mas também através de duras reformas em poderosas casas de outras ordens como a dos Cónegos Regrantes, em Santa Cruz de Coimbra, ou a do Convento de Cristo, em Tomar, no reinado de D. João III.

EMBLÉMATIQUE, DÉVOTION, ESPACE SACRÉ : LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE JEAN Ier À BATALHA

Miguel Metelo de Seixas[1]

Résumé : Le présent texte vise à réfléchir sur la relation entre emblématique, dévotion et espace sacré à la fin de la période médiévale, à partir de l'étude d'un cas spécifique : celui du roi Jean Ier de Portugal dans son lien avec le monastère de Santa Maria da Vitória, à Batalha. L'étude des partages héraldiques de ce souverain avec ses proches permet de comprendre à quel point l'emblématique était alors interprétée et utilisée comme un instrument de propagande au service de la cause indépendantiste et de la construction de l'image du roi et de la dynastie inaugurée par lui. La transposition de cette héraldique au monastère de Batalha, érigé comme vœu du roi en commémoration de la victoire d'Aljubarrota et transformé par lui en nécropole dynastique, établit une relation privilégiée avec l'architecture et l'iconographie de ce monument, au point de se révéler indispensable pour en fournir une lecture intégrée.

Abstract: The present text aims to reflect on the relationship between emblems, devotion and sacred space in the late Middle Ages, based on the study of a specific case: that of King João I of Portugal in his connexion with the monastery of Santa Maria da Vitória, in Batalha. The heraldic shares of this sovereign with those around him, allow us to understand how their emblems were interpreted and used as an

1 Chercheur IEM – NOVA FCSH. La production de cet article a été financée par des fonds nationaux portugais par FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., DL 57/2016/CP1453/CT0041, projets stratégiques UIDB/00749/2020 et UIDP/00749/2020. Cet article est aussi le produit du projet « In the Service of the Crown. The use of heraldry in royal political communication in Late Medieval Portugal », conduit à l'Instituto de Estudos Medievais (Faculdade de Ciência Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa) et à l'Universität Münster, financé par Volkswagen Foundation, et subsidiaire du projet « Die Performanz der Wappen » (Dilthey Fellowship).

instrument of propaganda in the service of the independence cause and of the construction of the image of the king and the dynasty he inaugurated. The transposition of this heraldry to the monastery of Batalha, erected in vow and commemoration of the victory of Aljubarrota and turned into a dynastic necropolis, established a privileged relationship with the architecture and iconography of this monument, to the point of being indispensable for an integrated reading of it.
Mots clés : Héraldique ; Monastère de Batalha ; Bataille d'Aljubarrota ; Iconographie ; Dévotion ; Jean Ier de Portugal
Keywords : Heraldry; Monastery of Batalha; Battle of Aljubarrota; Iconography; Devotion; John I of Portugal

En raison de ses origines et des circonstances turbulentes qui ont conduit à son accession au trône, João Ier est l'un des monarques portugais médiévaux qui a le plus investi dans la construction de son image[2]. Pour des raisons similaires, il a également été l'un des souverains sur lesquels, après sa mort, on a élaboré une représentation écrite et visuelle complexe et intense[3]. En effet, à la mort du roi Ferdinand Ier en 1383, le trône portugais fut hérité par l'infante Béatrice, sa seule descendante vivante, puisque ses frères Pierre et Alphonse étaient morts respectivement en 1380 et 1382. Par le traité de Salvaterra de Magos, signé l'année même de la mort de Ferdinand Ier, l'héritière du trône portugais, alors mineure, épousa le roi Jean Ier de Castille-Leon, déjà veuf d'une infante aragonaise dont il avait eu descendance. À la mort de Ferdinand Ier, la régence fut confiée à la reine-veuve Léonor Teles de Meneses, tandis que Béatrice fut proclamée reine[4].

Dans ce contexte politique et dynastique troublé, les positions se polarisèrent progressivement. Le mécontentement à l'égard du mariage luso-castillan s'aggrava lorsque Jean Ier de Castille-Leon décida de s'autoproclamer roi de Portugal, menant une expédition

2 Coelho, Maria Helena da Cruz, *D. João I, o que re-colheu Boa Memória*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2005, pp. 242-275.
3 Coelho, Maria Helena da Cruz, *D. João I…*, pp. 276-293.
4 Sur les circonstances finales du règne de Ferdinand Ier, voir Gomes, Rita Costa, *D. Fernando.* Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2005, pp. 159-175.

militaire qui visait à imposer l'autorité du couple royal et à établir ainsi une union dynastique. La réaction contre ce projet fut dirigée par Jean, maître de l'ordre d'Avis, fils illégitime du roi Pierre Ier et donc demi-frère du défunt roi Ferdinand Ier. La guerre qui s'ensuivit pendant trois ans se révéla être un conflit incertain, inséré à la fois dans le contexte de la guerre de Cent Ans et dans celui du schisme religieux qui divisait la chrétienté entre l›obéissance au pape de Rome ou au pape d'Avignon, ces deux conflits se voyant ainsi transposés dans la péninsule Ibérique.

La guerre de 1383-85 ne fut pas seulement un conflit militaire mais aussi une guerre de propagande et d'images. Jean Ier de Castille-Leon a tout naturellement mis l'accent sur la légitimité dynastique de son épouse Béatrice et sur les serments de fidélité prêtés à la mort de Ferdinand Ier. Ses adversaires réfutaient ces arguments en l'accusant de ne pas respecter les dispositions du traité de Salvaterra de Magos concernant la succession portugaise : il n'était pas prévu d'union dynastique, mais seulement l'héritage du trône par la fille de Ferdinand Ier, ce qui garantissait que l'héritier potentiel de Portugal, issu du mariage luso-castillan, ne pourrait jamais accumuler la couronne de León et de Castille (qui serait évidemment laissée aux enfants du premier mariage).

Quant aux partisans de la cause indépendantiste, s'appuyant sur l'idée de naturalité[5] et sur la dimension religieuse (obéissance au pape de Rome), ils ne tardèrent pas à projeter sur le maître d'Avis une série de vertus extraordinaires, qui le distinguaient des autres mortels, l'assimilant au roi Arthur et le présentant comme un être prédestiné, aux contours messianiques[6]. Les succès remportés par la cause indépendantiste au cours des premières années de la guerre, surtout par la capacité de Lisbonne à résister au siège du roi de Castille, servirent à forger une telle image. C'est sur la base de ces argu-

5 Cf. Rebelo, Luís de Sousa, *A concepção do poder em Fernão Lopes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, p. 50.

6 Pour la caractérisation messianique de Jean Ier, voir Martins, Mário, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Brotéria, 1975, pp. 251-254; Ventura, Margarida Garcez, *O Messias de Lisboa: um estudo de mitologia política (1383-1415)*. Lisboa: Cosmos, 1992; et Coelho, Maria Helena da Cruz, *D. João I…*, pp. 242-293.

ments que les Cortes réunies à Coimbra élurent le maître d'Avis comme roi de Portugal, le 6 avril 1385, déclarant nuls et non avenus les droits de la reine Béatrice, ainsi que les prétentions des autres enfants de Pierre Ier, nés d'Inès de Castro.

Mais le moment décisif, tant du point de vue militaire que de la propagande, fut la bataille d'Aljubarrota, le 14 août 1385. Plus qu'une victoire décisive, ce fut une victoire retentissante. C'est pourquoi les sources portugaises et castillanes de l'époque la désignent simplement comme la *bataille royale*, marquant à la fois la confirmation de la royauté de Jean Ier et l'avènement de la dynastie qui s'appellera plus tard Avis, et la renonciation par Jean Ier de Castille-Leon à son projet d'union dynastique de l'Occident péninsulaire. La victoire d'Aljubarrota, obtenue dans des conditions initiales défavorables à la cause indépendantiste, compte tenu de la disproportion des forces, fut ainsi intégrée dans le récit providentiel construit autour de Jean Ier de Portugal. Il en fut de même pour l'image du stratège responsable de ce succès résonnant, le connétable Nuno Álvares Pereira, qui y confirma sa réputation de chevalier sans peur et sans reproche, assimilable au héros arthurien Galaaz.

Les images du roi et du guerrier se sont ainsi construites en contrepoint l'une de l'autre. Tous deux tiraient leur plus grande valeur d'une victoire présentée comme ayant été accordée par Dieu grâce à l'intercession de la Vierge, la veille de la fête de son Assomption. D'autant plus que les deux personnages avaient fait preuve d'une dévotion mariale incontestable et intense, clairement mise en évidence par leur emblématique respective. Tous deux avaient combattu à Aljubarrota en portant des pourpoints verts, couleur liturgique de la Vierge, brodés de branches de roses, fleur mariale par excellence[7]. Le connétable a même fait figurer la Vierge à une place d'honneur sur sa bannière, dans une double représentation : dans la scène du Calvaire, accompagnée de Saint Jean (peut-être en hommage au nom du roi) ; et avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, dans une expression de la sensibilité religieuse typique de l'époque[8].

7 Lopes, Fernão, *Crónica de D. João I* (éd. M. Lopes de Almeida et A. de Magalhães Basto). Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1990, vol. II, p. 92.

8 Sur les pratiques emblématiques du connétable, voir Seixas, Miguel Metelo de; Gal-

[FIG. 1] Pourpoint porté par Jean Ier de Portugal à Aljubarrota, et donné par ce roi à la collégiale de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães. Museu Alberto Sampaio, Guimarães. [FIG. 2] Tombeau du connétable Nuno Álvares Pereira en l'église de Nossa Senhora do Vencimento do Carmo, à Lisbonne. Dessin de frère Manuel de Sá dans Noticias do Real Convento do Carmo, de Lixboa Occidental […], 1721, fl. non-numéré entre les fls. 8-9.

Après sa victoire et une vie pleine de grâces et d'honneurs, le connétable, devenu le seigneur laïc le plus riche du Portugal en dehors du cercle restreint de la famille royale, exprimera la continuité de sa dévotion en construisant le couvent de Nossa Senhora do Vencimento do Monte do Carmo dans la ville de Lisbonne, où il fit pro-

---

VÃO-TELLES, João Bernardo, «O condestável D. Nun'Álvares e as armas dos Pereiras revisitadas», in OLIVEIRA, Humberto Nuno; MOITA, Cristina; TEIXEIRA, Ismael Pereira (eds.), *Olhares de hoje sobre uma vida de ontem. D. Nuno Álvares Pereira: homem, herói e santo.* Lisboa: Universidade Lusíada Editora / Ordem do Carmo em Portugal, 2009, pp. 205-217 ; et AZEVEDO, Francisco de Simas Alves de, «Meditação sobre as prováveis armas de Nuno Álvares Pereira, conde de Ourém, fundador do Carmo», in *Comemoração dos 600 anos da fundação do Convento do Carmo em Lisboa.* Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1989, pp. 155-164

fession sous le nom significatif de frère Nuno de Santa Maria, et où il fut enterré[9].

Quant au roi, la dimension mariale de son image ne cessa de s'intensifier au fil des ans. Tout d'abord, par le vœu qu'il a fait pendant la bataille d'Aljubarrota. Sa gratitude pour l'intercession de la Vierge Marie, à laquelle il attribuait la victoire et la royauté elle-même, s'exprima de diverses manières. Les drapeaux capturés à l'ennemi à Aljubarrota, y compris l'étendard royal de son adversaire, furent immédiatement envoyés par son ordre à la cathédrale de Lisbonne, dédiée à Santa Maria Maior, où ils furent accrochés le long de la nef : c'était une façon de souligner également le rôle décisif que cette ville, déjà considérée à l›époque comme « tête » du royaume, avait joué dans l'équation politique et militaire de la guerre. Ces liens mariales et lisboètes étaient d'autant plus intenses que c'était dans cette ville, et plus précisément dans l'ancienne chapelle de Nossa Senhora da Escada (Notre-Dame de l'Escalier), à côté de l'église de São Domingos, que le maître d'Avis, après avoir entendu les raisons présentées par les citoyens, avait pris la décision d'assumer la défense du royaume contre l'envahisseur castillan, commençant ainsi, une fois de plus sous l'invocation de la Vierge, l'ascension qui le mènerait à la royauté. Aux étapes successives de sa vie, Jean Ier montra la constance de sa dévotion mariale et sut en faire un instrument de propagande efficace : même à l'heure de sa mort, le roi, alors à Lisbonne, a tenu à rendre un dernier hommage à deux lieux sacrés, la cathédrale et la chapelle de Nossa Senhora da Escada. Et sa mort, advenue le 13 août, fut même manipulée pour coïncider, un jour plus tard, avec la veille de la fête de l'Assomption de la Vierge Marie, date de la victoire d'Aljubarrota[10].

La persévérance de cette dévotion mariale explique aussi pourquoi, après Aljubarrota, Jean Ier fit une série de donations en exécution

9 Sur l'église de Carmo et la sépulture du connétable son fondateur, voir Pereira, Célia Nunes, *A Igreja e o Convento de Santa Maria do Carmo de Lisboa (1389-1755)*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2016. Notons que le connétable reússit même à croiser sa descendance avec la lignée royale : sa fille unique et héritière Béatrice se maria avec Alphonse, premier duc de Bragance, fils illégitime de Jean Ier.

10 Sousa, Armindo de, *A morte de D. João I, um tema de propaganda dinástica.* Porto: Fio da Palavra, 2009.

[FIG. 3] Triptyque en argent doré et émail donné par Jean Ier de Portugal à la collégiale de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães. Museu Alberto Sampaio, Guimarães. Photo: João Portugal

de ses promesses. La plus importante de ces donations est l'ensemble d'objets offerts à l'église et à la collégiale de Nossa Senhora da Oliveira, à Guimarães[11]. Dont faisaient partie le pourpoint porté par le roi à Aljubarrota et un magnifique triptyque en argent doré et émaillé[12] . Il est également significatif que le plafond de cette église ait été décoré de

11 Sur l'importance de cette institution religieuse tout au long du XIVe siècle, voir ROSA, Maria de Lurdes, «As andanças dos demónios – uma leitura dos casos de possessão do Livro de Milagres de Nossa Senhora da Oliveira (1342-1343)», *in Santos e demónios no Portugal medieval*. Porto: Fio da Palavra, 2010, pp. 107-158.

12 MENDONÇA, Maria José de; TAXINHA, Maria José; TEIXEIRA, Maria Emília Amaral, *O loudel do rei D. João I*. Lisboa: Ministério da Cultura e Coordenação Científica, 1981; et TEIXEIRA, Maria Emília Amaral, *O loudel de D. João I*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999.

[FIG. 4] Tombeau du docteur João das Regras en l'église de São Domingos de Benfica, Lisbonne. Photo: João Portugal.

peintures à forte composante héraldique, formant probablement un armorial commémoratif de cette bataille[13]. Mais la donation à Guimarães, peut-être liée au prestige de cette ville comme siège primitif du comté de Portugal, peut aussi s'expliquer par un autre type d'affinités. En effet, le prieur de la collégiale de Nossa Senhora da Oliveira n'était autre que le docteur João de Aregas (ou das Regras), le principal magistrat qui avait contribué à l'ascension du maître d'Avis au trône royal : c'est lui qui avait planifié la nomination susmentionnée du maître d'Avis comme défenseur du royaume en 1383 ; et c'est également lui qui avait prononcé aux Cortes de Coimbra le discours qui conduisit à l'élection du monarque[14]. Élevé au rang de chancelier, comblé de biens et d'honneurs, João das Regras fit don de biens précieux à la collégiale dont il était le prieur[15]; il détermina d'être enseveli au couvent de São Domingos de Benfica, dans les alentours de Lisbonne[16]. Unis dans la vie, donc, par la dévotion à la Vierge, à laquelle ils attribuaient leurs

13 Ferros, Luís, «A decoração heráldica do tecto da igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira». *in Actas do Congresso Histórico de Guimarães e Sua Colegiada. 850.º Aniversário da Batalha de S. Mamede (1128-1978)*. Guimarães: s.n., 1981, vol. IV, pp. 383-401.

14 Pour le parcours de ce magistrat, voir Abrantes, D. Luiz Gonzaga de Lancastre e Távora, Marquês de, *Apontamentos sobre um Senhor de Cascais. Mestre João Afonso, chanceler do rei D. João I*. Cascais: separata do Arquivo de Cascais, 1980, pp. 90-120. Sur l'élection du monarque et ses fondements institutionnels et symboliques, voir Rebelo, Luís de Sousa, *A concepção do poder…*, pp. 39-56.

15 *Museu de Alberto Sampaio. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005, p. 34.

16 Cf. Pereira, Gabriel, *Pelos subúrbios e visinhanças de Lisboa*. Lisboa: A. M. Teixeira & Cia., 1910, pp. 9-15; Proença, Álvaro, *Benfica através dos tempos.* Lisboa: Ulmeiro, 2004, pp. 124-127.

ascensions extraordinaires, le roi et son chancelier partageaient également un lien particulier avec deux institutions ecclésiastiques : la collégiale de Guimarães et l'ordre dominicain.

Il est significatif que la communion de dévotion ait conduit le roi Jean I[er] à des partages emblématiques avec ses compagnons d'armes ou de cause[17]. C'est ce qui s'est passé, comme nous l'avons vu, avec le connétable Nuno Álvares Pereira : pour la bataille décisive, tous deux portaient un pourpoint vert brodé de branches de rosier. Mais c'est aussi le cas d'un autre combattant de première ligne à Aljubarrota, détenteur de la plus haute hiérarchie ecclésiastique du royaume et personnage clef de l'élection royale (ayant prononcé le discours d'ouverture des Cortes de Coimbra), l'archevêque de Braga Lourenço Vicente, qui portait sur ses armes familiales un chef chargé de trois roses, sans doute en signe de la dévotion mariale partagée[18]. Quant au docteur João das Regras, il portait pour armoiries un écu écartelé en sautoir alternant croix fleuronnées vidées et dragons. La croix établissait un lien avec l'emblème de l'ordre d'Avis (une croix fleuronnée) et, de cette façon, avec les armoiries royales adoptées par Jean I[er], qui se distinguait ainsi de ses prédécesseurs sur le trône ; mais elle permettait également d'établir un lien visuel avec la figure des armoiries de la famille Pereira, la même croix fleuronnée vidée, à laquelle, au cours du XIVe siècle, s'étaient liées des explications légendaires qui en faisaient le signe d'une protection divine lors des batailles dans lesquelles divers membres de la lignée avaient été victorieux depuis les temps ancestraux[19]. Le dragon, à son tour, constituait un lien direct entre l'héraldique du chancelier et le cimier que Jean I[er] avait adopté, faisant probablement allusion à sa connotation arthurienne[20].

17 Sur la question des partages héraldiques, voir Hablot, Laurent, *Affinités héraldiques. Concessions, augmentations et partages d'armoiries en Europe au Moyen Âge.* Paris : thèse pour diplôme d'études approfondies présentée à l'École Pratique des Hautes Études, 2015.

18 Seixas, Miguel Metelo de; Portugal, João António, «L'archevêque Lourenço Vicente et les partages héraldiques au Portugal à la fin du XIVe siècle». *Emblemata, Revista Aragonesa de Emblemática*, sous presse.

19 Seixas, Miguel Metelo de; Galvão-Telles, João Bernardo, «O condestável D. Nun'Álvares e as armas dos Pereiras…», pp. 205-217.

20 Seixas, Miguel Metelo de, «Stars, Knots, Dragons and Royal Weddings: Badges of the Houses of Braganza and Savoy in a Nineteenth-Century Portuguese Royal Palace». *Visual Resources* 34/3-4 (2018), pp. 1-23. Sur le cimier du dragon et sur ses

[FIG. 5] Clef de voûte aux armoiries de Lourenço Vicente, archevêque de Braga, chapelle de Nossa Senhora da Anunciação, cathédrale de Braga. Photo: João Portugal.

Ainsi, les choix emblématiques de Jean Ier et de ses compagnons d'armes et de cause étaient liés les uns aux autres, ayant pour point commun l'expression de dévotions religieuses partagées et d'idéaux chevaleresques similaires. Il est important de comprendre que tous les emblèmes ainsi choisis cherchaient à mettre en valeur la relation personnelle de leurs utilisateurs avec la dimension divine et qu'ils occupaient donc une place particulière dans les espaces sacrés érigés par ces mêmes acteurs politiques. Il pouvait s'agir d'espaces liés à une dévotion particulière, comme la collégiale de Nossa Senhora da Oliveira à Guimarães ou la chapelle de Nossa Senhora da Escada à Lisbonne ; mais cette relation prenait une projection encore plus forte lorsqu'elle était appliquée aux lieux de sépulture. Cas évident de Nuno Álvares Pereira dans l'église de Carmo, de João das Regras dans l'église de São Domingos de Benfica, tous deux à Lisbonne, et

diverses interprétations, voir aussi AZEVEDO, Francisco de Simas Alves de, «A cimeira do Rei de Portugal», in *Estudios Genealógicos, Heráldicos y Nobiliarios en Honor de Vicente de Cadenas y Vicent.* Madrid: Hidalguía, 1978, tomo I, pp. 315-328; AZEVEDO, Francisco de Simas Alves de, «Ainda o dragão do rei de Portugal». *Tabardo* 3 (2006), pp. 55-56; et LIMA, João Paulo de Abreu e, *Armas de Portugal. Origem. Evolução. Significado.* Lisboa: Inapa, 1998, pp. 102-106.

de Lourenço Vicente dans la chapelle de Nossa Senhora da Anunciação en la cathédrale primatiale de Braga[21].

Cependant, l'exemple suprême de la relation privilégiée entre emblème, dévotion et espace funéraire provient du roi, comme en témoigne la plus grande réalisation architecturale de son règne : le monastère de Santa Maria da Vitória, appelé Batalha par antonomase. Tant les chroniques de l'époque que l'historiographie ultérieure ont toujours souligné le lien entre ce monument et le vœu pieux prononcé par Jean I[er] à Aljubarrota. Sans aucun doute, le monarque voulait s'assurer qu'une maison religieuse serait érigée à proximité du champ de bataille pour offrir des prières de gratitude pour la victoire obtenue. En raison de diverses circonstances, l'emplacement et la nature de cette maison religieuse divergèrent des intentions initiales : le roi finit par construire un couvent dominicain dans un endroit relativement éloigné du champ de bataille. Ce n'est que plus tard que Jean I[er] voulut que ce même bâtiment devînt lieu de sépulture pour lui-même et pour sa dynastie. Ce faisant, le fondateur condensait dans le monastère le souvenir inséparable de la bataille et de la dynastie, toutes deux placées sous la protection de la Vierge et sous le signe de la prédestination. Cette double vocation du monastère était liée dans les deux cas au désir d'élever au ciel des prières d'action de grâce pour la victoire et de supplication pour le bien des âmes des fondateurs et de leurs descendants. Comme on l'a fait remarquer à juste titre, le monastère était par essence une maison de prière et de recueillement : c'était la raison d'être de l'édifice et de la communauté religieuse qui y logeait[22].

Le monument se distingue à la fois par des proportions inhabituelles et par des caractéristiques architecturales et artistiques sans

21 Pina, Ambrósio de, «Os bens da capela de D. Lourenço Vicente, arcebispo de Braga e combatente de Aljubarrota». *Bracara Augusta* XVIII-XIX/41-42 (1965), pp. 122-138. À partir du XVIe siècle, cette chapelle funéraire fut appelée des Rois après qu'y furent déposés les corps du comte Henri de Bourgogne et de la reine Thérèse, parents du fondateur du royaume. Cette présence prestigieuse renforçait évidemment le lien entre l'archevêque et la dynastie royale.

22 Redol, Pedro; Gomes, Saul António, *Lugares de oração no Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural, 2015.

précédent, comme cela a été abondamment démontré[23]. Les ressources iconographiques appliquées aux différentes parties du bâtiment et à la multiplicité de ses éléments architecturaux, décoratifs et liturgiques font également partie de ce caractère innovant. Les originalités héraldiques présentes à Batalha ont également été signalées, mais généralement d›une manière qui se concentre sur les aspects spécifiques de ces traits emblématiques. En d'autres termes, il a été mis en évidence comment la chapelle du Fondateur traduit une nouvelle organisation de l'héraldique dynastique portugaise, tant par la composition d'un ensemble cohérent de blasons et d'ornements extérieurs respectifs (à savoir les couronnes et les insignes d'ordre de chevalerie ou militaires), que par l'utilisation systématique de devises, également formées dans une logique coordonnée[24]. Plus rarement, en revanche, on souligne l'articulation vraiment originale que l'on trouve dans tout l'édifice entre l'iconographie religieuse et emblématique.

Cette articulation, évidente dans l'ensemble du monument de façon variable, présente deux points culminants : le portail principal et la chapelle sépulcrale construite par Jean I[er] et donc appelée chapelle du fondateur[25]. L'iconographie du portail a été étudiée de manière approfondie et critique par Jean-Marie Guillouët, qui a déjà souligné la pertinence de l'héraldique qui y est représentée. Cet auteur signale, en effet, que la présence des armes de Jean I[er] et de son épouse Philippa de Lancaster visait à établir un lien visuel explicite avec le vœu fait par ce roi à Aljubarrota en convocation et en action de grâce à l'intercession de la Vierge[26]. Toutefois, cette question mérite d'être examinée

23 Une vaste bibliographie sur le monument de Batalha peut être consultée dans Redol, Pedro; Gomes, Saul António, *Mosteiro da Batalha. Centro de Interpretação*. S/l: Direcção-Geral do Património Cultural, 2014, pp. 191-196.

24 Cf. Seixas, Miguel Metelo de, «Motivos jacobeus na emblemática quatrocentista da Casa de Avis». *Ad Limina* 11/11 (2020), pp. 153-182.

25 Le présent texte n'étant pas un inventaire héraldique du monastère de Batalha, seuls ces deux espaces sont analysés, sans préjudice de l'intérêt que d'autres présentent, dans le même monument, pour l'étude de l'emblématique de la maison d'Avis.

26 Cet auteur souligne également que le portail de Batalha s'inspire directement du modèle fourni par celui de la cathédrale de Burgos, où se trouvait la nécropole de la famille royale castillane-léonaise, comme une autre façon de renchérir la victoire remportée sur l'ennemi voisin Guillouët, Jean-Marie, *Le portail de Santa Maria da Vitória Batalha et l'art européen de son temps*. Leiria : Textiverso, 2011, p. 105.

[FIG. 6] Couronnement de la Vierge, gâble de la façade axiale de l'église de Santa Maria da Vitória, Batalha. Photo : ©Miguel Metelo de Seixas
[FIG. 7] Armoiries de Jean Ier de Portugal et de la reine Philippa de Lancaster au-dessus du gâble de la façade axiale de l'église de Santa Maria da Vitória, Batalha.
Photo : Miguel Metelo de Seixas

plus en détail. Le thème de la royauté mystique est présent dans le portail aussi bien dans la caractérisation du Christ, représenté dans le tympan en *Maiestas Domini*, c'est-à-dire assis sur un splendide trône surmonté d'un édicule, vêtu d'un manteau, bénissant de la main droite et tenant un orbe dans la main gauche ; que dans la figuration de Marie dans le gâble, avec la scène de son couronnement, également sous un édicule[27]. C'est au-dessus de cet édicule que sont placées, d'une part

27 GUILLOUËT, Jean-Marie, *Le portail de Santa Maria da Vitória…*, pp. 97-109.

[FIG. 8] Détail des armoiries de Jean Ier de Portugal au-dessus du gâble de la façade axiale de l'église de Santa Maria da Vitória, Batalha. Photo : Miguel Metelo de Seixas

et d'autre, les armoiries royales : les deux écus couronnés et tenus chacun par quatre anges, avec les armoiries du roi situées à la dextre héraldique et celles de la reine à senestre[28]. Or, le pinacle qui prolonge le gâble et sert de séparateur aux deux armoiries culmine dans une fleur de lys, attribut marial par excellence. Il ne sera donc pas difficile d'établir une lecture symbolique qui donne la clef de cette séquence : le Christ est Roi suprême et, par sa volonté, Marie a été couronnée Reine ; par l'intercession directe de Celle-ci, le maître d'Avis a été élevé au rang royal, partageant ainsi la royauté spirituelle qui vient de Dieu. La fleur-de-lys entre les écus est donc là pour témoigner que le couple royal doit sa condition à l'intervention de la Vierge.

La présence des anges tenants est également significative : en tant que messagers célestes, leur présence à côté des armoiries royales rappelait que, selon la légende héraldique, celles-ci avaient été données par le Christ au fondateur du royaume lors de la bataille d'Ourique, victoire qui avait mené à son acclamation comme roi. De cette façon, les anges reviennent sur le thème du lien entre les armes royales et le mythe d'Ourique, renforçant ainsi le caractère sacré de l'héraldique royale et contribuant à la compréhension de la fonction respective comme délégation du pouvoir du Christ[29]. De même, les anges repré-

28 Sur la question de la latéralité héraldique, voir HABLOT, Laurent, « Aux origines de la dextre héraldique : écu armorié et latéralisation au Moyen Âge ». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 56/223 (2013), pp. 281-294.

29 SEIXAS, Miguel Metelo de, *Quinas e castelos, sinais de Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2019, pp. 16-18 et 38-39.

sentés à Batalha permettaient d'établir un parallèle entre le fondateur du royaume et celui de ce monastère : comme Alphonse I[er], Jean I[er] avait été élevé à la royauté par une victoire obtenue grâce à l'intervention divine. Ce parallélisme entre Ourique et Aljubarrota correspond également, sous le règne de Jean I[er], à la propagation des explications mythographiques sur l'origine et la signification des armes royales portugaises, comme on peut le constater dans le premier texte héraldique connu pour le Portugal, le manuscrit *De ministerium armorum* ou *Livre des hérauts*[30].

L'articulation entre les messages iconographiques et emblématiques du portail principal fournit ainsi la clef du sens et de la raison d'être du monument, tout en constituant une explicitation visuelle de l'origine, de la nature et de la finalité du pouvoir royal. Après une expression aussi intense, on est surpris, en entrant dans l'église, par le caractère dépouillé des nefs, accru par la verticalité inhabituelle et l'ampleur de l'espace. Ce « vide » relatif magnifie l'entrée du deuxième espace le plus fortement emblématique du bâtiment : la chapelle funéraire érigée par Jean I[er]. Dès le départ, cette chapelle se distingue comme un espace sans précédent au Portugal, tant par sa relation avec l'église, avec laquelle elle communique, mais sans être intégrée, que par le raffinement de ses options architecturales et artistiques, ainsi que par sa nature de nécropole dynastique articulée selon un plan prédéfini et précis. Il a déjà été souligné que cette chapelle exprime pleinement le modèle d'un roi, d'un couple royal et d'une famille royale qui veulent s'ériger en exemples moraux et comportementaux pour le reste de la société[31].

---

30 *Livro de Arautos. De Ministerio Armorum, Script. Anno MCCCCXVI ms. lat. 28, J. Rylands Library* (traduction, étude et notes d'Aires Augusto Nascimento). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1977, pp. 256-258. Sur ce manuscrit, voir Paravicini, Werner, «Signes et couleurs au Concile de Constance : le témoignage d'un héraut d'armes portugais», in Turrell, Denise *et alii* (ed.), *Signes et couleurs des identités politiques. Du Moyen Age à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 155-188; et Santos, Maria Alice Pereira dos – *O Olhar Ibérico sobre a Europa Quatrocentista no Livro de Arautos.* Lagos: Câmara Municipal de Lagos, 2008.

31 Farré Torras, B., «Four Princes, One Monument, One Perfect King. The fifteenth-century pantheon of an idealized royal family in the monastery of Santa Maria da Vitória, Batalha, Portugal». *Portuguese Studies Review* 22/1 (2014), pp. 77-96. Cet auteur soutient que le roi Duarte a joué un rôle crucial dans cette construction symbolique. Sur

[**FIG. 9**] Vue générale de la chapelle du Fondateur, avec le tombeau de Jean Ier et Philippa de Lancaster au centre. Photo : Miguel Metelo de Seixas
[**FIG. 10**] Femmes en oraison dans la chapelle du Fondateur, selon gravure de James Holland, 1839. On aperçoit, face au tombeau du couple royal, l'autel où étaient célébrées les messes pour leurs âmes.

En effet, la chapelle du fondateur, de plan carré avec une large lanterne octogonale, se distingue par la centralité donnée au tombeau commun de Jean Ier et de Philippa de Lancaster, placé précisément au milieu de l'espace, entouré de huit piliers, et faisant face à l'autel privé placé entre les deux piliers à l'Est (disparu au XIXe siècle). Le couple royal, représenté par des gisants hiératiques, aux mains jointes, fait ainsi face à l'autel, prêt à recevoir les suffrages pour leurs âmes et à faire face au Jugement dernier à la fin des temps[32]. Dans cette composition centrale de la chapelle, l'emblématique est appelée à jouer un rôle de premier ordre. La clef de voûte présente les armoiries royales avec l'écu surmonté de heaume, mantelet, couronne et cimier, soutenu par deux anges, en une réalisation remarquable encadrée par une rosace en fine dentelle de pierre. Le choix de cette figuration héraldique n'est pas gratuit : la présence du heaume et du cimier renvoie à la condition de prince chevalier, avec laquelle le roi se présente devant l'éternité, selon le modèle comportemental et esthétique diffusé dans tout l'Occident à cette époque[33]. Cette image est renforcée par la présence du dragon, qui permet de comparer le souverain portugais au roi-chevalier Arthur. La raison de l'existence de la décoration héraldique monumentale la plus ancienne – et pendant de nombreuses années la seule – connue au Portugal peut être interprétée de façon similaire : le plafond de l'église de la collégiale de Guimarães, œuvre qui coïncide, comme nous l'avons vu, avec les donations de Jean Ier et João das Regras à la suite d'Aljubarrota. Il s'agit peut-être d'une évocation arthu-

---

l'incontestable dévouement de ce souverain à l'élaboration de la mémoire de son père, voir Duarte, Luís Miguel, *D. Duarte. Requiem por um rei triste.* Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2005, pp. 292-302; sur son intervention en matière héraldique, voir Seixas, Miguel Metelo de; Galvão-Telles, João Bernardo – «Elementos de uma cultura visual e dinástica: os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte», in Barreira, Catarina Fernandes; Seixas, Miguel Metelo de (coord.), *D. Duarte e a sua época: arte, cultura, poder e espiritualidade*. Lisboa: IEM / CLEGH, 2014, pp. 257-284.

32 Cf. Gomes, Saul António, «Percursos em torno do panteão batalhino», in *Vésperas Batalhinas*. Leiria: Magno Edições, 2000, pp. 15-66 ; et Ramôa, Joana ; Silva, José Custódio Vieira da, «O retrato de D. João I no Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Um novo paradigma de representação». *Revista de História da Arte* 5 (2008), pp. 77-95.

33 Hablot, Laurent, *Manuel de héraldique emblématique médiévale.* Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2019, pp. 178-208.

[FIG. 11] Gisants de Jean Ier et Philippa de Lancaster, chapelle du Fondateur, Batalha Photo: ©Mosteiro da Batalha.
[FIG. 12] Clef de voûte aux armoiries de Jean Ier, composées par écu, heaume, mantelet, cimier et anges tenants, chapelle du Fondateur, Batalha.
Photo : Miguel Metelo de Seixas

rienne complémentaire : celle de la figure du roi entouré de ses chevaliers de la Table ronde.

Ce parallèle renforce également l'image de Jean Ier comme lieutenant du Christ et comme parfait chevalier, nouvelle incarnation du roi Arthur, capable, dans un premier temps, de défendre le royaume contre les forces envahissantes et schismatiques, et dans un second temps, qui se produit avec la conquête de Ceuta en 1415, de réussir à projeter la foi chrétienne et le royaume au-delà des frontières auxquelles les deux s'étaient jusqu'alors confinés. Le thème de la prédestination, qui s'ouvre avec la guerre de 1383-85 et s'amplifie avec la victoire d'Aljubarrota, trouve ainsi continuité dans l'expansion outre-mer qui débute avec la prise de Ceuta, présentée comme la transposition en Afrique du Nord des idéaux de la Reconquista et de la croisade. Ce n'est pas un hasard si la principale mosquée de cette ville, lorsqu'elle a été transformée en première cathédrale des territoires d'outre-mer, a reçu l'invocation de Sainte Marie d'Afrique, perpétuant ainsi la tradition portugaise qui veut que tous les sièges épiscopaux du royaume, sans exception, soient dédiés à la Vierge.

Sur le tombeau, l'héraldique est représentée sur le gisant de Jean Ier, qui revêt une cotte d'armes. Il s'agit de la plus ancienne représentation d'un monarque portugais portant ce type de vêtement. Compte tenu de tout ce qui a été présenté ci-dessus sur l'importance d'Aljubarrota dans la construction de l'image et de la mémoire du roi, il est étrange que, voulant s'écarter du modèle traditionnel suivi par la première maison royale, Jean Ier n'ait pas choisi d'être représenté avec le célèbre pourpoint vert brodé de roses qu'il portait lors de cette bataille. Pourquoi, alors, opter pour la cotte d'armes ? Une explication possible s'inscrit dans la doctrine des deux corps du roi, l'un terrestre et l'autre mystique, telle que clairement formulée par l'infant Pierre lorsqu'il s'adresse au roi Duarte, son frère : «je considère en vous double personne : l'une, c'est vous singulièrement ; l'autre, c'est le seigneur Roy et avec vous toute la communauté de votre terre »[34]. La continuité des armoiries royales permettait de re-

34 «Carta que o Jfante do*m* Pedro emujou a el rey de Brujas», in *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)* (introduction d'A. H. de Oliveira Marques et João José Alves Dias). Lisboa: Editorial Estampa, 1982, p. 27.

[FIG. 13] Devise de Jean Ier et de Philippa de Lancaster sur leur tombeau, chapelle du Fondateur, Batalha. Version au mot de la reine, « Il me plet ».
Photo : Miguel Metelo de Seixas

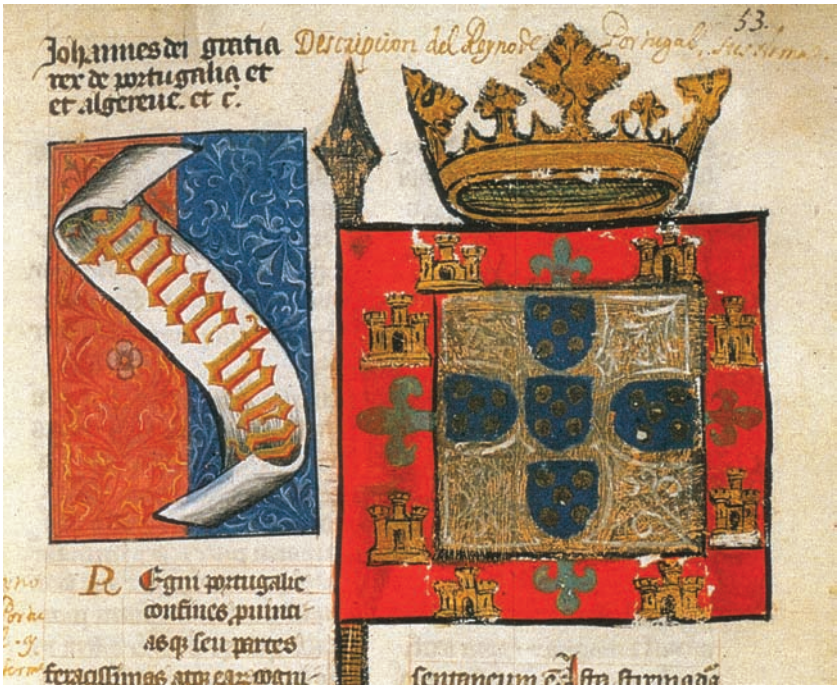
présenter précisément ce corps mystique du roi, qui ne mourait jamais, comme en témoigne le rituel funéraire de briser les armes[35]. Aussi le choix de la cotte d'armes pour recouvrir la statue du gisant de Jean Ier se présente, en ce sens, comme moyen de représenter le corps terrestre du monarque recouvert de son corps mystique[36]. On attendait que les deux fussent fusionnés au moment de la Résurrection en un seul corps glorieux. Pour cela, il était nécessaire de faire appel à des intercessions divines et humaines.

C'est précisément dans ce but que le tombeau se recouvre d'autres signes : les branches d'aubépine, accompagnées du double mot « Il me plet » et « Pour bien ». C'est la devise du roi ou plutôt du couple royal[37]. Parues au Portugal avec Jean Ier et ses descen-

35 SEIXAS, Miguel Metelo de, *Quinas e Castelos*…, pp. 9-35. Sur cet usage funéraire, voir ESPAÑOL, Francesca, «El "córrer les armes". Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas». *Anuario de Estudios Medievales 37*/2 (2007), pp. 867-905.

36 Rôle que les écus armories jouèrent souvent en contexte funéraire. Cf. HABLOT, Laurent, « L'héraldisation du sacré aux XIIe-XIIIe siècles. Une mise en scène de la religiosité chevaleresque ? », in AURELL, Martin (dir.), *Actes du colloque Chevalerie et christianisme aux XIIe et XIIIe siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 211-233. Pour le cas portugais, voir SEIXAS, Miguel Metelo de; PORTUGAL, João António, «À sombra dos príncipes. A heráldica dos Sousas no mosteiro de Santa Maria da Vitória da Batalha», in REDOL, Pedro; GOMES, Saul António, *A Capela dos Sousas no Mosteiro da Batalha*. Batalha: Município da Batalha, 2012, pp. 27-63.

37 PAÇO D'ARCOS, Isabel, «O pilriteiro, empresa de D. João I». *Tabardo* 3 (2006), pp. 57-66.



[FIG. 14] Drapeau aux armoiries et bannière à la devise du roi Jean Ier, représentés dans le manuscrit *De ministerio armorum* (c. 1416). John Rylands Library / University of Manchester, Ms. 28, fl. 53.

dants, les devises, libérées de quelques-unes des contraintes rigides qui entravaient les emblèmes héraldiques, se sont affirmées comme un genre d'emblématique complémentaire. Elles permettaient d'exprimer des convictions individuelles et d'établir, bien plus que les armoiries, une relation intime des emblèmes du prince avec la culture en circulation à sa cour, notamment avec la littérature chevaleresque moralisatrice et spéculaire (les miroirs de princes). Elles permettaient aussi d'établir un lien entre l'emblème princier et un programme d'affirmation de l'identité dynastique et de propagande royale dans le cadre d'une culture de cour alors en formation[38]. D'où la représentation conjointe d'armoiries et devises, ou d'armoiries avec quelques éléments de la devise.

Dans le cas de Jean Ier, le choix de l'aubépine est intéressant en raison de l'intersection de ses deux principales connotations symbo-

38 HABLOT, Laurent, « Le double du prince. Emblèmes et devises à la cour : un outil politique », in GAUDE-FERRAGU, Murielle ; LAURIOUX, Bruno ; PAVIOT, Jacques (dir.), *La cour du prince. Cour de France, cours d'Europe, XIIe-XVe siècle*. Paris : Honoré Champion, 2011, pp. 281-299.

liques. En tant qu'attribut marial, en premier lieu, au même titre que toutes les autres plantes de la famille des roses. En ce sens, il n'y a aucune raison pour que les branches de rosacée qui ornent le pourpoint porté à Aljubarrota ne soient pas des branches d'aubépine. Il est certain que sur la bannière personnelle du roi, figurant dans le *Livre des hérauts*, la petite fleur qui y est représentée est beaucoup plus proche de la fleur d'aubépine que d'une rose. Mais à cette symbolique mariale, l'aubépine en ajoute une autre non moins pertinente : sa connotation christique. L'une des reliques les plus importantes pour les royautés occidentales était la couronne d'épines, que Louis IX de France avait acquise auprès de l'empereur latin d'Orient, Baudouin de Flandre, et installée dans la Sainte-Chapelle, spécialement bâtie pour cet effet dans le vieux palais de la Cité, au cœur de Paris. Comme l'a montré Chiara Mercuri, cette relique a été transformée par Saint Louis en un instrument d'affirmation d'un charisme religieux propre à la monarchie française, base d'une théologie politique qui se renforcera progressivement tout au long du Moyen Âge[39]. La couronne d'épines, preuve tangible de la royauté mystique du Christ, était présentée comme une sorte de gage légué par Dieu au roi de France en signe de son autorité sur la Chrétienté ; au jour du Jugement dernier, le Christ viendrait récupérer auprès des monarques français cet insigne de sa royauté. Ce modèle de royauté mystique incarné par Saint Louis a marqué l'imaginaire des monarchies occidentales, favorisant le rapprochement symbolique entre la couronne d'épines du Christ et les couronnes royales. Bien que les auteurs ne fussent pas d'accord sur la nature des espèces botaniques utilisées pour la confection de la couronne d'épines, il était généralement admis qu›elle était formée d'une base de joncs marins, sur laquelle étaient enroulées des tiges de plantes épineuses suffisamment souples pour cet usage, à savoir la ronce, l'aubépine ou le jujubier, ces dernières présentant des fleurs de forme et de couleur similaires[40]. Ce lien entre l'aubépine et les principaux insignes de la

39 Mercuri, Chiara, *Saint Louis et la couronne d'épines. Histoire d'une relique à la Sainte-Chapelle*. Paris : Riveneuve Editions, 2011.

40 Lesage, Robert, *Septième centenaire de la réception de la Sainte Couronne d'épines en France, 1239-1939*. Paris : Bloud & Gay, 1939. Le roi Louis IX et ses successeurs ont

royauté trouve une confirmation singulière dans la couronne du gisant de Jean Ier, qui est décorée alternativement de fleurs d'aubépine et de roses, dans une allusion éclatante à la double royauté mystique du Christ et de Marie[41].

Ainsi, l'aubépine qui s'épanouissait sur la tombe de Jean Ier faisait le lien entre la triple royauté déjà annoncée par l'emblématique et l'iconographie du portail principal de Batalha : c'était l'image de la royauté humaine soutenue par la royauté mystique du Christ par l'intercession de la Reine du Ciel. C'est pourquoi la face du tombeau tournée vers l'autel – c'est-à-dire vers les prières et le Salut – est entièrement remplie d'une profusion de branches d'aubépine fleurie. L'héraldique du couple royal renforce cette lecture, dans la mesure où l'écu de Philippa de Lancaster joint aux armoiries royales portugaises, l'écartelé de France et d'Angleterre brisé d'un lambel d'hermine, provenant de son père, Jean de Gand, duc de Lancaster. Or, les armoiries royales françaises se composaient alors du célèbre semé de fleurs-de-lys, lui-même évoqué à plusieurs reprises, depuis Saint Louis, comme un emblème marial complétant la dimension christique représentée par la principale relique de la Sainte-Chapelle[42].

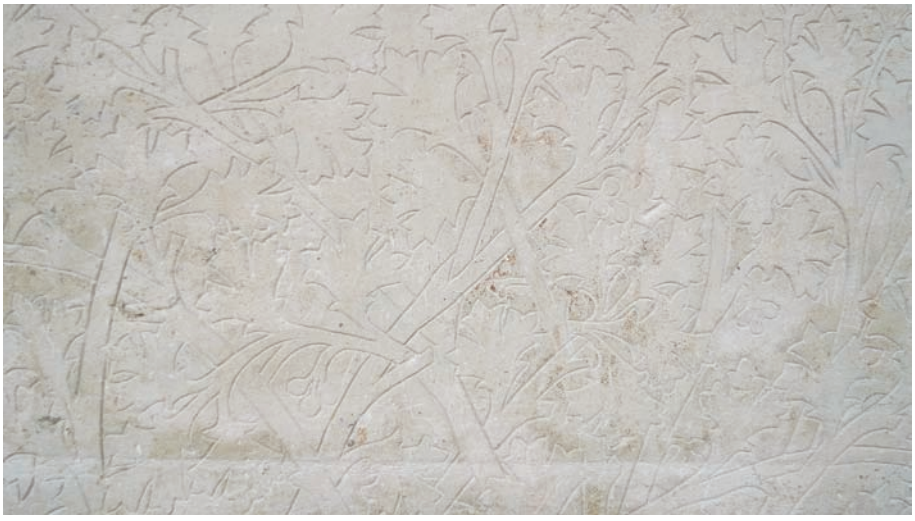
Cette double invocation du Christ et de Notre-Dame comme fondement de la royauté se retrouve enfin dans la décoration de l'autel privé du tombeau, sur lequel étaient représentés la Passion du Christ et le passage de la Vierge, ainsi que l'Apostolat, en parfait écho au portail (sur lequel figure également, rappelons-le, la fleur-de-lys mariale entre les écus du couple royal). La fusion entre emblématique et finalité dévotionnelle s'exprimait également par la

---

généreusement distribué à d'autres souverains et à leurs vassaux français diverses épines prélevées sur la relique conservée à la Sainte-Chapelle, à tel point que depuis le XIXe siècle, la couronne est formée presque uniquement de sa base de joncs, sans aucune épine. Cf. Dor, Pierre, *Les épines de la Sainte Couronne du Christ en France*. Paris : François-Xavier de Guibert, 2013.

41 Remarquons que la singularité de la couronne de Jean Ier est renforcée par son contraste avec celle de la reine Philippa, décorée de simples cabochons ovales ornés de perles.

42 Mercuri, Chiara, «*Stat Inter Spinas Lilium*: France's Fleur-de-Lys and the Crown of Thorns», in *Le Moyen Age* CX/3 (2004), pp. 497-512; Pinoteau, Hervé, *La symbolique royale française (Ve-XVIIIe siècles)*. La Roche-Rigault : PSR Editions, 2003, pp. 429-450.



[FIG. 15] Gisant de Jean Ier avec sa couronne ornée de fleurs d'aubépine et de roses. Photo : Miguel Metelo de Seixas
[FIG. 16] Branches d'aubépine remplissant la face du tombeau du couple royal tournée vers l'autel. Photo : Miguel Metelo de Seixas

polychromie de la chapelle, aujourd'hui peu perceptible, mais qu'un récent projet a permis de mettre en lumière[43]. Les parois étaient presque entièrement revêtues par la bichromie rouge/bleu, combinée à l'application de feuilles d'or sur les éléments architecturaux

43 CANDEIAS, António; VALADAS, Sara; MELO, Joana Ramôa, «Desvendando as cores medievais. Um estudo de caso: a Capela do Fundador em Santa Maria da Vitória, na Batalha», in VAIRO, Giulia Rossi; MELO, Joana Ramôa; CARVALHO, Maria João Vilhena de (eds.), *Almas de Pedra. Escultura tumular: da criação à musealização.* Lisboa: IEM, 2019, pp. 319-334.

décoratifs[44]. Ce choix s'explique par les couleurs adoptées par Jean Ier pour sa devise et sa livrée, comme en témoigne la bannière représentée dans le *Livre des hérauts* (complétant le drapeau carré aux armoiries royales) : parti de gueules et d'azur, au filactère d'argent chargé du mot « Pour bien » en lettres d'or. Il s'agissait, bien sûr, des couleurs de la Vierge : le rouge de la tunique complété par le bleu du manteau. Par une heureuse coïncidence, c'étaient aussi les couleurs héraldiques de la maison royale anglaise : le champ d'azur des armes royales françaises se conjuguant avec le champ de gueules des armes royales anglaises, ce qui permettait une fois de plus de jouer sur la polysémie[45]. Ces couleurs indiquaient certainement la dévotion du roi et, dans le contexte de sa chapelle funéraire, elles lui permettaient d'insister sur l'intercession passée et future : celle qui avait garanti la victoire à Aljubarrota, la royauté et le succès de l'entreprise nord-africaine, et celle pour laquelle on priait ayant en vue son Salut.

Il ne faut pas perdre de vue qu'en plus de tous les éléments énumérés ci-dessus, l'espace funéraire de la chapelle du fondateur devait aussi en comprendre beaucoup d'autres, aujourd'hui totalement ou partiellement disparus ou altérés, à savoir les vitraux[46]; la peinture murale[47]; la

44 Rodrigues, Pedro Miguel Miranda, *O poder da cor na Idade Média: policromia na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha*. Lisboa: dissertação de mestrado em Artes da Antiguidade e da Idade Média/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2018. Il faut noter que cette utilisation de couleurs emblématiques pour décorer les espaces sacrés, qu'ils soient sépulcraux ou non, était courante dans les familles princières de l'époque. Voir par exemple, pour le cas portugais, son application à l'oratoire de l'infant Ferdinand, fils de Jean Ier : Fontes, João Luís Inglês, *Percursos e Memória: do Infante D. Fernando ao Infante Santo*. Cascais: Patrimonia, 2000, pp. 55-56.

45 A partir de Jean Ier, cette bichromie joue un rôle central tant dans la définition chromatique des devises portées par les membres de la dynastie d'Avis, que dans la livrée de la maison royale portugaise (complétée elle aussi par des applications en or). Seixas, Miguel Metelo de, *Quinas e castelos…*, pp. 45 e 70-71.

46 Redol, Pedro, *O Mosteiro da Batalha e o vitral em Portugal nos séculos XV e XVI*. Batalha: Câmara Municipal da Batalha, 2003.

47 Outre la décoration rouge/bleu/or mentionnée ci-dessus, il reste encore la peinture murale de l'autel privé de l'infant Pierre, la peinture au-dessus de l'arcosolium de l'infant Jean et à l'intérieur de l'arcosolium de l'infant Henri, ainsi que diverses traces polychromes dans l'ensemble des tombes. Cf. Rodrigues, Pedro Miguel Miranda – *O poder da cor…*, *passim*.

[FIG. 17] Armoiries de Philippa de Lancaster représentées sur le sommet de l'édicule qui surmonte son gisant. Photo : Miguel Metelo de Seixas

statuaire[48]; les tapisseries et tissus ornementaux[49]; les objets et paraments liturgiques[50]; les drapeaux[51]; et l'armement funéraire du roi, que Domingos António de Sequeira et James Murphy ont pu observer et dessiner[52]. A tout cela s'ajoutent naturellement les reliques, sans lesquelles la dévotion de l'époque ne serait pas complète. Elles étaient d'autant plus importantes qu'elles comprenaient, par donation de Jean Ier, « un petit fragment de l'éponge envinée utilisée pour calmer la douleur du Christ sur la croix, ainsi qu'un second reliquaire en or et en cristal, avec un morceau de la robe du Crucifié, […] offert au monarque portugais lors de l'ambassade à Paris de l'empereur byzantin Emmanuel Paléologue en 1401 »[53].

Outre cet espace central réservé au couple fondateur, les trois autres côtés de la chapelle (excluant donc l'entrée) étaient occupés par les tombes des infants Ferdinand, Jean (avec sa femme Isabel), Henri et Pierre (avec sa femme Isabel) alignées sur le côté sud, complétées par les autels respectifs sur le côté est, et des armoires pour garder les objets et paraments liturgiques sur le côté ouest, en sui-

48 A savoir ledit Apostolat offert par Jean Ier pour l'autel placé devant sa tombe. REDOL, Pedro; GOMES, Saul António, *Lugares de oração…,* p. 80.

49 La liste des tissus liturgiques ou décoratifs était importante. Cf. REDOL, Pedro; GOMES, Saul António, *Lugares de oração…,* p. 68.

50 REDOL, Pedro; GOMES, Saul António, *Lugares de oração…,* p. 82.

51 Comme celles qui furent utilisées pour les funérailles de Jean Ier. Cf. COELHO, Maria Helena da Cruz, *D. João I…*, pp. 276-293.

52 Cf. REDOL, Pedro; GOMES, Saul António, *Lugares de oração…,* pp. 80-81.

53 REDOL, Pedro; GOMES, Saul António, *Lugares de oração…,* p. 67.

vant toujours le même ordre. Cette disposition révèle une planification qui allie impact scénographique et profondeur symbolique, ainsi qu'une dimension esthétique sans précédent. Le premier effet frappant est la transposition visuelle du concept d'union dynastique, renforcée par l'application d'un modèle commun aux quatre tombes (bien que Henri et Jean aient tous deux réussi à y introduire leur propre marque distinctive)[54]. Dans ces tombes, l'absence de gisants (que seul Henri réussit à éviter) est compensée par une abondance de décorations emblématiques, appliquées elles aussi selon une ligne directrice commune. D'un point de vue strictement héraldique, les tombes des infants présentent les armoiries royales dûment brisées selon un système cohérent, combinées avec les armoiries de leurs consorts, les insignes des ordres militaires et, éventuellement, ceux d'une dignité palatine. Ainsi, la tombe de l'infant Ferdinand présente deux écus, l'un à ses armes, l'autre à la croix de l'ordre d'Avis, dont il était maître ; celui de l'infant Jean exhibe trois écus, l'un à ses armes, l'autre à celles de son épouse Isabel « de Barcelos », le troisième étant chargé d'une épée, probablement une double allusion à l'ordre de Saint-Jacques, dont il était maître, et à sa fonction de connétable du royaume ; celui de l'infant Henri étale trois écus, l'un à ses armes, l'autre à la croix de l'ordre de la Jarretière (entourée des insignes respectifs) et le troisième à la croix de l'ordre du Christ, dont il était maître ; finalement, celui de l'infant Pierre présente trois écus, l'un à ses armoiries, l'autre à la croix de l'ordre de la Jarretière (également entourée des insignes respectifs) et le troisième aux armoiries de son épouse Isabel d'Urgel[55]. L'unité conceptuelle de cet ensemble héraldique est complétée par son harmonie esthétique.

Mais les sépultures des infants ne présentent pas seulement des armoiries : celles-ci sont complétées, dans tous les cas, par la figura-

54 Farré Torras, Begoña, *Brotherly love and obedience: the commemorative programme of the Avis princes at Santa Maria da Vitória, Batalha*. Lisboa: dissertação de mestrado em História da Arte Medieval apresentada à FCSH/Universidade Nova de Lisboa, 2014.

55 Sur l'importance de la présence des insignes des ordres militaires portugais et de l'ordre de la Jarretière, ainsi que de l'insigne de connétable, voir Seixas, Miguel Metelo de, «Motivos jacobeus…», pp. 153-182.

[FIG. 18] Paroi Sud de la chapelle du Fondateur, avec les tombeaux des infants Ferdinand, Jean, Henri et Pierre. Photo : Miguel Metelo de Seixas
[FIG. 19] Paroi Est de la chapelle du Fondateur, où se trouvaient les quatre autels des infants Ferdinand, Jean, Henri et Pierre. Photo : Miguel Metelo de Seixas

tion de devises, représentées entre les écus et sur les frises. Le tombeau de l'infant Ferdinand présente trois rinceaux de rosier, avec le mot « Le bien me plet » ; celui de l'infant Jean, des besaces de pèlerin, chargées chacune de trois coquilles Saint-Jacques, complétées par des branches d'églantier, avec le mot «Jeai bien reson» ; celui de l'infant Henri, des branches de chêne des garrigues (dit aussi kermès ou de Palestine), avec le mot « talant de bien fere » ; et celui de l'infant Pierre, une balance (flanquant les écus des deux époux), accompagnée de branches de chêne, avec le mot «Desir». Sans entrer dans une analyse détaillée de cet ensemble emblématique, il convient de noter que

[FIG. 20] Paroi où s'adossait l'autel de l'infant Pierre, avec sa devise peinte.
Photo : Miguel Metelo de Seixas

ces devises suivent également un programme intégré, tant d'un point de vue symbolique que formel. Elles constituent un ensemble d'une rare cohérence dans le cadre emblématique des dynasties royales contemporaines.

Et, une fois de plus, ces choix emblématiques sont assortis de la dédicace d'autels privés respectifs pour chaque infant. Celui de Ferdinand à Notre-Dame de l'Assomption, liée au vœu qui est à l'origine de la construction de Batalha et à la date manipulée de la mort de Jean Ier ; celui de Jean à Saint-Jean-Baptiste, dans une double réverbération onomastique du père et du fils ; celui d'Henri à son propre frère martyr Ferdinand, dont il a érigé les reliques en objet de culte, incarnant l'idée de logique sacrificielle dont tout l'édifice est une émanation[56] ; et celui de Pierre à saint Michel, justicier et commandant des armées célestes, unissant ainsi la balance et l'épée, et faisant référence au désir de justice comme principal ressort de l'action des princes et pilier de la monarchie. Notons que la paroi à laquelle était accolé l'autel de l'infant Pierre était peinte avec sa devise, ce qui reliait donc celle-ci directement à l'image de l'archange et à l'idée d'une justice humaine émanant de la justice divine, fondement de tout pouvoir légitime.

La figuration des devises des infants sur les tombes et les autels était complétée par leur présence sur les vitraux, ainsi que sur les armoires où étaient conservés les instruments liturgiques respectifs, également identi-

56 Cf. FONTES, João Luís Inglês, *Percursos e Memória…*, pp. 161-198.

fiés par l'emblème de chacun. Une telle harmonie liturgique et emblématique traduisait visuellement le concept d'une dynastie unie par le sang (parental et sacrificiel), mais aussi par des dévotions et des idéaux communs, choisie par Dieu et érigée en modèle moral.

Ainsi, tant dans la chapelle du fondateur que dans le portail axial de l'église de Santa Maria da Vitória, il existe une relation intrinsèque entre emblématique, espace sacré et dévotion, au service de la construction d'une image du roi fondateur et de sa dynastie. On peut même soutenir que jamais l'expression plastique de l'art emblématique au Portugal n'a atteint un tel degré d'interpénétration dans l'espace sacré que celui qui se produit dans l'espace funéraire royal à Batalha. À tel point que cet espace est pratiquement dépourvu d'iconographie religieuse (étant certain que la plupart de ces éléments – parmi lesquels certains importants, comme le tableau offert par les ducs Philippe et Isabelle de Bourgogne – ont été perdus en conséquence des destructions et des travaux de restauration des XIXe et XXe siècles)[57] : elle n'était strictement nécessaire qu'aux endroits clefs, comme les autels ; en dehors d'eux, l'iconographie emblématique remplissait les fonctions habituellement remplies par les représentations de figures célestes et de leurs attributs. La charge sémantique des emblèmes dynastiques était activée par les rituels liturgiques, qui donnaient une valeur concrète aux emblèmes de la royauté mystique de Jean I[er] et de sa lignée. Une chaîne de vertueuse bienfaisance, pour reprendre l'expression de l'infant Pierre, qui reliait le Christ à la Vierge et la Vierge au roi, se déclinait ainsi en degrés successifs... Il est donc essentiel de lire les espaces sacrés du monastère de Batalha en combinant lectures iconographiques et emblématiques : parce qu'ils ont été conçus de cette manière, et que seule une séparation méthodologique artificielle ultérieure a conduit à en concevoir une lecture disjointe.

57 Sur les partages héraldiques de la maison de Bourgogne, voir Hablot, Laurent, « Les signes de l'entente. Le rôle des devises et des ordres dans les relations diplomatiques entre les ducs de Bourgogne et les princes étrangers de 1380 à 1477 ». *Revue du Nord* 345-346/84 (2002), pp. 319-341

ÍNDICE

Manuel Antonio Castiñeiras González
(Universidad Autònoma de Barcelona)
Carla Varela Fernandes
(IEM/Universidade Nova de Lisboa)
Breves palavras | *Brief words* 7

I.
A ESCOLHA DE IMAGENS CULTUAIS, CIRCULAÇÃO DE DEVOÇÕES E HIBRIDAÇÃO ICONOGRÁFICA ENTRE OS DOIS LADOS DO MEDITERRÂNEO
The choice of devotional images, devotions circulation and iconographic hybridization between the two sides of the mediterranean

Manuel Antonio Castiñeiras González
(Universidad Autònoma de Barcelona)
La catapulta de san Jorge, de Capadocia al Atlántico: apropiación, encuentros e identidades en pugna..... 21

Juliette Day
(Faculty of Theology – University of Helsinki)
The Ritual Impact of Christological Themes on a Medieval Ivory *Situla* (Liturgical Bucket) 69

Carles Sánchez Márquez
(Universidad Autònoma de Barcelona)
Las pintures de Santa Maria i Miquel de Terrassa, ¿ecos de un repertorio oriental tardoantiguo?..... 99

Athanasios Semoglou
(Aristotle University of Thessaloniki, AUTH)
Le décor du devant d'autel de la cathédrale de Tarragone. Le cycle de la vie de sainte Thècle et la tradition iconographique de l'Antiquité tardive..... 129

Jonathan Wilson
(IEM/Universidade Nova de Lisboa)
The King's Image in the Liturgy for Santarém Conquered, 1147 149

II.
A CRIAÇÃO DE NOVAS IMAGENS SAGRADAS NO OCIDENTE MEDIEVAL
The creation of new sacred images in the medieval west

Pierre-Yves Le Pogam
(Musée du Louvre)
Entre les roses et les lys. Le rôle des fleurs et du monde végétal dans l'iconographie des groupes sculptés de la Vierge et l'Enfant aux XIIIe-XIVe siècles 173

Grazia Maria Fachechi
(Università degli Studi di Urbino)
«C'è un tempo per tutto»: il calendario monumentale figurato nel Medioevo ovvero l'agenda del buon cristiano..... 213

Carla Varela Fernandes
(IEM/Universidade Nova de Lisboa)
The Nativity on a 14th century altar front: proposals about a rare work 245

Jordi Camps i Sòria
(Museu Nacional d'Art de Catalunya)
Imágenes articuladas en la edad media hispánica. Entorno al Cristo del Descendimiento de Santa Maria de Taüll, en Cataluña. Certezas e incertidumbres..... 279

Fernando Gutiérrez Baños
(Universidade de Valladolid)
El retablo-tabernáculo en Castilla: aproximación a su dimensión funcional a partir del análisis de su materialidad 305

Jorge Rodríguez Ariza
(Universitat Autònoma de Barcelona)
Imágenes sagradas de Nuestra Señora. Apreciaciones sobre su *inventio,* los vínculos con el Oriente legendario y la resignificación de sus elementos simbólicos..... 337

Verónica Carla Abenza Soria
(consejo superior de investigaciones científicas
Centro de Ciencias Humanas y Sociales-Instituto de Historia, Madrid)
En torno a las estrategias de auto-representación femenina en el Nordeste peninsular (1000-1100) 361

Isabel Pombo Cardoso
(FCT/Universidade Nova de Lisboa)
Medieval Portuguese polychromy on sculptures: an ongoing project..... 399

III.
IMAGENS/REPRESENTAÇÕES E CIRCULAÇÃO NO ESPAÇO ENTRE MUROS
Images / representations and circulation in space between the walls

Victoriano Nodar
(Universidad de Vigo)
Glosando el Pórtico de la Gloria. El bestiario soteriológico del Maestro Mateo 421

Catarina Fernandes Barreira
(IEM/Universidade Nova de Lisboa)
Relics and Liturgical Practice in a Portuguese Cistercian House – the Cult of Saint Blaise in Santa Maria de Alcobaça 461

Pedro Redol
(Mosteiro da Batalha – DGPC)
Dispositivos retabulares no mosteiro da Batalha, no final da Idade Média e início da época moderna (1440-1540) .. 491

Miguel Metelo de Seixas
(IEM/Universidade Nova de Lisboa)
Emblématique, dévotion, espace sacré : l'exemple de Jean I^er au monastère de Batalha 521

Título | *Title*
Imagens e Liturgia na Idade Média.
Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)
Images and Liturgy in the Middles Ages.
Creation, Circulation and Function of Images between West and East in the Middle Ages (5th-15th centuries),

Organização | *Organization*
Instituto de Estudos Medievais/ Institute of Medieval Studies – NOVA/ FCSH
Mosteiro de Santa Maria da Vitória/ Santa Maria da Vitória Monastery – Direção Geral do Património Cultural
Grup de Recerca Consolidat: *Magistri Cataloniae. Estudis Culturals de la Mediterrània* (s. XI-XV) (SGR 2017-231), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) | Consolidated Research Group: *Magistri Cataloniae. Mediterranean Cultural Studies (11-15 c.).* Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)
Proyecto de Investigación: *Magistri Mediterranei. Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388). Artistas, objetos y modelos* (HAR2015-63883-P), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) | Research Project: *Magistri Mediterranei*. Artistic *Mobility and Transfer in Medieval Mediterranean (1187-1388). Artists, Objects and Patterns*(HAR2015-63883-P), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).

Coordenadores | *Coordinators*
Carla Varela Fernandes
Manuel António Castiñeiras González

Coordenação executiva | *Executive Coordination*
Manuel António Castiñeiras González; Carla Varela Fernandes; Joaquim Ruivo

Autores | *Authors*
Athanasios Semoglou | Carla Varela Fernandes | Carles Sánchez Márquez | Catarina Fernandes Barreira | Fernando Gutiérrez Baños | Grazia Maria Fachechi | Isabel Pombo Cardoso | Jonathan Wilson | Jordi Camps i Sòria | Jorge Rodríguez Ariza | Juliette Day | Manuel Antonio Castiñeiras González | Miguel Metelo de Seixas | Pedro Redol | Pierre-Yves Le Pogam | Verónica Carla Abenza Soria | Victoriano Nodar

Comissão científica | *Scientific Committee*
Amadeo Serra Delfis (Universitat de València) | Carlos Ayala Martínez (Universidad Autónoma de Madrid) | Carmen Manso Porto (Real Academia de la Historia) | Eduardo Carrero Santamaria (Universitat Autònoma de Barcelona) | Emma Liaño (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona) | Francisco Moreno Martín (Universidad Complutense de Madrid) | Laurent Hablott (Université de Poitiers) | Javier Martínez de Aguirre (Universidad Complutense de Madrid | Jean-Marie Guilloët (Université de Bourgogne) | João Luís Inglês Fontes (Universidade Nova de Lisboa) | João Portugal (Instituto Português de Heráldica) | Josefina Planas (Universitat de Lleida) | Judith Soria (CNRS, Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance) | Hermenegildo Fernandes (Universidade de Lisboa) | Manuel Luís Real (Arquivo Municipal Porto) | Marco Rossi (Università Cattolica del Sacro Cuore-Milano) | Michele Bacci (Universität Freiburg, CH) | Maria João Violante Branco (Universidade Nova de Lisboa) | Paul Williamson (Victoria & Albert Museum| Courtauld Institute of Art | University of London) | Stefanos Kroustallis (Escuela de Restauración de Madrid)

Biblioteca Nacional de Portugal
Catalogação na Publicação
Castiñeiras González, Manuel António, 1964;
Fernandes, Carla Varela, 1970
Imagens e Liturgia na Idade Média,
1.ª ed. – (Extra-colecção)

Todos os textos desta edição foram previamente submetidos ao processo de Revisão Anónima por Pares.
All texts in this edition were previously submitted to the Anonymous Peer Review process.

Edição | *Edition*
Sistema Solar Crl (chancela DOCUMENTA)

Textos | *Texts* © Os Autores | *The Authors*

ISBN: 978-989-8833-71-6

Design gráfico | *Graphic Design*
Maria da Graça Manta

Capa | *Front cover*
Cantigas de Santa Maria de Afonso X o Sábio.
Cantiga 9 Real Biblioteca de El Escorial, Ms. T-I-1 f. 17r.
© Patrimonio Nacional, Real Bibiloteca de El Escorial

Depósito Legal | *Legal Deposit:* 491391/21

Impressão | *Printing*
ACD Print, SA
Rua Marquesa D'Alorna, 25-19
2620-271 Ramada
Portugal

Imagens e Liturgia na Idade Média
Images and Liturgy in The Middles Ages

Coordenadores | *Coordinators*

Carla Varela Fernandes

Manuel Antonio Castiñeiras González

Textos | *Texts*

Athanasios Semoglou

Carla Varela Fernandes

Carles Sánchez Márquez

Catarina Fernandes Barreira

Fernando Gutiérrez Baños

Grazia Maria Fachechi

Isabel Pombo Cardoso

Jonathan Wilson

Jordi Camps i Sòria

Jorge Rodríguez Ariza

Juliette Day

Manuel Antonio Castiñeiras González

Miguel Metelo de Seixas

Pedro Redol

Pierre-Yves le Pogam

Verónica Carla Abenza Soria

Victoriano Nodar

DOCUMENTA