

# REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN IX · Nº 18 · 2017



e-ISSN 2254-853X

# REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

## PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números se editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*.

*RDIM* es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

*RDIM* se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia.

## DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
Ciudad Universitaria  
c/ Profesor Aranguren s/n  
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: [iconografia@ucm.es](mailto:iconografia@ucm.es)

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

## Directora

Irene González Hernando, Universidad  
Complutense de Madrid ([irgonzal@ucm.es](mailto:irgonzal@ucm.es))

## Secretario

Francisco de Asís García García, Universidad  
Complutense de Madrid ([fagarcia@ucm.es](mailto:fagarcia@ucm.es))

## Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid ([hcarvajal@ucm.es](mailto:hcarvajal@ucm.es))  
Herbert González Zymla, Universidad Complutense de Madrid ([hgonzale@ucm.es](mailto:hgonzale@ucm.es))  
Diana Lucía Gómez-Chacón, Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid – UPM ([arte.csdmm@upm.es](mailto:arte.csdmm@upm.es))  
Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid ([diana.olivares@ucm.es](mailto:diana.olivares@ucm.es))  
Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid ([nsilva@ucm.es](mailto:nsilva@ucm.es))

## Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado  
Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille  
Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London  
Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia  
Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III  
Guilherme Queiroz de Souza, Universidade Estadual de Goiás  
Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México  
Sandra Sáenz-López Pérez, Universidad Autónoma de Madrid  
Fernando Villaseñor Sebastián, Universidad de Cantabria

**Entidad editora:** Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

**Presencia en índices y bases de datos:** Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii

**e-ISSN 2254-853X**

**Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012**

Imagen de cubiertas: Detalle de vidriera de la nave septentrional de la catedral de Canterbury [foto: Diana Olivares Martínez]



# REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen IX, nº 18

2017

---

## SUMARIO

	Páginas
<i>Enseñas y sellos de peregrino en el contexto de la peregrinación medieval</i>	5-32
María Luisa BARRERO GONZÁLEZ	
<i>I motivi erranti della regalità e le persistenze formali: memorie bizantine nel meridione d'Italia post-bizantino</i>	33-66
Antonio Pio DI COSIMO	
<i>Nuevas consideraciones en torno a la iconografía del obrador de san José carpintero a partir de las evidencias documentales de la carpintería valenciana entre 1400 y 1530</i>	67-84
Teresa IZQUIERDO ARANDA	
<i>Rut</i>	85-104
Guadalupe SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA	
<i>San Roque, el peregrino antipestífero de Montpelier</i>	105-116
Iván TORRICO LORENZO	



# ENSEÑAS Y SELLOS DE PEREGRINO EN EL CONTEXTO DE LA PEREGRINACIÓN MEDIEVAL

M. Luisa BARRERO GONZÁLEZ

Licenciada en Historia del Arte, UCM  
mlbarrero@ucm.es

Recibido: 27/11/2016

Aceptado: 21/6/2017

**Resumen:** Las enseñas y los sellos de peregrino eran pequeños recuerdos que los peregrinos se llevaban tras su visita al santuario elegido. Tenían como finalidad más inmediata ser mostrados a los demás como testigos de su condición de peregrino, por ello se prendían sobre su sombrero principalmente. Pero estos recuerdos no eran solo adornos, eran también objetos portadores de una gran carga simbólica. Sus imágenes, además de evocar la idea de peregrinación, ponían de manifiesto los santuarios o lugares sagrados visitados por el peregrino, lo que le hacía acreedor de una serie de beneficios, tanto físicos como espirituales.

**Palabras clave:** Enseña; Sello; Peregrinación; Peregrino; Edad Media.

**Abstract:** The pilgrim ensigns and stamps were small souvenirs that pilgrims took after their visit to the chosen sanctuary. As an immediate purpose, their goal was to be shown as a proof of their pilgrim status, so they were put on their hat, mainly. But these memories were not only adornments, they were also objects bearing a great symbolic charge. Those images, in addition to evoke the idea of pilgrimage, showed the sanctuaries or sacred places visited by the pilgrim, what meant that the pilgrim deserved several benefits, both physical and spiritual.

**Key words:** Ensigns; Stamp; Pilgrimage; Pilgrim; Middle Ages.

## Introducción

Los sellos y enseñas<sup>1</sup> de peregrino jugaron un papel fundamental a la hora de difundir temas iconográficos por toda Europa, principalmente entre los siglos XII y XV. La representación en estos objetos de la imagen de culto o de destacados exvotos del santuario<sup>2</sup>, así como de elementos arquitectónicos del templo e incluso de milagros del santo o de ceremonias relacionadas con el santuario, ya fuera de forma detallada o simplificada, pero siempre reconocible, constituye una valiosa fuente de información sobre la iconografía medieval. Asimismo, como portadores de información visual, estos objetos cumplían con uno de sus principales objetivos, la difusión de las ideas a través de

---

<sup>1</sup> También es muy frecuente la utilización del término insignia en los textos, pero en este artículo he optado por utilizar de forma prioritaria el de enseña.

<sup>2</sup> Para una visión más amplia sobre la importancia y variedad de exvotos ver: ESPAÑOL, Francesca (2007): pp. 300-309.

la imagen<sup>3</sup>. En efecto, en la Edad Media, la imagen –debido a su gran valor como lenguaje universal– se convirtió en la manera más efectiva de hacer llegar los mensajes de carácter religioso a la población iletrada, mayoritaria en este periodo de la historia<sup>4</sup>.

La afluencia de peregrinos a los múltiples santuarios diseminados por el Occidente europeo fomentó un activo y diverso comercio. Entre los productos más demandados por el peregrino, se encontraban recuerdos de los santuarios visitados, destacando sobre todos ellos la enseña de peregrino, un pequeño objeto, generalmente metálico, producido, vendido y bendecido en el santuario al que aludía.

En cuanto al sello, aunque tenía un gran parecido con la enseña, su finalidad era distinta, pues era una de las formas de validación del paso del peregrino por los santuarios<sup>5</sup>. Era entregado de forma gratuita al peregrino por alguna autoridad eclesiástica, es decir, no se compraba como se hacía con la enseña. El peregrino lo llevaba consigo de vuelta a su hogar para demostrar que había completado su viaje físico y espiritual.

No obstante, tanto los sellos como las enseñas viajaban con su poseedor, viajero de Dios que recorría mundo, mostrando de forma ostensible a todo aquel con el que se cruzaba su condición de peregrino y los santuarios visitados. Ambos objetos protegían al peregrino en su difícil viaje. Frente a la enseña, que lo hacía de forma espiritual, el sello lo hacía físicamente, ya que por su carácter probatorio de su paso por los santuarios eximía al peregrino de pagos en puertas, puentes y caminos, le facilitaba la atención en hospitales, e incluso le abría las puertas de las hospederías, donde recibía alojamiento y comida.

El sello de peregrino desapareció a finales del siglo XIV, principalmente porque la enseña fue asumiendo en muchos lugares el carácter probatorio de la peregrinación. De modo que, en ella recayó el doble papel de proteger al peregrino, tanto física como espiritualmente. Por lo tanto, además de un recuerdo y un elemento profiláctico acabó siendo también un salvoconducto.

Dentro del complejo fenómeno de las peregrinaciones y en relación con el valor que se atribuyó a los sellos y enseñas de peregrino, hay que destacar la importancia de la veneración de las reliquias de santos, elementos fundamentales de los santuarios de peregrinación. El cristiano devoto creía que la santidad de las personas se podía transferir por contacto físico. La atribución de cualidades taumáticas y apotropaicas a estos restos santos, repercutió en el incremento del valor espiritual de los recuerdos de peregrinación, pues se creía firmemente que al ser tocados o presionados contra las

<sup>3</sup> DE KROON, Marike (2004): pp. 385-387.

<sup>4</sup> El padre de la Iglesia Gregorio Magno (540-604), defendía la función didáctica de la imagen. En la carta a Sereno de Marsella, decía: “[...] Adorar imágenes es una cosa; enseñar con su ayuda lo que debería ser adorado es otra. Lo que la escritura es a los doctos, las imágenes son para los ignorantes, quienes ven a través de ellas lo que deben admitir; leen en ellas lo que no pueden leer en los libros. Esto es especialmente verdad de los paganos. Y ello incumbe particularmente a usted, que vive entre paganos, no le permite a usted arrebatarle por justo celo y así dar escándalo a mentes salvajes. Por tanto, no debía haber roto aquello que estaba colocado en la iglesia, no en razón de ser adorado, sino solamente para instruir las mentes de los ignorantes. No es sin razón que la tradición permite que los hechos de los santos sean pintados en santos lugares [...]”. YARZA, Joaquín (1997): pp. 144-145.

<sup>5</sup> A partir del siglo XIII era más frecuente entregar cartas probatorias. Estas han sido origen directo de algunas de las formas de acreditar la peregrinación que perviven en la actualidad. Uno de los ejemplos más significativos es la Compostela, documento que acredita haber completado el Camino de Santiago; es validado con el sello y la firma del secretario capitular de la iglesia compostelana.

reliquias se impregnaban con sus poderes milagrosos, convirtiéndose de este modo en reliquias por contacto. Por esta razón, el fiel confiaba en que, gracias al objeto santificado y a la oración, podía conseguir que el santo intercediera ante Dios por él y lograr así el beneficio o milagro solicitado<sup>6</sup>. En el Medievo gran parte de los peregrinos eran gente humilde, con escasos medios económicos, por lo que las enseñas eran una solución barata y accesible ante la enfermedad o la adversidad. Es por ello que, cada recuerdo, dependiendo del santuario del que provenía, sanaba o protegía de distintos males<sup>7</sup>.

Con todas estas credenciales prendidas en su atuendo, los peregrinos se sentían reconfortados y protegidos durante su viaje piadoso. Iban al santuario elegido y volvían a su hogar y, ya en él, en algunas ocasiones, lanzaban al río elegido, en aquel punto donde otros lo habían hecho, alguna de sus preciadas enseñas. En relación con el hecho de lanzar las enseñas a los ríos y con la circunstancia de que los principales hallazgos se hayan producido en los lodos de muchos de ellos, se ha generado un gran debate entre los estudiosos de estos recuerdos, del cual hablaré más adelante.

En otro orden de cosas, las representaciones y las leyendas en latín de estos objetos nos ponen en contacto con los santuarios que jalonaban las rutas de peregrinación. Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela eran los destinos de peregrinación más importantes de la cristiandad, pero existía un número considerable de santuarios locales repartidos por todo el continente a los que acudían en peregrinación multitud de cristianos devotos. Algunos de estos santuarios desaparecieron hace siglos y con ellos prácticamente todo tipo de documentación relacionada, pero gracias al hallazgo de enseñas de peregrino con la imagen del santo venerado y una leyenda identificando el lugar de la peregrinación, han sido rescatados del olvido. Este es el caso de la iglesia románica del priorato de san Pedro de Lézan, en el bajo Languedoc, destruida en parte durante las guerras de religión que asolaron Francia en la segunda mitad del siglo XVI y que, gracias a dos enseñas encontradas en Provenza, ha podido recuperar la memoria histórica de una peregrinación olvidada<sup>8</sup>.

Es relevante mencionar que, aunque los tres grandes santuarios de peregrinación fueron grandes productores de sellos y enseñas, también hubo un gran número de santuarios locales cuya producción fue considerable<sup>9</sup>, siendo de estos de los que se ha conservado un mayor número de piezas. A pesar de los frecuentes hallazgos, el número de enseñas sigue siendo poco elevado, pues hay constancia de su gran producción en determinados acontecimientos, como en la abadía de Einsiedeln, en Suiza, donde en 1466 se vendieron en dos semanas más de ciento treinta mil<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): p. 231, explica que los recuerdos de peregrinación, al recibir de la reliquia original sus poderes, adquirirían su capacidad de sanar y proteger de todo mal. Por ello, eran consideradas reliquias, aunque de rango más inferior.

<sup>7</sup> Por ejemplo, san Amador de Rocamadour contra la epilepsia, san Lázaro de Autun contra la lepra y otras enfermedades infecciosas, la Verónica contra la muerte súbita, san Luis de Toulouse contra la tuberculosis, etc.

<sup>8</sup> BRUNA, Denis (2003): p. 76.

<sup>9</sup> FRIANT, Emmanuelle (2009): p. 68. La autora de esta tesis doctoral cita para este acontecimiento el texto de: KÖSTER, Kurt (1979).

<sup>10</sup> HOURIHANE, Colum (2012): p. 26.

## Estado de la cuestión

La historiografía de las enseñas y los sellos comienza en el siglo XVI, cuando la enseña fue desapareciendo a favor de la medalla, pasando a ser ambos objetos apreciados por su antigüedad y valor arqueológico, siendo coleccionados por intelectuales e incluso por reyes con gusto artístico, como Carlos IX de Francia (1550-1574), que constituyó un Gabinete de medallas y antigüedades en el que había insignias de peregrino.

Pero fue en la Europa del siglo XIX, vinculado al desarrollo de la antropología, cuando el interés por el hombre y sus manifestaciones artísticas favorecieron un estudio más pormenorizado de estas piezas<sup>11</sup>. Sociedades de arqueología y de anticuarios, así como revistas de numismática, sobre todo francesas, publicaron estudios sobre estos y otros pequeños objetos, tanto profanos como de devoción, considerados populares. A partir de 1848 se produjo un acontecimiento determinante para su estudio. Con motivo de unos dragados en el Sena a su paso por París, se descubrieron en sus lodos miles de plomos historiados, entre los que se encontraban cientos de enseñas de peregrino. Este hallazgo despertó un gran entusiasmo entre los coleccionistas, destacando sobre todos ellos el francés Arthur Forgeais (1822-1868) arqueólogo, numismático y sigilógrafo. A él le debemos el mérito de haber puesto en valor estos recuerdos de peregrinación, algo que para muchos eran simples curiosidades de coleccionista. Las recopiló y estudió, poniendo por escrito sus conclusiones en una obra titulada *Collection de plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par Arthur Forgeais*<sup>12</sup>, que dividió en seis libros, dedicando el segundo a las enseñas bajo el título *Enseignes de pèlerinage*<sup>13</sup>. Forgeais estudió estas pequeñas piezas, describiéndolas e incluso acompañando algunas de minuciosos grabados, sentando con ello las bases para futuros estudios. A pesar de ser un trabajo hecho por un aficionado, cualquier alusión a las enseñas de peregrino hace inevitable la mención de Arthur Forgeais. La mayor parte de su magnífica colección fue adquirida en 1861 por Napoleón II, el cual acabó donándola al Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny de París<sup>14</sup>.

Otros estudiosos también se interesaron por estos objetos, como los franceses Eugène Hucher<sup>15</sup> (1814-1889), arqueólogo y numismático, y Jules-Adrien Blanchet<sup>16</sup> (1866-1957), numismático y bibliotecario. En el mundo anglosajón, Charles Roach Smith<sup>17</sup> (1796-1860), anticuario, arqueólogo y numismático, fue uno de los primeros

---

<sup>11</sup> MORA, Gloria (2013).

<sup>12</sup> A. Forgeais los publicó entre 1862 y 1866, según consta al final de su quinto libro *Numismatique Populaire*.

<sup>13</sup> Este tomo, junto con el primero *Corporation de métiers*, obtuvieron una mención honorabilísima en el Concours des Antiquités nationales (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

<sup>14</sup> FRIANT, Emmanuelle (2009): p.70.

<sup>15</sup> En su libro *Des enseignes de pèlerinage* (1853), muestra trece enseñas con una detallada explicación acompañada con grabados.

<sup>16</sup> Su libro *Catalogue des bronzes Antiques de la Bibliothèque nationale*, (1895), muestra una relación de piezas con su explicación y un grabado, y nombra o detalla la existencia de veinticuatro “figuras y otras piezas, medallas, piedras grabadas (moldes?) e instrumentos de bronce”.

<sup>17</sup> Participó en gran número excavaciones y adquirió una cantidad considerable de insignias, tanto religiosas como profanas. Gran parte de ellas provenían del dragado del Támesis, cerca del puente de Londres. En 1854 publicó, *Catalogue of the Museum of London Antiquities*, dedicando a estos recuerdos las páginas 135 a 145.

estudiosos en torno a estas manifestaciones artísticas. En el ámbito germánico, sobresale la labor de Kurt Köster<sup>18</sup> (1912-1986), bibliotecario e historiador. Estos ejemplos muestran cómo el primer interés hacia los sellos y las enseñas de peregrino vino de la mano de la numismática y de la medallística. Recientemente, algunos especialistas han incluido estas piezas en un ámbito, quizás más apropiado, como son los objetos de devoción.

Desde los últimos años del pasado siglo se han producido nuevos hallazgos de estos objetos que han enriquecido las colecciones ya existentes, al tiempo que han aportado nueva información. Este hecho ha estimulado nuevos estudios y publicaciones, principalmente anglosajonas, enriqueciendo la historiografía al respecto. En este ámbito, el británico Brian Spencer<sup>19</sup> (1928-2003), arqueólogo, historiador e historiador del arte, realizó una gran labor en torno a los recuerdos de peregrino, definiendo cuáles eran estos objetos, su función, fabricación, estilo e iconografía. Spencer identificó todas las insignias importantes que se habían hallado en suelo británico, tanto las que tuvieron su origen en Gran Bretaña, destacando en cantidad y calidad las realizadas en Canterbury dedicadas a Tomás Becket, como las que fueron traídas desde del continente. A él se debe el primer catálogo importante en inglés dedicado a las insignias medievales halladas en los depósitos arqueológicos de Londres<sup>20</sup>.

Por otra parte, en el mundo galo sobresale un gran experto en la materia, Denis Bruna, historiador e historiador del arte especializado en la Edad Media. En 2006, publicó *Enseignes de plomb et autres menues chosettes du Moyen Age*. Para su elaboración estudió cerca de 7.000 objetos de colecciones públicas y privadas, tanto de Europa como de Estados Unidos, de los cuales un gran número eran enseñas de peregrino. Bruna considera que tanto las religiosas como las profanas poseen tres principios: memoria, identidad e imaginación. Estima que son importantes testigos del arte y de las mentalidades en la Edad Media. A él debemos el catálogo de la gran colección de enseñas que se encuentra en el Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, en París. Sus investigaciones y publicaciones suponen una sólida base para estudios futuros, no solo del arte, también del hombre en la Edad Media<sup>21</sup>.

En cuanto a las piezas conservadas, la mayor parte se encuentran en colecciones de museos y de particulares. En dichas colecciones hay gran cantidad de piezas muy fragmentadas, lo cual no permite determinar el santo al que pertenecen y, por tanto, tampoco precisar su lugar de procedencia. Destacan, por su cantidad y calidad, las colecciones de enseñas del British Museum, del Museum of London y del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny de París.

---

<sup>18</sup> Como coleccionista e investigador, realizó estudios detallados de los recuerdos de peregrinación, destacando aquellos sobre las piezas encontradas en campanas y libros de horas, así como sobre las enseñas de espejo. Legó su gran colección al Museo Nacional Germano en Núremberg, siendo digitalizada en la base de datos [www.pilgerzeichen.de](http://www.pilgerzeichen.de), que a su vez fue integrada en la base de datos internacional de insignias, tanto religiosas como seculares, de colecciones públicas y privadas, [www.kunera.nl](http://www.kunera.nl), que actualmente contiene más de 5.500 insignias. KOLDEWEIJ, Adrianus Maria (2012): pp. 211-215.

<sup>19</sup> Fue responsable del Departamento de Antigüedades Medievales del Museum of London hasta 1988.

<sup>20</sup> SPENCER, Brian W. (2010). También elaboró los catálogos de las colecciones del Museo Kings Lynn de Norfolk (1980) y del Museo de Salisbury (1990).

<sup>21</sup> FRIANT, Emmanuelle (2009): pp. 62-69.

## Extensión geográfica y cronológica

La enseña de peregrino comenzó a producirse con las primeras peregrinaciones cristianas, pero fue con las cruzadas, desde el siglo XII, cuando aumentó su producción y la importancia de su significación; los siglos XIII y XIV fueron los de máxima difusión, comenzando su decadencia en el siglo XVI.

En la primera cruzada, Urbano II entregó una cruz como emblema a los cruzados, pero en la segunda, con la predicación de san Bernardo instando a tomar la cruz, el fervor masivo aceptando como emblema el signo de la cruz preparó el desarrollo decisivo de la enseña. Su producción se inició desde entonces en los santuarios más meridionales. Todos los santuarios las produjeron, tanto los principales centros de peregrinación de la cristiandad como santuarios locales de renombre.

En cuanto al sello de peregrino, está atestiguada su existencia desde el siglo XIII. En el siglo XV el sello de peregrino ya había desaparecido y la enseña de peregrino de metal comenzaba su decadencia coincidiendo con varios factores, entre los que destacarían el declive de las peregrinaciones, el florecimiento del movimiento espiritual de la *devotio moderna*, la creación de la imprenta y el desarrollo de la técnica del grabado. Su producción fue siempre considerablemente más reducida que la de la enseña.

La enseña fue desapareciendo a lo largo del siglo XVI, dejando su lugar a la medalla religiosa, de menor dimensión y a menudo grabada en las dos caras, la cual, en un principio también provista de anillas para llevarse prendida en la ropa, acabó con una única anilla para ser colgada al cuello del fiel con una cinta o una cadena, sobre todo bajo la ropa, en contacto con la piel, haciendo de su devoción una cuestión íntima. La difusión de la medalla coincidirá con las nuevas prácticas devocionales surgidas del Concilio de Trento (1545-1563)<sup>22</sup>.

## Sellos y enseñas: formas, funciones y temas representados

El sello metálico de peregrino o *speculae* era una de las formas de validación del paso de los peregrinos por algunos santuarios, siendo entregado de forma gratuita por alguna autoridad eclesiástica. Era una pieza plana metálica que se prendía en la ropa. Para algunos especialistas, por su forma y función, en él estaría el origen de la enseña de peregrino. Existen algunas, como las de Nuestra Señora de Rocamador<sup>23</sup>, que prácticamente siguieron el mismo modelo del sello de dicho santuario.

Cuando el peregrino llegaba a un establecimiento religioso de la ruta de peregrinación, tenía el derecho, demostrando su origen y el camino realizado, a recibir una acreditación que certificaba su paso por él, que en algunos casos era un sello o *speculae*, avalando con ello su condición de peregrino. Estas acreditaciones eran necesarias para que

---

<sup>22</sup> El Concilio de Trento revitalizó las peregrinaciones. Entre otros acuerdos, reafirmó el culto a los santos, a las reliquias y a las imágenes; recomendó venerar a los santos por ser intercesores de los hombres ante Dios, así como tener, sobre todo en templos, imágenes de Cristo, la Virgen y otros santos. Esto dio un nuevo impulso a los antiguos santuarios y favoreció el surgimiento de un gran número de ámbito local. De los santuarios el peregrino siguió llevando recuerdos pero ya no eran enseñas sino medallas, sin el valor probatorio de la peregrinación. Para validar la peregrinación el santuario daba una carta probatoria u otro tipo de certificado que atestiguaba su paso por él.

<sup>23</sup> Rocamador, en el sur de Francia, es desde el siglo III un lugar de peregrinación. En el siglo XII alcanzó gran fama tras el hallazgo del sepulcro de san Amador, supuesto criado de la Virgen.

el peregrino pudiera disfrutar de la hospitalidad y exenciones propias de su condición, algo muy necesario debido a la gran cantidad de vagabundos que fingían ser peregrinos para aprovecharse de sus privilegios. De este modo, el sello de peregrino asimilaba uno de los principales conceptos de los sellos diplomáticos, su valor probatorio y de validación de un mensaje no escrito que comprendía todo aquél que lo veía; de ahí su colocación bien visible sobre su persona ya que además le servía de salvoconducto en su viaje piadoso.

El sello de peregrino adoptó la tipología habitual de los sellos de titular eclesiástico que se utilizaban en los siglos XIII y XIV como medio de validación de actas, que eran improntas en cera<sup>24</sup>, en cintas o cordones del documento escrito en pergamino, con forma de doble ojiva, una representación sacra y una leyenda iniciada por la palabra *sigillum*. De modo que el sello de peregrino sería una reproducción en metal de las improntas céricas de sellos de establecimientos religiosos. Los antecedentes de estos sellos podrían ser los sellos de creencia, sellos romanos muy utilizados después por los pueblos germánicos en la Alta Edad Media, que eran una impronta suelta, no unida al texto, con el que la persona que lo llevaba demostraba que procedía del titular del sello. En definitiva, era un sello de validación de un mensaje verbal, no escrito, que el destinatario comprendía. También estarían relacionados con los sellos diplomáticos, que tenían un valor probatorio, es decir, atestiguaban algo<sup>25</sup>.

Característica fundamental de los sellos de peregrino es la leyenda perimetral que los recorre y que delimita el campo que contiene la representación sacra. Se inicia con la palabra *sigillum* (sello), continuando con un texto en el que no faltaba el nombre del santo o virgen venerados y el santuario al que pertenecían. Respecto a la iconografía, el campo presenta principalmente la imagen del santo o virgen bajo cuya advocación se encuentra el santuario. En cuanto a las formas, las hay de varios tipos destacando las redondas y almendradas. Disponen de pequeñas anillas de sujeción para coserlas a la ropa al igual que, como veremos, poseen la enseñas. Muchos de los modelos no cambiaron ni evolucionaron, incluso en muchos casos se copiaron para las enseñas de fundición.

Apenas se conservan sellos de peregrino y la mayoría están datados en la segunda mitad del siglo XIII. Destacan por su buen estado de conservación los provenientes de cuatro monasterios del Camino de Santiago: Nuestra Señora de Rocamador y Santa María de Monte Carmelo, en Francia, y Santo Domingo de la Calzada y Nuestra Señora de Villalcázar de Sirga, en España<sup>26</sup>.

En cuanto al sello de Nuestra Señora de Rocamador<sup>27</sup> mencionado, es una placa con forma de almendra. En el campo aparece una representación frontal de la Virgen con el niño en la mano izquierda y cetro en la derecha. Bordeando la pieza hay una leyenda

---

<sup>24</sup> En el siglo XII apareció el sello de cera. Paralelamente a las improntas de cera surgieron las reproducciones en metal de los sellos de peregrino.

<sup>25</sup> MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2002): pp. 281-282.

<sup>26</sup> MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2007): pp. 647-651.

<sup>27</sup> El culto a la Virgen de Rocamador se introdujo en la Península en torno al siglo X siguiendo el Camino de Santiago, extendiéndose por el resto del territorio con el avance de la Reconquista. Una de las muestras documentales de esta devoción mariana la tenemos en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, de la segunda mitad del siglo XIII, en cuyo texto encontramos varias Cantigas (8, 153, 157, 158 y 159) dedicadas o aludiendo a la Virgen de Rocamador.

entre doble gráfila de puntos: + SIGILLUM: BEATE MARIE: DE ROCAMADOR<sup>28</sup>. Se encontró en Oviedo<sup>29</sup>, en unas excavaciones realizadas entre los años 1991 y 1993<sup>30</sup>.

Otro de los ejemplos mencionados es el sello de Santo Domingo de la Calzada. Al igual que el anterior, es una placa con forma de almendra. En el campo aparece el milagro del peregrino ahorcado, asociado al milagro de las aves resucitadas. Aparece el Santo de pie sobre un puente con un gallo y una gallina sobre sus brazos y a sus pies, un personaje arrodillado con una cuerda al cuello que sujeta el Santo. Bordeando la pieza hay una leyenda entre doble gráfila de puntos: + SIGILLUM : SAN(c)TI : DOMINICI. CALCIATENSIS. Está datado entre los siglos XIII y XIV<sup>31</sup>.

También se realizaron sellos de peregrino en metales nobles. Se han conservado unos ejemplares en plata repujada y dorada gracias a que fueron clavados como adorno en el trono de la Virgen de Ujué, en Navarra, posiblemente como una ofrenda a la Virgen. El sello que se sitúa junto a la rodilla izquierda de la Virgen es muy similar en forma y contenido al detallado anteriormente perteneciente al santuario de Nuestra Señora de Rocamador. En el campo aparece una representación frontal de la Virgen con el Niño en el brazo izquierdo y cetro en la mano derecha. Bordeando la pieza hay una leyenda entre doble gráfila de puntos que dice SIGILLUM BEATE MARIE: DE ROCAMADOR.

La enseña de peregrino es un pequeño objeto considerado una manifestación de religiosidad popular. El cristiano devoto, desde sus primeros viajes de peregrinación a lugares sagrados donde cumplía con sus votos y dejaba su ofrenda y quizás un exvoto, tomó la costumbre de retornar a su lugar de origen con un recuerdo que celebrara, demostrara y perpetuara el acto de piedad que suponía la peregrinación<sup>32</sup>. El recuerdo más demandado era una reliquia, pero, si ello no era posible, el peregrino se llevaba algún objeto que hubiera estado en contacto con el lugar sagrado o del entorno próximo<sup>33</sup>. Desde el siglo IV se había producido un aumento de la demanda de reliquias<sup>34</sup>. Durante la Plena y Baja Edad Media cada vez se hizo más difícil conseguir las debido a la multitudinaria

<sup>28</sup> Material: plomo y estaño. Dimensiones: 6,5 x 3,7 cm. Técnica: molde. Sistema de sujeción: seis prendedores de los que se conservan solo dos, uno de ellos doblado.

<sup>29</sup> Desde 1075 en que se hizo público el contenido de las reliquias del arca de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, San Salvador se convirtió, tras Santiago, en el lugar más importante de peregrinación peninsular.

<sup>30</sup> CHAO ARANA, Francisco Javier, ESTRADA GARCÍA, Rogelio y RÍOS GONZÁLEZ, Sergio (1993-1994).

<sup>31</sup> Material: plomo y estaño. Dimensiones: 5,5 x 3,1 cm. Sistema de sujeción: anillas (solo conserva una). Encontrado en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

<sup>32</sup> BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam (2006): p. 345.

<sup>33</sup> Además de los restos corporales de santos, también se consideraban reliquias, piedras de los edificios santos o de las tumbas, tela que hubiera tocado el cuerpo venerado, aceite de las lámparas de sus altares, agua de algún manantial cercano a la tumba... El catálogo de objetos susceptibles de ser una reliquia era muy amplio.

<sup>34</sup> El tercer Concilio de Cartago (397) autorizó la costumbre, ya muy extendida, de poner reliquias de los mártires en los altares. En el año 692, el Concilio de Constantinopla mandó derribar los altares en los que no hubiera reliquias. En el IV Concilio de Letrán, en el siglo XIII, las reliquias de santos fueron reguladas; una de las cuestiones abordadas fue que solo se podía rendir culto a reliquias autenticadas por la Iglesia.

afluencia a los santuarios de peregrinos que las demandaban, por este motivo se fue haciendo más habitual que se llevaran como recuerdo una enseña bendecida por el contacto con la reliquia.

Dicho contacto también podía realizarse a través de un espejo pegado a la insignia. Los espejos fueron utilizados por los peregrinos en aquellos lugares de culto en los que por la excesiva afluencia de gente era prácticamente imposible acercarse a ellas para verlas y tocarlas. El peregrino acudió a creencias de origen pagano para dotar al espejo de cualidades sobrenaturales. El espejo recibía la imagen de las reliquias o de los relicarios venerados y así, a través del reflejo, la enseña capturaba sus poderes benéficos<sup>35</sup>.

Fue a partir del siglo XII, coincidiendo con las primeras peregrinaciones multitudinarias, cuando la necesidad del fiel de ver y tocar las reliquias objeto de su devoción, fue aprovechada por responsables de los santuarios para reproducir la imagen sagrada en diversos soportes y materiales: figurillas, estampas, medallas, cintas y, naturalmente, enseñas<sup>36</sup>. Surgió así un lucrativo comercio de emblemas representativos de los santuarios, recuerdos de la peregrinación de fácil elaboración y baratos, que eran fabricados y vendidos bajo el control de la Iglesia. Los santuarios conseguían con ello promocionarse y favorecer el desarrollo de las peregrinaciones<sup>37</sup>. El peregrino no solo traía estos recuerdos para él, para que tras la peregrinación le sirvieran como soporte de su devoción o protección, sino que también traía para su familia y allegados. Por la gran demanda y su carácter popular y artesanal, se puede deducir la ingente cantidad de recuerdos que cada santuario produciría y, por tanto, la importante fuente de ingresos que sería para dichos centros<sup>38</sup>.

En cuanto a la iconografía y temas, las enseñas de peregrino muestran una representación icónica o narrativa principalmente de temática religiosa. Como ya apunté anteriormente, la iconografía dominante de estas pequeñas plaquitas o estatuillas son imágenes de los objetos de culto del templo visitado, es decir, de la imagen del santo titular con algún atributo o símbolo que lo identificase, o de una lujosa estatua relicario donada como exvoto y situada en el templo en un lugar preeminente. Otras muchas piezas muestran un tema de carácter narrativo. Es frecuente que narren algún milagro muy representativo del santo titular o relacionado con el centro de culto, convirtiendo así a la insignia en el vehículo difusor de la leyenda unida al lugar del que proviene. Algunos de estos milagros mostraban la facultad sanadora del santo.

Es igualmente destacable la iconografía de la Virgen. La podemos ver como reina del cielo, tocada con una rica corona, o sedente con niño, siendo esta la representación mariana más frecuente en estos objetos. El gran impulso a la devoción mariana por toda

---

<sup>35</sup> PÉRICARD-MÉA, Denise (2002): p. 94; SPENCER, Brian (2010): pp. 8, 14, 17, 18.

<sup>36</sup> ESPAÑOL, Francesca (2007), pp. 315-317. Una variedad sería la “medida” cuya longitud es la de la imagen del santo o virgen venerados. Al igual que la enseña, es considerada una reliquia por contacto y por tanto con poderes taumatúrgicos. Podía ser de algodón, seda o hilo de oro. Llevan un texto que se iniciaba con las palabras “medida de...” y a continuación el nombre del santo o Virgen venerados y en ocasiones frases que el devoto recitaba para conseguir beneficios espirituales. En la actualidad todavía se pueden adquirir en algunos centros de culto como en la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza. Ver también: HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia (2001).

<sup>37</sup> PÉREZ MONZÓN, Olga (2012).

<sup>38</sup> BRUNA, Denis (2003): pp. 65-66.

Europa se produjo a partir del siglo XII, desarrollándose una rica simbología alrededor de la Virgen<sup>39</sup>.

Algunas de estas piezas incluyen motivos arquitectónicos de la iglesia de peregrinación, constituyendo una fuente iconográfica de gran valor, ya que muestran elementos de la estructura del edificio perfectamente identificables por el cristiano medieval que, con el paso de los siglos, pueden haberse modificado o incluso desaparecido<sup>40</sup>.

Era muy importante la iconografía que se representaba en estos recuerdos, pues su intencionalidad era favorecer la devoción hacia el centro de culto y, además, convertirse en objeto de culto en sí mismo. En muchos casos se hace difícil identificar de dónde provenían, unas veces porque están incompletos o muy deteriorados y otras porque no llevan ningún texto, tan solo representada en el campo la imagen de un santo sin un atributo identificativo claro, o de una Virgen con niño, tema muy común en muchos centros de peregrinación.

Merece ser mencionado un tipo de insignias metálicas que, aun siendo de temática profana, está muy relacionado con las rutas de peregrinación. La mayor parte son piezas de marcado carácter sexual en las que la iconografía más representada es la personificación de órganos sexuales con carácter paródico. A estas figuritas de contenido obsceno se les atribuía virtudes apotropaicas. Se produjeron de forma masiva entre los siglos XIII y primera mitad del XVI. Parece ser que los primeros ejemplares fueron encontrados junto con enseñas religiosas y otros objetos metálicos por el citado Arthur Forgeais<sup>41</sup>.

Respecto a la función de estos recuerdos, aunque la más significativa era la de señalar a sus portadores como peregrinos y mostrar de forma notoria los santuarios visitados, existían otras no menos relevantes. Como ya apuntamos anteriormente, al contacto con los restos sagrados, las enseñas se convertían en reliquias de contacto, de este modo adquirirían poderes taumatúrgicos y, por tanto, nuevas funciones, la terapéutica y la apotropaica o protectora del individuo frente al mal o cualquier daño tanto físico como espiritual. Esta última función, una vez de vuelta a su lugar de origen, se extendía a su hogar, a sus bienes e incluso a su ciudad, pues se enterraban bajo sus hogares<sup>42</sup> y cerca del ganado, o se fundían para elaborar campanas y difundir con el sonido sus propiedades protectoras<sup>43</sup>. En cuanto a la función terapéutica, era muy apreciada, ya que era muy común que estos pequeños recuerdos sagrados fueran sumergidos en líquidos que luego se bebían o se aplicaban sobre el cuerpo, produciéndose con ello la curación milagrosa<sup>44</sup>. Finalmente, existían otras dos funciones mucho más privadas para el fiel, una era la consecución de indulgencias mediante la oración y meditación sobre algunos de los

---

<sup>39</sup> A partir del siglo XII muchas órdenes religiosas pusieron sus monasterios bajo la protección de la Virgen María, dedicándole una capilla o incluso construyendo en las proximidades una iglesia en su honor. A partir del siglo XIII será frecuente que los centros de culto compartan advocación con la Virgen.

<sup>40</sup> DE KROON, Marike (2004): pp. 387-388.

<sup>41</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009).

<sup>42</sup> PAOLOZZI STROZZI, Beatrice, RIBA I FARRES Josep M., TABURET-DELAHAYE, Elisabeth y WOELK, Moritz (2015).

<sup>43</sup> FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): p. 231.

<sup>44</sup> ESPAÑOL, Francesca (2011): pp. 169-170.

objetos sagrados, y otra era la nemotécnica en virtud de la cual el fiel, a través de estos recuerdos, rememoraba su viaje de peregrinación tanto físico como emocional<sup>45</sup>. En relación con estas últimas funciones, se daba el caso de aquellas personas que habían recibido estos recuerdos como regalo y no habían realizado este viaje piadoso, gracias a la visión de las imágenes representadas en las enseñas podían, por un lado, efectuar su peregrinación mental sirviéndose de la imaginación y, por otro, conseguir las tan anheladas indulgencias<sup>46</sup>.

Muchos santuarios de peregrinación alcanzaron gran renombre, pero solo algunos lograron mantener un flujo permanente de peregrinos a lo largo de toda la Edad Media. Este es el caso Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela, cuya permanente producción de recuerdos fue adquirida por los peregrinos que allí acudían durante cientos de años.

En Jerusalén, la cruz era la reliquia más venerada por el peregrino desde el inicio de las peregrinaciones. Es por esto que la cruz se constituyó como imagen emblemática de las enseñas de peregrinación a los Santos Lugares. Como ejemplo, hemos tomado una pieza calada que tiene la forma de la Cruz de Jerusalén, cruz griega potentada con cuatro crucetas idénticas más pequeñas entre sus brazos y en el centro Cristo crucificado. También se la denomina Cruz de Tierra Santa y a su forma más esquemática, Cruz de las Cruzadas. Tiene una inscripción en la parte superior: INRI (Ihesus Nazarenus Rex Iudeorum). Está datada en la segunda mitad del siglo XV<sup>47</sup>.

Sin embargo, la enseña no era el recuerdo más demandado por el peregrino en Jerusalén. Debido a que desde el siglo VI el fragmento de la cruz de Cristo que se conservaba ya no se podía tocar, los peregrinos se llevaban como recuerdo más preciado unos frascos con aceite de las lámparas que ardían día y noche frente a las tumbas de los santos y en otros lugares santos, siendo bendecidos por el contacto con los restos de la cruz de Cristo<sup>48</sup>. Estos frasquitos son conocidos bajo la denominación de ampollas de peregrino. Su forma más frecuente fue la circular, sin pie y cuello troncocónico del que arrancan dos asas para colgarse. Sus caras están aplanadas permitiendo su decoración en relieve<sup>49</sup>. Los materiales más utilizados para su realización eran el barro, la aleación de plomo y estaño y el vidrio. La técnica más empleada era el molde. Era frecuente que los peregrinos los colgaran en sus ropas, ya que ejercían la misma función que las insignias. Entre estas ampollas destaca la colección de Monza y Bobbio que, además de tener una excelente factura, son una de las fuentes más importantes de la iconografía de Tierra Santa, siendo lo más representado la Crucifixión, el Santo Sepulcro y símbolos cristianos.

De Roma, uno de los temas más representativos de las enseñas encontradas es la Verónica o Santa Faz. Como ejemplo para este artículo hemos seleccionado una enseña calada que presenta una puerta flanqueada por dos torres. Sobre el tejado ondea un banderín con una cruz, debajo y en el centro vemos a santa Verónica de pie y nimbada que

---

<sup>45</sup> FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): pp. 233-236.

<sup>46</sup> Ibid. pp. 229-230.

<sup>47</sup> Material: plomo y estaño. Dimensiones: 3,9 x 3,9 cm. Sistema de sujeción: anillas (no se conservan). Fue encontrada en el Sena a su paso por Rouen. Desde 1891 forma parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

<sup>48</sup> MARCOS, Mar (2004): pp. 19-21.

<sup>49</sup> ARIAS SÁNCHEZ, Isabel y NOVOA PORTELA, Feliciano (1999): pp. 142-144.

muestra la efigie de Cristo, está flanqueada por dos orantes arrodillados, uno de los cuales tiene en sus manos una vela o una rama. Está datada en el siglo XV<sup>50</sup>.

También de Roma, tenemos el tema de los santos Pedro y Pablo. De ellos hay dos iconografías bien distintas, una con las efigies de ambos santos y otra con sus símbolos. De la primera iconografía tenemos una pieza de forma rectangular. En el campo aparece san Pedro con su atributo, la llave, y san Pablo con los suyos, la espada y la cruz. Sobre sus cabezas se puede leer una inscripción: S(anctus)PE(trus) + S(anctus)PA(ulus). Esta datada en el siglo XIII<sup>51</sup>. De la segunda iconografía tenemos una pieza calada con la forma de los atributos de los santos Pedro y Pablo, la espada con dos llaves entrecruzadas y atadas por un cordón. Encima figura una cabeza con la tiara papal. Está datada en el siglo XV<sup>52</sup>.

De Santiago de Compostela destacan dos tipologías, la concha y Santiago peregrino. Al principio de la peregrinación a Santiago, el peregrino se llevaba como insignia la concha de la vieira o venera<sup>53</sup>. A partir del siglo XI, se convertirá en símbolo de la peregrinación jacobea. Con el tiempo, los artesanos comenzaron a utilizar las propias conchas como moldes para hacer vaciados de plomo y estaño. Posteriormente, se hicieron moldes en piedra añadiendo elementos a la concha, como es el caso de la pieza tomada como ejemplo. Es una figura con la forma de una concha sobre el bordón de peregrino. Está datada en el siglo XV<sup>54</sup>. A pesar del éxito de las enseñas metálicas, el peregrino nunca dejó de demandar las conchas marinas, siendo, además, la tipología que más se ha encontrado en los enterramientos. En cuanto a la tipología de Santiago peregrino, se muestra una figura con Santiago de pie, vestido de peregrino y tocado con el sombrero característico. Tiene el bordón en la mano izquierda y el libro de la mano derecha. Está datada a finales del siglo XV<sup>55</sup>.

Por otra parte, entre las primeras enseñas estudiadas a mediados del siglo XIX, ya se encontraban algunas cuyo modelo era el sello de peregrino. El historiador y numismático Eugène Hucher<sup>56</sup> publicó en 1853 un estudio sobre enseñas de peregrinación, con grabados detallados de algunas de las piezas encontradas. Entre ellas se encontraba una de Nuestra Señora de Rocamador, datada entre los siglos XIII y XIV, que

<sup>50</sup> Material: plomo y estaño. Dimensiones: 5,5 x 2,9 cm. Fue encontrada en el Sena. Perteneció a Víctor Gay hasta 1909 en que pasó a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

<sup>51</sup> Material: plomo y estaño. Dimensiones: 2,7 x 2,2 cm. Sistema de sujeción: anillas (no se conservan). Encontrada en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a pasar a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

<sup>52</sup> Material: plomo y estaño. Dimensiones: 3,9 x 3 cm. Sistema de sujeción: anillas (no se conservan). Encontrada en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a pasar a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

<sup>53</sup> *Pecten jacobaeus* en la clasificación de Linneo.

<sup>54</sup> Material: alea plomo y estaño. Dimensiones: 3,6 x 1,7 cm. Técnica: molde. Encontrada en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a pasar a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

<sup>55</sup> Material: plomo y estaño. Dimensiones: 2,8 x 1,4 cm. Encontrada en el Sena. Perteneció a Arthur Forgeais hasta 1861 en que pasó a pasar a formar parte de la colección del Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (datos obtenidos del catálogo Joconde).

<sup>56</sup> HUCHER, M. Eugène (1853): p. 12.

muestra una gran similitud con el sello de peregrino cuya imagen hemos comentado anteriormente. Hucher nos dice que estas plaquitas solían presentar en una cara a la Virgen y en la otra a San Amador. Por otro lado, asevera que esta tipología de enseña debió convertirse en el modelo oficial del centro de peregrinación de Rocamadour, pues, a pesar de que muchas de ellas provienen de moldes distintos, casi todas las encontradas son muy parecidas, por ello se las denomina tipo *sigillum beate Marie*.

## Soportes y técnicas

El sello de peregrino es una pieza plana con un relieve, confeccionado en distintos metales y con perforaciones o anillas como sistema de fijación para poderse coser a la ropa. Las técnicas más utilizadas para su elaboración son el troquelado<sup>57</sup> y el moldeado.

En cuanto a la enseña de peregrino, puede presentarse bajo la forma de una pequeña pieza metálica plana con un relieve o como una figurita de bulto redondo<sup>58</sup>. Como sistema de fijación presenta perforaciones, anillas, horquillas o broches<sup>59</sup> en la parte trasera. Las técnicas utilizadas para su elaboración son las mismas que para el sello, el molde y la estampación, aunque también hay piezas realizadas mediante talla, pero fue el molde la técnica más utilizada, facilitando su producción en serie.

Los propios centros de peregrinación eran los que ostentaban el privilegio de fundir insignias y demás objetos dirigidos a los peregrinos, como medallas, broches, anillos, botones, decoraciones de cinturón, etc., convirtiéndose en una fuente de ingresos nada despreciable, ya que además de producirlas, las vendían. Los obispos eran los que hacían donación del privilegio para su fabricación y venta; sin embargo, esto no evitó las falsificaciones en masa, a pesar de la intervención de cardenales, legados y papas, que por su autoridad ordenaban asegurar y confirmar el respeto al privilegio<sup>60</sup>. Existe documentación diplomática y jurídica que deja entrever una fuerte reglamentación para la producción y comercio de enseñas<sup>61</sup>. Los obispos, además de ser los que otorgaban el privilegio de producirlas, eran los que determinaban sus características fundamentales: la forma y la iconografía.

---

<sup>57</sup> La troqueladora es un instrumento utilizado para estampar una plancha de un material moldeable. Para realizar los sellos estaría formada por dos partes, la matriz, que tiene grabado el alto relieve a estampar, y el troquel que tiene grabada la misma imagen, pero en bajo relieve. La superficie a estampar se coloca sobre la matriz y al bajar el troquel y encajar con la matriz, la plancha toma la forma deseada. El troquel está bordeado por una cuchilla con la forma que se desea que tenga la pieza, de modo que al tiempo que estampa, corta el perfil.

<sup>58</sup> En torno a 4-7 cm de largo por 3-5 de ancho son las medidas frecuentes, pero hay una gran variedad de medidas debido a las distintas formas en que se pueden presentar.

<sup>59</sup> SPENCER, Brian (2010): p. 4. Las divisas británicas tienen más a menudo el broche como sistema de fijación frente a las europeas continentales que generalmente tienen anillas. Las enseñas británicas son caladas en su mayoría con una parte central más compacta en la cual se coloca en la parte trasera el perno y el corchete, en vertical con mayor frecuencia, para sujetar a la ropa.

<sup>60</sup> BERGER, Jean (2005): p. 5.

<sup>61</sup> SPENCER, Brian (2010): p. 13. Sin embargo, Spencer advierte que esta reglamentación se relajaba con motivo de celebraciones especiales en las que se multiplicaba la afluencia de peregrinos a los centros de culto. Por este motivo, era frecuente permitir a otros artesanos la fabricación de recuerdos, como a los fabricantes de velas, por ejemplo, en Aardenburg (Países Bajos), o a los fabricantes de espejos, por ejemplo, en Aquisgrán que acabaron siendo famosos por sus insignias de espejo, muy demandadas debido a las reliquias de Cristo y la Virgen de su catedral que llegaron a atraer en 1492 a 142.000 peregrinos en un solo día.

Este es el motivo por el que junto a los santuarios surgieron talleres artesanales de metalurgia que, siguiendo las directrices dadas por las autoridades eclesiásticas, crearon moldes exclusivos. Estos moldes se convirtieron en objetos preciados y protegidos debido a que su elaboración era muy laboriosa y costosa. La mayor inversión económica del taller se producía en los moldes, ya que los objetos que se hacían con ellos eran de materiales muy baratos y además reciclables una y otra vez. Es por ello que los moldes se aprovechaban durante generaciones, e incluso se llegaba a reensamblar y remachar las piezas de un molde cuando se fracturaba<sup>62</sup>. Muchos de los modelos creados se convirtieron en arquetipos que se mantuvieron a lo largo del tiempo, facilitando su producción y abaratando el producto. Esto favoreció la estandarización de estos recuerdos piadosos cuya venta se producía mediante tiendas, ferias y venta ambulante.

Los moldes se hacían en piedra de grano fino, principalmente en esquisto o esteatita. El esquisto es difícil de esculpir, pero ofrece una fineza de detalles superior. La esteatita se talla con facilidad y resiste mucho el calor. Los moldes podían ser univalvos o bivalvos, es decir, con el relieve en una cara y plana en la trasera o con relieve en ambas caras. Para aprovechar al máximo la colada, algunos moldes tenían más de una representación. Era frecuente grabar varios temas en el mismo molde, intercalando entre los temas principales de carácter piadoso temas de carácter profano. Esta era una de las maneras de optimizar recursos que tenían los artesanos. En relación con este asunto, tenemos el hallazgo que se produjo en el invierno de 2004-2005 en el santuario del Mont-Saint-Michel en el norte Francia. Tras unas excavaciones, se descubrió junto a la abadía un taller de metalurgia para la producción de artículos para los peregrinos, así como doscientos sesenta fragmentos de diversos objetos, destacando, por la complejidad de los temas y la calidad del grabado, diecinueve de moldes semicompletos, de los cuales mostramos el de una enseña doble con la Virgen y el niño, y dos de san Miguel. Entre los moldes predomina el de esquisto fino o esteatita y el contramolde calcáreo. Estos moldes muestran una gran calidad en la talla, lo que denota que el encargo de los mismos fue realizado por un artista de prestigio en la materia<sup>63</sup>. Otro tipo de moldes menos utilizados estaban hechos en bronce, cerámica, madera, cuerno, hueso de sepia o conchas marinas. En Santiago de Compostela se utilizaba el *pecten maximus* para hacer sus enseñas con forma de concha de aleación de plomo y estaño. También se han encontrado, en los limos del Croult, en Saint-Denis, enseñas de peregrino hechas con conchas de mejillón y luego grabadas con marcas o datos que permiten conocer el lugar de peregrinación.

En cuanto a los materiales de las enseñas, se utilizaban principalmente el plomo, la aleación de plomo y estaño<sup>64</sup>, el peltre<sup>65</sup>, el bronce y el cobre. La utilización de una aleación con un mayor porcentaje de estaño dotaba a la pieza de un brillo similar al de la plata y permitía piezas más elaboradas, con mayor definición de los detalles, perfiles irregulares y profusión del calado. Las piezas ejecutadas en Gran Bretaña solían tener estas características ya que era uno de los pocos lugares de Europa que poseía minas de estaño, por lo que muchas de las piezas, como la que mostramos de santo Tomás Becket, presentan estas características frente a las generalmente más toscas del continente, hechas

---

<sup>62</sup> SPENCER, Brian (2010): p. 8.

<sup>63</sup> LABAUNE-JEAN, Françoise (2007).

<sup>64</sup> Es la más frecuente posiblemente porque es la más económica y fácil de preparar.

<sup>65</sup> Aleación de cinc, plomo y estaño.

con aleaciones más ricas en plomo<sup>66</sup>. Con estos materiales se empleaba la técnica del molde. En Francia, el artesano que hacía estos pequeños objetos de devoción era un *bibelotier* o el que hace baratijas. También se han encontrado algunas enseñas realizadas en materiales nobles como oro, plata y plata dorada. Con estos materiales se utilizaba fundamentalmente la técnica de la estampación en pequeñas y finas láminas, labor que era más propia de orfebres, pues eran los que tenían autorización para trabajar estos metales.

Además de los metales, también se utilizaban piedras duras y semipreciosas como el azabache. Este material alcanzó especial relevancia en la peregrinación jacobea desde comienzos del siglo XV. Se elaboraron miles de piezas en este material a pesar de no existir minas de azabache en Galicia y ser las minas de Asturias las que abastecían a los azabacheros compostelanos. Se realizaron una gran variedad de objetos religiosos, siendo la venera y la imagen de Santiago ataviado a la manera de un peregrino los recuerdos más demandados por los peregrinos. Las primeras representaciones de Santiago en azabache se asociaron a la concha venera, pero a mediados del siglo XIV ya se realizaban exentas, como la imagen seleccionada para ilustrar este artículo. A la propia significación de la imagen, que en el caso de Santiago eran sus grandes facultades de taumaturgo, se unía la del material, al que desde antiguo se le atribuían propiedades apotropaicas y profilácticas<sup>67</sup>.

En cuanto al soporte, el más frecuente era el atuendo del peregrino, principalmente el sombrero. En el caso de las piezas en materiales nobles, al ser normalmente más pequeñas y finas, además de llevarse en el atuendo del peregrino, también se cosían en los libros de oraciones<sup>68</sup>. Este soporte tuvo la peculiaridad de que, al hacerse tan popular entre las clases adineradas personalizar sus libros de oraciones con estos objetos, desde finales del siglo XV hasta mediados del siglo XVI, iluminadores de los talleres de Gante y Brujas introdujeron las enseñas de peregrino como motivo iconográfico en los libros piadosos de carácter secular<sup>69</sup>.

Independientemente del material, su tipología es muy variada. Encontramos desde pequeñas imágenes, hasta plaquitas con representación figurada de diferentes formas (cuadradas, redondas, almendradas, hexagonales, octogonales, piramidales...). Aunque algunas llevan una leyenda, rodeándolas o en el campo, con el nombre del centro o del santo venerado, una de sus características es la escasez de textos y el predominio de lo figurativo, signo de lo poco introducida que estaba la escritura en la sociedad de la Edad Media. La pobreza de materiales, unido a que era un objeto para ser tocado, acariciado y besado, provocaría su desgaste y fácil deterioro, pudiendo ser uno de los motivos del bajo número de piezas halladas, la mayoría de ellas incompletas.

---

<sup>66</sup> RODOLFO, Alessandro (1999), pp. 152-155. Para más información sobre las aleaciones de los recuerdos de peregrino y otros objetos, en base a los encontrados en Gran Bretaña ver: SPENCER, Brian (2010): pp. 10-12.

<sup>67</sup> FRANCO MATA, Ángela (2005), pp. 169-180. La autora menciona una variedad iconográfica menos frecuente, la del santo flanqueado de peregrinos. En cuanto al sistema de fijación, explica como las piezas más grandes estaban perforadas para ser cosidas a la ropa mientras que las más pequeñas, llamadas Santiaguillos, se cosían directamente a los sombreros.

<sup>68</sup> BRUNA, Denis (1998): pp.127-130. También se cosían grabados en pergamino y bordados piadosos en los márgenes en blanco de dichos libros.

<sup>69</sup> FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): pp. 258-259.

## Debate sobre la localización de las enseñas de peregrino

A pesar de que los principales centros de peregrinación eran, a su vez, los principales centros de producción de estas piezas, resulta poco frecuente encontrarlas en su lugar de origen, puesto que al ser objetos que se adquirían como recuerdos por el peregrino, su destino final solía encontrarse muy lejos, normalmente a cientos o incluso a miles de kilómetros de distancia de donde fueron adquiridos. Por otro lado, aunque se tiene constancia de haberse producido y vendido por cientos de miles en el ámbito del mundo cristiano occidental, sobre todo durante la Plena y Baja Edad Media, el porcentaje de las halladas es ínfimo.

El dragado de los ríos ha proporcionado hallazgos muy valiosos de estos objetos. Se han encontrado un buen número de enseñas en el Sena a su paso por París y por Orléans, en el Croult a su paso junto a la abadía de Saint-Denis, en el Támesis a su paso por Londres, en la desembocadura del Escalda en los Países Bajos, y de forma más dispersa en un buen número de países europeos como Alemania, Italia, España y resto de Francia. El hallazgo de enseñas de peregrino en estos lugares ha permitido documentar, e incluso en alguna ocasión sacar a la luz, gran número de santuarios, sobre todo los pertenecientes a la Vía Tolosana a Compostela, que empieza en Arlés (Francia) y termina en Puente la Reina (España).

La primera gran colección de estos objetos, conservada en el Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny de París, proviene de los dragados del Sena efectuados en el siglo XIX, principalmente los realizados bajo los puentes de l'Île de la Cité, *Pont Notre-Dame* y *Pont au Change*. En estos puntos se han encontrado una gran variedad de piezas provenientes de infinidad de santuarios bajo la advocación de un santo patrono o una Virgen, como Nuestra Señora de Rocamador<sup>70</sup>, Nuestra Señora de Boulogne-sur-mer, san Jorge, san Gil, Santiago el Mayor, san Pedro y san Pablo, san Jorge, santa Verónica, santa Bárbara, san Sebastián, san Denis de Paris, san Fiacre, san Juan Bautista, san Mathurin, san Miguel, san Nicolás, santa Catalina, y muchos más que no nombro por no alargar más la relación. Posteriormente, sobre todo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, los hallazgos en los lodos del Támesis iniciaron las espléndidas colecciones del British Museum y del Museum of London, principalmente gracias a la gran labor arqueológica de identificación y de puesta en valor de estos objetos del experto en la materia Brian Spencer<sup>71</sup>.

Se ha especulado si su presencia en los ríos era casual o si había una cuestión ritual en este gesto. Son muchos los historiadores que comparten la opinión de que el hecho de encontrarse enseñas de peregrinos en los ríos se debe a un acto votivo por parte de los peregrinos. Según Denis Bruna, fueron lanzadas voluntariamente por los peregrinos, posiblemente como un exvoto o como recuerdo de un beneficio obtenido<sup>72</sup>. Las encontradas bajo los puentes de l'Île de la Cité se encuentran muy cerca de la catedral de Notre Dame, por lo que es posible que esos lugares hayan tenido una significación

---

<sup>70</sup> Rocamador, seguido de san Gil, son los santuarios en suelo francés de los que se ha conservado el mayor número de enseñas, según los estudios de Denis Bruna.

<sup>71</sup> La gran cantidad de piezas extraídas y documentadas se debió en parte a la estrecha colaboración que Spencer mantuvo con la *Sociedad de detectores de metales del Támesis*, los tan denostados para muchos especialistas *Mudlarks*. A lo largo de su libro *Pilgrim souvenirs and secular badges* muestra los logros de dicha colaboración.

<sup>72</sup> BRUNA, Denis (1998): p. 129.

religiosa especial en la Edad Media. No podemos olvidar que se conserva en el ideario colectivo de casi todas las culturas la idea ancestral de la sacralidad de los ríos, de sus propiedades purificadoras y de que el agua es un recurso sagrado y valioso. En muchos ríos y cursos de agua hubo lugares considerados mágicos que con el tiempo se cristianizaron<sup>73</sup>.

Eugène Huchet, por su parte, en su libro *Des enseignes de pèlerinage* (1853), nos dice que las enseñas descubiertas en el lecho de un río no es nada extraño, pues era el “receptáculo común de los pedazos abandonados por todas las generaciones que vivieron sobre su borde desde hace veinte siglos”<sup>74</sup>, de modo que no lo ve como un acto votivo sino como una evolución normal de los objetos personales de las distintas generaciones. Esta opinión es también plausible, pues los objetos que se conservan por valor sentimental y que no tienen valor material suelen perder todo ese valor en la segunda generación y más todavía si se rompen, como era el caso de estas piezas debido a la mala calidad del material. Uno de los lugares para deshacerse de objetos en la Edad Media eran precisamente los ríos, en torno a cuyos puentes existía un denso caserío.

Brian Spencer, tras sus hallazgos, ve perfectamente compatibles las dos opiniones anteriores. Sus estudios en los lodos del Támesis determinan dos tipos de yacimientos de objetos metálicos que incluyen recuerdos de peregrino, los depósitos que considera fruto de un acto votivo y los vertederos a los cuales se arrojaba todo tipo de objetos desechados, incluyendo los recuerdos de peregrino ya deteriorados, es decir, para Spencer convivieron ambas motivaciones<sup>75</sup>.

Otra visión sobre su localización primordial en los ríos la tenemos en los estudios realizados por Bedos-Rezak<sup>76</sup> sobre el sello. En ellos, alude a las analogías que existen entre el sello y la enseña de peregrino a la muerte de su poseedor, manifestando que en algunos casos las enseñas eran deliberadamente mutiladas en un signo de muerte y arrojadas a los ríos, mientras que, en otros casos, sin mutilar, siguieron a sus titulares a la tumba. Por ello, esta misma autora manifiesta que, una de las peculiaridades que se observan en las tumbas medievales es la ausencia de objetos rotos. Según algunos historiadores, por un lado, consideran que un objeto roto podría perjudicar el alma de difunto y, por otro, que los objetos rotos fueron lanzados a los ríos o enterrados en campos porque al ser objetos íntimamente asociados con un individuo, no debía caer en otras manos. Algunas enseñas se han encontrado enteras en la tumba de sus poseedores, verificándose en este caso una analogía con el sello, ya que enterrarse con sus sellos era una costumbre extendida entre algunas élites<sup>77</sup>.

Siguiendo esta visión, podemos llegar a la reflexión de que es posible que una vez fallecido el peregrino, la mayor parte de sus enseñas, que ya no le tenían que proteger en

---

<sup>73</sup> Tal vez los puntos donde se lanzaban las enseñas tuvieran algún significado especial para los pueblos allí asentados en la antigüedad, ya fuera por estar próximos a un lugar sagrado o por estar relacionados con el más allá como ocurría en la cultura celta, que consideraba que eran las puertas al otro mundo, arrojándose en esos puntos ofrendas a la diosa protectora de los hombres, diosa también vinculada con la idea de la reencarnación.

<sup>74</sup> HUCHER (1853): p.18 “*réceptacle commun des débris abandonnés par toutes les générations qui ont vécu sur ses bord depuis vingt siècles*”.

<sup>75</sup> SPENCER, Brian (2010): p. 24.

<sup>76</sup> BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam (2006).

<sup>77</sup> Ibid. p. 346.

su camino por la vida, fueran arrojadas al río, a las aguas que fluyen purificando, símbolo de renacimiento. Su mutilación, aunque pudiera ser premeditada, también podría ser resultado de la acción del tiempo.

Otra opinión sobre el mismo tema sería la de Arnauld Brejon<sup>78</sup>. Según sus estudios, el hecho de haberse localizado en su mayoría en los ríos, al pie de puentes, es probable que se debiera a que en el Medievo estos se encontraban cubiertos de viviendas y tiendas con talleres. Se sabe que muchos de esos puentes se derrumbaban hundiéndose en el limo todo lo que soportaban, por lo que sería lógico que con el paso de los siglos tan solo se conservaran los plomos y moldes, perdiéndose otros restos materiales de los talleres de producción de estos objetos.

No obstante, aunque la mayor cantidad de enseñas de peregrino se ha encontrado en los lodos de los ríos, también se han producido hallazgos significativos de estos objetos de devoción en otros emplazamientos. En efecto, se ha localizado un número apreciable de piezas en sarcófagos medievales, junto a los restos del difunto, siendo la concha la tipología más frecuente, principal emblema de la peregrinación jacobea.

Una localización peculiar, ya mencionada anteriormente en el apartado de formas, funciones y temas, fue en campanas. En ellas se fundieron insignias. Esta costumbre se llevó a cabo sobre todo en las regiones del norte y centro de Europa. El número de piezas que se colocaron en ellas debió ser muy elevado. Sin embargo, se conservan muy pocas, pues durante la Segunda Guerra Mundial fueron muchas las campanas confiscadas por los nazis para la industria armamentística. Han sido estudiadas en Escandinavia por Hartrnut Kühne y en Alemania por Kurt Köster<sup>79</sup>.

Otra localización, típicamente flamenca, fue en unos pequeños trípticos denominados “jardín cerrado”. Destinados a la devoción privada, en ellos se exhibían enseñas de peregrino de diversos metales y otros pequeños objetos devocionales. Datan de finales del siglo XV y primera mitad del XVI<sup>80</sup>.

Merecen una mención especial las enseñas localizadas en libros piadosos. Se han encontrado diversos objetos insertados en libros de horas, libros de oraciones y salterios, entre ellos insignias de oro, plata y plata dorada que el peregrino había adquirido y santificado en santuarios lejanos. Se localizaban en aquellas partes del libro que estaban en blanco, como las primeras hojas, las últimas, en los márgenes y en los finales de capítulo. Estos libros son manuscritos iluminados, obras de gran valor que ponen de manifiesto el elevado poder adquisitivo de su dueño. Era frecuente que estos personajes ilustres cosieran ellos mismos sus insignias, en muchos casos junto a determinadas oraciones. De esta manera, además de individualizar su libro, se convertían en la ilustración de un texto pudiendo ser contempladas y tocadas en la intimidad de la oración. El libro, al contener estas reliquias de contacto, se convertía para su propietario en una especie de relicario o santuario. Además, al unir dos tipos de objetos devocionales como eran el libro, de uso diario, y la enseña, recuerdo de un acto extraordinario, se creaba una experiencia devocional más compleja para su dueño<sup>81</sup>. En muchos de estos objetos de

---

<sup>78</sup> BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld (1970).

<sup>79</sup> KOLDEWEIJ, Adrianus Maria (2012): pp. 211-212. En cuanto a su función, ver nota 42.

<sup>80</sup> Ibid. (2012): p. 214.

<sup>81</sup> FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): p. 227.

devoción se apreciaba un gran desgaste, al parecer debido a generaciones de devotos que experimentaban su piedad tocando la imagen.

Se han conservado pocas enseñas de peregrino en libros piadosos, pues, al ser la mayor parte objetos de gran valor material, fueron arrancadas. Es por ello que resulta algo inusual encontrar una colección completa como la que muestra en su último folio el *Libro de Horas d'Oiselet*<sup>82</sup>, del siglo XV. En él se recogen veintitrés piezas de plata, cosidas con hilo rosa, provenientes de diversos santuarios de Provenza hasta Flandes. Pero lo más frecuente es encontrar en los libros tan solo las improntas de las enseñas que tuvo en su momento, al ser plaquitas en relieve, y los agujeros de aguja donde fueron cosidas al folio. Kurt Köster<sup>83</sup> ha reconstruido la imagen que debía tener el *Libro de horas de Felipe el Atrevido*<sup>84</sup>, el cual estuvo ornamentado en varios de sus folios con un gran número de enseñas de peregrino. En la actualidad conserva tan solo la impronta de las mismas, gracias a lo cual es posible reproducir prácticamente íntegras sus características. De este manuscrito destaca en particular el folio 6v, que contiene la representación de la Virgen rodeada de la impronta de trece enseñas de peregrino<sup>85</sup>.

Los libros de horas tuvieron su momento de esplendor en el siglo XV y primeros años del XVI, periodo que coincide con la práctica de insertar objetos en los mismos. Adrian Blanchet, que fue el primero en observar la evolución formal y técnica de la enseña, dedujo que esta costumbre comenzó a finales del siglo XV, aunque Köster sitúa la aparición de esta costumbre a mediados del siglo XV. Esta práctica se hizo tan popular en los Países Bajos y norte de Francia que en torno a 1480 talleres de iluminadores de Gante y Brujas introdujeron las enseñas como motivo iconográfico en sus ilustraciones para libros piadosos<sup>86</sup>. Se representaban con gran detalle y realismo, pintándolas en oro y plata, con efectos tridimensionales e incluso bordeándolas con hilos cosidos. El iluminador construía con sus imágenes una peregrinación que con frecuencia hacía referencia a sitios de Flandes o Alemania. Las insignias pintadas se colocaban en los mismos espacios del libro de oraciones y con la misma funcionalidad que las reales<sup>87</sup>. Estos modelos iconográficos flamencos fueron imitados por los talleres de iluminadores del resto de Europa.

En definitiva, la enseña, nacida en un entorno de piedad colectiva como eran las peregrinaciones, al final de la Edad Media manifestó con estos nuevos usos otra manera más privada de practicar la religión<sup>88</sup>.

---

<sup>82</sup> La Haya, Biblioteca Real, Ms. 77L60.

<sup>83</sup> KÖSTER, Kurt (1979). Explica también el encuentro casual de estas piezas y cómo al estudiar libros de horas halló recuerdos metálicos de peregrinación y pinturas cosidos en los márgenes los folios.

<sup>84</sup> *Livre d'heures de Philippe le Hardi*. Bruselas, Bibliothèque royale Albert I, Ms. 11035-37, fol. 6v.

<sup>85</sup> BRUNA, Denis (1998): p. 146

<sup>86</sup> Respecto al cosido de enseñas en los libros de horas y a su posterior sustitución por iluminaciones, antes de finalizar el año 2017 está prevista la publicación del artículo de Javier DOCAMPO (2016) "Difusión del modelo flamenco en la Castilla del siglo XV: el papel de los libros de horas" dentro del conjunto de comunicaciones del simposio *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla fúnebre de Álvaro de Luna*, que tratará, presumiblemente, esta cuestión en detalle.

<sup>87</sup> FOSTER-CAMPBELL, Megan (2011): pp. 227-228 y 258-263.

<sup>88</sup> BRUNA, Denis (1998).

**Selección de obras**

- Ampolla de Bobbio con Las mujeres ante la tumba vacía, siglo VI, abadía de Bobbio (Italia).
- Sello de peregrino de Nuestra Señora de Rocamador, Francia, segunda mitad del siglo XIII. Oviedo, Museo Arqueológico de Asturias.
- Enseña de peregrino de san Pedro y san Pablo, Roma (Italia), siglo XIII. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 4808.
- Enseña de peregrino de Santo Tomás Becket y su santuario, Inglaterra, siglo XIII. Londres, The British Museum, Mn. 1921,0216.64.
- Sello de peregrino de Santo Domingo de la Calzada, España, siglo XIII. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 4768.
- Detalle del trono Virgen de Ujué con sello de peregrino de la Virgen de Rocamador, siglo XIV. Iglesia-fortaleza de Santa María de Ujué, Navarra (España).
- Enseña de espejo con la representación de la Estrella de Belén, siglos XIV-XV. Museum of London, nº 8850.
- Uso de espejos durante la presentación de reliquias en Nürnberg en 1487. Peter Vischer, *Heiltumsweisung am Schopperschen Haus*, grabado con color añadido. Archivos de Nürnberg.
- Moldes de enseñas de san Miguel, abadía del Mont-Saint-Michel (Francia), siglo XV. Avranches, Musée d'Art et d'Histoire.
- Molde de enseña doble con la efigie de la Virgen con niño bajo un pequeño edículo torreado, abadía del Mont-Saint-Michel (Francia), siglo XV. Avranches, Musée d'Art et d'Histoire.
- *Libro de horas de Oiselet*, Brujas (Bélgica), c. 1440-1460. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 77 L 60, fol. 98r.
- *Libro de horas de Felipe el Atrevido*, París (Francia), último cuarto del siglo XIV; Brujas y Bruselas (Bélgica), c. 1445-1451. Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, Ms. 11035-37, fol. 6v.
- Santa Ana y san Joaquín dando limosna a los pobres, c. 1490. Frankfurt, Historisches Museum, inv. B 323.
- Enseña de peregrino de la Cruz de Jerusalén, Israel, segunda mitad del siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 12476.
- Enseña de peregrino de Santa Verónica y la Santa Faz, Roma (Italia), siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 18026.
- Enseña de peregrino con la representación simbólica de san Pedro y san Pablo, Roma (Italia), siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 4754.

- Enseña de peregrino de Santiago Peregrino, siglo XV. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 52263.
- Enseña de peregrino. Concha de Santiago sobre el bordón de peregrino, España, segunda mitad siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl. 4630.
- Enseña de peregrino de Santiago el Mayor, España, segunda mitad siglo XV. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, inv. Cl 4912.
- La vendedora de enseñas de peregrinación. Sillería de coro de la catedral de Amiens (Francia), principios del siglo XVI.

## Bibliografía

ARIAS SÁNCHEZ, Isabel; NOVOA PORTELA, Feliciano (1999): “Ampullae: ampollas de peregrino en el Museo Arqueológico Nacional”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVII, nº 1-2. pp. 141-174. Disponible en línea: <http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/boletin-man/MAN-Bol-1999/MAN-Bol-1999-Arias-Sanchez.pdf>

BABELON, Ernest; BLANCHET, Jules-Adrien (1895): *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale, publié sous les auspices de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*. Ernest Leroux, París. Disponible en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k399070n/f7.item.zoom>

BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam (2006): “L’au-delà du soi. Métamorphoses sigillaires en Europe médiévale”, *Cahiers de civilisation médiévale*, año 49, nº 196, pp. 337-358. Disponible en línea: [http://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_2006\\_num\\_49\\_196\\_2945](http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_2006_num_49_196_2945)

BERGER, Jean (2005): “Les enseignes de pèlerinage du Puy”. En: MAES, B.; MOULINET, D.; VINCENT, C.: *Jubilé et culte marial (Moyen Âge – époque contemporaine)*. Le Puy-en-Velay, pp. 87-114. Disponible en línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975192>

BREJON DE LAVERGNÉE, Arnaud (1970): “Enseignes de pèlerinage du Mont-Saint-Michel”, *Bulletin Monumental*, t. 128, nº3, pp. 249-250. Disponible en línea: [http://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-473x\\_1970\\_num\\_128\\_3\\_7149](http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1970_num_128_3_7149)

BRUNA, Denis (1998): “Témoins de dévotions dans les livres d’heures à la fin du Moyen Âge”, *Revue Mabillon*, nueva serie, 9 (t.70), pp. 126-161. Disponible en línea: <http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a102816.pdf>

BRUNA, Denis (1996): *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes au Musée National du Moyen Âge*. Réunion des musées nationaux, París.

BRUNA, Denis (2003): “Enseignes de pèlerinage de la Vía Tolosana. Provence et Languedoc: nouvelles découvertes et état de la question”. En: RUCQUOI, Adeline (ed.): *Saint-Jacques et la France*. Éditions du Cerf, París, pp. 65-80.

BRUNA, Denis (2006): *Enseignes de plomb et autres menues chosettes du Moyen Âge*. Le Léopard d’Or, París.

BRUNA, Denis (2007): *Saints et diables au chapeau. Bijoux oubliés du Moyen Âge*. Seuil, París.

CHAO ARANA, Francisco Javier; ESTRADA GARCÍA, Rogelio; RÍOS GONZÁLEZ, Sergio (1993-1994): “Tres enseññas de peregrino halladas en Oviedo”, *Asturiensia medievalia*, nº 7, pp. 101-104. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=134081>

DE KROON, Marike (2004): “Medieval pilgrim badges and their iconographic aspects”. En: BLICK, Sarah; TEKIPPE, Rita (eds.): *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and England*. Brill, Leiden, pp. 385-403.

ESPAÑOL, Francesca (2007): “Exvotos y recuerdos de peregrinación”. En: *El camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del Congrés Internacional*. Abadía de Montserrat – CSIC, pp. 297-317.

ESPAÑOL, Francesca (2011): “Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales”, nº 8, pp. 165-190.

FOSTER-CAMPBELL, Megan H. (2011): “Pilgrimage through the pages: pilgrim’s badges in late medieval devotional manuscripts”. En: BLICK, Sarah; GEFALD, Laura (eds.): *Push Me, Pull You. I. Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Brill, Leiden-Boston, pp. 227-274.

FRANCO MATA, María Ángela (2005): “Iconografía jacobea en azabache”. En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (ed.): *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*. Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, pp. 169-212. Disponible en línea: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/75/07franco.pdf>

FRIANT, Emmanuelle (2009): *Le catholicisme matériel. Les objets de la piété privée dans la France des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Tesis doctoral, Université De Nancy 2. Disponible en línea: <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc512/2009NAN21006.pdf>

GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (1996): *Los viajeros medievales*. Santillana, Madrid. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-viajeros-medievales--0/>

HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia (2001): “Cintas, medidas y estadales de la Virgen” (Colección del Museo Nacional de Antropología), *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. 56, cuaderno 2, pp. 33-66.

HOURIHANE, Colum (ed.) (2012): *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. Oxford University Press, Oxford, vol. 5. Disponible en línea: Google libros.

HUCHER, M. Eugène, (1853): *Des enseignes de pèlerinage*. Typ. de A. Hardel, Imprimeur-Libraire, Caen. Disponible en línea: <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/files/original/06b7e5d7864359b5e4ef5b4b0d365bf7.pdf>

KOLDEWEIJ, Adrianus Maria (2012): “Notes on the historiography and iconography of pilgrim souvenirs and secular badges”. En: HOURIHANE, Colum (ed.): *From Minor to Major. The Minor Arts in Medieval Art History*. Index of Christian Art – Princeton University Press, Princeton, pp. 194-216.

KÖSTER, Kurt (1979): “Kollektionen metallener Wallfahrts-Devotionalien und kleiner Andachtsbilder, eingenäht in spätmittelalterliche Gebetbuch-Handschriften”. En: *Erlesenes aus der Welt des Buches*. Wiesbaden, pp. 77-130.

LABAUNE-JEAN, Françoise (2007): “Une production d’enseignes de pèlerins au Mont-Saint-Michel”, *Archéopages*, n° 18, pp. 80-81. Disponible en línea: [http://www.inrap.fr/userdata/c\\_bloc\\_file/6/6905/6905\\_fichier\\_actualite18-labaune-jean.pdf](http://www.inrap.fr/userdata/c_bloc_file/6/6905/6905_fichier_actualite18-labaune-jean.pdf)

LACARRA, José María (1966): “Las peregrinaciones a Santiago en la Edad Moderna”, *Príncipe de Viana*, año 27, n° 102-103, pp. 36-46. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1301519>

LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1787, 1ª edición en latín 1564): *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Imprenta Real, Madrid. Disponible en línea: Google libros.

MARCOS, Mar (2004): “Origen de la peregrinación religiosa en el mundo cristiano: Jerusalén y Roma”. En: *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 11-31. Disponible en línea: Google libros.

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2007): “Emblemas de peregrinos y de la peregrinación a Santiago”, *Príncipe de Viana*, año 68, n° 241, pp. 647-654. Disponible en línea: [http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/A1A75AAC-371E-46E7-81D8-EF4AD0B9D25C/283862/EmblemasdeperegrinosRPV241\\_WEB.pdf](http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/A1A75AAC-371E-46E7-81D8-EF4AD0B9D25C/283862/EmblemasdeperegrinosRPV241_WEB.pdf).

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2002): “Los sellos en los reinos de León y Castilla durante los siglos X al XIII”. En: SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de; FRANCISCO OLMOS, José María de (eds.): *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del reino castellano-leonés (siglos X-XIII)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 246-282. Disponible en línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-11%20sellos.pdf>

MORA, Gloria (2013): “Arqueología y coleccionismo en la España de finales del siglo XIX y principios del XX”. En: RECIO MARTÍN, Rebeca C. (ed.): *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, pp. 8-28.

PAOLOZZI STROZZI, Beatrice; RIBA I FARRES, Josep M.; TABURET-DELAHAYE, Elisabeth; WOELK, Moritz (2015): “Les enseignes de pèlerinage”. En: *Voyager au Moyen Âge*. Musée de Cluny, París, pp. 20-22. Disponible en línea: <http://www.musee-moyenage.fr/media/documents-pdf/dossiers-de-presse/dp-expo-voyager-moyen-age.pdf>

PÉREZ MONZÓN, Olga (2012): “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”. En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; MIQUEL JUAN, Matilde (eds.): *El siglo XV hispano y la diversidad de las artes*, n° especial (junio) de *Anales de historia del arte*, vol. 22, pp. 85-12. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/39082>

PÉRICARD-MÉA, Denise (2002): *Les pèlerinages au Moyen Âge*. Éditions Jean-Paul Guisserot, París. Disponible en línea: Google libros.

RODOLFO, Alessandro (1999): “Signa super vestes”. En: D’ONOFRIO, Mario (ed.): *Romei e giubilei. Il pellegrinaggio medievale a S. Pietro (350-1350)*, catálogo de la exposición (Roma, 1999-2000). Milán, pp. 151-156.

RUCQUOI, Adeline (1981): “Peregrinos medievales”, *Tiempo de historia*, año VII, nº 75, pp. 82-99. Disponible en línea: <http://www.tiempodehistoriadigital.com/resbcombinada.php?autor=Rucquoi,%20Adeline&inicio=0&paso=10&orden=Titulo>

RUIZ CECILIA, José Ildfonso (2011): “Entre lo sagrado y lo profano: dos insignias medievales de plomo halladas en Osuna”, *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, nº 13, pp. 54-59. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/revista/12643/A/2011>

RUIZ MATEOS, Aurora; ABADA ROSSI, Daniel (1997): *El camino de Santiago*. Akal, Madrid. Disponible en línea: Google libros.

SPENCER, Brian W. (2010, primera edición 1998): *Pilgrim souvenirs and secular badges*. Boydell & Brewer, Woodbridge.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): “La ‘otra’ iconografía: usos e interpretaciones de lo obscuro en el arte medieval”. En: CAÑIZAL SARDÓN, Sara; NÚÑEZ IZQUIERDO, Sara; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2008): *I Seminario de Becarios de Investigación. Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes (Área de Historia del Arte)*. Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 29-38.

YARZA, Joaquín (1997): *Fuentes de la Historia del Arte I*. Historia 16, Madrid.



◀ Ampolla de Bobbio con las mujeres ante la tumba vacía, siglo VI, abadía de Bobbio (Italia).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Monza\\_ampullae#/media/File:Bobbio\\_flasks\\_ampullae\\_VIc.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Monza_ampullae#/media/File:Bobbio_flasks_ampullae_VIc.jpg) [captura 20/6/2017]

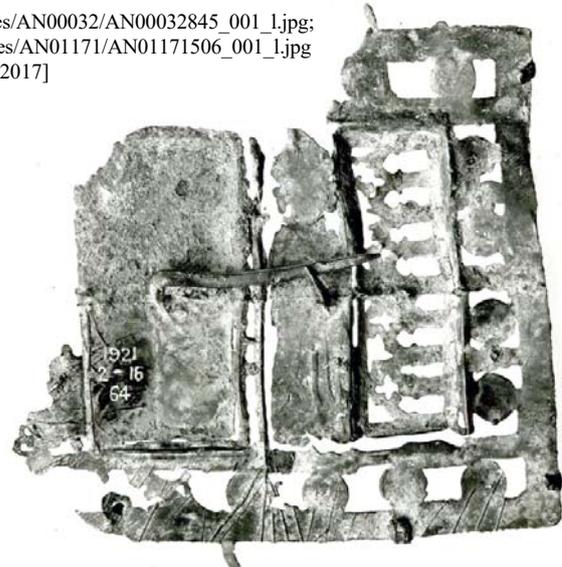
▶ Enseña de peregrino de san Pedro y san Pablo, Roma (Italia), siglo XIII. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4808.

[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303\\_97-013409\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303_97-013409_p.jpg) [captura 20/6/2017]



Enseña de peregrino de santo Tomás Becket y su santuario, Inglaterra, siglo XIII. Anverso y reverso con broche. Londres, The British Museum, inv. 1921,0216.64.

[http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00032/AN00032845\\_001\\_1.jpg](http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00032/AN00032845_001_1.jpg)  
[http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN01171/AN01171506\\_001\\_1.jpg](http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN01171/AN01171506_001_1.jpg)  
[capturas 20/6/2017]



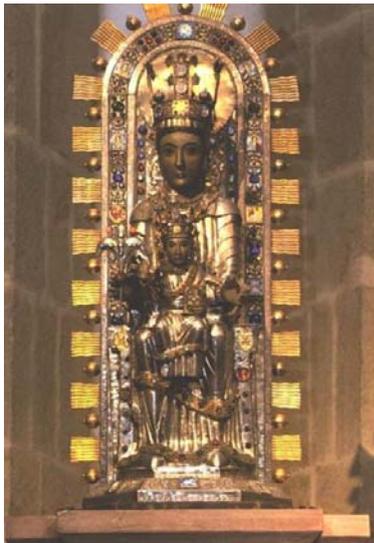
◀ Sello de peregrino de Santo Domingo de la Calzada, España, siglo XIII. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4768.

[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303\\_97-011842\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303_97-011842_p.jpg) [captura 20/6/2017]

▶ Enseña de espejo con representación de la Estrella de Belén, siglos XIV-XV. Museum of London, nº 8850.

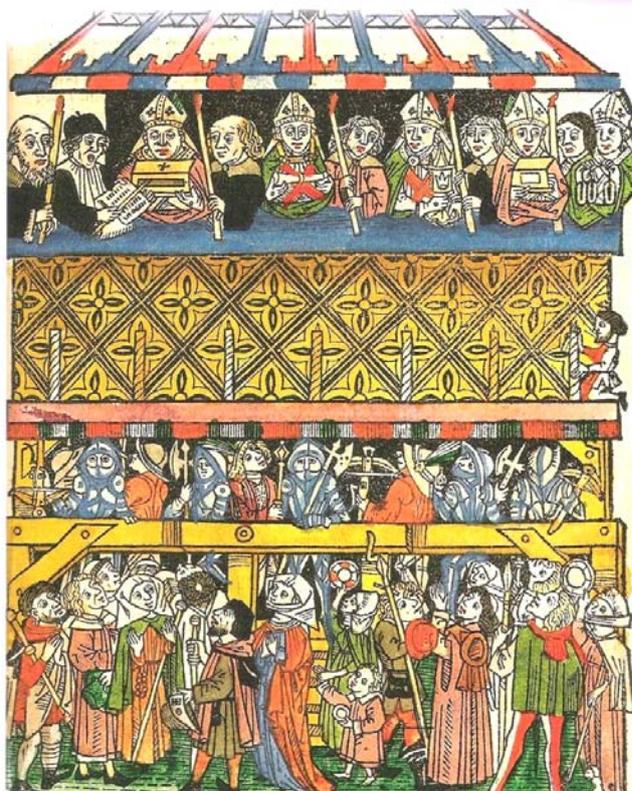
<http://collections.museumoflondon.org.uk/online/object/37297.html>  
[capturas 20/6/2017]





◀ Detalle del trono Virgen de Ujué con sello de peregrino de la Virgen de Rocamador, siglo XIV. Iglesia-fortaleza de Santa María de Ujué, Navarra (España).

<http://ujue-uxue.blogspot.com.es/2011/03/ujue-en-el-camino-de-santiago.html>  
[captura 20/6/2017]



© Hervé Paitier, Inrap

▲ Uso de espejos durante la presentación de reliquias en Nürnberg en 1487. Peter Vischer, *Heiltumsweisung am Schopperschen Haus*, grabado con color añadido. Archivos de Nürnberg.

<http://escholarship.org/uc/item/6s06d19f#page-114>  
[captura 20/6/2017]



© Hervé Paitier, Inrap

◀▲ Moldes de enseñas de san Miguel, abadía del Mont-Saint-Michel (Francia), siglo XV. Avranches, Musée d'Art et d'Histoire.

[http://www.images-archeologie.fr/Accueil/Recherche/p-13-lg0-notice-REPORTAGE-Une-production-d-enseignes-de-pelerins-au-Mont-Saint-Michel-Manche.htm?&notice\\_id=1826](http://www.images-archeologie.fr/Accueil/Recherche/p-13-lg0-notice-REPORTAGE-Une-production-d-enseignes-de-pelerins-au-Mont-Saint-Michel-Manche.htm?&notice_id=1826)  
[captura 20/6/2017] Licencia CC BY-NC-ND 4.0



© Hervé Paltier, Inrap



▲ *Libro de horas de Felipe el Atrevido*, París (Francia), último cuarto del siglo XIV; Brujas y Bruselas (Bélgica), c. 1445-1451. Bruselas, Bibliothèquc Royale Albert I, Ms. 11035-37, fol. 6v. Disposición de las enseñas según la reconstrucción de K. Köster.

<http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a102816.pdf> [captura 20/6/2017]

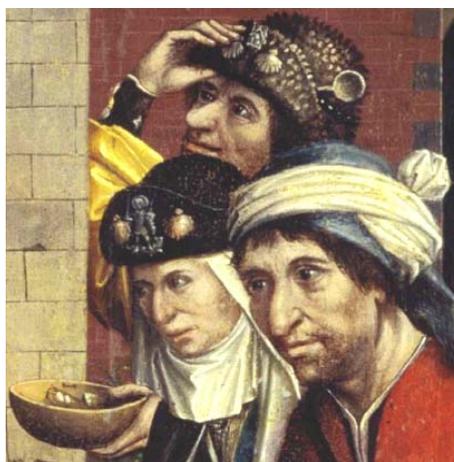
▲ Molde de enseña doble con la efigie de la Virgen con niño bajo un pequeño edículo torreado, abadía del Mont-Saint-Michel (Francia), siglo XV. Avranches, Musée d'Art et d'Histoire.

[http://www.images-archeologie.fr/userdata/icono\\_fiche/0/211/670x510\\_211\\_vignette\\_211-vignette-DSC-0010.jpg](http://www.images-archeologie.fr/userdata/icono_fiche/0/211/670x510_211_vignette_211-vignette-DSC-0010.jpg) [captura 20/6/2017]  
Licencia CC BY-NC-ND 4.0



▲ *Libro de horas de Oiselet*, Brujas (Bélgica), c. 1440-1460. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 77 L 60, fol. 98r.

<http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a102816.pdf> [captura 20/6/2017]



◀ Santa Ana y san Joaquín dando limosna a los pobres, c. 1490 (detalle). Frankfurt, Historisches Museum, inv. B 323.

[Foto: BRUNA, Denis (2007): p. 8]



◀ Enseña de peregrino de la Cruz de Jerusalén, Israel, segunda mitad del siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 12476.

<https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/267728?t=15vtnS3g2LFbCBH3RIcazw> [captura 20/6/2017]



**Enseña de peregrino de Santa Verónica y la Santa Faz, Roma (Italia), siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 18026.**

[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/eth/0001/m500341\\_0000258\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/eth/0001/m500341_0000258_p.jpg) [captura 20/6/2017]



**Enseña de peregrino con la representación simbólica de san Pedro y san Pablo, Roma (Italia), siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4754.**

[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303\\_97-011830\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303_97-011830_p.jpg) [captura 20/6/2017]



**Enseña de peregrino de Santiago Peregrino, siglo XV. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 52263.**

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?action=4&AMuseo=MAN&Museo=MAN&Ninv=52263> [captura 20/6/2017]



**Enseña de peregrino. Concha de Santiago sobre el bordón de peregrino, España, segunda mitad siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4630.**

<https://api.art.rmnpg.fr/v1/images/17/295329?t=jYqtV3m7C45iH4k6yC1CA> [captura 20/6/2017]



**Enseña de peregrino de Santiago el Mayor, España, segunda mitad siglo XV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 4912.**

[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303\\_97-018258\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0372/m500303_97-018258_p.jpg) [captura 20/6/2017]



**La vendedora de enseñas de peregrinación. Sillería de coro de la catedral de Amiens (Francia), principios del siglo XVI.**

<https://i.pinimg.com/originals/14/e1/ff/14e1ffc915e844b1e0c2646b0bdaf21a.jpg> [captura 20/6/2017]

# I MOTIVI ERRANTI DELLA REGALITÀ E LE PERSISTENZE FORMALI: MEMORIE BIZANTINE NEL MERIDIONE D'ITALIA POST-BIZANTINO

Antonio Pio DI COSMO

Universidad de Córdoba  
apiocosmo@outlook.it

Recibido: 28/8/2017

Aceptado: 10/12/2017

**Riassunto:** Questo contributo analizza un metodo cognitivo per i motivi erranti della regalità e discerne dello sviluppo dell'immagine della regalità nell'area mediterranea. Si vogliono annoverare i soggetti-base della regalità bizantina come quei codici iconografici ed ideologici che passano da una cultura all'altra e sopravvivono sostanzialmente inalterati. Questa ricerca applica le conoscenze visuali correlate alle categorie epistemiche della visione e le riconduce al lavoro dei politologi e alle opere d'arte degli artisti; si concludono così le questioni circa i problemi di rappresentazione del corpo nell'iconografia imperiale e regia. In questo modo, si approfondiscono le strategie di comunicazione della *ministratio ad memoriam*, che modellano le concrete immagini del re di Sicilia. Così si intravede un nuovo orizzonte iconografico che adatta i soggetti base a particolari requisiti.

**Parole chiave:** Motivi erranti della regalità; Memoria; Iconografia; Insegne; Abbigliamento.

**Abstract:** This contribution analyzes a cognitive methodology for royalty's wandering motives and focuses on the development of royal images in the Mediterranean area. It recognizes basic aspects of Byzantine kingship as iconographic and ideological codes that pass from one culture to another and survive barely unchanged. This research makes use of visual knowledge in reference to the epistemic categories of vision in relation to the work of political scientists and artists. Therefore, it examines the problems concerning the body's representation in imperial and royal iconography. In this way, it scrutinizes communication strategies of *ministratio ad memoriam*, which model King of Sicily's concrete icons. Thus, we can glimpse a new iconographic horizon based on particular requirements.

**Key words:** Wander subjects of Royalty; Memory; Iconography; Insignia; Outfit.

**Resumen:** Este trabajo se centra en las interacciones culturales suscitadas por los símbolos del poder en el Mediterráneo bizantino. Aspira a completar las lagunas doctrinales y exegéticas sobre la dinámica de los intercambios que permitió que los símbolos del poder bizantino se difundiesen con éxito por toda la cuenca del Mediterráneo. Este trabajo permite revisar específicamente el contexto local siciliano, replanteando con ello el análisis del fenómeno. Tal fin requiere de un desarrollo heurístico que sea capaz de analizar en toda su dimensión una nueva categoría cognitiva, los motivos errantes de la realeza, al tiempo que clasificar y sintetizar las manifestaciones iconográficas de la realeza mediterránea entre el final del Imperio Romano y los epígonos del Imperio Bizantino. Se emplea para ello un método propio que adapta a los documentos visuales de las épocas clásica y medieval las reglas de la antropología visual, proponiendo una nueva forma de ver y de abordar en todas sus manifestaciones la cultura visual de derivación bizantina y los mensajes ideológicos implícitos en ella; un método que permite decodificar con éxito significantes y significados en la construcción de la obra de arte. Con esta

aproximación se abren nuevos caminos que podrán aplicarse también en el futuro a otras artes visuales. Finalmente, hay una preocupación por reconstruir y analizar los *loci*, las fórmulas de descripción y el ajuar personal –particularmente en lo que se refiere al vestido y los ornamentos personales– del Emperador Romano de Oriente, que se analiza después desde la perspectiva de las modas. Se investigan también las fórmulas iconográficas referidas a la realeza y su difusión y acogida entre las cortes reales de Occidente, con particular atención a la Sicilia normanda. Se trata, en definitiva, de un planteamiento de investigación novedoso que aporta propuestas teóricas y modos de hacer distintos a los más consolidados en el ámbito académico, de los que podrán derivar en el futuro otras líneas de investigación adyacentes.

Asimismo este trabajo plantea el papel de las fórmulas de representación bizantinas en la tradición del Occidente medieval y en particular de la Sicilia de los soberanos normandos. Se trata el papel de estos reyes locales que se revisten con el atuendo imperial. De este modo los reyes normandos muestran una ficción o, si se prefiere, una realidad de dudosa legalidad, que está ocultando una usurpación jurídica de las insignias, del atuendo y de la imagen del basileus.

La investigación tiene como marco la teoría de la sociología y la teoría de la moda, aplicándolas a obras de arte de la corte normanda. A través de estas aproximaciones teóricas, pueden analizarse en toda su complejidad las representaciones de los soberanos normandos, tanto en el arte monumental de los mosaicos y los frescos como en las artes suntuarias.

El trabajo profundiza así en las estrategias de comunicación del *timor reverentiae*, que modelan las fórmulas de representación de los soberanos normandos que hacen propias la *imitatio Byzantii* y las imágenes de la monarquía bizantina. Con todo ello se muestra una nueva aproximación a la problemática de la realeza medieval y la siciliana en particular.

**Palabras clave:** Motivos errantes de la realeza; Memoria; Iconografía; Insignia; Atuendo.

«*La Rhomània anche morta fiorisce*»<sup>1</sup>.

L'espressione celebra il mito dell'eternità della *basileia* e offre un indicatore della percezione diffusa di una certa concezione della regalità ricondotta al polo bizantino, che sopravvive nella "Bisanzio dopo Bisanzio". Il primato di Bisanzio nella vita politica e nella produzione artistica dell'Alto Medioevo, fa sì che Costantinopoli venga considerata per un certo tempo il «faro del mondo»<sup>2</sup>. Un primato che spiega la fortuna anche nel Basso Medioevo di formule capaci di sopravvivere al di fuori della cultura che le ha generate.

Questi *loci* rappresentano un "modo di vedere" il mondo, che assorbito diviene parte dell'ossatura del pensiero dell'uomo medievale. Attraverso la cultura visuale Bisanzio plasma persino le macrostrutture dell'Età Media.

La nuova vita "locale" dei prodotti culturali bizantini delinea un fenomeno di costume pieno di implicazioni, più duraturo della stessa Bisanzio, che si radica nel *background* di un certo pubblico. I dati evinti dall'anamnesi delle evidenze dimostrano la straordinaria longevità di certi episodi della regalità elaborati a Bisanzio, selezionati per descrivere efficacemente le situazioni del potere particolare. Questi costituiscono un formulario autorevole ad uso e consumo delle potestà locali, quali «beni culturali» appartenenti al patrimonio immateriale dell'uomo medievale. Un successo che li innalza a paradigmi della dottrina del potere medievale. Le formule locali, nutrite dei segni-base della cultura visuale bizantina, appaiono così più incisive.

<sup>1</sup> Proverbio del Ponto Eusino, in: RONCHEY, Silvia (2003): p. 134.

<sup>2</sup> RONCHEY, Silvia (2006): p. 219.

La situazione di fatto evidenzia un'urgenza euristica, a cui si risponde con l'introduzione di una nuova categoria cognitiva: i "motivi erranti della regalità". La categoria, che rivisita la fenomenologia della regalità, valorizza quei motivi-base che passano da una cultura all'altra rimanendo sostanzialmente immutati, nonostante gli adattamenti della cultura alloctona. Questa spiega la prassi locale ed un arcano della politologia dell'Età Media: i potenti locali nel delineare un proprio «specchio trionfante del potere»<sup>3</sup> sovente s'ammantano dei riflessi di Bisanzio. Quale specchio deformante che restituisce ingrandita l'immagine del re locale, costituendo una *fictio*. Una categoria che appare dunque di utilità generale.

### **Gli episodi del potere fra tradizione formale ed aspettativa sociale. Nuovi spunti metodologici**

Il metodo procede all'analisi formale di una grande varietà di *media* afferibili agli episodi della regalità anche locale: evidenze quali sigilli, emissioni numismatiche, produzioni in avorio, manoscritti ed opere monumentali in mosaico o affresco. Si raffronta un registro materiale monotematico, in cui le soluzioni adoperate per descrivere la figura del *basileus* influenzano la produzione dei territori già soggetti a Bisanzio e si spalmano in una cacofonia spaziale. Eppure cacofonia non significa necessariamente disordine e la vasta area geografica considerata non implica una disconnessione delle evidenze. È sempre possibile delineare una sequenza di momenti, costituente una narrazione unitaria corrispondente ad un sentire diffuso, ed abbozzarne la relativa cronologia.

Si sistematizza questa complessa dinamica ordinando *per tabulas* la produzione dei documenti visuali locali che portano iscritti gli episodi della regalità di matrice bizantina.

Il metodo permette di redigere uno schema grafico capace di definire sul piano bidimensionale le coordinate in cui vanno a collocarsi i documenti visuali che descrivono gli episodi della regalità riferibili ai "sottoprodotti" della bizantinità. La visione *per tabulas*, evidenziando la percentuale di aderenza del documento, rende più comprensibile il processo di mutazione presso la cultura ed il sistema sociale considerato. Si stigmatizza nella continuità della resa formale il persistere nel lungo periodo di una formula descrittiva.

Una mutazione agevolata dal riscontro di problematiche assimilabili a quelle a cui la propaganda bizantina ha risposto in modo soddisfacente. Le risposte contenute nelle evidenze si rifanno così ad una panoplia di soluzioni che aderisce sostanzialmente al canovaccio degli episodi del potere bizantino. Non meraviglia che le medesime domande richiedano risposte sovente identiche. Questi modelli quindi appaiono autorevoli, versatili e prospettano espedienti sempre validi. Non mancano però adattamenti per soddisfare le necessità dell'impulso generatore.

Per valutare l'indice di sopravvivenza delle formule bizantine si individuano due criteri fondamentali: l'aspettativa sociale e l'aderenza alla consuetudine formale.

Sulla direttiva dell'aspettativa sociale si visualizza l'aderenza della formula all'immagine-base. Qui opera la corte, che segue una tradizione rappresentativa stabile ed ha poco interesse a pattuire segni e contenuti, preferendo ridurre al minimo le interazioni. La corte, orientata al conservatorismo, s'allontana dalla tradizione solo in ragione delle

<sup>3</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (1996).

emergenze. Questa trova nell'assuefazione dell'occhio della controparte le ragioni che giustificano il perpetuarsi d'immagini e formule ritenute efficienti in base all'esperienza di somministrazione dei messaggi. Eccezionalmente la stessa corte aggiorna i modelli alle contingenze.

Contrariamente il pubblico, assuefatto a determinate convenzioni rappresentative, non gradisce immagini che contravvengono alla propria concezione del potere costituito. Una percezione che varia rispetto al novero di segni del potere e prossemiche inscritte, che possono essere più o meno consueti per i fruitori.

Sulla direttiva della consuetudine formale invece si riscontra un'alta mobilità, perché vige una maggiore libertà interpretativa delle formule ed aumentano le possibilità di pattuizione fra corte, committente e pubblico. Questo perché si lascia spazio anche all'azione dei privati, relativamente alla condiscendenza regia. La frequente possibilità di interazioni e pattuizioni può portare all'erosione dei segni di *status*, che possono essere modificati o comunque appena abbozzati per permettere di identificare il personaggio nella sua funzione pubblica. Lo stesso può accadere alla prossemica che, pur movendosi in formule basilari, può mostrare movimenti più liberi o ariosi, allontanandosi dalla consuetudine.

L'aderenza dei documenti visuali generati in un contesto politico e geografico alloctono alle formule consuete attrae il documento verso il punto zero, cioè in ragione del quoziente di fedeltà all'immagine prodotta dalla *basileia*. Le variazioni della formula costituiscono soluzioni che si collocano sempre più verso l'estremo della dimensione morfologica: si dimostra così un livello di interazione altissimo. Con l'aumentare della libertà transattiva si assiste al venir meno della forza coercitiva dei modelli e diviene possibile il cambiamento-aggiornamento delle formule consuete. Quest'operazione si realizza in un periodo che può essere piuttosto breve o anche molto lungo, quale indicatore del mutamento della percezione sociale sul piano microscopico. Sul versante macroscopico si può persino teorizzare una modifica o, per lo meno, un tentativo di forzatura delle strutture cognitive che concernono la dottrina del potere.

La modifica, seppure segnala una crisi, va vista nell'economia del ciclo vitale dell'iconema, ove la rottura con la tradizione è piuttosto un momento che apre a successive fasi vitali della formula descrittiva.

Al contrario, la rarefazione delle interazioni e l'assuefazione dell'occhio permettono alle forme assimilate di cristallizzarsi, tanto che può parlarsi di "canonizzazione" delle espressioni grafiche da parte dell'autorità. Questo processo di razionalizzazione di forme e contenuti, rafforza l'indice di riconoscibilità dell'immagine.

Ne consegue che all'aumentare delle transazioni aumenta la possibilità di cambiamento della descrizione e il documento può essere collocato presso l'estremo della direttiva che misura l'aspettativa. Diminuendo l'aspettativa di una forma consueta anche il sistema iconografico "classico" si indebolisce e si permettono innovazioni sempre più rilevanti; ciò rende possibile l'allocazione del documento verso il limite estremo della direttiva della morfologia.

La collocazione nel grafico non solo permette di rilevare l'adesione al modello, ma fa luce sulla rete di relazioni sociali che realizzano la somministrazione per immagini della dottrina del potere. Offre pure la possibilità di contemplare graficamente sia le interrelazioni intercorrenti fra la corte e il corpo sociale, sia di percepire, in ragione di un'aspettativa diffusa, quei processi dialettici che portano alla pattuizione di forme, segni

e significati. Conseguentemente quando il committente è un privato ha la possibilità di introdurre maggiori varianti allo schema base.

L'analisi della distribuzione dei prodotti sul grafico evidenzia il ruolo del committente, che eventualmente sceglie e sperimenta nuove morfologie o decide di ripetere pedissequamente le immagini consuete. Si paventa così il "costo" sociale della scelta, quale possibilità di successo e/o insuccesso del messaggio veicolato a tramite della forma prescelta; espedienti che suggeriscono alla politica per immagini una determinata direzione, se non una svolta.

Nei punti estremi del grafico si ravvisa un amplissimo potere di contrattazione. Vi è pure la possibilità teorica di tradire l'aspettativa attraverso una trasgressione della consuetudine iconografica. I documenti con circolazione ristretta ad un pubblico selezionatissimo, possono recepire espressioni divergenti che alterano o addirittura violano l'ordine tassonomico delle strutture rappresentative della cultura. Soluzioni che investono le categorie gnoseologiche di comprensibilità e riconoscibilità di forma e contenuto; l'eccezione formulare risponde pertanto alla sub-cultura dei pochi fruitori.

Il grafico enfatizza ancora gli elementi piuttosto stabili della soluzione e stigmatizza i fattori variabili, che sono solitamente vincolati alle contingenze. Questi elementi appaiono fluttuanti, talvolta accessori e concernono aspetti secondari; ineriscono pure alcuni contenuti che trovano una spiegazione solo nel contesto locale e nella situazione che produce il documento.

Il grafico sistematizza persino le iconografie che trascendono il tipo, perché connotate da vistose varianti, che si collocano in un punto sempre più vicino al termine della direttiva della morfologia. Ciò permette di visualizzare attraverso un principio scalare l'incidenza degli elementi innovativi e delle varianti dell'iconografia consueta. Il potenziale di successo delle novità enfatizza il ruolo di un pubblico tutt'altro che passivo, capace di determinare alterazioni della formula o di innalzarla a cifra tipologica. Fruitori con cui i committenti sia pubblici che privati vengono a compromesso.

I dati evinti dai documenti visuali vengono così ordinati e posti su diversi punti. Questi possono essere uniti da un diagramma, che stigmatizza l'aderenza più o meno pedissequa al modello. Il grafico permette pure un'anamnesi delle affinità formali dell'*imaginerie* del potere dell'Età Media. S'evidenzia un fenomeno che nel locale si raffronta ai corollari del processo di mutazione: la risemantizzazione e la rifunzionalizzazione, rispetto almeno all'intenzione del committente d'aderire a soluzioni bizantine.

La questione investe non solo le formule e la resa stilistica, ma i dettagli come la fisionomia dei rappresentati, il panneggio, nonché la foggia di vesti e insegne. La traduzione formale più o meno pedissequa costituisce occasione di continuità o di frattura, di sopravvivenza o di interruzione nel flusso dello stile bizantino; tutti momenti del percorso artistico locale, che il grafico registra.

Il grafico spiega pure le eventuali intrusioni di elementi alloctoni alla tradizione bizantina, che nel locale segnano lo sviluppo della formula della regalità. Questi provengono dal basso, ovverosia costituiscono delle infiltrazioni del gusto locale. Infiltrazioni inevitabili durante il processo di risemantizzazione e rifunzionalizzazione della formula. Proprio queste intrusioni costituiscono i punti più alti del diagramma e i momenti di rottura con la tradizione, in quanto forzature esplicite della consuetudine rappresentativa.

Si stigmatizza la rimodulazione degli espedienti formali, quale compromesso fra cultura dominate, cultura locale e le diverse subculture. Tutti momenti del percorso artistico locale in cui la produzione autoctona tenta di forzare le strutture e di emanciparsi dalla tradizione formale bizantina.

Per quel che riguarda il metodo d'approccio ispirato alle categorie cognitive dell'antropologia visuale si enfatizza il ruolo del documento, quale simbolo della società legato alle «scadenze della vita sociale» e alle relative cerimonialità<sup>4</sup>. Un simbolo capace di attrarre i segni del rango ascrivibili al soggetto rappresentato, di addensarli e condensarli in «forma metastorica»<sup>5</sup>. Segni che si infittiscono in relazione allo svuotamento dello sfondo ed ottimizzano l'efficienza "indicale" della rappresentazione<sup>6</sup>. L'insegna diviene poi protagonista di quella che si definisce un'antropologia simbolica della regalità, perché l'iconografia veicola un "sistema di segni" «reverenziali» non arbitrario, ma riconducibile alla tradizione ed agevolmente riconoscibile. Anche la prossemica può essere ricondotta a questo linguaggio, poiché rientra fra i «segni di codificazione» del rango del rappresentato<sup>7</sup>. I segni potenziano l'immagine evocando un modello ideale, ispirato all'idea della prosperità e dell'invincibilità. Si costituisce una "messa in codice", che apre a potenziali falsificazioni a fini politici.

Il documento visuale dell'Età Media poi può essere avvicinato alla fotografia antropologica per molte ragioni. Prima di tutto per il rapporto che il ritratto «intrattiene con il proprio universo rappresentativo», con la «scena sociale» o con la «vicenda» in cui la situazione del potere si iscrive<sup>8</sup>. La rappresentazione diviene così il luogo del "senso euristico" in cui si cristallizza il processo di "incontro" e "scontro", di "transazione" e "scambio", nonché di "negoziazione" di forme e significati. Nella rappresentazione s'innestano poi i «tratti subliminali» e quelli «rimossi», finanche «oscuri» del rapporto d'osservazione<sup>9</sup>. Il documento, come la foto, costituisce una descrizione "densa" in cui coagulano sia le determinazioni cosce dell'autore e del committente, sia le determinazioni inconscie che sviluppano durante l'interazione. Situazioni tipizzate dalla pratica di rappresentazione<sup>10</sup>.

Come la fotografia anche il documento visuale dell'Età Media considera il rapporto che intercorre fra il committente e il materiale esecutore. Il soggetto da rappresentare si deve riconoscere e deve essere riconosciuto. Pertanto il documento deve rispondere a formule socialmente condivise e riconducibili al canone. Il canone, per quanto rigido, non può estromettere la componente soggettiva dal processo di creazione artistica. L'autorialità ha sempre ad emergere entro limiti circoscritti<sup>11</sup>. La soggettività si piega alle convenzioni iconografico-comunicative della cultura di riferimento. Il canone, quale modo condizionato di "vedere" il mondo, calмира l'arbitrio con le sue formule descrittive consolidate e le raccorda al senso comune.

---

<sup>4</sup> FAETA, Francesco (2003): p. 118.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid, p. 94.

<sup>7</sup> Ibid, p. 102.

<sup>8</sup> Ibid, p. 103.

<sup>9</sup> Ibid, pp. 109-110; MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): p. 235.

<sup>10</sup> FAETA, Francesco (2003): p. 102; MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): p. 176.

<sup>11</sup> FAETA, Francesco (2003): p. 180.

L'applicazione di un metodo concepito per documenti della cultura visuale diversi da quelli per cui è stato pensato, diviene più ragionevole per le molte analogie riscontrate. E se ogni forzatura viene giustificata dalla tipologia dei reperti considerati e dal loro relativo *background* culturale, ogni correzione viene apportata a favore dell'interazione sinergica con i criteri mutuati dall'archeologia e dall'esegesi storica, che migliorano la definizione di contenuti e scelte formali. Un metodo che oltre alle analogie teoriche permette di individuare altri punti comuni nella composizione della rappresentazione, perché di estremo interesse per la comprensione del messaggio. Punti evidenziati dall'artista che gioca con i fuochi e le direttive. Costui a tramite delle posture e delle prossemiche delinea vettori che conducono l'occhio verso i fuochi della composizione; punti dove si vuole che il fruitore guardi.

Per quel che riguarda la prassi utilizzata nella costruzione delle iconografie, il metodo tende non solo a circoscrivere una serie di formule generali, quali schemi astratti, ma vuole dimostrare le ragioni formali del loro ciclo vitale che è molto lungo; tanto che hanno a sopravvivere al dominio della stessa Bisanzio nel locale. Si isolano pertanto una serie di espedienti grafici utilizzati per comporre la formula stessa e si persegue sul versante filologico la loro parabola. Una serie di stilemi insomma, che possono, di volta in volta, essere inseriti o espunti da uno schema preciso o esportati al di fuori di questo e commisti ad altre formule base, aprendo così a nuove soluzioni o almeno a varianti di quelle già conosciute.

Attraverso la ripetizione più o meno pedissequa di elementi, anche infinitesimali, che compongono lo schema-base si riesce a monitorare il percorso esistenziale della singola formula. Lo studio, stigmatizzando la continuità e la discontinuità di questi, ha ad evidenziare l'evoluzione dello schema, mentre i dettagli lo vanno a colorare, segnando variazioni più o meno evidenti ed originali. Tuttavia è proprio il persistere di certi dettagli nella collazione dei profili delle figure, come la mimica ieratica, le precise posture e le specifiche prossemiche, che dimostra l'adeguatezza dell'opzione figurativa. La scelta, fatta anche a scapito di altre soluzioni, fornisce di pregevolezza il successo delle formule e ne decreta attraverso la riproposizione costante la sopravvivenza e la futura evoluzione.

### **Le formule descrittive e la “copertura” dell'istituzione: un'ipotesi di lavoro**

L'iconografia con le sue formule appare funzionale alla politica contingente e risponde a problemi in fatto, esponendo concetti ideologici spesso rafforzati da espedienti in diritto. Configura così un novero di soluzioni utili alla gestione dello Stato. Soluzioni costruite per rispondere a stimoli precisi. L'apparato iconografico costituisce insomma un prodotto storico che, attraverso una martellante diffusione, impone delle soluzioni attentamente calibrate. Quale insieme di espedienti è volto poi a mettere al riparo la gerarchia, ribadendone la supremazia, in uno col comando del sovrano su tutti. Una deferenza che deve essere fomentata proprio attraverso soluzioni efficienti, perché chi esercita il potere per conservarlo deve impedire anche a livello mentale ogni possibilità di rivolta o almeno limitarla<sup>12</sup>. La selezione di precise iconografie risulta essere allora una forma di “copertura” che funge da contrappunto all'investitura divina, anzi si opra del compito di rendere percepibile proprio quell'idea. Le formule descrittive, come la dottrina del potere che le giustifica, appaiono quale prodotto storico e storicamente elaborato<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> CARILE, Rocco Antonio (2002): p. 53.

<sup>13</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (2003).

Queste vengono costruite attraverso la commistione di una serie di elementi che attingono non solo alla teoria politica, ma anche all'universo magico, perché devono rappresentare quella forza che si afferisce a chi detiene il potere. Fanno dunque luce su un fenomeno che è frutto di operazioni culturali e di natura intellettuale piuttosto complesse, connesse a tempi precisi e luoghi altrettanto precisi e a problemi specifici.

Un involucro insomma, che nell'immediatezza della sua percettibilità, è importante tanto quanto l'idea che somministra o forse più. Una scelta sbagliata o poco comprensibile può causare l'insuccesso del messaggio, in uno con la variazione della formula, e nel peggiore dei casi decreta persino la fine del ciclo vitale di una precisa soluzione.

Si può parlare allora delle formule descrittive come di un processo di progettazione di una serie di espedienti formali di successo, che devono tradurre agli occhi il fenomeno d'ascesa al sacro di cui il sovrano è protagonista: l'iniziazione al "mistero della regalità". Un processo razionale incuneatosi fra il Tardoantico e l'Alto Medioevo, in cui non poco conto hanno gli elementi ricavabili dalla matrice biblica e dalla prassi ecclesiastica.

Le rappresentazioni nella loro datità fenomenica e storica vanno considerate alla stregua di atti politici altamente meditati e calcolati, che devono incidere sull'economia della vita dello Stato. Una meditazione sulle forme del potere che non può far a meno della Chiesa, di cui i vescovi sono i principali attori, in quanto gestori dell'immaginazione trasfiguratrice. Le soluzioni iconografiche hanno a trasmettere una regalità che rielabora le formule romane, unendole a quelle di matrice messianica per creare nuove soluzioni descrittive per gli episodi salienti della regalità. Soluzioni che sul piano formale devono rendere il singolo rappresentate *pro tempore* adeguato all'idea dell'istituzione, ponendolo in relazione con Dio. Questi documenti visuali devono quindi trasmettere una realtà ideale. Chi li osserva poi deve poter immaginare una realtà altra: quella predicata dall'ideologia; una vera e propria *factio* posta in essere dalla propaganda di Stato. La formula si rivela così quale cifra ultima dell'"autocelebrazione statuale" e quale sorta di "copertura" dell'istituzione che si rappresenta.

L'immagine si carica così di senso euristico e costituisce una visione "politicamente orientata" della realtà, quale meta-interpretazione del reale. Essa ha quale sua intima *ratio* l'esattezza e la credibilità della storia narrata, perché deve raccontare fatti che si pretende autentici. La propaganda attraverso l'iconografia opera una revisione "teurgica" della storia e la "visualizza", riducendola però a messa in codice e traccia per l'occhio. Il documento visuale è la tappa ultima del processo euristico di selezione di forme e contenuti, che sono narrati attraverso le evidenze. Esprime e rappresenta la visione del mondo che è fatta propria da una cultura.

Le soluzioni descrittive, quali forme di "copertura", si pongono a corollario della regalità sacra, perché visualizzano la prossimità del sovrano a Dio. Anzi ne sono la prova. Tutte le costruzioni sulla sacralità sembrerebbero inutili senza la dimostrazione di un contatto diretto con la divinità. Eppure la scelta di ribadire la presenza di Dio nelle azioni del sovrano paradossalmente trova origine nell'endemica fragilità della monarchia<sup>14</sup>. Una necessità quella di rimarcare la sacralità del potere, almeno rispetto all'estrema instabilità dell'ufficio ed agli attentati che colpiscono sovente la persona che si ritiene sacra. A maggior ragione se a Bisanzio si richiede un criterio minimo per essere eletto imperatore: basta essere maschio e cristiano, né monaco, né eunuco. Cosa che fomenta l'instabilità. La

<sup>14</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (2002).

soluzione grafica si oppone a questa precarietà e le precise formule adoperate per i documenti visuali possono configurare infine una sorta di clausola di salvaguarda materiale del potere costituito.

Allo stesso modo occorre chiedersi se la creazione di spazi di “copertura” entro cui inserire le prerogative immateriali come la sacralità o materiali come un’immagine decorosa costituiscano una messa in codice. Il meccanismo di codificazione, aumentando la spendibilità dei messaggi e delle idee che il documento visuale contiene, rientra fra i tentativi svolti con diverso risultato per “blindare” l’Istituto<sup>15</sup>. La selezione delle formule e il suo consolidamento rispetto ad altre soluzioni, in fin dei conti, vuole evitare emorragie di significato, che sfuggendo pericolosamente, possano aprire crepe nell’impianto ontologico del sistema culturale di riferimento.

### **Tradizioni formali, memorie e persistenze: le ragioni della sopravvivenza dei segni e degli episodi del potere bizantino nell’immaginario normanno**

Desti particolare interesse il secondo ciclo vitale delle formule bizantine riproposte all’inizio del Basso medioevo nell’Italia insulare. I documenti visuali del Regno di Sicilia dimostrano un orientamento preferenziale verso le soluzioni formali della monarchia bizantina. Una propensione che è giustificata dalla presenza di un ampio pubblico assuefatto a formule greche, anche se la popolazione bizantina non sembra superare il 20 % del totale. Eppure deve considerarsi un ampio sostrato di cultura greca che spiega sia la buona ricettività, sia la predilezione per una determinata formula, apprezzabile nei termini di “domanda sociale”.

E se la grande maggioranza della popolazione del regno non è bizantina, bizantina è sicuramente l’*intelligenza* di Ruggero II (1095-1154). I bizantinofoni si concentrano specie sulle coste e nell’area calabrese, mentre nell’interno è forte l’etnia longobarda a cui si mischiano elementi normanni; al contempo residua una presenza araba in Sicilia.

L’efficacia della tradizione bizantina va necessariamente subordinata al gradimento delle *élite* committenti, che orientano la produzione, e del pubblico locale portatore di una precisa aspettativa sociale. Ignorare questo presupposto significa minimizzare il fenomeno e la sua finalità principale: diffondere messaggi condivisi da destinatari capaci di recepirli. Tale scelta formale ottimizza le potenzialità comunicative.

La Corona normanna sceglie di adoperare nell’iconografia ufficiale formule ed insegne che si presentano come sottoprodotti della cultura bizantina. Per meglio comprendere la significatività di una simile opzione, bisogna ricorrere alle teorie della moderna sociologia, che dimostrano come la scelta di determinate vesti sia un mezzo per l’integrazione di un soggetto in un qualsivoglia gruppo. Sembra che i sovrani normanni rispondano alla situazione politica internazionale anche attraverso la scelta di un *habitus* ritenuto capace d’integrarli tra i pari. L’*habitus* di corte bizantino sembra addirittura auspicarne l’inclusione. Anche le *regalia* possono essere intense quali strumenti d’integrazione nel gruppo dei pari. Una scelta diversa forse non appare altrettanto efficace, costituendo una mancata occasione di inserimento. L’istituzione rifugge attraverso i segni distintivi del capogruppo il timore dell’esclusione.

Si può parlare dunque di “percolazione”, quale modello di diffusione verticale di un costume e di una moda. Il concetto valido sul piano macroscopico viene applicato ad

---

<sup>15</sup> Ibid.

un gruppo sociale che in diritto non è affatto omogeneo: i detentori del potere, la *familia regum*. L'esistenza di un gruppo implica processi di inclusione ed esclusione. A maggior ragione se si tratta di un ordine esclusivo con forti "barriere d'ingresso". L'*habitus* normanno allora rappresenta la falsificazione di un codice e mostra un sovrano già integrato nella *familia*; anzi pari al *pater familiae*. Cosa che non corrisponde alla situazione in diritto. In Oriente si identifica Ruggero quale «*tiranno marino*» o «*scilla*»<sup>16</sup>; in Occidente Bernardo di Chiaravalle lo addita come «*usurpator Siculus*» e «*invasor imperii*»<sup>17</sup>. Una falsificazione che è giustificata dalla possibilità d'esercitare attraverso l'abbigliamento un controllo sulle modalità con cui si appare agli altri, perché aiuta a costruire l'identità, a manipolarla ed imporla.

La fortuna delle formule bizantine si spiega con la riproposizione del patrimonio formale ellenistico ridotto alle parti costitutive. Laddove la figura umana diviene divisibile, tradotta nei suoi elementi essenziali da mettere insieme e collazionare. In particolare gli arti costituiscono un formulario base, ma intercambiabile. Le componenti della scena, orientate ad un criterio di paratassi, permettono un facile smontaggio e la sostituzione delle parti. Come possono essere smontate e sostituite le prossemiche degli arti.

Un qualsiasi schema compositivo bizantino può essere adoperato per descrivere episodi assimilabili<sup>18</sup>. Salvo brevi accorgimenti può costituire un modello per ulteriori rappresentazioni. La postura dei corpi di una qualsivoglia soluzione (*ex exemplo* la morte della Vergine) può essere riproposta in poziori raffigurazioni (morte di un santo o del *basileus*), mostrando le potenzialità del modello<sup>19</sup>.

Queste composizioni possono ben prestarsi, attraverso il meccanismo della sostituzione, dell'adattamento o della trasformazione, a delineare un formulario di soluzioni efficaci delle situazioni del potere, anche in origine non previste. Un novero utile a raccontare le vicende siciliane.

L'aspecificità dei tipi, dovuta anche alla polisemanticità dell'immagine, permette un buon margine di operabilità nella composizione delle strutture sceniche e nella scelta dei messaggi da veicolare.

Di seguito si ricostruisce il ciclo vitale di due *loci* bizantini sopravvissuti nelle situazioni del potere siciliano. L'adesione alla formula bizantina può essere piuttosto pedissequa come nel caso dell'incoronazione mistica o può aprirsi a varianti, permettere adeguamenti, contaminazioni e rimodulazioni come nel caso della donazione.

### **Una formula longeva: l'incoronazione mistica. Persistenze formali di un episodio del potere bizantino nel Regno normanno di Sicilia**

La formula dell'Incoronazione mistica gode di grande fortuna e presenta un ciclo vitale molto lungo, in ragione della sua capacità di incidere l'inconscio collettivo e della sua versatilità sul piano comunicativo. Il tipo trova la propria origine nella formula-base

<sup>16</sup> MICHELE RETORE (1152?): *Oratio*. A cura di REGEL, Vasilij (1917): *Michaelis Rhetoris Oratio ad Manuelem*. Leipzig, Petersburg, pp. 163-164, 179.

<sup>17</sup> BERNARDO DI CHIARAVALLE (1090-1153): *Epistulae*. A cura di MIGNE, Jean-Paul (1854): *Bernardus Claraevallensis, Epistulae, PL*, La Barrière d'Enfer, Paris, coll. 294, 295.

<sup>18</sup> DEMUS, Otto (2008): p. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*

dell'incoronazione dell'imperatore pagano da parte della Vittoria o di una qualsiasi divinità dell'Olimpo. Questo schema, che recepisce diversi spunti tematici concernenti il mondo marziale e agonistico, mantiene un idioma rappresentativo costante, che può oltrepassare lo spartiacque della svolta costantiniana. La formula può sopravvivere a corollario della propaganda, in quanto legata alla «Teologia della Vittoria»<sup>20</sup> e si consolida attorno alla locuzione «*a Deo coronato*», perché esprime un problema essenziale della politologia: la Vittoria, quale sottoprodotto del consenso divino al trono<sup>21</sup>.

Il Tardoantico conosce la scena dell'imposizione della corona per opera di una neutrale mano divina, quale idioma gradito sia al pagano, sia al cristiano. Costantino allora si può rappresentare in vesti militari nell'emissione della Zecca di Costantinopoli del 330 d.C., ora al *Münzkabinett* del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, circondato dai figli, mentre viene «coronato da Dio». Al contempo le allegorie della Virtù e della Vittoria pongono serti di alloro su Costante e Costanzo.<sup>22</sup> Una formula che propone un linguaggio complesso e si costruisce quale immagine-ponte, ricorrendo all'immaginario pagano consueto a cui aggiunge motivi provenienti da quello cristiano in formazione.

La soluzione grafica, dopo sporadiche apparizioni, ritorna più tardi in Oriente e si ritrova nelle emissioni dalla zecca di Costantinopoli, Nicomedia, Cizico, Eraclea, Antiochia, Alessandria ed infine di Tessalonica fra il 383-386 d.C., laddove si rappresenta il profilo di Arcadio a cui viene imposto un diadema dalla mano divina che cala giù dal cielo.

In Occidente poi la formula rivive come mero sottoprodotto della «Teologia della Vittoria», costituendo un reflusso. Il conio afferibile ad Onorio prima ed a Valentiniano III poi fonde in un'unica soluzione la formula dell'imperatore incoronato dalla mano di Dio, quale espressione sintomatologica della propensione alla vittoria, alla figura del «dominatore di mostri»<sup>23</sup>. Il «dominio imposto al serpente»<sup>24</sup> evoca una più recente comportamentalità della fenomenologia del potere imperiale: la *calcatio colli*, quale segno estremo di sottomissione.

La formula sopravvive ancora nell'iconografia femminile, forse perché vedere il sovrano direttamente incoronato da Dio deve sembrare ai fruitori una soluzione troppo forte; l'immagine allora viene reinterpretata in chiave di legittimazione dinastica.

Il *locus*, dopo l'auge del IV sec. subisce un lungo oblio, per ricomparire rinnovato nelle sue forme esteriori. È forse la Vergine stefanofora, che secondo Corippo appare in sogno a Giustino II, ad offrire nuovi spunti per la successiva fase vitale dell'iconema<sup>25</sup>. La fine della crisi iconoclasta permette al vuoto teoptico di essere riempito dalla visione teofanica; scomparso ogni timore connesso alla rappresentabilità della divinità, si apprestano nuove formule che vengono incontro all'aspettativa sociale. Nel post-Nicea II

<sup>20</sup> MCCORMICK, Michael (1986); CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, p. 76. Cfr. «*Che lui stesso esalti la vostra potenza, sovrani, favorendo le vostre vittorie sui barbari*».

<sup>21</sup> PERTUSI, Agostino (1991): pp. 77-81.

<sup>22</sup> MACCORMACK, Sabine (1995): fig. 50.

<sup>23</sup> SAXL, Fritz (1982): p. 5.

<sup>24</sup> MCCORMICK, Michael (1986): p. 76.

<sup>25</sup> FLAVIO CORIPPO (500-568): *De Laudes Justini II*, 1, 49-51. A cura di CAMERON, Avril (2000): Flavius Cresconius Corippus, *In Laudes Justini Minoriis*, Blomsbury, London.

si fa largo una nuova semantica descrittiva e l'incoronazione mistica del *basilues* viene celebrata da un angelo, dalla Vergine o dal Cristo. E se la Vergine incorona un *basileus* denominato Leone in un avorio di controversa datazione, probabilmente parte di uno scettro cruciforme<sup>26</sup>, il codice Gr. 510 con le Omelie di S. Gregorio Nazianzeno vede una miniatura con l'arcangelo Gabriele, nume tutelare dell'imperatore, procedere all'imposizione della corona sul capo di Basilio I, a ratificarne l'accesso al trono<sup>27</sup>.

L'epifania della divinità cristiana che procede all'*impositio coronae*, rappresenta il prolungamento dell'ascesa al trono e ribadisce all'occhio il fondamento teocratico della *basileia*. Il *basileus* è tale perché lo è in Cristo<sup>28</sup>.

Tale significato è adoperato da Costantino VII (905-959) in un avorio prodotto in un contesto di instabilità politica come risposta all'espedito di Romano Lecapeno (870-948). Costui ha introdotto nei suoi conii aurei l'Incoronazione mistica, per avvalorare il proprio diritto al trono a scapito del sovrano legittimo. Il Cristo *coronator* può rafforzare la posizione in diritto di un usurpatore, oltre ogni dubbio di illegittimità; la divinità ratifica una condotta al limite della legalità.

Di converso il legittimo imperatore, per ribadire il proprio diritto al trono, si rappresenta in prossimità al Cristo, che gli pone sul capo la corona a conferma del diritto del sangue. Il documento visivo costituisce allora una sorta di convalida del suo definitivo collocarsi sul trono, ma anche un'apologia ideologica rispetto ai natali da quarte nozze, che ne delegittimano la posizione. Una significatività aumentata dalla prossemica di Costantino VII: il capo chino e la gestualità della *Deesis* (Fig.1).

E se la dedica si limita ad identificare un Costantino "Autokrator", attraverso paragoni con la ritrattistica dei conii aurei si può affermare che si tratta di una rappresentazione di Costantino VII. La resa fisiognomica, carica di umanità, si allontana dai modelli stereotipati e quasi anonimi della ritrattistica imperiale; lascia emergere una ricerca psicologica a scapito della ieraticità.

Il reperto è connotato da una certa eleganza nella resa delle superfici, nella plastica delle pieghe delle vesti, nonché nel virtuosismo calligrafico degli ornamenti degli indumenti imperiali. Un tono aulico che si apprezza ancora nel cesello della corona, quale realistico tentativo di tradurre i materiali lussuosi delle vesti di un *basileus* della frivola corte macedone.

Sul piano visuale la scena si compone come unitaria, mentre il baldacchino quasi comprime i due personaggi l'uno contro l'altro circoscrivendoli. Il ciborio ha un forte impatto visivo e catalizza i vettori della visione entro lo spazio che delinea. La compresenza sotto al ciborio spiega un *leitmotiv* della dottrina del potere bizantino: la *sunbasileia*.

È poi la prossemica del Cristo e la rogazione del *basileus* ad indicare il fuoco della composizione, che si colloca non sulla corona, ma poco sotto la mano della divinità. Gli elementi essenziali alla comprensione della scena, tutti costretti attorno al fuoco, si

<sup>26</sup> DE' MAFFEI, Fernanda (1997): p. 280.

<sup>27</sup> GRABAR, André (1936): pp. 112-122.

<sup>28</sup> CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIA, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, pp. 105-106. Cifra fra i molti: «Ma tu sovrano immortale di tutte le cose, per lungo tempo concedi al mondo questa festa di sovrana potenza dell'autocratore, o imperatore coronato da Dio e consacrato».

concedono ai fruitori in un solo colpo d'occhio. Per quanto residua si rimanda alla pedissequa soluzione dell'incoronazione mistica di Ruggero II.

La riproposizione della medesima formula costituisce uno dei motivi erranti della regalità in sé e per sé e si riscontra nella committenza di un greco, Giorgio di Antiochia, l'ammiraglio del Regno siciliano. Questi ricorre al prototipo bizantino per magnificare il suo benefattore Ruggero II. L'aderenza a formule "ufficiali" della tradizione aulica degli episodi del potere bizantino costituisce una citazione altomedievale ed etnica, che non può dispiacere il Re.

La traduzione della morfologia bizantina per descrivere un episodio della regalità normanna può essere agevolmente spiegata. Essa risponde ad una esigenza culturale di un committente di etnia greca. Questi ripropone una consuetudine rappresentativa che conosce bene e sicuramente condivide; la formula rispecchia un'aspettativa generalizzata almeno dei greci. La scelta si giustifica con una sorta di coercizione culturale di chi richiede l'opera<sup>29</sup>.

L'iconografia non pare lontana dall'ideologia ufficiale di corte e spiega un arcano, che non rispecchia però la realtà della corte siciliana. Recenti studi sembrerebbero dimostrare che il sovrano ha una "normale" considerazione di sé rispetto all'ufficio che riveste<sup>30</sup>.

L'effigie a mosaico è dunque eseguita fra gli anni 1143-1146 ed è allocata nella chiesa di S. Maria, cosiddetta dell'"Ammiraglio" o "Martorana"<sup>31</sup>, un edificio destinato a cappella di famiglia e mausoleo. La funzione privata dell'aula circoscrive il numero dei fruitori destinandola ad un pubblico elitario.

La formula descrive Ruggero II in piedi, situato ad un livello nettamente inferiore rispetto al Cristo, ritto anch'esso e fluttuante nell'oro. La divinità impone al re la corona (Fig. 2). La comparazione con altri documenti rappresentanti il medesimo *locus* fa supporre che il Cristo si trovasse collocato su un alto podio, come nel dittico di Romano IV (1030-1072) o nelle monete di Costantino X (1006 -1067).

Nonostante lo sfasamento dei piani entrambi i personaggi appaiono in posizione speculare, rappresentati di tre-quarti, rivolgono lo sguardo all'osservatore secondo una consuetudine tutta bizantina. In ossequio all'aspettativa sociale si adopera pure il criterio gerarchico delle proporzioni per il Cristo, che enfatizza la figura della divinità rispetto al sovrano. Non può mancare la presenza del *titulus*. Ruggero II è identificato dalla didascalia greca: «ΡΟΓΕΠΙΟC ΡΗΞ» (Ruggero re), mentre il Cristo presenta l'abbreviazione: «IC XC».

Il re si mostra quale *basileus* e veste le *imperialia insignia* bizantine: il *divitision* che allude alla tonacella della *Schatzkammer* (Camera del tesoro) e lo *skaramagion* blu con clavi dorati; entrambi declinano il porpora. Si orna poi di un ampio *loros* a forma di Y. Una foggia che appare piuttosto un "relitto" iconografico, quale citazione della moda della corte macedone. Si ripete ancora la posa della rogazione e il capo si china in segno di reverenza alla divinità, riproponendo la formula descrittiva del succitato avorio di Costantino.

<sup>29</sup> KITZINGER, Ernst (1990): pp. 197-198; CANTARELLA, Glauco Maria (1988): pp. 109-124.

<sup>30</sup> VAGNONI, Mirko (2012).

<sup>31</sup> RE, Mario e ROGNONI, Cristina (dirs.) (2009). Nel XV secolo la chiesa entra in possesso dell'omonimo monastero di S. Maria della Martorana.

Cristo è rappresentato nella maniera tradizionale, veste il *kithòn* di porpora con clavi aurei, nonché il *maphorion* azzurro, indossa dei *pedilia* purpurei invece dei sandali solitamente condivisi dalla consuetudine occidentale<sup>32</sup>. Presenta il nimbo crocesegnato e stringe nella mano sinistra il rotolo della legge.

Il messaggio che Giorgio vuole veicolare è chiaro. Attraverso una pedissequa adesione alla tradizione bizantina si tabuizza ogni riferimento al giuramento di vassallaggio a favore del papa e alla natura derivata del suo potere. L'iconografia perora il diretto legame fra Dio e il sovrano, dimostrando che non gli occorre alcuna mediazione umana. Suggestisce persino che Ruggero può esercitare un potere legittimo ed autonomo, anche in ragione delle insegne che appaiono come “sottoprodotti” della cultura bizantina<sup>33</sup>.

La ripetizione quasi pedissequa della formula classica permette di dire che il fuoco si colloca poco sotto la corona: la prossemica di entrambi i rappresentati, la foggia del *loros* e la falda costituiscono vettori che indicano all'occhio il punto di interesse.

L'immagine, per quel che riguarda il grafico, si colloca in prossimità del punto zero di entrambe le direttive principali. È pienamente rispettata l'aspettativa sociale e la morfologia consueta non si allontana dalla soluzione “classica”. Le varianti presenti sono minime, come la foggia della corona che non è definibile placidamente bizantina. Davvero poco si può dire poi della mancanza di un *suppedion* per il Cristo, dato che la forma attuale è dovuta con buona probabilità ad un rimaneggiamento dell'opera. Dettagli sicuramente irrilevanti per il grande pubblico.

Le strategie di rappresentazione enfatizzano anche la “vocazione” al regno della coppia imperiale, che il Cristo stefanoforo coopta all'Impero; a questa soluzione può pure affiancarsi la *domus imperialis* in un'ottica di legittimazione dinastica<sup>34</sup>.

Il cosiddetto avorio di Romano IV (1030-1072) può essere considerato un paradigma di questa formula descrittiva (Fig. 3). Qui appare il Cristo in proporzioni gerarchiche, che domina la scena dall'alto di un podio fornito di *suppedion*, e compie l'*impositio coronae* alla coppia. Questi ultimi si pongono specularmente al Cristo: Romano IV veste un ricchissimo *loros*-scapolare, mentre Eudocia indossa un'altrettanto ricca clamide, ornata di *tablion* e di *rotae*. Desto attenzione l'abbigliamento di Eudocia. Costei, sebbene denominata *basilissa*, un titolo che indica uno *status* di potere non derivato, non indossa il *loros*. E seppur l'abito appare sontuoso, quello rappresentato è un abbigliamento non conveniente alla *basilissa*<sup>35</sup>. La veste sembra subordinare la sposa legittimatrice ad un usurpatore come Romano.

Si potrebbe così ipotizzare una datazione dell'avorio al secolo X. L'Eudocia ritratta potrebbe essere Berta, moglie di Romano II e figlia di Ugo di Provenza, re d'Italia, andata in sposa nel 944. L'opera probabilmente viene rifunzionalizzata tempo dopo dalla politica di legittimazione di Romano IV.

Sul piano visuale si può dire che il magniloquente Cristo costituisce il vero fuoco della composizione. Lo stesso fuoco si colloca con più precisione sul suo petto ed il volto

<sup>32</sup> I *pedilia* vengono indossati unicamente dal Cristo nella *mise* di Sommo Sacerdote.

<sup>33</sup> VAGNONI, Mirko (2008): p. 183.

<sup>34</sup> L'endiadi della coppia imperiale allude non solo alla potestà generativa, ma nel campo soteriologico addita la totalità antropica redenta da Cristo. CARILE, Rocco A. (1994): pp. 203-242.

<sup>35</sup> PARANI, Maria G. (2001): p. 22.

divino diventa l'apice superiore di un triangolo che trova gli angoli inferiori nei visi imperiali. La prossemica divina e la gestualità della rogazione della coppia isolano uno spazio dove si collocano gli elementi più significativi dello schema, che risalgono alla tradizione e che sono duplicati per l'occasione.

Nell'area provinciale del Regno siciliano si raffronta un esempio di immagine al limite del tipo, quale ulteriore fase del ciclo vitale della formula, che sopravvive al di fuori dalla cultura generatrice. Questa poi viene posta a corredo di situazioni differenti da quelle per cui è creata, come lo sono gli *Exlutet* beneventani che ricorrono al modello prestigioso.

Il modello-base in un territorio di confine, quale la Capitanata, vive una nuova vita e si apre alla contaminazione. In un contesto di riferimento come la città di Troia sopravvivono tradizioni culturali ed artistiche diverse, dovute al convivere di longobardi, bizantini e normanni (Fig. 4). Etnie portatrici di proprie esigenze visuali. Tuttavia le persistenze bizantinofone durante la convivenza "forzata" hanno acculturato le altre etnie, rendendole avvezze alla memoria iconica del *basileus*.

Le esigenze visuali dei provinciali richiedono però che il linguaggio bizantino venga edulcorato in favore di un idioma consono all'aspettativa e alla memoria locale. Gli operatori delle botteghe artistiche risultano quindi più liberi e la necessità di un pubblico etnicamente connotato giustifica le variazioni nell'idioma rappresentativo. L'affollata messa pasquale richiede che il pubblico possa riconoscere il sovrano ritratto a corredo del preconio, tant'è che riveste le insegne tipizzate da un'iconografia con cui questo intrattiene maggiore confidenza.

L'incoronazione mistica inscritta nella miniatura dell'*Exultet* troiano si ispira a modelli concernenti gli episodi della regalità bizantina, ma li declina secondo forme provinciali, come il Cristo in dimensioni magniloquenti. Locale è poi la morfologia della corona gigliata, altrettanto lo è quell'ingenuità stilistica ravvisabile nel presunto ritratto "vero" di Ruggero II. Il volto magro, la lunga barba e la sommarietà dei tratti evocano piuttosto una "maschera" fisiognomica. Provinciale è pure il gusto campano-cassinese, che si allontana dagli stilemi aulici della corte e con l'essenzialità del tratto riproduce i modelli tradizionali come la prossemica del Cristo e la posa della rogazione della coppia. La rappresentazione da pure spazio ad un "abbigliamento-relitto" della Prima Bisanzio: il sovrano raffigurato ostenta sia la clamide purpurea, sia la corta tunica e le calze scarlatte. La sua data d'esecuzione poi si colloca dopo il 1130, perché invoca la protezione per un re<sup>36</sup>.

Dal punto di vista delle strategie dell'occhio nulla si deve aggiungere a quanto si è già detto per l'esemplare bizantino. Il fuoco si trova al centro del petto del Cristo, mentre la prossemica dei rappresentati costituisce le direttive per l'occhio, suggerendo una forza centripeta che cattura il *visus*.

La presente immagine pone un qualche problema di collocazione nel grafico. Per la direttiva dell'aspettativa si suggerisce nell'immediato il punto zero. Eppure gli stilemi danno un carattere peculiare alla rappresentazione destinata ad un pubblico fatto principalmente da longobardi e normanni. Essa va incontro all'aspettativa dei fruitori locali, laddove i bizantini sono una componente marginale. La formula per radicarsi deve adeguarsi all'idioma stilistico in voga *in loco*. Il dato materiale spinge ad un correttivo ed

<sup>36</sup> SPECIALE, Lucinia (2000). La formula latina contenuta, adoperando l'accusativo «*regem*», pone come termine *post quem* il 1130, anno di incoronazione di Ruggero II.

all'allocazione nel punto mediano della direttiva. E se la morfologia consueta è caratterizzata da alcune varianti stilistiche, ciò spinge a collocare l'immagine in un punto oltre il medio della direttiva relativa, prossimo al suo limite. Gli elementi etnici sono tali e tanti da influenzare l'allocazione verso il limite del grafico. Il tutto nonostante l'aderenza allo schema generale.

Il *locus* dell'incoronazione mistica attecchisce nel sacrario di Monreale, il *Pantheon* della dinastia. Il mosaico realizzato fra il 1174 ed il 1186 inscena la prossimità del re al Cristo che lo incorona (Fig. 5). La funzionalità comunicativa della raffigurazione ha un impatto piuttosto ridotto. È percettibile esclusivamente a coloro che transitano nel corpo della navata centrale. La visibilità migliora nel presbiterio ed identifica il destinatario: il clero officiante.

Le «strategie dell'occhio»<sup>37</sup> canonizzano sul piano visuale la natura divina del potere di Guglielmo II (1153-1189) e la presenza del Cristo nell'azione regia<sup>38</sup>. L'immagine conferma poi quanto l'*Ordo coronationis* A afferma alla rubrica 18<sup>39</sup>, quale glorificazione del re e delle sue insegne<sup>40</sup>. L'atto d'investitura dal sapore ravennate (Fig. 6) recupera poi la prossemica della divinità in trono, a cui si ha facoltà di avvicinarsi nella postura della rogazione<sup>41</sup>. L'immagine rappresenta dunque un'evoluzione del *locus*-base dell'incoronazione mistica, che si colora di dettagli del pensiero locale.

La memoria iconica bizantina si riscontra ancora nella prossemica dei due angeli che piombano giù dal cielo e consegnano al sovrano le insegne minori del potere. Il labaro offerto dall'angelo ribadisce la condivisione dei motivi erranti della regalità bizantini, eppure di esso si ha solo una memoria iconografica. A questo si aggiunge la sfera con incisa una croce.<sup>42</sup> Il dettaglio degli angeli portatori di insegne rimanda ad una formula descrittiva nota e diffusa nel programma iconografico ecclesiastico ed a modelli comuni, riscontrabili anche nella prossemica degli angeli *manibus velantibus* della miniatura al f. 11r del Ms. Lat. 4456 (Fig.7).

La divinità, identificata dai *tituli* greci ed assisa su un trono a cassone corredato di *suppedion* e di *pulvinares*, si presenta come *Dominus*. Questa guarda lo spettatore cercando il dialogo e si orna del nimbo crucigero, mentre veste l'azzurro e la porpora. Nella sinistra poi tiene l'Evangelo che afferma: «EGO SVM LVX MV[ndi]»<sup>43</sup>.

Guglielmo, accompagnato dall'epigrafe «REX GVILIELMVS S[E]C[VN]D[VS]», è rappresentato di tre quarti e di statura più piccola.<sup>44</sup> Riveste le vestigia dei *basileis*: il *sakkos* blu decorato in oro ed il *loros* del tipo Y, quale "relitto" della moda della corte macedone. Compare pure la lunga *alba*, forse quella introdotta da lui fra i *vestimenta regalia*. Calza infine i sandali purpurei. Nonostante le problematiche connesse alla legittima ostentazione delle *imperialia insignia*, si propone un'immagine conforme

<sup>37</sup> FAETA, Francesco (2003).

<sup>38</sup> VAGNONI, Mirko (2012): p. 278.

<sup>39</sup> *Ordo* A, 18; ELZE, Ernst (1973): p. 449; KANTOROWICZ, Ernest (2006).

<sup>40</sup> DELOGU, Paolo (1983): p. 195; KANTOROWICZ, Ernest (1957).

<sup>41</sup> KITZINGER, Ernst (1950).

<sup>42</sup> KRÖNIG, Wolfgang (1973).

<sup>43</sup> GV 8, 12.

<sup>44</sup> VAGNONI, Mirko (2012): pp. 780-781.

all'aspettativa dei fruitori, che difficilmente concepiscono un abbigliamento differente da quello bizantino. La mutuazione evita ogni spaesamento del pubblico e nella continuità iconografica dichiara la successione degli Altavilla nel governo del Meridione d'Italia.

Si aggiunge una novità estranea alla tradizione, consistente nell'inserimento sul fondo d'oro di una didascalia, che spiega il senso della scena. L'iscrizione, proferendo «MANVS ENI[M] MEA AVXILIABITVR EI», evoca il Salmo 88, versetto 22, ed una profezia di Natan. La citazione rimanda al mito davidico, archetipo cristiano della regalità, quale motto della "teologia di Stato"<sup>45</sup>. Un legame messianico ed escatologico, perché «Davide è un lemma pieno di lessemi»<sup>46</sup>, di cui fra i molti quello più sicuro si instaura attorno alla figura del *rex juvenes*.

L'espedito dello sguardo che catalizza lo spettatore rinforza quanto le direttive e la prossemica sembrano suggerire. La rogazione e la foggia del *loros* indicano il solito punto, poco sotto la mano divina che compie l'*impositio*. Tale fuoco viene rimarcato dai vettori delineati dagli angeli che scendono dal cielo. La formula però presenta un secondo fuoco: il ginocchio del Cristo, simbolo della clemenza, che è posto all'attenzione del pubblico; qui insistentemente rimandano le pieghe della parte inferiore delle vesti della divinità.

Per quel che riguarda il grafico deve considerarsi che il documento visuale si colloca in un punto abbastanza prossimo allo zero della dimensione dell'aspettativa. L'immagine si inserisce appieno nella tradizione iconografica, mostrandosi quale somma di formule consuete. Le varianti dovute alla collazione non creano problemi alla riconoscibilità, né il temuto spaesamento visivo.

L'assemblaggio di diversi *loci* iconografici, sebbene unitario, rappresenta una sostanziale novità morfologica, che sviluppa da formule o parti di formula della tradizione. L'immagine si inserisce così in un punto mediano della dimensione morfologica, ma prossimo allo zero. Tale collocazione viene giustificata dall'operazione effettuata sulle differenti parti di formula congiunte.

### **Descrivere l'evergetismo del buon re: la complessa vicenda di una formula significativa**

Il *locus* della "donazione" alla divinità gode di una buona fortuna e di una vitalità rilevante nel panorama iconografico a dimostrazione di una virtù essenziale per chi governa: l'*eusebeia*. E se la formula continua a modificarsi e ad adeguarsi, il messaggio che si vuole veicolare ed il nucleo originario di senso rimangono inalterati. Allo stesso modo della formula "dell'Incoronazione mistica" vede il sovrano interagire direttamente con la divinità, prima evocata dal simbolo, poi effettivamente presente in una vera e propria teofania<sup>47</sup>. Una divinità a cui i sovrani si avvicinano ossequiosi offrendogli doni. La rappresentazione sviluppa uno schema a cui gli artisti successivi avranno possibilità di aggiungere poco o nulla, a maggior ragione allorché la formula è divenuta canonica; nulla se non la cura di certi dettagli o l'eventuale resa calligrafica delle forme. I siciliani

<sup>45</sup> SCHRAMM, Wilbur (1956): vol. 3, tav. 120.

<sup>46</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (2003).

<sup>47</sup> CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, p. 111. Il *de caerimoniis* stigmatizza l'efficacia dell'*eusebeia* del *basileus*: «Voi che donate ai romani le opere buone portatrici di vita».

potranno solo procedere alla commistione con elementi tipici di altre formule, segnando un'ulteriore fase della soluzione.

E se il Basso Impero ed il Tardantico conoscono rappresentazioni numismatiche dell'imperatore che offre alla dea titolare della città la *reductio* del tempio, per la Prima Bisanzio il documento visivo più efficace si riscontra nel doppio mosaico della *processio* di Giustiniano e Teodora. L'opera restituisce un "istantanea" delle ritualità della corte e celebra la *pietas* religiosa degli imperatori che recano le offerte eucaristiche. Giustiniano viene scortato dai dignitari barbati ed eunuchi e dai rappresentanti del clero ravennate; Teodora è accompagnata dal drappeggio di nobildonne e ancelle. Il mosaico forse celebra l'offerta delle specie eucaristiche nel giorno dell'incoronazione<sup>48</sup>. La scena propone il racconto di un *epos*, quale scena «epico-aneddotica», seppur insolita per una chiesa, che da all'azione liturgica quel carattere tipico delle cerimonie di corte<sup>49</sup>.

Il *locus* nella Media Bisanzio viene rappresentato in una lunetta del vestibolo sud-ovest di Santa Sofia (Fig. 8). Qui si raffigura la Vergine *Brephokratousa* in *majestas* col Bambino. Quale *basilissa* sta assisa in trono, mentre mostra gli altri attributi canonici: il *maphorion* con tre stelle ed il nimbo. Il Fanciullo intronizzato sulle ginocchia della Madre è altrettanto convenzionale, benedicente, col nimbo crucisegnato, veste poi l'*imation* ed il *khitòn* dorati<sup>50</sup>.

Ai fianchi della divinità si dispongono in maniera simmetrica due imperatori rappresentati di tre quarti e nella posa della devozione, col capo chino in segno di reverenza, mentre offrono doni. A destra vi è Giustiniano identificato dall'iscrizione: «*imperatore di illustre memoria*»; alla sinistra Costantino è accompagnato dal titolo: «*il grande imperatore tra i santi*»<sup>51</sup>. La rappresentazione introduce un motivo estraneo all'iconografia della capitale, ma proveniente dalla provincia: la donazione del modellino della Grande Chiesa nelle mani di Giustiniano (482-565) e la *reductio* di Costantinopoli tra le mani di Costantino Magno (274-337). *Reductiones* e modellini sono piuttosto rari nell'ambito bizantino. Salvo i mosaici del portico della *Calkè*, si individuano in ambito italico paleocristiano<sup>52</sup> e nella più recente tradizione armena<sup>53</sup>. Sappiamo pure che *reductiones* delle città conquistate da Basilio I compaiono nel mosaico del *Kainourgion*<sup>54</sup>. Un indizio che spinge a collocare il mosaico nel periodo immediatamente susseguente alla decorazione dello stesso *Kainourgion*. In ambito cittadino si possono trovare però altri esempi di *reductiones*, come quelle inscritte nei sigilli dei giudici ecclesiastici di Santa Sofia ascrivibili ai secc. XI-XIV<sup>55</sup>.

<sup>48</sup> Il canone 89 del Concilio Quinisesto ratifica la possibilità per l'imperatore di poter entrare nel santuario dopo aver offerto i doni eucaristici. Tale prassi perdura sotto la corte macedone come il *de caerimoniis* attesta. CONSTANTINUS VII PORPHYROGENITUS (905-959): *Liber de caerimonis aulae byzantinae*. A cura di PANASCIÀ, Marcello, Costantino VII Porfirogenito (1993): *Libro delle cerimonie*. Sallerio, Palermo, p. 63.

<sup>49</sup> MACCORMACK, Sabine G. (1995): pp. 387-388.

<sup>50</sup> RICCARDI, Lorenzo (2013): p. 365.

<sup>51</sup> CONCINA, Ennio (2002): p. 170; DEMUS, Otto (2008): p. 65.

<sup>52</sup> GANDOLFO, Francesco (2000).

<sup>53</sup> JONES, Lynn (2007): p. 59.

<sup>54</sup> MANGO, Ciril (1962): p. 197.

<sup>55</sup> Si conservano circa trenta esemplari sfragistici di questo tipo afferibili ai secoli XI-XIV.

I due imperatori presentano poi una fisionomia standardizzata, che richiama lo stile del menologio di Basilio II. Eppure i dettagli realistici come la rotondità delle guance e le rughe attorno alla bocca lasciano credere che l'artista abbia potuto utilizzare come modello alcuni dei ritratti considerati "veri" dei personaggi da rappresentare<sup>56</sup>. Un realismo a cui rimanda l'attenzione cromatica ai volumi, che fornisce peso alle figure<sup>57</sup>.

Le figure imperiali sembrano essere realizzate con un antibolo<sup>58</sup>, ovvero con la medesima sagoma opportunamente roteata, che riduce la composizione a «somma di parti»<sup>59</sup>. Sono solo i dettagli come il *loros*, reflusso della moda della fine della Prima Bisanzio, le *reductiones* ed i *tituli* a distinguere due figure concepite come complementari, quali proiezioni del concetto del *bonus rex* nel ruolo della *ktetoreia* imperiale, in quanto fondatori<sup>60</sup>. La scena vuole pure evocare la protezione della Vergine, patrona della città<sup>61</sup>.

La datazione del mosaico si colloca su un'ampia forbice dittale. Lo stile lo alloca fra la seconda metà dell'VIII e la prima metà del XI secolo; tuttavia i dati paleografici lo riconducono alla seconda metà del sec. IX o al massimo alla prima metà del X sec. Lazarev in base ai riferimenti stilistici e al modellato «a macchie» lo ascrive alla prima metà del XI sec.<sup>62</sup>. La recente ipotesi di Riccardi invece lo colloca verosimilmente nell'arco cronologico che va dal 986 al 994, mentr'è *basileus* Basilio II.

Sul piano visuale si può dire che la scena si organizza attorno all'unico fuoco che si trova sul petto del bambino, additato pure dalla mano della Vergine. Le pieghe del *maphorion* che si incrociano sul petto sembrano indurre lo sguardo verso questo punto. Lo stesso fanno alcune pieghe della tunica che dal basso spingono a guardare in alto. Le figure dei donanti sembrano poi isolare lo spazio in cui si colloca il fuoco. La prossemica, le pieghe principali della *trabea* e persino lo sguardo dei sovrani, in contravvenzione alla tradizione bizantina, portano l'occhio verso il fuoco.

Il tema del dono compare in un mosaico del secolo XI della tribuna sud di Santa Sofia. Qui si rappresenta Costantino IX Monomaco (1000-1055) e Zoe Porfirogenita (978-1050) che offrono al Cristo intronizzato e alla Grande Chiesa l'uno una borsa contenente oro, l'altra la Crisobolla (Fig. 9). I sovrani vengono poi rappresentati come «paredri» di Cristo, ovvero di eguali dimensioni alla divinità. Un'innovazione che si oppone al principio della rappresentazione gerarchica e si consolida sulla scia dell'iconografia monetaria di Giovanni Zimisce (924-976). Pertanto la rappresentazione si pone alla fine di un lungo processo di gestazione che porta alla livellazione del criterio gerarchico tra sovrano e compagno celeste, evitando ogni spaesamento visivo del fruitore. La composizione poi si orienta sullo schema della *Deesis* e ne riprende la scansione spaziale simmetrica e solenne.

Il mosaico è commissionato a motivo di devozione forse fra il 1034-1041 da Michele IV Paflagone (1010-1041), secondo marito di Zoe, o persino dal primo sposo:

<sup>56</sup> BECKWITH, John (1967): p. 61.

<sup>57</sup> LAZAREV, Viktor (1967): p. 148.

<sup>58</sup> NIMMO, Mara e OLIVETTI, Carla (1985-1986).

<sup>59</sup> ANDALORO, Maria (1999): p. 569.

<sup>60</sup> IACOBINI, Antonio e ZANNINI, Enrico (1995): pp. 361-410; MANGO, Ciril (1972): p. 192.

<sup>61</sup> DAGRON, Gilbert (2007): p. 137.

<sup>62</sup> LAZAREV, Viktor (1967): p. 148.

Romano III Argiro (968-1034)<sup>63</sup>. Sembrerebbe che all'uscita forzata di Zoe dalla scena politica nell'aprile del 1042 Michele IV abbia condannato alla *damnatio* l'effigie di questa. Certo è che col ritorno di Zoe e con le nuove nozze con Costantino Monomaco, la *basilissa* ripristina il proprio ritratto, mentre il volto di Costantino IX sostituisce quello di Michele IV. A quella data si assiste ad una rimodulazione della testa del Cristo, forse per adeguare il volto al gusto estetico dell'ultimo rifacimento e for'anche per rivolgere lo sguardo del Cristo verso Zoe.

La resa artistica allude ad uno stile «pienamente maturo», e sebbene introduce quel gusto per l'effimero e lo sfarzoso tipizzato dalla frivolezza estetica della corte macedone, lascia intravedere una certa decadenza dei modelli<sup>64</sup>. Al contempo la vivacità cromatica dei contrasti non smorza quella sensazione di aridità e l'assenza di volume.

I volti appaiono privi di caratterizzazione e rimandano piuttosto ad una cifra tipologica della ritrattistica ufficiale, in quanto immagine convenzionale. Ciò è particolarmente vero per il volto della ultrasessantenne Zoe, che si ispira ai ritratti eseguiti in gioventù o forse rappresenta una declinazione dell'Eterno femminile<sup>65</sup>. Altrettanto convenzionale pare il ritratto di Costantino che realizza la *crismomimesis*, cioè a scapito della riconoscibilità. Eppure quel ritratto nasconde dettagli di verosimiglianza, come la forza vitale che traspare dagli occhi e dagli elementi più volitivi del volto, quali zigomi e fronte. Caratteristiche che molto si addicono al ritratto che ne fa Michele Psello, di cui narra le esuberanze ed eccessi<sup>66</sup>.

Un altro esemplare dell'iconema della donazione si rinviene sempre nella galleria meridionale di S. Sophia. Qui si rappresenta, seguendo l'impostazione della *Deesis*, Giovanni II Comneno (1118-1143) ed Irene d'Ungheria (1088-1134), che offrono doni alla Vergine con il bambino (Fig. 10)<sup>67</sup>. Il *basileus* tiene fra le mani l'*apokombion*, la borsa contenente il dono, mentre la *basilissa* la *crisobolla*.

L'opera è risalente probabilmente al 1118, anno di incoronazione di Giovanni II. Questa viene commissionata al fine di commemorare la sua ascesa al trono, quale pretesto per la propaganda. La formula scelta impone, oltre la rigida compartizione degli spazi e la simmetria compositiva, l'abbigliamento della tradizione: il *loros* del tipo aperto<sup>68</sup>.

Ciò spinge all'irresistibile paragone con il mosaico raffigurante Costantino Monomaco e Zoe. Paragone dovuto anche al fatto che l'effigie dei Comneni rappresenta una «pia emulazione» della generosità imperiale, nonostante il precedente sia del secolo anteriore<sup>69</sup>.

La formula approntata sotto i Comneni dimostra una maggiore cura stilistica, dando prova di una rinascita e di una svolta nell'arte rispetto allo stile decadente del pannello commissionato da Zoe. L'appiattirsi dei volumi dei corpi è un indicatore del

<sup>63</sup> WHITTEMORE, Laurance F. (1946-1948).

<sup>64</sup> BECKWITH, John (1967): p. 70.

<sup>65</sup> LAZAREV, Viktor (1967): pp. 149-150.

<sup>66</sup> MICHELE PSELLO (1018-1096): *Cronografia*. A cura di IMPELLIZZERI, Salvatore (1984): Michele Psello, *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*. Mondadori, Milano, p. 130.

<sup>67</sup> BECKWITH, John (1967): p. 79; DELLA VALLE, Mauro (2007): p. 109.

<sup>68</sup> LAZAREV, Viktor (1967): p. 198.

<sup>69</sup> CONCINA, Ennio (2002): p. 229.

nuovo corso artistico, contrassegnato da una scioltezza non poco rilevante nella gestualità e dal gusto calligrafico per la linea<sup>70</sup>. E se il viso ieratico di Giovanni II sembra quasi dissolversi nell'oro, la perfetta geometria dei suoi dettagli contrasta nettamente con la drammaticità mimica del ritratto di Zoe e Costantino. Una maggiore ricercatezza anatomica è poi percepibile nei volumi del volto della Vergine e d'Irene d'Ungheria, che oltrepassano alcuni stilemi grossolani del ritratto d'età macedone.

Le due rappresentazioni in ragione della matrice formale e dell'impostazione spaziale comune possono essere trattate come un *unicum* dal punto di vista visuale. Le direttive delineate dalla prossemica della coppia imperiale indicano un fuoco, che ovviamente si colloca al centro della composizione. Ma non solo. L'occhio sembra attirato al fuoco anche da dettagli secondari, quali lo sguardo dei donanti che si rivolge in maniera a-convenzionale verso la teofania. Anche il ripiegamento della falda sembra suggerire il centro della composizione. La teofania si mostra allora accompagnata da una forza centripeta che attira tutti su sé. Il mosaico rappresentante i Comneni, a mezzo delle pieghe del *maphorion* della Vergine, precisa ulteriormente il fuoco e ne rivela tutta la forza magnetica per l'occhio, mentre indica il Bambino divino quale centro della composizione.

La ricostruzione del ciclo vitale siciliano del tema iconografico del dono appare piuttosto ostica, dato che si rinvengono scarse testimonianze nelle evidenze. È sopravvissuta solo la magniloquente rappresentazione a mosaico di Guglielmo II che offre la cattedrale alla Vergine, ubicata nel presbiterio di Monreale (Fig. 11). A questa si aggiunge la scultura iscritta nella coppia di capitelli del chiostro annesso allo stesso duomo, che però attenua di molto la coscienza della morfologia bizantina.

Il dono alla Vergine della *reductio* della cattedrale di Monreale da parte di Guglielmo II si modella su precedenti bizantini. L'*hyperpyron* emesso da Giovanni Zimisce mostra la Vergine accompagnata dalla mano divina, che offre la propria benedizione. La formula manifesta il ruolo mediale della *Theotókos* ed il suo patronato in favore del sovrano<sup>71</sup>. La devozione alla Vergine funge allora da medio per ottenere il consenso divino necessario al conseguimento del regno. E se la raffigurazione dell'incoronazione mistica glorifica il re, il *locus* del dono funge da "manifesto" della qualità necessaria ad ottenere il regno: la *pietas-eusebeia*, quale tratto peculiare del *bonus rex*. Una generosità che merita la benedizione celeste, espressa della mano divina. Il mosaico, speculare all'incoronazione mistica, racconta da un'altra prospettiva i significati della monarchia uranica; per far ciò adopera stilemi conformi all'aspettativa sociale.

Il re offerente sembra risentire del peso del modellino, tanto che la postura del corpo, disegnando uno spicchio di luna crescente, lascia percepire lo sforzo nell'innalzarlo. Eppure la serenità dei movimenti smorza ogni sensazione di pesantezza. Domina una certa leggerezza nella prossemica regia, nonostante la velleità realistica estranea alla tradizione bizantina: il ginocchio flesso. Tale posa va ricondotta piuttosto ad una contaminazione occidentale. Un significativo precedente si ritrova in una miniatura al foglio 3 del *Codex Aureus* di Speyerer (Fig. 12). Qui si rappresenta l'imperatore Enrico III (1016-1056) che offre alla Vergine l'Evangelario. Ossequiando quel modello Guglielmo volge lo sguardo alla Vergine e, ponendosi in contrasto col canone, configura un'alternativa formulare alla convenzionalità del pannello con l'incoronazione mistica. Ma l'intento narrativo è tutt'altro.

<sup>70</sup> LAZAREV, Viktor (1967): pp. 149-150.

<sup>71</sup> ALTERI, Giancarlo (1990): p. 80, n. 21.

Guglielmo II riveste l'*habitus* del *basileus*: il *sakkos* ricamato d'oro e l'*alba*. Compare ancora il *loros* ad Y e si ritrovano pure i *pedilia* di porpora. Viene poi rappresentata una corona molto alta con lunghi *pendulia*. Rispettando il precetto della *kalokagatia* il sovrano è descritto giovane e bello, col viso caratterizzato dalla corta barba e dai baffi spioventi; il capello invece è corto. Questi è identificato dal *titulus*: «REX GVILIELMVS S[E]C[VN]D[V]S».

La Vergine presenta il proprio *titulus* greco: «MP ΘΥ» ed è raffigurata intronizzata su un sedile a cassone fornito di *pulvinar* e *suppedion*, coperto da un drappo bianco con decori color porpora. La Madre di Dio si mostra di tre quarti, tutta rivolta a Guglielmo a cui tende le braccia per ricevere il dono. È poi rappresentata completamente aderente alla consuetudine raffigurativa bizantina: veste il *kitòn* blu, il *maphorion* porpora ed i *pedilia* dello stesso colore. Compare ancora il nimbo. Il *maphorion* con le sue pieghe pesanti si contrappone all'arioso gesto delle braccia protese verso Guglielmo. A questo volge pure lo sguardo amorevole. Tale eloquente espressività stride con le dimensioni gerarchiche, mentre il ruolo materno prende il sopravvento sulla rigida schematizzazione dei ruoli. La composizione predilige una certa emozionalità, resa più languida dall'incontro del *visus* dei due rappresentati; soluzione improbabile nella tradizione bizantina.

Si annota un altro elemento speculare: la presenza del cielo aperto da cui, oltre alla *manus Dei*, calano in picchiata due angeli in *alba* e pallio, forniti di nimbo e con le mani scoperte. Questi sembrano carpire il dono per portarlo al cospetto di Dio. Un ulteriore elemento conforme alla tradizione bizantina, mutuato dalla raffigurazione degli angeli che celebrano la liturgia celeste e presentano i doni all'altare del cielo. Il pannello di Monreale allora descrive un episodio consueto in modo originale<sup>72</sup>.

Sul versante visuale si può affermare che il fuoco si colloca sulla *reductio* della chiesa. Ad essa convergono le direttive che provengono dal registro superiore e sono delineate dai corpi dei due angeli e dalla *manus Dei*. Un'altra direttiva parte dal basso e dal piede di Guglielmo, prosegue attraverso la tensione della gamba fino alla vita e continua nella falda del *loros* incitando il *visus*. Anche le braccia della Madre di Dio costituiscono per l'occhio un altro vettore che si dirige al fuoco.

Relativamente alla collocazione dell'evidenza sul grafico deve ripetersi quanto detto per la speculare rappresentazione dell'incoronazione mistica. L'allocazione sulla direttiva dell'aspettativa non pone problemi: il *locus* pare pienamente conforme alla tradizione e mostra formule di raffigurazione consuete. La presenza delle varianti iconografiche che lo caratterizzano non pone eccessivi problemi per la riconoscibilità del tema, né causa spaesamento visivo. Ciò permette al documento di collocarsi in un punto prossimo allo zero della citata dimensione. Un diverso ragionamento vale per la direttiva della morfologia. Quest'immagine risulta quale collazione di stilemi, che aggiungendo varianti al *locus* base, dimostra un risultato unitario, ma innovativo. Una novità che si giustifica nella tradizione in relazione agli stilemi che colorano il tema. L'immagine si pone così in un punto prossimo alla linea mediana della stessa dimensione, ma tendente piuttosto allo zero.

Nel chiostro annesso alla cattedrale di Monreale è presente un'ulteriore interpretazione del tema del dono che vede Guglielmo II offrire la fabbrica alla Vergine (Fig. 13). La scena viene iscritta in una scultura posta ad ornamento dell'ottavo capitello

<sup>72</sup> DEMUS, Otto (1950): pp. 123, 302-304; KITZINGER, Ernst (1960): pp. 13-21; DELOGU, Paolo (1983): p. 204.

binato del lato occidentale; scultura che si data fra il 1180 e il 1189. Sul versante morfologico la figura non si allontana molto dalla consuetudine, tuttavia si carica di alcuni dettagli estranei alla tradizione bizantina. Non è affatto riconducibile a Bisanzio quel naturalismo con cui si rende lo sforzo patito da Guglielmo II nel sollevare la *reductio* della chiesa, tradotto nella lunga falcata che fa contrappeso, nonostante un angelo lo aiuti a sostenere il modellino. La fisionomia di Guglielmo, sebbene non totalmente leggibile nei dettagli, pare comunque assimilabile a quella dei mosaici.

Il re, posto sul capitello sinistro, si rivolge alla Madre di Dio intronizzata e rappresentata a destra. La *Theotókos* veste il *kithòn* e il *maphorion*, indossa pure la cuffia che raccoglie i capelli ed i *pedilia*. Non manca poi il nimbo. Costei, convenzionalmente raffigurata secondo proporzioni gerarchiche, rivolge la mano in segno di benevolenza, mentre il Figlio divino posto in grembo benedice Guglielmo. La *reductio* della chiesa diviene il vero protagonista della scena ed occupa tutto lo spazio mediale del campo a raccordo dei personaggi.

Al di sopra della Vergine una stella a sei punte caratterizza la rappresentazione. Ciò allude alla teologia relativa all'epifania e forse vuole assimilare Guglielmo alla figura dei magi. Tale suggestione sembra confermata dalla postura del Cristo, che siede sulle ginocchia della madre quasi intronizzato a ricevere l'*homagium* nella funzione di *rex regum*. Una scena che rimanda alla miniatura dell'epifania inscritta nel menologio di Basilio II (Fig. 15).

Guglielmo II invece mostra un abbigliamento che si apre a contaminazioni occidentali. È rivestito della clamide e di un aderente *skaramagion*. La clamide con il suo taglio di sbieco evoca il manto vestito da Enrico II nella miniatura al foglio 11r del già citato Ms. Lat. 4456. Eppure non può ridursi la sua foggia ad un vezzo occidentale, la medesima tipologia è adoperata anche a Bisanzio come testimoniano le miniature rappresentanti Niceforo Botoniate e l'arcangelo Michele contenute nel manoscritto Coislin 79 al foglio 2 v/r. La sua presenza allora si riconduce ad un vezzo della moda della seconda metà del sec. XI. Il tipo della cosiddetta corona ad arco però non può essere ricondotto ad un modello bizantino, ma rappresenta una vera infiltrazione del gusto occidentale. Il referente morfologico si ritrova nelle emissioni numismatiche dei sovrani normanni del nord, quale strategia visuale carica di rimandi etnici (Fig. 14). La foggia fa presupporre l'esistenza di un pubblico etnicamente omogeneo e capace di riconoscere un preciso riferimento culturale; ciò oltre ogni eclettismo normanno.

Nella complessa composizione il fuoco va a collocarsi sulla mano della Madre di Dio. A quel punto conducono le linee suggerite all'occhio dalle braccia del re, dalla stessa Vergine e dal Bambino benedicente. Un'altra direttiva partendo dal piede sinistro della *Theotókos* segue le pieghe della sua veste ed il pannello del *maphorion* fino al fuoco. Anche l'ala sinistra dell'angelo costituisce una poziere direttiva che indirizza l'occhio. Persino il profilo di sbieco della clamide di Guglielmo indica un ulteriore vettore di interesse del *visus*.

La collocazione dell'evidenza sul grafico pare essere difficoltosa. Per la dimensione dell'aspettativa devono bilanciarsi i diversi elementi che compongono la scena. Sicuramente la rappresentazione della Madre di Dio è pienamente conforme alla tradizione bizantina e spinge alla collocazione presso il punto zero. Diversamente l'angelo con le sue imponenti vesti liturgiche occidentali induce a modificare la collocazione, perché tradisce parzialmente l'aspettativa. Quanto innanzi va ancora temperato con

l'abbigliamento di Guglielmo II, che presenta l'occidentalissima corona ad arco. Considerati tutti gli elementi e ponderato il loro valore nell'economia totale dell'immagine, non si può che allocarla in un punto medio della stessa direttiva, ma certamente più vicino al limite esterno. Diversamente sul piano morfologico le numerose contaminazioni sembrano avere un peso ben più rilevante sull'allocazione dell'evidenza. Gli elementi morfologici alloctoni aggiungono colore alla scena e l'allontanano dalla consuetudine rappresentativa bizantina. I panneggi delle vesti, il realismo della *reductio* e la ricerca naturalistica nella prossemica si contrappongono alla tradizionale ieraticità della Vergine. Questi dettagli obbligano alla sistemazione presso un punto abbastanza prossimo al limite della stessa direttiva, quale formula che supera i limiti formali del tipo.

La didascalia che compare lungo il bordo superiore del doppio capitello rivela che il vero destinatario del dono è Cristo e proferisce: «+ REX Q(UI) CUN(C)TA REGIS, SICULI DATA SUSCIPE REGIS». La rappresentazione vuole ribadire la relazione che insiste tra il Cristo e il sovrano, perché è Cristo che fa i re e delega loro il potere terreno<sup>73</sup>.

Fatto salvo il valore memoriale, il messaggio affidato alla scultura conserva un valore ontologico, perché rivolto ad un pubblico ristrettissimo: clero, monaci ed ospiti ragguardevoli.

Le presenze della stella e dell'angelo che rimandano alla formula dell'epifania vengono giustificate col riferimento all'istituto tutto occidentale del vassallaggio, che fa del sovrano normanno un vassallo diretto di Cristo e non del papa<sup>74</sup>.

## Conclusioni

Queste immagini, che esprimono una significativa porzione dell'immaginario del potere bizantino, costituiscono un repertorio di "fiori" iconografici utili alla costruzione della formula locale. Una formula progettata mediante elementi che si assemblano, si sussumono e si eliminano in ragione dell'opportunità. Ogni rappresentazione poi indica un intero mondo e le esigenze che l'hanno prodotta. Configura pure un prodotto culturale, che è comprensibile internamente alla cultura che l'ha generata ed alla sua coscienza simbolica.

Quali sono le ragioni che spingono Ruggero ed i suoi successori ad adoperare abbigliamenti ed iconografie dal sapore bizantino? Si può intravedere nell'appropriazione dei motivi erranti della regalità un tentativo di superamento dei presupposti giuridici della monarchia meridionale, nonostante la morfologia "derivata" delle insegne siciliane le riconduca a "sottoprodotti". La mutuazione e l'attecchimento dei motivi erranti della regalità tuttavia non sono nulla più di una delle tante tappe del processo che vede la bizantinità del «centro» o di «provincia» irrompere in Occidente. Eppure la mutuazione ha ulteriori finalità.

La necessità d'inclusione dei re siciliani entro il gruppo di pari: la *familia regum*, spinge ad una serie di mosse propagandistiche, che si pongono a corollario del fenomeno della "percolazione". Il processo implica l'aderire ad un abbigliamento ed a una moda d'auto-rappresentazione fatta propria dal gruppo, quale volontà di superamento della "barriera all'ingresso". Un passaggio indispensabile per ottenere l'accettazione del nuovo membro e l'inserimento nella bizantinissima *familia regum*. La teoria dei processi di

<sup>73</sup> VAGNONI, Mirko (2008): p. 39.

<sup>74</sup> DELOGU, Paolo (1983): p. 204.

«inclusione» ed «esclusione» aiuta a spiegare la predilezione per i modelli bizantini a scapito di altre tradizioni nella descrizione degli episodi della regalità. Presuppone persino l'integrazione o almeno fa credere che sia avvenuta.

I fatti chiamano l'immaginazione e stimolano chi li racconta a suscitare emozioni e partecipazione simpatetica. È tutta lì l'efficacia del documento. Ma immaginare non significa mentire. L'immaginazione è un tratto peculiare di ogni cultura e permette di accumulare insieme di beni e di simboli, che costituiscono schemi intellettuali, espressione della dialettica interna alla cultura. Fra questi rientrano le insegne del *basileus*, quali segni di *status* tipizzati nell'immaginario del potere dell'uomo medievale. Segni dotati di una «potenza implicita», che evoca il «fantasma dei Cesari».

L'immaginazione poi ha molto in comune con la memoria, anzi è funzionale ad essa. È nota la possibilità di scegliere quali cose ricordare e di poterle modificare a favore di chi scrive o per chi si scrive. Si raffronta così un'accurata selezione della memoria, perché «la memoria si può sempre scegliere»<sup>75</sup>. Operazione che è funzionale ai contemporanei innanzitutto.

La creazione della strategia di auto-rappresentazione della Monarchia normanna richiede anche dei segni sensibili che legittimano il potere conquistato. Operazione che si scontra col limite che gli antropologi chiamano “strutture”. È dato che non si può forzarle eccessivamente, si ricorre a formule del potere costituito conosciute ed autorevoli, come quelle adoperate dall'Imperatore costantinopolitano. L'immaginare sembra allora limitato all'imitare. Parlare d'*imitatio Byzantii* è però riduttivo. Siamo di fronte ad un processo di rifunzionalizzazione e risemantizzazione, che permette a quel divario presente nel locale d'essere compensato attraverso la mutuazione delle soluzioni bizantine. A maggior ragione quando un regno è giovane e privo di una propria tradizione formale, retorica e storica da opporre. È forse tale giovinezza che spinge a rivolgersi all'istituzione più autorevole ed incontestabile, che con la sua esperienza fornisce efficaci risposte alla gestione del Regno.

L'immaginazione dunque appare quale operazione lecita. Se non addirittura giusta, per lo meno in termini politici. Ottimizza le possibilità di auto-rappresentazione e fa pure “bene” alla memoria. Ma solo in termini di utilità.

I motivi erranti della regalità diventano allora il mattone per la costituzione del «rutilante» passato della monarchia e avvalorano con un abbigliamento adeguato le soluzioni approntate dalle «strategie dell'occhio». Anche nell'immaginazione la *Rhomània* fiorisce.

## Bibliografia

- ALTERI, Giancarlo (1990): “Immagini della storia sulle monete bizantine”. In: MORELLO, Giovanni (dir.): *Gli splendori di Bisanzio*. Fabbri Editori, Milano, pp. 71-83.
- BAUER, Rotraud (2006): “Il manto di Ruggero II e le vesti regie”. In: ANDALORO, Maria (dir.): *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*. Maimone, Catania, vol. 2, pp. 171-181.

<sup>75</sup> CANTARELLA, Glauco Maria (2000): p. 206.

- BECKWITH, John (trad. it.) (1967): *L'arte di Costantinopoli*. Einaudi, Torino.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1985): "La rivoluzione delle idee nel secolo undicesimo". In: CANTARELLA, Glauco Maria; TUNIZ, Dorino (dirs.): *Il papa ed il sovrano. Gregorio VII ed Enrico IV nella lotta per le investiture*. Jaca Book, Milano, pp. 7-63.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1988): *La Sicilia e i Normanni. Le fonti del mito*. Pàtron, Bologna.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1996): "Historia non facit saltus? Gli imprevisi normanni". In: CANTARELLA, Glauco Maria; SANTI, Francesco (dirs.): *I re nudi. Congiure, assassini, tracolli ed altri imprevisi nella storia del potere*. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 9-38.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1997): *Principi e corti. L'Europa del XII secolo*. Einaudi, Torino, pp. XII-301.
- CANTARELLA, Glauco Maria (1998): "Il papato: riforma, primato e tentativi di egemonia". In: ARTIFONI Enrico (dir.): *Storia medievale*. Donzelli, Roma, pp. 269-290.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2002): "Le basi concettuali del potere". In: CARDINI, Franco; SALTARELLI, Maria (dirs.): *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*. Il Cerchio, Rimini-Siena, pp. 193-207.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2002): *Medioevo. Un filo di parole*. Garzanti, Milano.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2003): "Qualche idea sulla sacralità regale alla luce delle recenti ricerche: itinerari e interrogativi", *Studi Medievali*, n° 44, pp. 911-927.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2005): "Divagazioni preliminari". In: ISABELLA, Giovanni (dir.): «*C'era una volta un re...* » *Aspetti e momenti della regalità. Seminario del Dottorato in Storia Medievale dell'Università di Bologna* (Bologna, 17-18 dicembre 2003). CLUEB, Bologna, pp. 9-24.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2005): *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa 1073-1085*. Laterza, Bari-Roma, pp. VIII-354.
- CANTARELLA, Glauco Maria (2011): "Il pallottoliere della regalità: il perfetto re della Sicilia normanna". In: CORRAO, Pietro; MINEO, E. Igor (dirs.): *Dentro e fuori la Sicilia. Studi in onore di Vincenzo D'Alessandro*. Viella, Roma, pp. 7-29.
- CARILE, Rocco A. (1997): "Le cerimonie musicali alla corte bizantina". In: CATTIN, Giulio (dir.): *Da Bisanzio a San Marco*. Il Mulino, Bologna, pp. 43-60.
- CARILE, Rocco A. (1999): "Seneca e la regalità ellenistica". In: DIONIGI, Ivano (dir.): *Seneca nella coscienza dell'Europa*. Mondadori, Milano, pp. 58-80.
- CARILE, Rocco A. (2002): "Roma e Romania dagli Isaurici ai Comneni". In: CARILE, Rocco A. (dir.): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna, pp. 531-582.
- CARILE, Rocco A. (2002): "Gerarchie e caste". In: CARILE, Rocco A. (dir.): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna, pp. 123-176.

CARILE, Rocco A. (2002): "Produzione e usi della porpora nell'Impero bizantino". In: CARILE, Rocco A. (dir.): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna, pp. 243-269.

CARILE, Rocco A. (2000): *Immagine e realtà nel mondo bizantino*. Lo Scarabeo, Bologna.

CARILE, Rocco A. (2000): "Le insegne del potere a Bisanzio". In: AA.VV., *La corona e i simboli del potere*. Il Cerchio, Rimini-Siena, pp. 65-124.

CARILE, Rocco A. (2002): "Roma vista da Costantinopoli". In: *Roma fra Oriente e Occidente. Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (19-24 aprile 2002, Spoleto). Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 19-24.

CARILE, Rocco A. (2002): "Regalità sacra ed iniziazione nel mondo bizantino". In: PANAINO, Antonio (dir.): *Sulla soglia del sacro: esoterismo ed iniziazione nelle grandi religioni e nella tradizione massonica. Atti del Convegno di Studi del GOI*. Mimesis, Milano, pp. 75-96.

CARILE, Rocco A. (2002): "La sacralità rituale dei Βασιλεῖς bizantini". In: CARDINI, Franco; SALTARELLI, Maria (dirs.): *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*. Il Cerchio, Rimini-Siena, pp. 53-95.

CARILE, Rocco A. (2003): "La prossemica del potere: spazi e distanze nei cerimoniali di corte". In: *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo. Atti della L Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (4-8 aprile 2002, Spoleto). Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 589-656.

CARILE, Rocco A. (2003): "Credunt aliud romana palatia caelum. Die Ideologie des Palatium in Konstantinopel dem Neuen Rom". In: KÖNIG, Margarethe; BOLOGNESI RECCHI FRANCESCHINI, Eugenia; RIEMER Ellen (dirs.): *Palatia. Kaiserpaläste in Konstantinopel, Ravenna und Trier*. Rheinisches Landesmuseum, Trier, pp. 27-32.

CONCINA, Ennio (2002): *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*. Mondadori, Milano.

DAGRON, Gilbert (trad. it.) (1991): *Costantinopoli. Nascita di una capitale (330-451)*. Einaudi, Torino.

DAGRON, Gilbert (2007): "From the mappa to the akakia: symbolic drift". In: AMIRAV, Hagit; TER HAAR ROMENY, Bas (dirs.): *From Rome to Constantinople: Studies in Honour of Averil Cameron*. Peeters, Leuven-Paris-Dudley, pp. 203-220.

DELOGU, Paolo (1973): "L'evoluzione politica dei Normanni d'Italia fra poteri locali e potestà universali". In: *Atti del Congresso internazionale di studi sulla Sicilia Normanna* (4-8 dicembre 1972, Palermo). Università di Palermo, Palermo, pp. 51-104.

DELOGU, Paolo (1977): "I Normanni in città. Schemi politici ed urbanistici". In: *Mito di una città meridionale: Salerno (Sec. VIII-IX)*. Liguori, Napoli, pp. 173-205.

DELOGU, Paolo (1983): "Idee sulla regalità: l'eredità normanna". In: *Potere, società e popolo tra età normanna ed età sveva (1189-1210). Atti delle Quinte Giornate Normanno-Sveve* (26-28 ottobre 1981, Bari-Conversano). Dedalo, Bari, pp. 185-214.

- DE' MAFFEI, Fernanda (1998): "Costantinopoli Nuova Roma: l'immagine del *basileus* 'in Cristo Dio'". In: BACCARI, Maria Pia (dir.): *Spazio e centralizzazione del potere*. Herder, Roma, pp. 140-193.
- DEMUS, Otto (1947): *Byzantine mosaic decoration*. Einaudi, Torino.
- DEMUS, Otto (1988): *The Mosaics of Norman Sicily*. Hacker Art Books, New York.
- DEMUS, Otto (2008): *L' arte bizantina e l'Occidente*. Einaudi, Torino.
- DI COSMO, Antonio Pio (2009): "Regalia signa: iconografia e simbologia della potestà imperiale", *Porphyra. International academic journal in Byzantine Studies*, anno VI, suppl. 10.
- DI COSMO, Antonio Pio (2010): "Koinè e regalia insignia: procedimenti 'osmotici' e 'sinfonie' protocollari presso le corti di Costantinopoli, Palermo e Aquisgrana", *Storia Mediterranea, ricerche storiche*, n° 20, pp. 425-458.
- DI COSMO, Antonio Pio (2011): "Bisanzio «madre di civiltà»: genesi degli *staatsymbolik* e dei *herrschaftssymbolik* nel medioevo cristiano", *Porphyra, International academic journal in Byzantine Studies*, anno VIII, n° 16, pp. 98-131.
- D'ONOFRIO, Mario (1995) (dir.): *Normanni: popolo d'Europa, 1030-1200*. Marsilio, Roma.
- FAETA, Francesco (2003): *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*. Franco Angeli, Milano.
- GANDOLFO, Francesco (2000): "Il ritratto di committenza". In: ANDALORO, Maria; ROMANO, Serena (dirs.): *Arte e iconografia a Roma*. Jaca Book, Milano, pp. 175-192.
- GRABAR, Andre (1936): *L'empereur dans l'art byzantin*. Les Belles Lettres, Parigi.
- IACOBINI, Antonio; ZANINI, Erico (1995) (dirs.): *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*. Argos, Roma.
- KANTOROWICZ, Ernest (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press, Princeton.
- KANTOROWICZ, Ernest (2006): "Laudes Regiae": *Studio sulle acclamazioni liturgiche e sul culto del sovrano nel Medioevo*. Medusa, Milano.
- KITZINGER, Ernst (1950): "On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo", *Proporzioni. Studi di storia dell'arte*, n° 3, pp. 30-35.
- KITZINGER, Ernst (1960): *I mosaici di Monreale*. Flaccovio, Palermo.
- KITZINGER, Ernst (1976): "Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art". In: KLEINBAUER, W. Eugene (dir.): *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*. Indiana University Press, Bloomington-Londra, pp. 256-269.
- KITZINGER, Ernst (1976): "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries". In: KLEINBAUER, W. Eugene (dir.): *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*. Indiana University Press, Bloomington-Londra, pp. 357-388.

- KITZINGER, Ernst (1990): *I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*. Nuova Alfa, Palermo.
- KRÖNIG, Wolfgang (1973): "Vecchie e nuove prospettive sull'arte della Sicilia normanna". In: *Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Sicilia Normanna* (4-8 dicembre 1972, Palermo). Istituto di Storia Medievale dell'Università di Palermo, Caltanissetta-Roma, pp. 132-145.
- JONES, Lynn (2007): *Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the visual Construction of the Medieval Armenian Rulership*. Aldershot, Ashgate.
- LAZAREV, Viktor (1967): *Storia della pittura bizantina*. Einaudi, Torino.
- MCCORMICK, Michael (1986): *Eternal Victory, Triumphal Rulership in late Antiquity, Byzantium and the early Medieval West*. Cambridge University Press, Cambridge-Parigi.
- MACCORMACK, Sabine G. (trad. it.) (1995): *Arte e cerimoniale nell'antichità*. Einaudi, Torino.
- MANGO, Ciril (1962): "Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750", *Dumbarton Oaks Papers*, n° 16, pp. 397-402.
- MANGO, Ciril (1972): *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*. University of Toronto Press, Eglenwood.
- MANGO, Ciril (1973): "La Culture Grecque et l'Occident au VIIIe siècle". In: *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII*. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 683-721.
- MANGO, Ciril (1978): *Architettura bizantina*. Mondadori, Milano.
- MARCONI, Arnaldo; ANDORLINI, Isabella (2001): *Storia Antica e Medievale*. Lemmonier, Firenze.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1965): *Fenomenologia della percezione*. Il Saggiatore, Milano.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): *Il corpo vissuto*. Il Saggiatore, Milano.
- NIMMO, Mara; OLIVETTI, Carla (1985-1986): "Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale", *RIASA*, n° 8-9, pp. 399-411.
- PARANI, Maria G. (2003): *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*. Brill, Leiden-Boston.
- PERTUSI, Agostino (1991): *Il pensiero politico bizantino*. Patron, Bologna.
- RAVEGNANI, Giorgio (2008): *Imperatori di Bisanzio*. Il Mulino, Bologna.
- RAVEGNANI, Giorgio (2011-2012): *L'imperatore e la sua corte*. Venezia.
- RATHOFER, Johannes (dir.) (1999): *Codex Aureus: El Escorial, Real Biblioteca, Cod. Vitrinas 17*. Testimonio, Madrid.
- RE, Mario; ROGNONI, Cristina (dirs.) (2009): *Byzantino-Sicula V. Giorgio di Antiochia: l'arte della politica in Sicilia nel XII secolo tra Bisanzio e l'Islam*. Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici Bruno Lavagnini, Palermo.

- RICCARDI, Lorenzo (2013): “Alcune riflessioni sul mosaico del vestibolo sud-ovest della Santa Sofia di Costantinopoli”. In: RIO, Antonio; BABUIN, Andrea; TRIZIO, Michele (dirs.): *Vie per Bisanzio*. Edizioni di Pagina, Bari, pp. 358-371.
- RONCHEY, Silvia (2002): *Lo Stato bizantino*. Einaudi, Torino.
- RONCHEY, Silvia (2002): “L’ultimo bizantino. Bessarione e gli ultimi regnanti di Bisanzio”. In: BENZONI, Gino (dir.): *L’eredità greca e l’ellenismo veneziano*. Olschki, Firenze, pp. 75-92.
- RONCHEY, Silvia (2006): *L’enigma di Piero, L’ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*. BUR, Milano.
- SAXL, Fritz (1982): *La storia delle immagini*. Laterza, Roma-Bari.
- SCHRAMM, Percy E. (1956): “Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte von dritten bis zum sechzehnten Jh., I-III”. In: *Early Medieval Europe*, Vol. 3. A. Hiersemann, Stuttgart, pp. 135-156.
- SPECIALE, Lucinia (2000): “Liturgia e potere. Le commemorazioni finali nei rotoli dell’*Exultet*”, *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen-Âge*, n° 112-1, pp. 191-224.
- VAGNONI, Mirko (2004): *Federico II allo specchio. Analisi iconografica e politico funzionale delle sue raffigurazioni*, Tesi di Laurea in Storia, Università degli Studi di Siena, Anno Accademico 2003-2004.
- VAGNONI, Mirko (2008): *Raffigurazioni regie ed ideologie politiche. I sovrani di Sicilia dal 1130 al 1343*. Tesi di dottorato, Firenze.
- VAGNONI, Mirko (2009): “L’immagine dei re di Sicilia”. In: BUSSAGLI, Marco; CANTARELLA, Glauco M.; DELLE DONNE, Fulvio; RUSSO, Luigi; VAGNONI, Mirko (dirs.): *Svevi, Angioini, Aragonesi. Alle origini delle Due Sicilie*. Magnus, Fagagna-Udine, pp. 49-68.
- VAGNONI, Mirko (2011): “Problemi di legittimazione regia: «imitatio Byzantii»”. In: D’ANGELO, Edoardo; LEONARDI, Claudio (dirs.): *Il papato e i Normanni: temporale e spirituale in età normanna, Atti del convegno di studi (6-7 dicembre 2008, Ariano Irpino)*. SISMEL, Firenze, pp. 50-65.
- VAGNONI, Mirko (2012): *Le rappresentazioni del potere. La sacralità dei normanni di Sicilia un mito?* Caratteri Mobili, Bari.
- VAGNONI, Mirko (2012): “*Rex et sacerdos e christomimetes*. Alcune considerazioni sulla sacralità dei re normanni di Sicilia”, *Mediaeval Sophia*, n° 13, pp. 268-284.
- VAGNONI, Mirko (2013): “Epifanie regie nel regno normanno-svevo di Sicilia”, *De Medio Aevo*, n° 3, pp. 91-120.
- WHITTEMORE, Thomas F. (1946-1948): “A Portrait of the Empress Zoe and of Constantine IX”, *Byzantion*, n° 18, pp. 223-227.

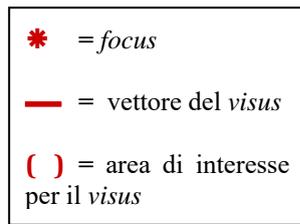


Fig. 1. Incoronazione di Costantino VII, incisione, X secolo, Museo di Storia, Mosca [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2008): fig. 5]

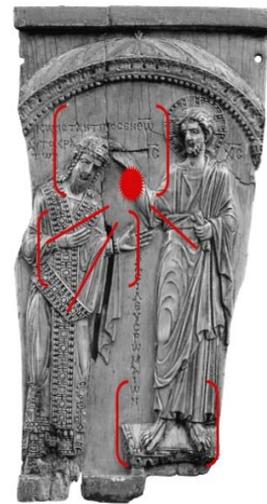


Fig. 2. Incoronazione mistica di Ruggero II, mosaico, XII secolo, chiesa della Martorana, Palermo [immagine da BAUER, Rotraud (2006): p. 177, fig. 15]

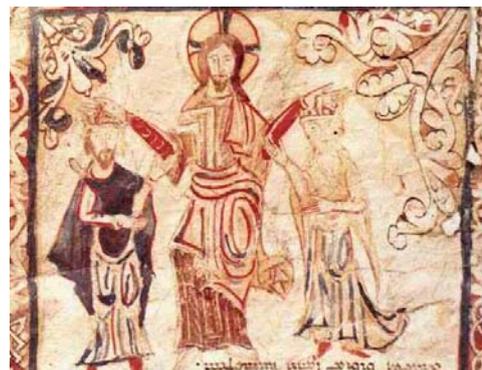


Fig. 3. Romano IV ed Eudocia, cosiddetto avorio di Romano, incisione, XI secolo?, BnF, Cabinet des Medailles, Parigi [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2011-2012): fig. 18]

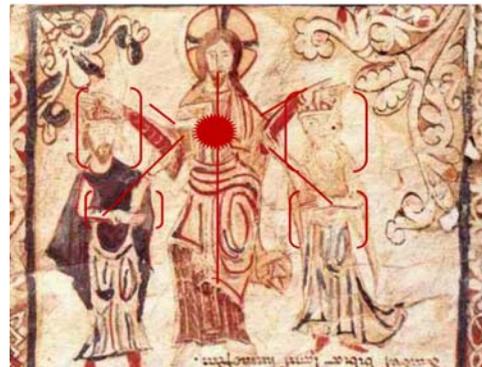
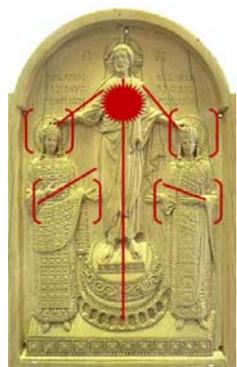


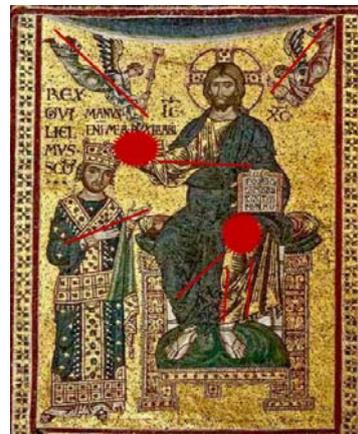
Fig. 4. Incoronazione mistica dall'Exultet di Troia, miniatura, XII secolo, cattedrale di S. Maria Assunta, Troia [immagine da SPECIALE, Lucinia (2000): fig. 7]



▲ Fig. 5. Cristo incorona Guglielmo II, mosaico, XII secolo, Santa Maria la Nuova, Monreale [immagine da VAGNONI, Mirko (2008): p. 300, fig. 10]



▼ Fig. 6. Cristo *Dominus* cosmico, mosaico, V secolo, San Vitale, Ravenna [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Apse\_mosaic\_-\_Basilica\_of\_San\_Vitale\_%28Ravenna%29.jpg]



▲ Fig. 7. Enrico II incoronato da Cristo, miniatura, 1002-1014. *Sacramentario di Enrico II*, Ms. Lat. 4456, fol. 11r, Bayerische Staatsbibliothek, München [immagine da MARCONE, Arnaldo y ANDORLINI, Isabella (2001): p. 185]



Fig. 8. Madonna col Bambino affiancata da Giustiniano I e Costantino I, mosaico, X secolo?, nartece di S. Sophia, Istanbul [immagine da RICCARDI, Lorenzo (2013): fig. 2]



Fig. 9. Cristo in trono tra Costantino IX Monomaco e Zoe, mosaico, 1028-1034, galleria meridionale di S. Sofia, Istanbul [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2011-2012): fig. 27]

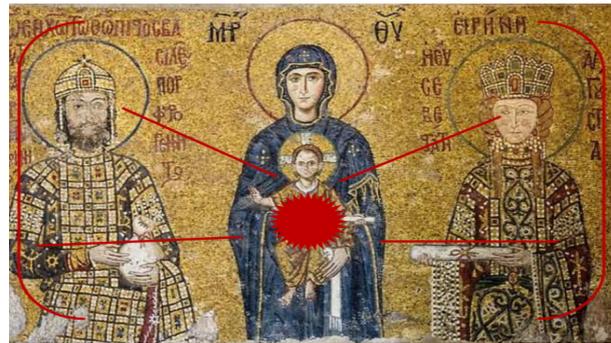


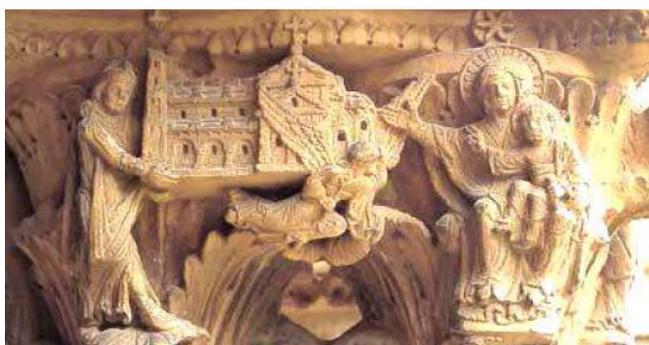
Fig. 10. Giovanni II Comneno e Irene d'Ungheria offrono doni alla Vergine, mosaico, 1118 circa, galleria di S. Sophia, Istanbul [immagine da RAVEGNANI, Giorgio (2011/2012): fig. 31]



Fig. 11. Guglielmo II dedica la Cattedrale di Monreale alla Vergine, mosaico, XII secolo, Santa Maria la Nuova, Monreale [immagine da VAGNONI, Mirko (2008): p. 300, fig. 11]



Fig. 12. L'Imperatore Enrico III e la moglie Agnese di Poitou, Evangelionario di Enrico III, Codex Aureus di Speyerer, f. 3, Monastero dell'Escorial [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Heinrich\_III\_und\_Agnes\_Speyer.jpg]



◀ Fig. 13. Guglielmo II offre alla Vergine il prototipo della cattedrale, particolare del capitello del chiostro, XII secolo, Santa Maria la Nuova, Monreale [immagine da VAGNONI, Mirko (2008): fig. 12]

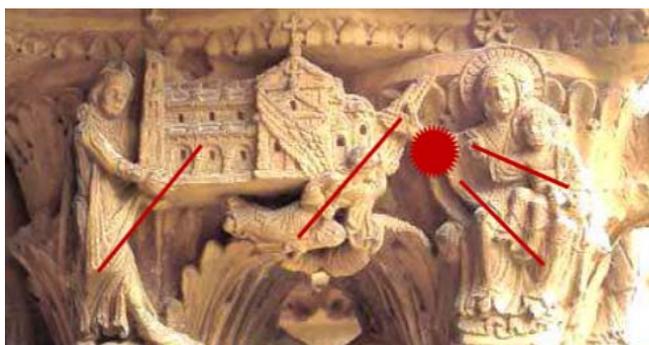
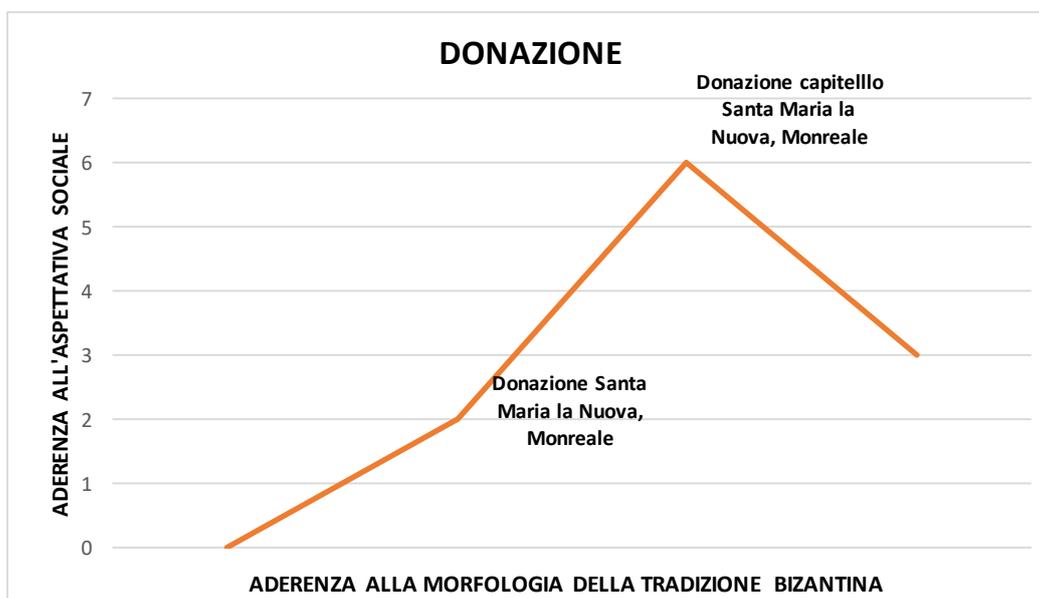


Fig. 14. Guglielmo il Conquistatore, penny in argento, Musée des Antiquités, Rouen [immagine da D'ONOFRIO, Mario (1995): p. 387, fig. 34]



Fig. 15. Epifania, miniatura, X secolo, Menologio di Basilio II, Cod. Vaticano greco 1613, Biblioteca Vaticana, Roma  
 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Adoration\_of\_the\_Magi\_%28Menologion\_of\_Basil\_II%29.jpg/1024px-Adoration\_of\_the\_Magi\_%28Menologion\_of\_Basil\_II%29.jpg]



# NUEVAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA DEL OBRADOR DE SAN JOSÉ CARPINTERO

## A PARTIR DE LAS EVIDENCIAS DOCUMENTALES DE LA CARPINTERÍA EN VALENCIA ENTRE 1400 Y 1530

Teresa IZQUIERDO ARANDA

Universitat de València  
teresa.izquierdo@uv.es

Recibido: 10/1/2017

Aceptado: 18/7/2017

**Resumen:** El obrador o taller era el espacio privado de producción, un recinto de carácter esencialmente individual y familiar. En un intento de conocer el entorno laboral del carpintero medieval, una aproximación a la escena del Niño Jesús viviendo en el obrador de San José nos permite descubrir técnicas y métodos que dotaban a la escena de verosimilitud. En este artículo, analizaremos las representaciones medievales de la Sagrada Familia en el obrador del carpintero para aproximarnos al modelo iconográfico y compararemos la información que nos proporciona con las noticias aportadas por los inventarios de carpinteros valencianos del siglo XV y principios del XVI.

**Palabras clave:** San José; carpintería; taller; indumentaria; tecnología; pintura gótica.

**Abstract:** The studio was the private space of production, an area essentially distinguished by an individual and familiar character. In order to know the medieval carpenter work environment, an approach to the scene of the infant Jesus living in Saint Joseph's studio allows us to discover techniques and methods that provided authenticity to the scene. In this article, we are going to analyse the medieval representations of the Holy Family at the carpenter's studio to describe the iconographical model. We will also compare this information with the news provided from the medieval carpenters of Valencia throughout the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries.

**Key words:** Saint Joseph; carpentry; workshop; clothing; technology; Gothic painting.

### El obrador del carpintero medieval: nuevas aportaciones iconográficas para el conocimiento de la tecnología medieval

Los estudios recientes sobre Historia del Arte y de la construcción están centrando su atención cada vez más sobre áreas inéditas hasta el momento, en un intento de situar y contextualizar históricamente la producción artística<sup>1</sup>. Entre ellas, la carpintería ocupa un lugar central, tanto por su presencia obligada en toda actividad arquitectónica, como por su capacidad de asimilación y de desarrollo de un vocabulario técnico y estilístico propio<sup>2</sup>. Con la finalidad de conocer y reconstruir el entorno laboral del carpintero medieval, ante la falta de vestigios materiales conservados la limitación de recursos nos obliga a ampliar

<sup>1</sup> En este sentido, se recomiendan las aportaciones de BIANCHI, M<sup>a</sup> Luisa, y GROSSI, M<sup>a</sup> Letizia (1999); CABANES PECOURT, M<sup>a</sup> de los Desamparados (2003).

<sup>2</sup> A título de ejemplo, destacan las contribuciones de CECCHI, Alessandro (1998); DOMÈNECH I CASADEVALL (2001); ANDERSON, Paul (1999).

el arco de búsqueda y tomar en consideración toda aportación iconográfica, documental o literaria. En este sentido, la pintura coetánea ofrece una extendida galería para asomarse a la circunstancia del carpintero de los siglos XIV y XV. Abundan las escenas en que aparece la figura del carpintero representado junto a sus herramientas, concentrado en el trabajo mostrando sus técnicas y los productos que confeccionaba. En las atarazanas, a pie de obra el maestro de hacha o el carpintero dedicado a la construcción se hallan bien representados en escenas del Génesis, en pasajes de la erección del Arca de Noé, del Templo de Jerusalén o de la Torre de Babel, donde el detallismo alcanza una minuciosidad admirable<sup>3</sup>. La mirada del pintor se pasea solemne por cada rincón de la fábrica, para captar cada aspecto y trasladarlo con la máxima fidelidad. De este modo, la observación atenta se presenta a la investigación como un instrumento inigualable que ha permitido resolver cuestiones de orden técnico, socioeconómico y cultural.

Desde la perspectiva bíblica, se prestaba a una gran variedad de interpretaciones simbólicas con solo asimilar el artesano medieval a la figura de san José en el obrador, aguardando paciente en escenas de la Anunciación, introduciendo un matiz de acción en imágenes de la Sagrada Familia o instruyendo al pequeño Jesús en una relación más íntima con el Niño Dios. Estas escenas descubren al padre protector, para emplazar y hacer visible la humanidad de Cristo<sup>4</sup>. Descifrar el sentido de cada escena es un asunto complejo, que requiere de la lectura de los textos bíblicos y atañe al terreno de la teología y la iconología. Sin embargo, una fina mirada a la descripción material del taller, a la escenografía articulada por el pintor para contextualizar el milagro, descubre un rico caudal de información sobre la vida cotidiana del artífice medieval en el desarrollo acostumbrado de su trabajo. Con el objetivo de presentar un ambiente comprensible y verosímil para el espectador, la escena se hace legible mediante la transposición temporal del relato<sup>5</sup>. Así, el autor se esfuerza por captar cada detalle para hacer explícito su significado y facilitar la interpretación, inspirándose en los talleres urbanos para trasladar ese matiz de veracidad a la escena. De este modo, el artista actualiza el relato y lo adapta con una inmediatez accesible al individuo contemporáneo, para plasmar una realidad que sabría reconocer e interpretar. Las pinturas se convierten en un testimonio útil y complementario a la documentación notarial para reconstruir el interior del obrador y su dotación material.

En carpintería, tres elementos fundamentales se prestan al análisis iconográfico: el entorno laboral, las herramientas y la producción. Son los componentes esenciales del trabajo a partir de los cuales se definieron los distintos sectores del oficio. Los estatutos de las corporaciones de oficio y los libros de fábrica proporcionan información teórica en referencia a los utensilios que podía o debía usar cada carpintero en función del sector productivo en que operara. Establecen asimismo observaciones sobre los métodos productivos y el tratamiento de la materia prima que es aconsejable contrastar con la representación. En este sentido, el estudio iconográfico nos permitirá ampliar la información recogida y acercarnos al trabajo en carpintería entre los siglos XIV y XV.

A partir de estas líneas, en primer lugar nos aproximaremos a la figura de san José carpintero según aparece en los Evangelios Canónicos y en la literatura apócrifa, considerando además el modo en que la recogen las corrientes espirituales en los siglos

<sup>3</sup> IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2016).

<sup>4</sup> CAMÓN AZNAR, José (1972): p. 394; PAYAN, Paul (2006).

<sup>5</sup> CIVIL, Pierre (2005).

XIV y XV. En un segundo apartado, centrado en el análisis iconográfico, analizaremos el impacto de estas contribuciones a la representación de la sugestiva escena de trabajo del Niño Dios en el obrador paterno. Las representaciones de san José en su taller, ilustradas a propósito de la Anunciación, se recogen en los retablos de Marzal de Sax y Robert Campin; de la Sagrada Familia, el retablo de Segorbe atribuido a Pere Terrens o a Martí de Torner, así como en la miniatura de Jean Bourdichon y en la obra de Miquel Esteve. Finalmente, cotejaremos la información aportada con las noticias documentales sobre la condición y la dotación del taller de carpintería localizada en los protocolos notariales valencianos. De este modo, abordaremos de manera progresiva la traslación que se produce desde la primera caracterización de la figura de san José en los Evangelios hasta su representación en el medievo y en qué medida corresponden las escenas con la realidad de un obrador de carpintería.

### **El taller de san José: nuevas aportaciones para una aproximación iconográfica**

En los Evangelios Canónicos José es presentado esencialmente como un hombre piadoso y meditabundo. San Lucas, natural de Antioquía, se dirige en su relato a gentiles convertidos, por lo que recalca la importancia de san José como esposo fiel y protector, recalando en su papel de padre nutricio que al nacer Jesús lo envuelve en pañales<sup>6</sup> y lleva al Niño al Templo para consagrarlo a Dios con los dones prescritos para los primogénitos<sup>7</sup>. Por su parte, el relato de san Mateo destaca su ascendencia de la casa de David y lo presenta como un hombre “justo”<sup>8</sup>, que acepta los deseos del Señor “para que se cumpliese lo que el Señor había dicho por medio del profeta”<sup>9</sup>. Las alusiones a su oficio aparecen a propósito del rechazo de Jesús en Nazaret mientras enseñaba en la sinagoga, al ser señalado como “el hijo del carpintero”<sup>10</sup>. Mientras, el evangelio de San Juan silencia su presencia al omitir los pasajes del Nacimiento y la Infancia para iniciar el relato con la vida pública de Cristo.

Ante la parquedad de noticias relativas a la infancia de Jesús los fieles, deseosos de conocer más detalles sobre la vida de Cristo, debían recurrir a otras fuentes para satisfacer su curiosidad. Así, la literatura apócrifa o extracanónica aportó las respuestas necesarias para cubrir el vacío y tuvo un gran influjo la *Historia de José el carpintero*, un relato ortodoxo cuya forma literaria se presenta como una lectura litúrgica para ser leída en conmemoración de la festividad de san José. Se trata del relato revelado por Jesús a sus discípulos en el Monte de los Olivos que recoge la historia de José antes de desposar a María junto con la infancia de Jesús, a lo que se añade una segunda parte relativa a los últimos años de vida y el fallecimiento del santo a los 111 años. Es en este relato donde consta explícitamente su oficio de carpintero, que recoge san Justino en el siglo II al indicar que era un trabajador de la madera que elaboraba arados para sugerir la probabilidad de que el propio Jesús trabajase junto a su padre nutricio. También Orígenes se hace eco de este oficio al señalar que el pagano Celso conocía a Cristo como carpintero<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Lucas 2, 7.

<sup>7</sup> Lucas 2, 21-24.

<sup>8</sup> Mateo 1, 16.

<sup>9</sup> Mateo 1, 18-25.

<sup>10</sup> Mateo 13, 55; Marcos 6, 3.

<sup>11</sup> SANTOS OTERO, Aurelio (1996): pp. 333-352.

Estas narraciones nos aproximan a la figura de este humilde *faber lignarius* descendiente de la estirpe de David, anunciado primero en el Pentateuco<sup>12</sup> y profetizado por Isaías<sup>13</sup>. De hecho, al revisar la Historia Sagrada, la Edad Media recuperó la humilde circunstancia del Hijo de Dios viviendo en el obrador de un noble artesano trabajador de la madera. La designación como carpintero fue aprovechada a finales del XIV por teólogos como Jean Gerson, canciller de la universidad de París, para reivindicar en la institución de una fiesta de los Desposorios de san José en el concilio de Constanza con un poema de tres mil versos titulado *Josephina*<sup>14</sup>.

La escena de la Sagrada Familia en el ámbito íntimo del hogar del carpintero constituyó uno de los temas preeminentes de los sermones de las órdenes mendicantes, especialmente devotas de la Virgen, y sirvió a los artistas para contextualizar la infancia de Jesús. Se convirtió en el denominador común de las nuevas corrientes espirituales: restaurar al hombre bajo el magisterio de Jesucristo<sup>15</sup>. En el contexto del “cristocentrismo práctico” de la *Devotio Moderna*, a principios del siglo XV, Francesc Eiximenis destacaba en su *Vita Christi* en la profesión de san José y describía en ella la escena del Niño Dios en el obrador paterno para rescatar la cercanía de Jesús con su padre nutricio, ayudando “en ço que pertanyia a l’art de ferrer o de fuster”<sup>16</sup>. A mediados de siglo, Sor Isabel de Villena incidía igualmente en su trabajo como carpintero o herrero para ilustrar y exaltar la humanidad de Jesús<sup>17</sup>. Retablos, iglesias y miniaturas recogieron una representativa galería iconográfica del trabajo. La Sagrada Escritura proporcionaba a intelectuales y artífices un amplio abanico de escenas de trabajo constituyen hoy una valiosísima fuente para el conocer las condiciones en que se desarrollaba y se organizaba el trabajo artesanal en la Edad Media<sup>18</sup>.

Lugar de trabajo y de vivienda, el artífice solía conjugar ambas facetas en un mismo inmueble, en el que convivían jóvenes aprendices y operarios con el maestro y su familia; en la sombra, la colaboración femenina se centraba en la atención de la casa o participaba en tareas auxiliares del proceso de producción. Las escenas que evocan la infancia de Cristo trasladan una madre ocupada en las primeras fases de la industria textil, hilando o ya con la madeja entre las manos, mientras la mirada se centra en el Niño. Para reforzar la credibilidad de la narración, al asimilar el hogar de San José con el obrador de un carpintero en ninguna representación el pintor medieval recurre a edificios en ruinas o mal aparejados. En cambio, la Sagrada Familia habita en una casa humilde pero dignamente aparejada, sin lujos pero sin faltar tampoco un pavimento cerámico, una chimenea, un estudio de madera en el que aparece san José concentrado, devoto y reflexivo como lo describen los evangelistas, absorto en la lectura o en el diseño de modelo, incluso con una ventana abierta al fondo per dejar escapar la vista y proporcionar unas breves coordenadas geográficas.

<sup>12</sup> Números 17, 16-28.

<sup>13</sup> Isaías 7, 14.

<sup>14</sup> RÉAU, Louis (1995): p. 165; SCHILLER, Gertrud (1971): vol. I, pp. 74-81; MÂLE, Émile (1968-1969): p. 440.

<sup>15</sup> HAUF VALLS, Albert (1990): p. 360.

<sup>16</sup> FRANCESC EIXIMENIS (1330-1409): cap. 82.

<sup>17</sup> SOR ISABEL DE VILLENA (1430-1490): cap. 92, II, II.

<sup>18</sup> Se recomiendan las reflexiones y propuestas iconográficas de GANDOLFO, Francesco (1983).

Esta sugestiva escena de trabajo, que combina la animada sociabilidad del entorno laboral con la íntima concentración del artesano, evocaba magníficamente Marzal de Sax en el díptico de la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, procedente de Puebla de Castro (Huesca)<sup>19</sup> (Fig. 1). María es sorprendida por el arcángel Gabriel rezando en la intimidad de su habitación, mientras san José se afana en una estancia igualmente concentrado en su trabajo. Concentrado en su trabajo, se descubre la esencia del padre protector destacada por Mateo en su evangelio. Está sentado detrás de un banco de carpintero, vestido con túnica larga y sombrero, la cintura ceñida por un grueso cordón del cual cuelga la bolsa con las ganancias de la jornada. El obrador es una cámara estrecha con la puerta abierta que refiere las prescripciones referentes al trabajo en contacto con el exterior. Sobre el banco, un cepillo de carpintero, unas tenazas y una lima, las herramientas que le servían para el cometido en el momento, el resto depositadas en un pequeño cesto de cañamo a sus pies, para cuando necesitase utilizarlas. Por el tratamiento del tema y el planteamiento compositivo, la *Anunciación* de Marzal de Sax se asemeja a la pintada por Robert Campin en el *Tríptico de Mérode* (Fig. 2), con San José trabajando en un reducido taller anexo a la sala principal donde María es sorprendida por el arcángel mientras lee<sup>20</sup>. El estudio del carpintero está dotado de amplios ventanales abiertos a la calle, que sirven de escaparate y banco de venta. San José aparece vestido de manera similar, con larga túnica, el cabello cubierto por un birrete y calzado con borceguíes, un atuendo común entre los artesanos carpinteros del Cuatrocientos en Europa<sup>21</sup>. Sobre la mesa de trabajo se despliega el muestrario de herramientas necesarias para confeccionar la simbólica ratonera que preparaba para proteger a la Virgen y al Niño.

Hacia 1470 la recreación de la Sagrada Familia del retablo de Segorbe de la Colección de Villalonga de Palma de Mallorca atribuido a Pere Terrencs o a Martí de Torner es un ejemplo excepcional en la producción pictórica por la rica descripción del recinto y la abundante variedad de las herramientas representadas<sup>22</sup> (Fig. 3). La figura menuda del Niño centra una estancia cuadrangular con pavimento de baldosas cerámicas. Recoge las alusiones contenidas en la *Historia de José el carpintero* en referencia a esa posible colaboración del Hijo en el taller paterno. Es una escena íntima, Jesús juega desprevenido bajo la atenta mirada del padre, situado tras el banco de carpintero sobre el

<sup>19</sup> Marzal de Sax (1393-1410), *Anunciación*, temple sobre tabla, 83 x 40 cm, Museo de Bellas Artes, Zaragoza. Se trata en realidad de la tabla central de un tríptico dedicado a la vida de la Virgen, cuyas tablas laterales se encuentran en el Museo de Arte de Filadelfia. Vid. LACARRA DUCAY, María del Carmen (1990). El retablo ha merecido la atención de historiadores del arte interesados en la representación de actividades profesionales, como LAPENA PAÚL, Ana Isabel (2008).

<sup>20</sup> Robert Campin, *Tríptico de la Anunciación* o *Tríptico de Mérode*, 1425-1430, óleo sobre tabla, 64,1 x 63,2 cm, Metropolitan Museum, Nueva York. La atribución del retablo a Robert Campin, identificado con el denominado Maestro de Flémalle, ha sido motivo de un tenso debate historiográfico motivado por la escasez de noticias documentales entorno a su identidad, cuya personalidad artística fue restituida en un primer momento por el historiador alemán Hugo von Tschudi. Varias filiaciones se han propuesto en torno al Maestro de Flémalle, como en el caso del *Tríptico de la Anunciación*, para el que se prevalece la autoría de Robert Campin reconocido como el Maestro de Flémalle. Vid. CHÂTELET, Albert (1996); PUYVELDE, Leo van (1931); PANOFKY, Erwin (1981): pp. 151-178.

<sup>21</sup> El atuendo corresponde en efecto a los usos descritos por MARANGONI, Guido (1952): pp. 177-179.

<sup>22</sup> Pere Terrencs o Martí Torner, *Sagrada Familia*, c. 1470, Colección de Villalonga, Palma de Mallorca. El estudio de esta obra ha sido realizado en el marco de las investigaciones llevadas a cabo sobre la pintura de Pere Terrencs y Martí Torner en el marco de la pintura mallorquina. Vid. LLOMPART, Gabriel (1979); SABATER, Tina (2002).

que dispone de las herramientas oportunas a un trabajo apenas comenzado. El obrador aparece como un taller humilde en el que reina un desorden pulcramente calculado. La relación de las herramientas mencionadas en los inventarios de la época coincide oportunamente con las empleadas por san José. Gracias al aparente galimatías, es posible visualizar y reconocer los útiles identificativos del oficio. San José endosa una túnica larga atada a la cintura, con la habitual bolsilla de pequeñas herramientas o con las ganancias. Desvela la indumentaria habitual del artesano cubierto con un gorro circular, sustituido aquí por la aureola dorada que connota la naturaleza sagrada del padre de Cristo.

Con el objetivo de hacer verosímil la escena, se rechazan en la pintura medieval ambientes de excesiva pobreza que podrían resultar quiméricos. La plástica se hace eco de las amonestaciones de los frailes mendicantes por lo que proclamaban las bondades del trabajo y de la naturaleza, empeñados en acercar el Evangelio al individuo. Así, esta marcada intención de trazar escenarios creíbles anima confiar en la naturalidad de las escenas y a acreditar la lógica con la que han sido recogidos los detalles. Se trata de escenas de exquisita intimidad familiar, como esbozaba el pintor Miquel Esteve en la tabla de la *Sagrada Familia* pintada hacia 1515 o 1520, conservada hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>23</sup> (Fig. 4). La escena se sitúa en una atmósfera clásica que envuelve idílicamente a la Sagrada Familia, vestida a la antigua en un marco de arquitectura grandilocuente en la que han desaparecido los arcos apuntados de líneas góticas. El sentido inherente de la casa taller como entorno laboral inspira la escena doméstica.

La familia ha recibido la visita de unos parientes cercanos, santa Isabel y el pequeño san Juan Bautista. En el primer plano juegan los niños entretenidos con un cordero, que parece una tierna mascota, mientras charlan alegremente con la Virgen que detiene por un instante su labor. Santa Isabel en segundo plano sonríe inmersa en la lectura. Junto a María, una vara florida recuerda la pertenencia de José a la Casa de David<sup>24</sup>. Concentrado en su quehacer diario, san José se emplaza al fondo bajo un pórtico semejante al atrio de una iglesia. Su taller está dotado de un pasillo central para la entrada de la clientela, junto a él se afana el maestro sentado sobre una burra de carpintero desbastando un trozo macizo de madera, con la mano suspendida en lo alto con la hachuela. Tras superar el umbral, unos viandantes se vuelven curiosos y observan, se trata de una pareja de posibles clientes que comentan la labor del carpintero.

El espíritu humanista impregna cada detalle, la evocación a la lectura, el equilibrio de la perspectiva arquitectónica, la serena dignidad del trabajo del carpintero recogen la sana evocación del trabajo manual reivindicada por humanistas, intelectuales y teólogos, que comenzaba a calar con fuerza y se vertía en escenas de trabajo que lanzaban una especie de guiño al espectador. El pintor se explaya en cada detalle, reproduce minuciosamente la hachuela, la burra que servía para fijar la pieza que pretende transformar. A diferencia de la Virgen, viste una túnica abierta ligada a la cintura, que sujeta la característica bolsa con las herramientas de mano, quizá con las ganancias diarias.

---

<sup>23</sup> Miquel Esteve, *Sagrada Familia*, c. 1515-1520, óleo sobre tabla, 91,5 x 68,5 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia. La obra ha sido objeto de estudio por parte de FALOMIR, Miguel (1994); BENITO DOMÈNECH, Fernando (ed.) (1996): pp. 54 y 212.

<sup>24</sup> Recoge así la mesianidad de Jesús, anunciada por Isaías (Is 7, 14) que Mateo recuerda en su Evangelio (Mt 1, 23).

A nivel iconográfico, son elocuentes las estampas coetáneas como la representación plasmada por Jean Bourdichon en *Les Quatre États de la Société*<sup>25</sup> (Fig. 5). Sorprende la similitud de la escena interior del obrador medieval, con el carpintero cubierto con birrete efigiado con un atuendo similar, empeñado sobre el banco de carpintero en el que dispone de las herramientas necesarias. El taller es una estancia estrecha y rectangular bien comunicada con la vía pública, que confirma las líneas observadas. Interesante es la pared del fondo, con las herramientas que no eran necesarias de inmediato colgadas de una percha de madera horizontal, mientras que las de mayores dimensiones se esparcen por el suelo, como la sierra de mano. Por el trabajo que realiza se sugiere incluso la construcción como el sector de la carpintería al que se dedicaba el maestro, que confeccionaba modelos tridimensionales de pináculos en madera.

### La vivienda, espacio de producción y venta del carpintero medieval

Desde la perspectiva bíblica, la escena del Niño Dios en el taller de san José carpintero se prestaba a la descripción material del obrador. Este tipo de representaciones proporcionan a la investigación una fuente inestimable con la que cotejar las noticias recuperadas en los protocolos notariales y profundizar en la condición de la vida cotidiana del artífice medieval. Así pues, el taller era el espacio privado de producción, una dependencia de carácter esencialmente individual y familiar. Para la transmisión del oficio se convirtió en un aula privilegiada de aprendizaje donde se conservaban las herramientas de trabajo y el material destinado a la elaboración, junto a los modelos y los diseños, en el que se reproducían y se perpetuaban los métodos de producción. Las modalidades de pertenencia más comunes entre los maestros carpinteros en los siglos XIV y XV eran la posesión propia o el alquiler a censo con el pago anual de una renta en mitades o tercios.

Centraremos nuestra atención en el caso de Valencia, del que disponemos de interesantes noticias para realizar un seguimiento y comparar la información sobre el taller del carpintero en los siglos XIV y XV. En Valencia, a falta de un registro catastral que nos autorice a aclarar con mayor precisión el modelo de propiedad preeminente entre los carpinteros, hemos de confiar las conclusiones a los datos aportados por las noticias dispersas en la documentación notarial. Los protocolos localizados relativos a los miembros de la cofradía apuntan en ambas direcciones, tal y como reflejan los términos empleados en los inventarios *in domo dicti defuncti*, que a menudo traducen del latín para esclarecer dudas “en la casa de dicho difunto, la cual tiene”<sup>26</sup>. Otros en cambio desvelan una activa participación del carpintero en el mercado inmobiliario, gestionando de manera directa el alquiler de inmuebles como tramitaría Miquel Pujades el 4 de agosto de 1516 en el arrendamiento de una casa situada en la parroquia de Santa Catalina al bordador Antoni Font por cuatro años de permanencia y cuatro de respiro. El registro no desvela el uso industrial que se intuye del carácter del acuerdo entre dos artesanos al mostrar la similitud entre las viviendas-taller que ha permitido a los historiadores sintetizar los rasgos inherentes del obrador del artesano medieval.

<sup>25</sup> Jean Bourdichon (1457-1521), *Les Quatre États de la Société*, papel, 4 ff., 205 x 140 mm, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París. Entre las diversas contribuciones sobre la obra, destacan los estudios realizados por BRUGEROLLES, Emmanuelle y GUILLET, David (1994); AVRIL, François (2012).

<sup>26</sup> Archivo del Reino de Valencia (en adelante citado ARV). Protocolos. Notario Pedro Cherta, 661.

Desde el punto de vista sociológico, el taller era el inmueble donde el carpintero combinaba por igual trabajo y vida doméstica, donde se transmitían los conocimientos y se perpetuaba el oficio. Desde una perspectiva tipológica, para conocer la disposición interna y el tamaño del inmueble, cabe relacionar su espacio con la distribución propia de los recintos destinados a una actividad económica, porque en ellos la influencia del espacio destinado a la industria sobre el conjunto estructural de la vivienda era transcendental. Respecto a la carpintería valenciana, cuatro protocolos del Archivo del Reino de Valencia nos permiten aproximarnos a las características de la casa obrador de un carpintero activo en la segunda mitad del siglo XV. Se trata de los testamentos, junto con el inventario y la subsiguiente almoneda de los bienes de Lluís Jorba<sup>27</sup>, Onofre Sola<sup>28</sup>, Vicent Sanchis<sup>29</sup> y el obrero de villa Pasqual Becart<sup>30</sup>, maestros pertenecientes a tres sectores diferenciados de la carpintería. En todos los casos, los inventarios se efectuaron para saldar deudas pendientes, restituir las dotes y las arras correspondientes a las viudas y repartir entre los herederos las cantidades debidas a su herencia.

En efecto, en el caso de Onofre Sola se trataba de dotar a su única hija, o para la transmisión generacional del oficio a través del legado de las herramientas y el taller como ocurría entre Pasqual Becart y su hijo Joan. Más complejo fue el caso de Vicent Sanchis, quien poseía un extenso patrimonio que debía repartir entre tres hijos de dos matrimonios distintos y reintegrar los doce mil sueldos de la dote aportada por la viuda, a la cual dejaba además 200 libras y “todas las ropas y joyas que yo le he hecho para su persona”<sup>31</sup>. La inclusión del obrero de villa en la disciplina de la carpintería se basa en el arco cronológico de la vida laboral de este maestro, un periodo en que los obreros de villa estaban incluidos en la corporación dado que la correspondencia entre ambos en la construcción era indispensable.

En los cuatro ejemplos, el notario abre la puerta de la casa acompañado por los albaceas e inicia el reconocimiento de los efectos dispersos en cada estancia: artículos, utensilios o herramientas que connotan el uso al que estaba destinada cada pieza, indicando también las dimensiones aproximadas del hábitat. Por su extensión y riqueza documental, merece la pena detenerse en el inventario de Onofre Sola, que muestra el caso más habitual entre los artesanos, la posesión a censo de una casa donde instalar el taller, dentro de la tendencia a la diversificación de la propiedad que había generado el mercado de la compra de censales<sup>32</sup>. Dado que el inmueble no se contenía entre sus posesiones, tras mencionar brevemente el tipo de propiedad, la inspección se centra en el mobiliario de las estancias habitadas por la familia. Desde el momento en que atraviesa el umbral de la puerta de entrada va describiendo la sucesión de las habitaciones. En la primera estancia se encontraba el obrador, comunicado directamente con el pórtico exterior que servía de espacio de producción y venta, de escaparate y lugar de encuentro

<sup>27</sup> ARV. Protocolos. Notario Jaume Pinoso, sign. 1.838, ff. 35v-38r. 10 de octubre de 1487. “Almoneda per a satisfer 180 lliures de dot u augment corresponents a la viuda de Lluís Jorba”.

<sup>28</sup> ARV. Protocolos. Notario Gaspar Gil, sign. 10.102 [s/n]. 10 de junio de 1532. Testamento de Onofre Sola.

<sup>29</sup> Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi, Valencia (en adelante citado APPV). Protocolos. Notario Pere Mir, sign. 16.578 [s/n]. 21 de septiembre de 1538. Testamento de Vicent Sanchis, carpintero.

<sup>30</sup> ARV. Protocolos. Notario Joan Garcia, 3.110 [s/n]. 19 de marzo de 1492. Inventario de la casa de Pascual Becart, obrero de villa.

<sup>31</sup> APPV. Protocolos. Notario Pere Mir, 16.578 [s/n].

<sup>32</sup> ARV. Protocolos. Notario Gaspar Gil, sign. 10.102 [s/n].

con la clientela. Esta condición recoge Marzal de Sax en su tabla, con la puerta del taller entreabierta y, más explícitamente la evoca Miquel Esteve con el pórtico que comunica abiertamente con el exterior.

El registro continua con los utensilios de una cocina adyacente y de la habitación adjunta donde dormían discípulos y criados. No menciona el patio, que presumiblemente se abriría en la parte trasera para comunicar la cocina, donde solía estar el pozo. A continuación, el notario pasa al único dormitorio del hogar en el que, junto a la cama, los colchones, las mantas, las sábanas o las toallas, anota arquibancos, cofres, joyas, retablos y enseñas militares. Al especificar cada parte de la vivienda, la relación puede compararse con los otros tres sumarios localizados en los que el registro desvela una distribución análoga.

Similar a la vivienda de Onofre Sola es la inspección de las casas de Vicent Sanchis, en cuya entrada se hallaban aún herramientas y manufacturas que el maestro dejaba inacabados<sup>33</sup>. Vicent Sanchis era un carpintero especializado en la producción de mobiliario, que trabajaba en su taller almacenando la materia prima necesaria “fuera de la tienda de dicha casa, así en las perchas como en la carrera, fue encontrada la madera, así serrada como por serrar”. Se trataba de una enorme cantidad de maderos de formatos y dimensiones diversas, en gran parte destinada a la venta, tal como indican las “cuatro reglas de hierro para señalar la madera en la almadía”<sup>34</sup>. El carpintero, por tanto, trabajaba en el exterior de la casa, a la vista de los viandantes, y depositaba la materia prima en los pórticos de acceso al obrador, ya que los maderos incluso invadían la vía pública porque su volumen rebasaba los márgenes del porche.

El primer aposento de la casa era “el primer estudio”, como representa Robert Campin, una estancia situada junto al lugar de trabajo para complementar las funciones administrativas del taller. El mobiliario y los efectos registrados evidencian el carácter de un despacho donde el maestro llevaba las cuentas de la empresa familiar. Un retablo de tela presidía el recinto, dotado de “cuatro sillas de cuero” para atender a los clientes y de un “escritorio de nogal pequeño” en cuyos cajones guardaba herramientas, una balanza de pesar oro, además de albaranes, cartas, libros, memorias y papeles escritos “de la propia mano del maestro Vicent”. Era un empresario meticuloso, que llevaba las cuentas de cada uno de sus negocios<sup>35</sup>. Sus bienes corroboran que se trataba de un carpintero interesado en la lectura, que poseía en su estudio “un libro de imprenta intitulado *Viaje de la Tierra Santa*”<sup>36</sup>. Entre sus entretenimientos, destacaba el ajedrez, un juego compuesto por un

<sup>33</sup> APPV. Protocolos. Notario Pere Mir, sign. 16.578 [s/n].

<sup>34</sup> Con el término almadía se designan las partidas de madera documentadas entre los siglos XIII y XVI en los ríos béticos e ibéricos mediante el sistema de piezas sueltas dirigidas por gancho expertos desde la orilla o desde el propio cauce, montados sobre tableros formados con los troncos que conducían.

<sup>35</sup> Cada libro con un título distintivo, como el “Cuaderno de cuenta de las piezas de damasco, satén, tafetán, terciopelo, esto es para hacer el balance, Libro de soldadas, Libro de recuerdos de partidas de particulares del año 36, Libro de recuerdos el viejo, Libro nuevo nuevamente mayor, etc. Poseía aún hasta once libros de forma de cuarto muy viejos y antiguos que eran del honorable don Joan Luís, carpintero”.

<sup>36</sup> La presencia de este libro de peregrinajes en su biblioteca particular es una posesión sumamente interesante, porque probablemente remite a la primera edición del *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Bernhard von Breydenbach, publicado por primera vez en 1486, libro que sería editado en Zaragoza en 1498. En esta obra, el canónigo de la catedral de Mainz recogía las impresiones de un viaje a Tierra Santa que efectuó entre 1483 y 1484 en compañía de Erhard Reuwich, a quien se deben los planos y las vistas de diversas ciudades mediterráneas. Entre 1486 y 1488 el propio Erhard Reuwich se encargaría de la impresión de las tres ediciones príncipes del primer libro de viajes ilustrado impreso. Sobre *Peregrinatio in Terram Sanctam*, vid. ARCINIEGA GARCÍA, Luis (2011).

“tablero pequeño cuadrado, dicho para jugar al ajedrez, con sus piezas hechas en hueso”. El universo caballeresco podría considerarse como otra de sus aficiones, dada la indumentaria y las armas consignadas su habitación<sup>37</sup>. Aunque es probable que la posesión de armas estuviese vinculada a la concesión de Fernando II a los artesanos del reino de Valencia de asociarse en milicias armadas para la defensa contra las flotas berberiscas en caso de necesidad, dada la inquietud suscitada tras la conquista otomana de Constantinopla y la amenaza que se extendió en el Mediterráneo occidental. Además, estaba aún muy presente el conflicto de las Germanías, en el que se acordó al principio consignar armas a los hombres de oficios. La revuelta estalló durante el reinado de Carlos V, en paralelo a las rebeliones de los Comuneros castellanos entre 1519 y 1523, llegó a adquirir el carácter propio de una rebelión social contra la nobleza, que había abandonado la ciudad durante la epidemia de peste del 1519<sup>38</sup>.

El conjunto de estos enseres descubre el perfil más personal e íntimo del artesano, a quien podemos contemplar desde el perfil laboral y personal, como a un hombre con sus gustos y aficiones, que gusta de la lectura y de los juegos de mesa, que toma parte de las inquietudes políticas y sociales que lo envuelven. En un segundo estudio guardaba “algunos libros de cuando iba a escuela Vicent Ferrer Sanchis”. A juzgar por los efectos que contenía, esta segunda estancia tenía un carácter más distendido, parece una especie de almacén para guardar en cajas herradas cortinajes, toallas, trapos, telas, cotonía, mangas de camisa, madejas.

Se describen con detalle las estancias en que se distribuía la vivienda artesana y las características del edificio, cubierto con un techo con vigas que se aprovechaban para clavar postes “en los huecos de las vigas”. Las habitaciones para la vida familiar estaban en el piso superior, que disponía de “las bagatelas de comer con un anaquel con su potencia” con cántaros y platos de cobre, “cuencos de latón y antorchas con sus candelabros” para iluminar la sala. Estos detalles son los que sirven para colorear las escenas bíblicas, representados con la autenticidad de los objetos cotidianos, como en el caso del *Tríptico de la Mérode* donde cada uno de los componentes toma un carácter simbólico. Adyacente al salón principal se situaba “la cámara de la dicha casa donde viviendo el dicho difunto dormía”. Allí guardaba la lencería, las sábanas y, los vestidos y otros efectos personales del maestro en arquibancos y cajas “de madera de pino bastarda de corte de Barcelona” que evidencian el uso común de este tipo de mueble importado que el oficio había tratado de impedir<sup>39</sup>. En el dormitorio, los baúles presentan una ornamentación más elaborada, como la “caja grande fajada y obrada de taracea” que contenía los vestidos de los esposos y una “vihuela pequeña a modo de discanto”. A nivel iconográfico es significativa la relación de la ropa que “llevaba el dicho difunto cada día” ya que muestra la indumentaria de trabajo del carpintero medieval:

“...una cubierta negra a modo de sayo vaquero [...] guarnecida con un pasamano alrededor, de seda negra, forrados los faldones de pardillo, usada. Ítem una capa negra frisada plana sin guarnecer [...] tres gorras del dicho difunto, la una de duelo y las otras planas, la una forrada de satén. Ítem unas medias viejas negras con el forro

<sup>37</sup> APPV. Protocolos. Notario Pere Mir, sign. 16.578 [s/n].

<sup>38</sup> Sobre la participación de los gremios en la revuelta de las Germanías el estudio más completo continúa siendo el realizado por GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1981).

<sup>39</sup> La corporación de oficios prohíbe en sus estatutos de 1482 la venta de cajas procedentes de Barcelona, aunque permite la importación para uso propio como depósito de víveres.

encarnado. Ítem un sayo vaquero, los faldones forrados de friseta azulada ya usado. Ítem un jubón de tela blanca viejo. Ítem unos calzones de pardillo de carmín viejos. Ítem otras medias negras usadas. Ítem un balandrán para camino arenoso de trapo muy usado. Ítem dos pares de zapatos y unas pantuflas viejas. Ítem un sombrero negro redondo entero ya viejo. Ítem una capa mediana de trapo negro muy vieja. Ítem una espada vieja la cual llevaba el dicho difunto. Ítem una capa grande vieja guarnecida de pasamano la cual llevaba el dicho difunto cada día. Ítem un sombrero fondo, con su cordón de hiladas, viejo”.

La relación de la indumentaria descrita coincide con la reflejada en las representaciones del maestro carpintero. En ella no pasa desapercibida la vestimenta del caballero ni la ropa diaria del artesano acomodado, artículos de uso común ya desgastados por el uso.

Otros dos dormitorios se localizaban todavía en el piso superior, dotadas con camas de postes “con sus pies de madera de pino” junto a las cajas y arquibancos con toallas y sábanas, que eran los muebles propios de estas estancias donde se acumulaban también objetos varios como cazuelas, jarras, un peto de hierro y otras herramientas del oficio. El registro concluye con la inspección de la cocina, donde parrillas, asadores, calderos, ollas y cazuelas de cobre manifiestan los hábitos culinarios para abastecer la mesa cada día.

El patrimonio extenso y rico en detalles de este maestro descubre aspectos sobre la vida cotidiana del carpintero, que hasta el momento permanecían en el terreno de la especulación. Gracias a los inventarios estudiados es posible resolver aspectos como la formación del maestro, que no solo sabía calcular, leer y escribir, sino que sentía inquietud por guardar los cuadernos del padre y conservar los libros escolares del hijo. También aclaran cuestiones relativas a la distribución de la vivienda, dotada de estudios que complementaban el taller, en los que llevaba los libros de cuentas de los diferentes negocios en que había diversificado las entradas al caudal doméstico. En relación al oficio, los registros enumeran las herramientas empleadas e informan incluso del depósito de los maderos acumulados en la entrada del taller, clasificados además según las medidas establecidas en el marco valenciano<sup>40</sup>. La descripción de la vestimenta desvela el atuendo habitual del carpintero, corroborado en las representaciones, vestido con camisa y calzones sobre los que endosaba unos faldones. Una capa negra, una gorra, un gorro negro o un sombrero hondo atado con cordones eran los complementos de una indumentaria a la que se añadían unos zapatos, o unas pantuflas sin talón más cómodas para ir por casa.

A nivel laboral, el taller era una pieza clave de la estructura de la producción, representaba la forma más perfecta de la organización artesanal. Ubicado a la entrada para privilegiar el enlace directo con el exterior, connota la calidad industrial de la vivienda. Parrillas, morteros, ollas y escudillas anuncian el área de la cocina, mientras que, por su parte, camas, sábanas, mantas y colchones identifican el dormitorio o cámara principal. Las descripciones escritas no trasladan las dimensiones en términos de espacio, pero es significativa la evocación de la capacidad de los distintos habitáculos recorridos por el notario y los albaceas al efectuar la inspección, ya que sugiere tanto el tamaño como la función a la que se destinaban. De este modo, los inventarios de bienes constituyen fuentes preciosas para descubrir el tono de vida de un maestro artesano en la Valencia medieval.

---

<sup>40</sup> IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2014): pp. 256-265. El marco valenciano era el sistema desarrollado en Valencia para la clasificación de los troncos a partir de la medición del largo, el ancho y el grueso de cada pieza en palmos valencianos.

Por otro lado, en cuanto al trazado arquitectónico, se trataba en general de edificios estrechos de una crujía de ancho y uno o dos pisos de altura, que se alargaban en profundidad hasta un corral o patio posterior, donde solía estar el pozo que servía de fuente de agua para abastecer la casa. La techumbre se componía de vigas de madera que sostenían la base del piso superior, como reproducen Jean Bourdichon y Robert Campin en sus escenas. El apartamento superior se reservaba para las habitaciones de los miembros de la familia, dejando el resto de la planta libre para almacenar grano y productos varios. El recinto destinado al taller se situaba en el nivel inferior y se abría a un porche externo que servía de comunicación con la calle. El pórtico se aprovechaba como escaparate de exposición de los artículos confeccionados y de los afanes cotidianos del maestro que laboraba a la vista de viandantes, accesible a la inspección de los veedores del oficio como garantía de la lealtad de sus materiales y de los métodos de fabricación. En la parte inferior, un muro de casi un metro de altura delimitaba el área de trabajo, mientras al centro se dejaba el espacio oportuno que servía de pasaje de entrada para la clientela. En el lienzo de las paredes se abrían una puerta y un par de ventanas, igualmente cubiertas con una especie de tejadillo móvil para regular el exceso de luz. Estos espacios podían emplearse igualmente como improvisados bancos de exposición y venta, como parece sugerir Marzal de Sax con la ratonera sobre el estante de la ventana, para que el cliente no se viese obligado a entrar en el obrador ya que el pórtico lo protegía de la intemperie<sup>41</sup>. Ya contemplado en los fueros por Jaime I, el pórtico fue una concesión en favor de los maestros propietarios de talleres, a quienes otorgaba libertad para instalar “conveniente entrada o conveniente portal para que pudiese poner las cosas suyas sin embargamiento y sin estrechez en sus casas”<sup>42</sup>. Era un privilegio de marcado empeño comercial, emitido desde una comprensión práctica de los usos corrientes en el mercado local. Eximía de pago de tributos especiales “al señor de aquellas casas [el cual] haya aquella entrada y el portal y el obrador, en lo cual la entrada será hecha franca y libre por todo tiempo sin censo y tributo, exacción o servicio anual y por todos tiempo”<sup>43</sup>. La resolución refiere las características y la operatividad del portal, para asegurar una correcta exposición gracias a los balcones o galerías de la planta superior, que servían de eventual protección sin impedir la visibilidad desde el interior. En la fachada, canalizaciones para la conducción de las aguas pluviales y desagües completaban la dotación del pórtico.

Desde el punto de vista funcional, el taller era al tiempo laboratorio y escaparate para la venta, se subdividía en dos locales conjuntos y comunicados: uno destinado a la elaboración, el otro para atender al cliente. Concebido con esta distribución, el obrador confería al artesano la condición de *publicus artifex*, que trabajaba bajo la mirada y el control públicos como aparece san José en la obra de Miquel Esteve, observado en su tarea. En cierto modo, parece como si el taller funcionase como una suerte de espacio escénico. Desde la perspectiva sociológica, era un lugar de encuentro, donde jóvenes oficiales y aprendices transcurrían la mayor parte de la jornada, trabajando codo a codo

<sup>41</sup> DEGRASSI, Donata (1998): pp. 65-70.

<sup>42</sup> Fueros XX, XXI, XXII, XXIII, XXV, libro I, rúbrica II. Jaime I dispone en los fueros una serie de disposiciones en este sentido que serían confirmadas y ampliadas mediante privilegio por Pedro III, Alfonso III y Jaume II. Vid. la edición preparada por COLON, Germà y GARCIA, Arcadi (eds.) (1980): vol. I, pp. 145-149.

<sup>43</sup> Fuero XIV, libro VIII, rúbrica VIII. COLON, Germà y GARCIA, Arcadi (eds.) (1980): vol. II, pp. *Iacobus I, rex*.

junto al maestro, a quien dejarían el lugar externo hacia la calle. El taller constituía el ámbito donde se conjugaban ambas facetas, la económica y la social, lugar de reunión, de intercambio de noticias e información a nivel informal, de ideas sobre el negocio o la producción, donde se acordaban los contratos, era asimismo una escuela de formación y de transmisión del conocimiento. Observado por ángeles cantores trabaja san José en el retablo de la Sagrada Familia de Segorbe. La amplitud de la estancia dependía del tipo de actividad artesanal o mercantil desarrollada y del volumen del negocio, pero el espacio debía poder albergar al menos los útiles de trabajo, a los trabajadores y a la clientela<sup>44</sup>.

A raíz de la implantación del taller en el espacio urbano, per extensión, el concepto llegaría a referir toda la planta baja, como constata el catastro de algunas ciudades europeas como Florencia, donde en 1427 el vocablo *bottega* aludía al piso inferior en referencia a su actividad manufacturera y comercial que la caracterizaba, incluso aunque solo se tratase de un negocio o una tienda abierta al público<sup>45</sup>. El habitáculo solía ser de reducidas dimensiones, acorde a la manufactura de productos de pequeño formato, ya que la producción de géneros de gran volumen para la que se requerían grandes espacios se desarrollaba en recintos exteriores a pie de obra como patios o explanadas. La decoración interior del taller debía ser escasa, con las paredes ocupadas por estanterías o perchas para colgar y guardar las herramientas y tenerlas siempre a mano. En las representaciones un mueble que nunca falta era el banco de carpintero con los útiles del oficio, esparcidos sobre el tablero o perfectamente ordenados como los muestra Jean de Bourdichon.

Célula base de la actividad económica urbana, allí operaba un maestro carpintero independiente, propietario de los instrumentos de trabajo. En este sentido, obrador y herramientas representaban el capital fijo, constituían el patrimonio estable que garantizaba al maestro la autonomía profesional y lo situaban además un paso por delante de sus empleados, porque si bien la posesión de herramientas no era sinónimo de autonomía, para establecerse como trabajador independiente era necesario disponer de un local propio, invertir en la compra de material e inmovilizar un capital costoso, especialmente para los maestros jóvenes tras haber superado ya un examen de maestría bastante fatigoso<sup>46</sup>. El artesano autónomo producía, contrataba y vendía el resultado material de su esfuerzo, tal vez sólo ofrecía un determinado servicio al cliente, quien conforme a unas cláusulas acordadas previamente adquiriría el producto acabado o simplemente lo encargaba proporcionando al artesano la materia primera escogida y adquirida por él previamente.

## Conclusiones

La representación de la Sagrada Familia en el taller de San José fue utilizada en la Edad Media como una imagen que trasladaba los momentos más íntimos y enternecedores

---

<sup>44</sup> GROHMANN, Alberto (2003): p. 138.

<sup>45</sup> BIANCHI, M<sup>a</sup> Luisa y GROSSI, M<sup>a</sup> Letizia (1999): vol. II, pp. 29-31. En los primeros decenios del siglo XV se observa una gran regularidad tanto desde el punto de vista urbanístico como de la tipología constructiva. El catastro de Florencia de 1427 es rico en descripciones de talleres, claramente identificados por sus características y por la función a la que se destinaban.

<sup>46</sup> DEGRASSI, Donata (1998): 27-28. Al finalizar el periodo de aprendizaje era frecuente recompensar al discípulo con la entrega de una serie de herramientas básicas del oficio, para que pudiese abruse camino y contratarse como oficial. De este modo, la posesión de herramientas no garantizaba una independencia laboral.

de la infancia de Jesucristo. Haciéndose eco de los datos aportados en los Evangelios, especialmente por la literatura apócrifa, recogen en sus obras las prédicas devotas de su tiempo. Desde la perspectiva teológica, se hacen eco del discurso de las órdenes mendicantes que contribuía además a restaurar la dignidad del trabajo manual del artesano. Frente a los modelos iconográficos que ofrece la pintura gótica de san José atendiendo paciente en las escenas de la infancia de Jesús como la Natividad, la Adoración de los pastores, la Epifanía o la Presentación en el Templo, son escasos los ejemplos que recalcan en la imagen del santo carpintero en su taller. Estas escenas las encontramos en pasajes relativos a la Anunciación y a la Sagrada Familia, en las que los pintores recogen los datos aportados en los Evangelios, en especial por la literatura apócrifa más pródiga en detalles sobre la infancia de Jesucristo. Desde la perspectiva teológica, se hacen eco del discurso de las órdenes mendicantes, que contribuía además a restaurar la dignidad del trabajo manual del artesano.

Rodeado de materiales y herramientas propias del trabajo de carpintería, san José aparece en una actitud activa que sorprende por su decidido dinamismo, que descubre el carácter más decidido del padre nutricio del Niño Dios. En lo que respecta a la producción de los siglos XIV y XV, solo cuatro obras contemplan la figura de san José carpintero en su obrador, los retablos de Marzal de Sax, Robert Campin y Pere Terrençs, a las que se une la ilustración miniada de Jean de Bourdichon. Estas representaciones renovaron el modelo iconográfico. Con ellas la pintura gótica inauguró una tradición iconográfica que se retomaría a principios del siglo XVI en la obra de Miquel Esteve. Habría que esperar a la pintura barroca para que, en el contexto de la Contrarreforma se retomase la escena de san José en su taller en el lienzo de Georges La Tour en 1642, al igual que haría la pintura española del Siglo de Oro<sup>47</sup>.

Para transmitir una escena verosímil, a partir de los datos aportados se aprecia cómo en las cuatro escenas se esbozan con claridad las características del taller de un carpintero del siglo XV. Trasladan con inmediatez las descripciones recogidas en la documentación notarial localizada en los archivos valencianos. La distribución del recinto, las herramientas o los trabajos apenas empezados coinciden con las descripciones de los inventarios notariales en distintas ciudades europeas, entre las que hemos tomado Valencia como referencia por los ejemplos localizados. Al reflexionar sobre el obrador y el ambiente de trabajo del artífice medieval en su taller, Ettore Camesasca recalaba en la estrecha afinidad que documentaba entre los talleres de la Europa medieval, en los que se descubre una similitud que autoriza a hablar de una cierta conciliación tecnológica<sup>48</sup>. A la luz de los escasos ejemplos conservados y de las fuentes literarias, esbozaba el taller como una estancia cuadrangular elevada medio metro respecto a la línea de la calle, dotada de una barandilla de obra o de piedra para delimitar el espacio destinado al cliente y el ámbito estrictamente laboral. Esta afinidad nos permite ampliar el radio de búsqueda para contrastar las noticias recogidas en los inventarios valencianos no solo a retablos hispánicos sino también a representaciones flamencas, francesas e italianas y relacionar así los resultados con las conclusiones de historiadores y arqueólogos medievales.

---

<sup>47</sup> Las representaciones de san José obrero han recibido una merecida atención por parte de CIVIL, Pierre (2005).

<sup>48</sup> CAMESASCA, Ettore (1966): p. 211.

## Bibliografía

- ANDERSON, Paul (1999): “Francesco Nicolini, falegname et intagliatore in legno, and the Role of Carpenters in Cinquecento and in Seicento in Rome”. En: STIEBNER, Erhardt D.; STIEBNER, Jörg D. (eds.): *Pantheon. Internationales Jahresschrift für Kunst*. Múnich [vol. LVII], pp. 90-103.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis (2011): “Evocaciones y ensueños hispanos del Reino de Jerusalén”. En: RODRÍGUEZ, Inmaculada; MÍNGUEZ, Víctor (eds.): *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Universitat Jaume I, Castelló, pp. 18-99.
- ARRIBA CANTERO, Sandra de (2013): *Arte e Iconografía de San José en España*. Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid.
- AVRIL, François (2012): “Quelques propositions sur Bourdichon dessinateur”. En: *Tours 1500. Capitale des arts*, catálogo de la exposición (Tours, 2012). Musée des Beaux-arts, Tours, pp. 253-257.
- BENITO Domènech, Fernando (ed.) (1996): *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Museo de Bellas Artes de Valencia – Fundación Central Hispano, Madrid.
- BIANCHI, M<sup>a</sup> Luisa; GROSSI, M<sup>a</sup> Letizia (1999): “Botteghe, economia e spazio urbano”. En: FRANCESCHI, Franco; FOSSI, Gloria (eds.): *La grande storia dell’Artigianato. Il Quattrocento*. Giunti, Florencia, pp. 27-63.
- BRUGEROLLES, Emmanuelle; GUILLET, David (1994): *Le dessin en France au XVI<sup>e</sup> siècle. Dessins et miniatures des collections de l’École des Beaux-Arts*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París.
- CABANES PECOURT, M<sup>a</sup> de los Desamparados (2003): “Los primeros establecimientos comerciales de la Valencia cristiana: los obradores (siglo XIII)”. En: *El món urbà a la Corona d’Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta. Actas del XVIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Barcelona, Poblet, Lleida, 7-12 de desembre de 2000*. Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 281-290.
- CAMESASCA, Ettore (1966): *Artisti in bottega*. Feltrinelli Editore, Milán.
- CAMÓN AZNAR, José (1972): “San José en el arte español”, *Goya*, n<sup>o</sup> 107, pp. 306-313.
- CECCHI, Alessandro (1998): “L’Arte dei Legnaiuoli in Firenze: gli esordi”. En: VV.AA.: *La grande storia dell’Artigianato. Il medioevo*. Giunti, Florencia, pp. 187-213.
- CHÂTELET, Albert (1996): *Robert Campin, le maître de Flémalle. La fascination du quotidien*. Fonds Mercator, Amberes, pp. 305-306.
- CIVIL, Pierre (2005): “El artesano y el artista : aspectos de la iconografía de San José”, *Les Cahiers de Framespa*, n<sup>o</sup> 1, mis en ligne le 18 juin 2010 [http://framespa.revues.org/420. Consulta de 17/4/2017].
- COLON, Germà; GARCIA, Arcadi (eds.) (1980): *Furs de València*. Barcino, Barcelona.
- DEGRASSI, Donata (1998): *L’economia artigiana nell’Italia medioevale*. Carocci, Roma.

DOMÈNECH I CASADEVALL, Gemma (2001): *Els oficis de la construcció a Girona, 1419-1833. Ofici i confraria. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona*, Institut d'Estudis Gironins, Girona.

FALOMIR, Miguel (1994): *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, València.

FRANCESC EIXIMENIS (1330-1409): *Vida e actes de Jesuchrist e d[e] les dignitats e privilegis de nostra dona sancta Maria*. Edición de HAUF, Albert G. (1978): *La "Vita Chisti" de Fr. Francesc Eiximenis como tratado de Cristología para seglares*. Collegio S. Bonaventura, Grottaferrata.

GANDOLFO, Francesco (1983): "Convenzione e realismo nell'iconografia medioevale del lavoro. Lavorare nel medioevo: rappresentazioni ed esempi dall'Italia dei secc. X - XVI". En: *Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale*. L'Accademia Tudertina, Todi, pp. 371-403.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1981): *Las germanías de Valencia*. Península, Barcelona.

GROHMANN, Alberto (2003): *La città medievale. Storia della città*. Laterza, Roma-Bari.

HAUF, Albert G. (1990): *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena: aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Institut de Filologia Valenciana – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2014): *La fusteria a la València medieval (1238-1520)*. Universitat Jaume I, Castelló.

IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2016): "La carpintería al servicio de la arquitectura gótica. Aportaciones iconográficas para el estudio de la tecnología aplicada en la obra valenciana", *Goya*, nº 356, pp. 196-209.

LACARRA DUCAY, María del Carmen (1990): "Arte Medieval". En: *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*. Zaragoza, Musea Nostra, pp. 7-62.

LAPEÑA PAÚL Ana Isabel (2008): "Aspectos materiales y espirituales en la vida aragonesa medieval". En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *Arte y vida cotidiana en época medieval*. Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, pp. 223-266

LLOMPART, Gabriel (1979): *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*. Universidad de Barcelona, Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria, Barcelona.

MARANGONI, Guido (1952): *Storia dell'arredamento (fino al 1500)*. Società Editrice Libreria, Milán.

PANOFSKY, Erwin (1981): *Los primitivos flamencos*. Cátedra, Madrid.

PAYAN, Paul (2006): *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*. Aubier, París.

PUYVELDE, Leo van (1968): *La peinture flamande des Van Eyck à Metsys*. Meddens, Bruselas.

RÉAU, Louis (1995): *Iconografía del Arte Cristiano*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RENDERS, Emile, (1931): *La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin*. Beyaert, Brujas.

SABATER, Tina (2002): *La pintura mallorquina del segle XV*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.

SOR ISABEL DE VILLENA (1430-1490): *Vita Christi*. Edición de ALMIÑANA VALLÉS, Josep (1992): *Sor Isabel de Villena. Vita Christi*. Ajuntament de València, Regidoria d'Acció Cultural, València.



Fig. 1. Marzal de Sax, *Anunciación*, 1393-1410 (detalle). Zaragoza, Museo de Bellas Artes.



Fig. 2. Robert Campin, *Tríptico de la Anunciación o Tríptico de Mérode*, 1425-1430 (ala derecha). Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 3. Pere Terrencs o Martí Torner, *Sagrada Familia*, c. 1470 (detalle). Palma de Mallorca, Colección de Villalonga.



Fig. 4. Miquel Esteve, *Sagrada Familia*, c. 1515-1520. Valencia, Museo de Bellas Artes.



Fig. 5. Jean Bourdichon (1457-1521), *Les Quatre États de la Société*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

# RUT\*

Guadalupe SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA\*\*

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Estudios hebreos y arameos  
gseijas@ucm.es

Recibido: 27/2/2017

Aceptado: 5/9/2017

**Resumen:** El relato se sitúa en la época de los Jueces. Elimélej, Noemí y sus hijos parten de Belén a Moab a causa del hambre. Allí muere Elimélej y sus hijos se casan con dos moabitas, Orfá y Rut. Años más tarde también fallecen los hijos y Noemí decide retornar a su tierra. En el viaje de vuelta le acompaña Rut, quien se niega a abandonarla. Para poder subsistir Rut recoge las espigas que dejan caer los segadores en un campo, cuyo dueño es Boaz, quien la trata con benevolencia. A instancias de Rut, quien acude de noche a la era para pedir su protección, Boaz actúa como “rescatador” (*goel*) y se casa con ella. De este matrimonio nace Obed, el padre de Jesús y el abuelo del rey David. Noemí, que se había quedado sin hijos, se convierte así en la bisabuela del rey David. La historia de Rut no aparece representada en el arte paleocristiano, pero en la Edad Media experimentó un importante desarrollo iconográfico.

**Palabras clave:** Rut; Noemí; Boaz; *Peregrinatio*; siega; *halitzá* (quitar el calzado); David; Antiguo Testamento; Edad Media.

**Abstract:** During the time of the Judges, Elimelech, Naomi and her children depart from Bethlehem to Moab because of a famine. There Elimelech dies and his sons marry two Moabites, Orpha and Ruth. Years later also the children die and Naomi decides to return to her land. On the return trip, Ruth, who refuses to leave Naomi, accompanies her. In order to survive, Ruth becomes a gleaner in a field, the owner of which is Boaz, who treats her kindly. At the urging of Naomi, Ruth goes to the field where Boaz sleeps in the middle of the night to ask for his protection. Boaz acts as a “rescuer” (*goel*) and marries her. From this marriage, Obed, father of Jesse and grandfather of King David, is born. Naomi, who had been left without children, became the great-grandmother of King David. The iconographical representation of the book of Ruth does not appear in Early Christian Art but, during the Middle Ages, it developed on a grand scale.

**Key words:** Ruth; Naomi; Boaz; *Peregrinatio*; harvest; *halitzá* (taking off the shoe); David; Old Testament; Middle Ages.

## Atributos y formas de representación

El atributo que caracteriza a Rut es el haz de espigas, de igual manera que Ester es representada con una corona, Judit con una espada o Yael con una maza. Es en la miniatura medieval donde la imagen de Rut cobra más relevancia, de manera que su iconografía y formas de representación están directamente ligadas a este medio artístico en particular.

\* La elaboración de este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad (proyectos I+D: Transmisión y recepción de la Biblia: textos e iconografía FFI2015-65610-P).

\*\* ORCID: 0000-0003-3673-5060.

Rut aparece o bien como figura aislada o bien formando parte de un ciclo iconográfico de miniaturas con escenas del relato bíblico. Cuando Rut se encuentra sola lo hace dentro de la inicial historiada representada como una figura de cuerpo entero, ataviada siguiendo la moda femenina de la época, con su hijo Obed en brazos o representando a la Iglesia, según la interpretación alegórica.

Como parte de un ciclo iconográfico las escenas del libro de Rut representadas son la *Peregrinatio*, la muerte de Elimélej, el matrimonio de los hijos de Noemí con mujeres moabitas, la muerte de Majlón y Kilión, la separación de Orfá y la adhesión de Rut, la llegada de Noemí y Rut a Belén, Rut espiga entre los segadores, Rut lleva el grano a Noemí, la escena nocturna en la era, la *halitzá* (quitar el calzado), el matrimonio de Rut, el nacimiento del hijo de ambos y Noemí con Obed. No todas ellas, sin embargo, tendrán el mismo desarrollo y algunas sólo aparecen en contadas ocasiones.

· *El viaje a Moab* (Rut 1,1-2)

Más conocido como *Peregrinatio*, es una escena muy frecuente, especialmente en las iniciales. La forma alargada y estrecha de la letra I con la que comienza el texto latino (*In diebus unius judicis*), en ocasiones, obliga al artista a establecer dos niveles: Elimélej aparece en el plano superior y Noemí en el inferior. Es una escena bastante estereotipada. El matrimonio emprende el camino a pie con hatillos y bastones. A menudo van acompañados de sus hijos, que pueden ser de corta edad e ir en brazos o representarse como más mayores o incluso adolescentes.

· *Rut espigando entre los segadores* (Rut 2,1-17)

En esta escena Rut aparece rebuscando tras los segadores de Boaz y suele llevar en brazos un haz de espigas<sup>1</sup>. Esta tradición iconográfica se ajusta al texto de Rut 2,6 y es la más extendida. Otras veces Rut porta en sus manos una hoz, lo que significa que también ella estaría segando como en el *Mahzor Tripartito* (Alemania, región del lago Constanza, c. 1322. Londres, British Library, Ms. Add. 22413, fol. 71r) y en la *Biblia historiada de Padua* (Padua, finales del siglo XIV. Rovigo, Accademia dei Concordi, Ms. 212, fols. 39r-45r)<sup>2</sup>, que podría tener su origen en el relato de Flavio Josefo y en *midrashim* tardíos (cf. *infra*). Una variante aparece en la *Biblia Historiada de Guyart des Moulins* (Utrecht, 1340. La Haya, Rijksmuseum Meermanno Westreenianum, Ms. 78D 38I, fol. 157r) donde Rut, de pie, lleva una vara para golpear las espigas y obtener el grano. En otras representaciones Boaz, a pie o a caballo, habla con Rut mientras recoge espigas entre los segadores o se dirige a sus trabajadores.

· *Rut a los pies de Boaz en la era* (Rut 3,6-15)

Siguiendo las instrucciones de Noemí, Rut se embellece antes de acudir de noche a la era donde Boaz pernocta para solicitar su protección. Es un episodio controvertido que ha recibido interpretaciones diversas. En algunos casos prevalece la intención de dejar clara la virtud de Rut. La escena carece de cualquier matiz erótico, para eliminar cualquier

<sup>1</sup> Según la ley hebrea (Levítico 19,9-10) los pobres tenían derecho a recoger las espigas y el grano sobrante en los campos después de haber sido segados, si bien su cumplimiento dependía de la benevolencia del propietario.

<sup>2</sup> SHALEV-EYNI, Sarit (2005): p. 41.

duda sobre la castidad de sus protagonistas. Rut y Boaz están completamente vestidos y distantes uno del otro. En la *Biblia de Wenceslao* (Praga, 1389-1400. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2759-2764. Vol 2, fol. 31v) un Boaz despierto contempla a Rut dormida a sus pies y completamente ajena a su mirada, mientras en el *Salterio de Munich* (¿Gloucester? Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 835, fol. 104v) se elige el momento de la conversación entre ambos y en la *Biblia historiada de Guyart des Moulins* (París, c. 1372, La Haya, Rijksmuseum Meermann Westreenianum, Ms.10 B 23, fol.125v) cada uno de ellos duerme recostado en una esquina de una cama<sup>3</sup>.

Otras veces se incluyen en la escena segadores realizando sus tareas, como si la presencia de otras personas en la cercanía pudiera impedir cualquier tipo de escaqueo amoroso. O se representa a continuación el matrimonio entre ambos. Pero hay también otras tradiciones iconográficas que inciden en la ambigüedad del relato bíblico y optan por una representación más realista, donde el encuentro sexual queda de manifiesto y Rut y Boaz aparecen desnudos. En el caso de la *Biblia de Padua* (fol. 44r) la escena se representa como una conversación en el lecho marital, propia de un matrimonio experimentado.

En otros códices el momento elegido es cuando Rut levanta el manto de Boaz, dejando al descubierto sus pies. Se representa así el inicio del episodio, que es menos comprometido: *Biblia del Arsenal* (San Juan de Acre, 1250-1254. París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5211, fol. 364v) y *Biblia Morgan* (París, c. 1240-1250. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 18r).

· *Boaz entrega a Rut seis medidas de cebada* (Rut 3,15)

En la representación de esta escena hay diferentes tradiciones iconográficas<sup>4</sup>. Rut sostiene su manto en el regazo, donde Boaz deposita el grano (*Biblia Morgan*, fol. 18v), o el manto se deposita en el suelo y en él se echa la cebada (*Biblia Historiada de Guyart des Moulins*, Utrecht, 1430, fol. 157v, y *Biblia historiada de Padua*, fol. 44r) mientras que en el *Mahzor Tripartito* es Boaz quien sostiene una pieza de tela ante Rut.

· *Las negociaciones entre Boaz y el pariente* (Rut 4,1-12)

Ante los ancianos de la ciudad, el pariente renuncia a rescatar a Rut y lo hace mediante el gesto de descalzarse (*halitzá*) para lo cual se quita el zapato. Esta escena se presenta en tres modalidades. En la primera, el pariente se quita el zapato y se lo entrega a Boaz: *Biblia Morgan* (fol. 18v), *Salterio de Múnich* (fol. 104v), *Biblia de Alba* (Maqueda, 1430. Madrid, Palacio de Liria, fol. 373r) siguiendo fielmente lo indicado en el texto bíblico. En la segunda, Boaz descalza al pariente para poder casarse con Rut: *Salterio de Baltimore* (Oxford, 1230-1240. Baltimore, Walters Art Gallery Ms. W.106, fol. 18v), *Biblia moralizada Codex Vindobonensis* (Francia, 1215-1230. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2554, fol. 34v), y en la tercera Rut quita el zapato al pariente. Esta variante se apoya en las *Antigüedades judías* (9,2) de Flavio Josefo, donde Rut, a

<sup>3</sup> En una biblia moralizada Boaz está en el lecho durmiendo mientras Rut permanece de pie junto a la cabecera. Cabe dentro de lo posible que la imagen esté determinada por la de la moralización, con la que presenta un paralelismo visual. LOWDEN, John (2000b): p. 148, para quien la explicación de esta escena permanece en el misterio.

<sup>4</sup> SHALEV-EYNI, Sarit (2005): pp. 43-44.

instancias de Boaz, llega a las puertas de la ciudad y le quita el zapato al pariente<sup>5</sup>: *Biblia historiada flamenca* (Utrecht, siglo XV. Londres, British Library Ms. Add. 38122, fol. 248<sup>6</sup>; y vidrieras de la Sainte-Chapelle de París).

### Fuentes escritas

El libro de Rut es uno de los más breves de la Biblia. Junto con Cantar, Eclesiastés, Lamentaciones y Ester conforma los cinco rollos o *meguillot* que se leen en la sinagoga en el marco de una festividad litúrgica concreta. Rut se recita en la fiesta de las Semanas o *Shabuot*. Además, junto con Ester, son los dos únicos libros que llevan por título el nombre de la protagonista del relato, aunque realmente son dos las mujeres que protagonizan el relato: Rut y Noemí. Sobre su datación, la opinión más extendida es que se trata de una obra postexílica, ya que en él se abordan temas propios del regreso del exilio de Babilonia como la relación con la tierra y quién forma parte del pueblo de Israel<sup>7</sup>.

En la literatura patrística encontramos alusiones referidas fundamentalmente a justificar la presencia de Rut en la genealogía de Jesús en Mateo 1,1-16 (cf. *infra*).

En la literatura cristiana medieval los primeros comentarios dedicados por entero al libro de Rut corresponden a Claudio de Turín (c. 824) y a Rábano Mauro (c. 834). Las obras más relevantes son posteriores. La *Glossa ordinaria* (PL 113, cols. 532-540) es de principios del siglo XII, e incluye breves glosas interlineares dentro del texto bíblico así como comentarios de los padres de la Iglesia y de autores posteriores. Son fundamentalmente de sentido alegórico aunque también las hay de carácter histórico. Se trata de un compendio del saber acumulado y utilizado en aquel momento por los teólogos franceses<sup>8</sup>.

Otra obra clásica es la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor (m. c. 1179) en la que se da un paso más al incluir la presentación de una historia de la salvación. Si hasta el momento la exégesis medieval estaba dominada mayoritariamente por el sentido alegórico con las *Postillae litteralis in totam Biblia* de Nicolás de Lira (siglo XIV) se produce un cambio significativo, pues este autor defiende el sentido literal del texto. En las *Postillae litteralis in Ruth* muestra su dominio de las interpretaciones cristianas y el conocimiento de la exégesis de algunos rabinos como Rashi.

Entre las fuentes judías, la más antigua corresponde a las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo<sup>9</sup> conocido historiador judío del siglo I. e.c. Se trata de una reescritura del texto bíblico hebreo en la que el autor introdujo variantes para lograr la aceptación del mundo helenístico. En el caso del libro de Rut (§1.5) el relato es más breve y presenta omisiones significativas, como la eliminación de la mayor parte de los diálogos. Además, introduce glosas explicativas, modifica el orden de algunas secuencias, etc.

<sup>5</sup> Esta interpretación busca armonizar el relato de Rut con la ley del levirato recogida en Deuteronomio 25,9. También puede aparecer Rut aunque no sea ella quien descalce al pariente.

<sup>6</sup> Citado así en LEVI D'ANCONA, Mirella (1992): p. 8. El manuscrito no está digitalizado.

<sup>7</sup> LANOIR, Corinne (2008): p. 526.

<sup>8</sup> Pueden consultarse los textos en SMITH, Leslie (1996): pp. 9-32. Sobre la exégesis medieval latina del libro de Rut y, en especial de las *Postilla litteralis*, REINHARDT, Klaus (2013). Sobre la abreviatura PL véase la nota 44.

<sup>9</sup> FLAVIO JOSEFO (1961): pp. 323-326.

El *Targum de Rut* y el *Midrás Rut Rabbá*<sup>10</sup> son las principales obras de la exégesis rabínica relativa a este libro bíblico. La primera es la traducción al arameo del texto hebreo con la incorporación de paráfrasis y material agádico. El *Midrás Rut Rabbá* es un comentario versículo a versículo del libro de Rut. La redacción final de las dos es tardía, aunque su composición se sitúa hacia el siglo VI e.c. A la exégesis rabínica le preocupaba especialmente que una extranjera formara parte del linaje davídico, ya que la ley hebrea prohibía el contacto con los moabitas, razón por la cual se aborda cuándo y cómo se produce su conversión y el papel desempeñado por Noemí. Otra cuestión importante es salvar la pureza de Rut en el encuentro nocturno con Boaz. Rut será en estas obras modelo para la mujer judía por su recato y modestia<sup>11</sup>. Finalmente, entre los comentarios medievales de autores judíos podemos señalar, entre otros, el de Rashi, judío francés del siglo XI y el de Abraham ibn Ezra<sup>12</sup>, nacido en Tudela, a finales del mismo siglo y que vivió hasta bien entrado el siglo XII. El comentario del primero se apoya en las fuentes rabínicas mientras que el del segundo, que apenas las utiliza, basa su exégesis en la gramática y en la racionalidad.

### Extensión geográfica y cronológica

La primera referencia a imágenes del libro de Rut data de comienzos del siglo V cuando Paulino de Nola encargó la construcción de una nueva basílica en la localidad de Nola (Italia). El pórtico fue decorado con frescos que representaban distintas escenas bíblicas, entre ellas las de Rut y Orfá. Sin embargo, los frescos no se han conservado y sabemos de su existencia tan solo a través de fuentes escritas<sup>13</sup>. La representación del libro de Rut cae en el olvido en el periodo paleocristiano<sup>14</sup> y apenas aparece en los manuscritos iluminados carolingios.

Las imágenes más antiguas medievales corresponden a la tradición oriental de los Octateucos bizantinos, que recogían el texto de los ocho primeros libros de la Biblia siguiendo el orden de las versiones latinas: Pentateuco, Josué, Jueces y Rut. Eran códices dotados de una rica decoración que, en el caso del libro de Rut, se reducen a dos escenas, normalmente Rut espigando en el campo de Boaz y Rut y Boaz. Las figuras son naturalistas, aparecen en primer plano y con fondos arquitectónicos convencionales.

De entre las ilustraciones occidentales más antiguas cabe señalar la Biblia catalana de San Pedro de Roda (Cataluña, siglo XI. París, BnF, Ms. 36 Latin 6<sup>1-IV</sup>). Al final del último folio del vol. 1 (110v) encontramos una pequeña miniatura a tinta sin marco debajo de la tercera columna, que corresponde al final del libro de Jueces, representando la primera escena del libro bíblico que inicia el segundo volumen: Elimélej, Noemí y sus dos

<sup>10</sup> Traducción española del *Targum de Rut* en DÍAZ MERINO, Luis (1983) e inglesa del *Midrás Rut Rabbah* en RABINOWITZ, Louis (ed.) (1939).

<sup>11</sup> Para una visión de conjunto de la exégesis rabínica sobre el libro de Rut véase SEIJAS, Guadalupe (2011); para una presentación de los textos más significativos, BEATTIE, David Robert George (1977). Una aproximación detallada de la literatura rabínica puede verse en los capítulos 10 al 14 en SEIJAS, Guadalupe (dir.) (2014).

<sup>12</sup> Los comentarios de Rashi están editados y traducidos al inglés por ROSENBERG, A.J. (1992), pp. 1-33 y el comentario de Abraham ibn Ezra ha sido editado y traducido por AZCÁRRAGA, M<sup>a</sup> Josefa (ed. y tr.) (2008).

<sup>13</sup> DAVIS-WEYER, Caecilia (1996): pp. 17-18.

<sup>14</sup> GOOSEN, Louis (2006): p. 231.

hijos (Rut 1,1-2). En el primer folio del siguiente volumen y encima de la primera columna, de nuevo una pequeña miniatura que representa el desenlace de la historia: el matrimonio de Boaz y Rut (Rut 4,13). De esta forma, quedan representados el comienzo y el final de la historia.

En el siglo XII, algunas escenas del libro de Rut aparecen en Biblias románicas monumentales como la *Biblia de Admont* (Salzburgo, c. 1140. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex B 2701, fol. 105v), y la *Biblia de Lambeth* (Canterbury, c. 1140-1150. Londres, Lambeth Palace Library, Ms. 3, fol. 130r). Sin embargo, será a partir del siglo XIII donde encontraremos un mayor desarrollo iconográfico. En Francia las biblias moralizadas destacan con brillo propio, códices ricamente decorados que reproducen con imágenes el relato bíblico con un elevado número de escenas junto a la representación visual de su interpretación. Del mismo periodo son las vidrieras de la Sainte-Chapelle de París y otras dos biblias muy significativas, la *Biblia del Arsenal* y la *Biblia Morgan*.

De los códices hebreos medievales, es en los *mahzorim* o libros de oraciones donde encontramos imágenes del libro de Rut. Son manuscritos asquenazíes datados a mediados del siglo XIII, *Mahzor de Worms*<sup>15</sup> (Jerusalén, The National Library of Israel, Ms. 4º 781/1) y a comienzos del siglo XIV, *Mahzor Tripartito*.

No es muy frecuente encontrar imágenes de Rut en los salterios. Sin embargo, de esta época podemos mencionar dos salterios ingleses del siglo XIII, el *Salterio de Múnich* y el *Salterio de Baltimore*, también conocido como *Salterio de William de Brailles*, de cuyo taller procede, y otro del XIV, el *Salterio de la reina María* (Londres o Westminster, 1310-1320. Londres, British Library, Ms. Royal 2.B.VII, fols. 47r-v) que incluyen miniaturas de la primera parte del relato<sup>16</sup>.

A partir del siglo XIV en el *Speculum Humanae Salvationis* Noemí aparece sola o acompañada de Rut y Orfá como prefiguración de María que sufre ante su hijo muerto. También de esta época son las miniaturas de Rut en biblias de lujo con una gran riqueza decorativa, cuyas miniaturas ilustran las páginas del códice y que se encargan en distintos lugares de Europa. Podemos citar, por ejemplo, la *Biblia de Wenceslao*<sup>17</sup> (Praga, 1389-1400) y la *Biblia de Borso d' Este*<sup>18</sup> (Módena o Ferrara, 1455-1461. Biblioteca Estense de Modena, Ms. V.G.12-13 (lat. 422-423), fols. 109v-111r). En Italia sobresale la *Biblia historiada de Padua* una obra excepcional, que reproduce en 46 escenas la totalidad de la narración bíblica, conformando un relato visual completo y único. En España, la biblia más destacada es la *Biblia de Alba*, que fue encargada a Rabí Mosé de Arragel (Guadalajara, 1422-1430) y contiene varias miniaturas relativas a este libro bíblico. Se trata de una versión castellana que traduce el texto hebreo con glosas explicativas que incorporan interpretaciones judías y cristianas.

En el Renacimiento, la representación iconográfica de Rut es poco significativa. Aunque continúa en periodos posteriores, será en el siglo XX cuando sea objeto, de nuevo, de renovada atención.

<sup>15</sup> Aunque las escenas relativas a Rut corresponden a añadidos posteriores del siglo XV.

<sup>16</sup> El interés de este salterio por las historias de mujeres bíblicas es muy notable. Aunque muchas de ellas aparezcan en su faceta de madres, no es así en el caso de Rut, donde se presenta como mujer decidida y resuelta.

<sup>17</sup> WALTHER y WOLF, Norbert (2003): pp. 242-248.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 332-335.

## Soportes y técnicas

La imagen de Rut en la Edad Media está íntimamente asociada a los manuscritos iluminados. Fundamentalmente aparece en las miniaturas de códices diversos: biblias (monumentales, moralizadas, historiadas...), obras destinadas al rezo privado (salterios), comentarios y obras de estudio (*Glossa ordinaria*, la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor, las *Postillae litteralis* de Nicolás de Lira) y en obras de lectura tipológica (*Speculum Humane Salvationis*<sup>19</sup> y *Concordantiae Charitatis*).

Sin embargo, no suele aparecer en otros códices tales como libros de horas o *Biblias Pauperum* y es llamativa su ausencia en el *Hortus Deliciarum* donde hay imágenes de un elevado número de mujeres bíblicas.

Fuera del libro, el otro soporte empleado son las vidrieras. Fundamentalmente contamos con el ciclo de las vidrieras de la Sainte-Chapelle (1248) aunque también existe una representación de Obed en la catedral de Canterbury (siglo XII), formando parte de una serie de cuarenta y tres vidrieras de los antepasados de Jesús.

A partir del Renacimiento se emplea una mayor variedad de soportes y técnicas como óleo sobre tabla, esculturas de bulto redondo, relieves en coros y sagrarios.

## Precedentes, transformaciones y proyección

Hasta la Edad Media el libro de Rut no suscita especial interés, tal vez debido a la poca atención que recibe por parte de los Padres de la Iglesia.

Las miniaturas pueden ser independientes, es decir, en cada página una de ellas ilustra el texto de Rut, o pueden formar parte de conjuntos iconográficos donde las viñetas aparecen una a continuación de otra, lo que permite una lectura visual sin interrupciones. Ejemplos de la primera modalidad son la *Biblia de Wenceslao*<sup>20</sup> y la *Biblia de Borso d'Este*, otra biblia ricamente decorada, cuyas viñetas representan escenas del comienzo, desarrollo y desenlace de la historia<sup>21</sup>. Por el contrario, las miniaturas de la *Biblia de Alba* se concentran en los últimos episodios<sup>22</sup>, que corresponden a la resolución del conflicto.

En la segunda modalidad la disposición de las viñetas adopta patrones diversos. En algunos códices todas las miniaturas, que no suelen superar la cifra de seis, aparecen en la primera página. Pueden concentrarse en la inicial "I", que alberga varios episodios cuando ocupa todo el lateral del folio, estar dispuestas en forma de L en los márgenes o configurar un panel enmarcado por un recuadro. Las imágenes crean un resumen visual que anticipa

<sup>19</sup> Algunos casos de xilografía aparecen en el *Speculum Humanae Salvationis*. Las miniaturas pueden estar realizadas en tinta y posteriormente coloreados o en gris.

<sup>20</sup> La *Peregrinatio* aparece en la inicial (fol. 29r), en el siguiente folio hay una miniatura doble con Boaz hablando a Rut mientras siega en el plano superior y, en el inferior, comiendo con los segadores (fol. 30r) y, por último, Boaz y Rut acostados en la era (fol. 31v).

<sup>21</sup> En el primer folio aparecen tres miniaturas independientes: la muerte de Elimélej, el matrimonio de los hijos con mujeres moabitas y la muerte de los hijos de Noemí (fol. 109v), Rut espigando aparece en el siguiente (fol. 110r) y finalmente, Rut recibe el grano de Boaz después de haber pasado juntos la noche (fol. 110v).

<sup>22</sup> La escena nocturna en la era, las negociaciones con el pariente (ambas en el fol. 373r), y Obed y Noemí en el fol. 373v. El códice, además, contiene un dibujo en líneas negras un tanto toscas, procedente de una mano distinta, con Noemí, Rut y Orfá en la escena de la despedida (fol. 370r), que posiblemente fuera un añadido posterior.

los episodios principales del texto que viene a continuación. En otros códices el número de escenas puede llegar a catorce, un hecho significativo por cuanto el libro de Rut consta tan solo de cuatro capítulos. El *Salterio de Múnich*, con doce episodios, seis por folio, describe pictóricamente el relato bíblico de forma esquemática a través de escenas poco desarrolladas. El relato visual resultante es más evocador y permite establecer relaciones de causa-efecto entre ellos. En cambio, en otros códices las escenas hacen gala de un mayor detalle y de un dinamismo que engarza los distintos momentos del relato en un *continuum* narrativo, como en la *Biblia Morgan* y, de manera especial, en la *Biblia historiada de Padua*.

Con frecuencia estos relatos visuales tienen como punto de partida la escena de la *Peregrinatio*, cuyo precedente más antiguo se remontaría a comienzos del siglo XII. Pero también coexisten otras tradiciones iconográficas. En algunos códices la primera miniatura representa la adhesión de Rut a Noemí (Sainte-Chapelle, *Biblia Morgan*, algunas biblias moralizadas)<sup>23</sup> o a Rut espigando entre los trabajadores de Boaz (*Salterio de Baltimore*).

Con toda probabilidad, las Biblias moralizadas son el intento más ambicioso de decoración de códices en la Edad Media. John Lowden (2000a y b) ha estudiado con rigor y detalle la representación y exégesis del libro de Rut en siete Biblias moralizadas<sup>24</sup>. Las escenas aparecen en medallones, semejantes a las vidrieras de la Sainte-Chapelle, excepto en las dos más tardías donde las imágenes se insertan en escenas cuadradas o rectangulares. El objetivo es que el lector pueda establecer un vínculo entre las escenas bíblicas y las moralizadas. En estas últimas se refleja la interpretación del texto bíblico en función de la interpretación alegórica imperante y los problemas de la sociedad del momento: herejías, usura, la compleja relación con los judíos, las órdenes mendicantes, etc. Las imágenes actúan como una ventana abierta que permite asomarse al París del siglo XIII. Los ciclos de las Biblias moralizadas oscilan entre ocho y catorce escenas<sup>25</sup>, algunas de las cuales no cuentan con tradición iconográfica previa como, por ejemplo, el hambre en los días de Eli<sup>26</sup>, la primera viñeta en cinco de ellas<sup>27</sup>. Por otra parte, no todas las biblias moralizadas siguen la misma tradición iconográfica en cada escena. Por citar un ejemplo, en la representación de la muerte de los hijos de Noemí, los cadáveres pueden

<sup>23</sup> La salida de Moab, que conlleva la separación de Orfá y la adhesión de Rut a Noemí, se representa con mayor frecuencia a partir del siglo XII. A veces simplemente aparecen las tres figuras femeninas reflejando su decisión a través de la dirección de sus rostros. SEIJAS, Guadalupe (2015a): pp. 166-176.

<sup>24</sup> Cinco son del siglo XIII, entre ellas la *Biblia de San Luis* (Francia, c. 1220-1230) y el *Codex Vindobonensis* (Francia, 1215-1230). Las dos restantes son de mediados del siglo XIV y de comienzos del XV. Para la descripción de los manuscritos LOWDEN, John (2000a).

<sup>25</sup> Junto a las escenas habituales ya mencionadas y la que se acaba de citar, aparecen también la llegada a Belén de Rut y Noemí, y Rut regresa a Noemí llevando el fruto de su trabajo. A diferencia de lo que es habitual, en estas biblias se dedican dos escenas distintas para la siega, una para Rut espigando entre los segadores y otra para la conversación entre Rut y Boaz. En cambio, falta el episodio en el que, tras pasar juntos la noche, Rut recibe de Boaz seis medidas de grano, pasándose directamente a la escena de quitarse el zapato.

<sup>26</sup> Basándose en las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo y en la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor, LOWDEN, John (2000b): p. 12.

<sup>27</sup> Las que solo tienen ocho escenas empiezan en lo que corresponde a la escena sexta en las demás: Orfá regresa a Moab y Rut se queda con Noemí.

estar en un mismo lecho en posturas encontradas o, por el contrario, juntos con los cuerpos en paralelo y puede aparecer Noemí junto a sus nueras o estar ausente de la escena<sup>28</sup>.

Contemporáneo de las biblias moralizadas del siglo XIII son las vidrieras de la Sainte-Chapelle<sup>29</sup> de París (1248) que también incluyen varias escenas del libro de Rut. Siete de ellas se encuentran en el rosetón superior de la vidriera cuarta (L) dedicada al libro de Josué y dos más en el centro de los rosetones inferiores. El conjunto iconográfico no ocupa su lugar natural, que debería ser a continuación del libro de Jueces. Este hecho puede interpretarse como una originalidad del programa iconográfico en el que Rut se presentaría como anticipo de la descendencia que desembocaría en Jesé y en la casa de David<sup>30</sup>.

Con un color intenso, en el que predomina el azul en los fondos y el rojo en los entramados y con unos esquemas compositivos sencillos, estas vidrieras no solo decoran sino que también educan por medio de las imágenes. La conexión con las biblias moralizadas se percibe claramente en la escena nocturna en la que, al igual que en la *Biblia de San Luis* (París, 1226-1234. Tesoro de la catedral de Toledo; Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.240, vol. 1, fol. 96r)<sup>31</sup> cada uno de ellos se encuentra en lechos separados y paralelos, con la mano de Boaz sobre su manto, que cubre parcialmente a Rut. Se trata de una escena de interior, con arcos en la de la Sainte-Chapelle y con un dosel que hace las veces de tienda en la *Biblia de San Luis*, y en ambos casos pende una lámpara. A diferencia de las biblias moralizadas, en las que se establece una estrecha relación con el texto que acompaña a las imágenes, en estas vidrieras el mensaje se transmite exclusivamente a través de las imágenes.

La *Biblia historiada de Padua* o *Biblia historiada de Rovigo*<sup>32</sup> de finales del siglo XIV reproduce en cuarenta y seis viñetas un completo relato visual de la historia de Rut (39r-45), que el lector puede seguir sin necesidad de recurrir al texto<sup>33</sup>. La peculiaridad de las escenas reside en la contextualización del relato bíblico. Los protagonistas, Rut, Noemí y Boaz, son ciudadanos paduanos que visten, viven, celebran y sufren de la misma

<sup>28</sup> LOWDEN, John (2000b): pp. 58-63.

<sup>29</sup> Para una descripción de esta vidriera AUBERT, Marcel (1959): pp. 142-157.

<sup>30</sup> La lectura ha de hacerse de abajo a arriba y se representan los episodios de los segadores en el campo de Boaz, Boaz habla con Rut y en paralelo otra escena agrícola; Rut acude junto a Boaz por la noche frente a la escena de la *halitzá* y en la parte superior Boaz, Rut y Obed. En el centro de la roseta se representa el banquete nupcial donde los jóvenes esposos y dos acompañantes están tras una mesa con copas. En el centro del rosetón inferior de la izquierda están Rut y Orfá y en el de la derecha, Noemí que sentada en una silla parece dirigirse a sus nueras. De manera que se perciben dos ejes horizontales y uno vertical. Este último pone en relación el comienzo del relato visual (Noemí insta a sus nueras a que regresen a Moab) con el desenlace final (el nacimiento de Obed) y en medio una escena rural que remite al contexto del relato. La *Peregrinatio* y los sucesos que desembocan en el regreso de Noemí a Belén se silencian.

<sup>31</sup> Entre otras biblias moralizadas, LOWDEN, John (2000b): pp. 144-145.

<sup>32</sup> El códice está dividido en dos partes. La que se encuentra en Rovigo comprende Génesis y Rut y la que se conserva en Londres (British Library, Ms. Add. 15277) de Éxodo a Josué. Esta parte está digitalizada y accesible en el siguiente enlace [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_15277\\_fs001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_15277_fs001r) (acceso 31/1/2017). Para la reproducción del manuscrito de Rovigo véase BAGATIN, Pier Luigi (2009): pp. 192-219. Una valoración de esta Biblia puede verse en SEIJAS, Guadalupe (2015b).

<sup>33</sup> En cada página suele haber cuatro miniaturas, aunque, dependiendo del tamaño de las mismas pueden ser tres o incluso dos. Las imágenes están dibujadas a lápiz con la técnica de grisalla y después coloreadas con ténpera.

forma que los destinatarios de las imágenes. Las imágenes reproducen en detalle las costumbres y usos del Trecento italiano<sup>34</sup>. El elevado número de escenas permite incluir aspectos no representados con anterioridad e innovadores en relación al texto bíblico. Escenas inéditas son el momento en el que Noemí reúne en su alcoba a Rut y Orfá y les comunica su intención de regresar a Belén (fol. 41r) o Rut bañándose en una tina asistida por Noemí y Rut mirándose ante un espejo atendiendo las indicaciones de su suegra (fol. 43v) que ilustran el pasaje de Rut 3,1. No hay tradición iconográfica previa de estas escenas, como tampoco la hay de la cena de Boaz antes de ir a la era (fol. 43v)<sup>35</sup>. De esta manera, el pasado del relato bíblico y el presente del lector se fusionan en un mismo tiempo y espacio, produciéndose una actualización del relato bíblico.

Si las biblias moralizadas representan el texto y lo visualizan en clave alegórica e interpretativa, en el caso de la *Biblia de Padua* encontramos una adaptación del relato al momento contemporáneo de la realización del texto. Rut, Noemí y Boaz son personajes caracterizados en el Trecento italiano, cuyas bodas, entierros y demás ritos y costumbres son similares a las de la época.

Dentro de la iconografía medieval, también hemos de incluir la iconografía judía. Rut es mucho menos representada que otras heroínas bíblicas como Ester. Aún así, este libro, asociado a la festividad de *Shabuot* o Semanas, aparece en algunas iluminaciones que decoran los *mahzorim*, libros de oraciones o devocionarios para las festividades judías y sábados, en la sección correspondiente a dicha festividad. El más significativo es el *Mahzor Tripartito*, un manuscrito asquenazí procedente del sur de Alemania datado hacia el año 1320 (fol. 71r). Puesto que en hebreo no existen letras mayúsculas, es la primera palabra del texto (*wayehi*) la que equivale a la inicial<sup>36</sup>. En la miniatura se reproducen con colores vivos cuatro escenas fusionadas en una sola, que se leen de derecha a izquierda: Rut declara su fe en el Dios de Noemí alzando las manos; Rut recoge espigas en el campo de Boaz entre los segadores; Rut siega con una hoz en la mano y, finalmente, Boaz sujeta una cesta con el grano para entregársela a Rut. Al igual que la mayoría de las mujeres, Rut es representada con cabeza de animal. Es un elemento característico de los manuscritos asquenazíes de los siglos XIII y XIV que representaba de esta forma los rostros humanos, tal vez para no ser acusados de idolatría<sup>37</sup>.

El *Mahzor de Worms* (fol. 221r), es considerado uno de los manuscritos hebreos iluminados más bellos. Las escenas del libro de Rut son dibujos realizados en una tinta verdosa y muy clara, lo que dificulta su identificación. Se encuentran en una serie de folios que fueron añadidos a mediados del siglo XV. Dos escenas aparecen combinadas junto al *álef* inicial, la primera letra de la palabra אָדִיר con el que comienza un poema sinagogal correspondiente al segundo de día de la festividad de *Shabuot*. A la derecha aparece Boaz que sujeta una vara con la que apunta a un campo donde dos mujeres están

<sup>34</sup> Así, el fallecimiento de Elimélej se representa con cuatro escenas: el cadáver en su lecho, el entierro, el consuelo de Noemí por parte de sus hijos y la visita de amigos y vecinos (fol. 39r-v). De forma similar se representan las muertes de Majlón y Kilión. La boda de los dos hijos emplea otras cinco miniaturas: ceremonia, baile, banquete y consumación del matrimonio de cada hijo (fols. 39v, 40r-v).

<sup>35</sup> Sobre la posible influencia judía en la representación iconográfica de la *Biblia de Padua*, SHALEV-EYNI, Sarit (2005): pp. 43-52.

<sup>36</sup> Aunque la primera letra de una palabra puede escribirse de mayor tamaño.

<sup>37</sup> SHALEV-EYNI, Sarit (2005): n. 21. Esta cuestión sigue siendo objeto de discusión ya que también hay muchas representaciones humanas en manuscritos asquenazíes y en algunos sefardíes.

recogiendo gavillas y una mujer, probablemente Rut está recogiendo mazorcas de maíz en una gran cesta<sup>38</sup>. A la derecha de Boaz dos trabajadores señalan a Rut, a la que se le ha permitido espigar en el campo. En la parte izquierda superior Noemí contempla la escena y a su derecha un edificio con una ventana grande, de la que surge una mano con una pala llena de grano, posiblemente una alusión a las seis medidas de cebada. La segunda escena se sitúa dentro del brazo derecho de la letra *álef*, y es un retrato de Moisés de medio cuerpo llevando las Tablas de la Ley<sup>39</sup>. Las escenas representadas han sido elegidas en función del significado de la festividad. De una parte es una celebración de carácter agrícola que rememora la entrega de las primicias en el templo de Jerusalén, razón por la cual los episodios representados corresponden a escenas de la siega. De otra, se conmemora que Dios entregó a Moisés las tablas de la Ley. Ambos elementos aparecen representados al comienzo del poema.

La *Peregrinatio*, una de las escenas más usuales en la Edad Media, deja de representarse a partir del Renacimiento. Las escenas de duelo y de lamento de Noemí ante la muerte de Elimélej y sus hijos también aparecen con cierta frecuencia y adquieren un mayor protagonismo en el siglo XIV al incluirse en las imágenes que ilustran el *Speculum Humane Salvationis*. Escenas relativas a la siega son también habituales, no sólo en la Edad Media sino en todas las épocas. Especial desarrollo encuentran en la *Biblia Morgan*, donde se describe con detalle las actividades agrícolas de la vida rural y se incluyen dos escenas meramente descriptivas donde los segadores amontonan las gavillas (fol. 17v) y aventan la parva (fol. 18r) sin que aparezcan Rut o Noemí. A partir del Renacimiento, servirá de pretexto para pintar paisajes y naturalezas (Nicolás Poussin, *El verano*, 1660-1664, París, Musée du Louvre)<sup>40</sup> o escenas realistas y agrícolas (Jean-François Millet, *Las espigadoras*, 1857, París, Musée d'Orsay).

Tampoco este libro es especialmente significativo en el Renacimiento<sup>41</sup> aunque Miguel Ángel incluye a Rut en el programa iconográfico de los frescos de la Capilla Sixtina. Mayor relieve alcanza en la pintura holandesa del siglo XVII (Rembrandt, Fabritius, Aert de Gelder), donde Rut se presenta como modelo de la adhesión a la Reforma protestante<sup>42</sup>, y entre los pintores pre-rafaelitas (Morris, Burne-Jones) del siglo XIX. Desde el siglo XX, Rut ha recibido una mayor atención, parejo a la exégesis contemporánea, en las que adquiere mayor importancia la estrecha relación entre Rut y Noemí (Chagall, He Qi, Syzk, Steinhardt)<sup>43</sup>. Junto a ellos, también hay que mencionar en periodos más recientes la representación de Rut en estampas, sellos de correos e incluso cómics.

A modo de conclusión se puede decir que, en la Edad Media, la representación del libro de Rut adquiere un protagonismo que solo en raras ocasiones vuelve a recuperar. Su

<sup>38</sup> Aparece también aquí la cesta, que podría formar parte de una tradición iconográfica centroeuropea empleada en los manuscritos asquenazíes y en algún otro no judío.

<sup>39</sup> Para la descripción de las escenas COHEN-MUSHLIN, Aliza (1985): p. 94; sobre los añadidos al *Mahzor*, BEIT-ARIÉ, Malachi (1985): pp. 18-19.

<sup>40</sup> También conocido como *Rut y Boaz*, que forma parte de la serie *Las cuatro estaciones*.

<sup>41</sup> Para la representación de Rut a partir del Renacimiento, O'KANE, Martin (2010): pp. 136-145 y YEBRA, Carmen (2011): pp. 44-51.

<sup>42</sup> En cambio, en la tradición católica la atención recae en otras heroínas como Ester, Judit o Yael.

<sup>43</sup> Sobre la evolución de esta escena véase SEIJAS, Guadalupe (2015).

iconografía está casi exclusivamente vinculada a los manuscritos de carácter religioso, ya sean biblias u otro tipo de obras que se derivan de ella. Los códices que incluyen más miniaturas están escritos en latín o en lenguas vernáculas como las biblias moralizadas y las biblias historiadas. En el centro de Europa coexisten la iconografía cristiana y judía de este libro bíblico.

### Prefiguras y temas afines

En la literatura patristica, Rut aparece como tipo de la Iglesia de los Gentiles, esto es, de aquellos que reconocen la verdad del Evangelio sin ser judíos, y Boaz, como prefigura de Cristo. Esta interpretación es mencionado por Orígenes en su *Catena in Rut* (PG 12, col. 989)<sup>44</sup>, Ambrosio de Milán en el *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, Libro III §30 (PL 25, cols. 1601-1602), Juan Crisóstomo en las *Homilias sobre el Evangelio de Mateo* III, 4 (PG 57, cols. 35-36) e Isidoro de Sevilla en el comentario a Rut 9,1-2 incluido en las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento* (PL 83, cols. 390-391). Esta prefiguración continúa entre los exégetas de la baja Edad Media.

En sus comentarios al libro de Rut Rábano Mauro y Claudio de Turín identifican a Noemí con la Sinagoga, pues en su condición de viuda se la equipara con aquellos que no reconocen a Cristo. Para Rábano Mauro Rut es imagen de los cristianos que provienen del paganismo y Orfá de los cristianos que provienen del judaísmo; mientras que para Claudio de Turín Rut es símbolo de las naciones ya que al dejar a su pueblo, abandona la idolatría para seguir a Cristo, mientras que Orfá al regresar a su tierra se mantiene en la idolatría.

Las espigas, atributo que acompaña a Rut, aluden al pan y, por ello Rut también ha sido considerada como prefiguración de la Eucaristía.

En el siglo XII la devoción a la Virgen cobra fuerza y los textos del Antiguo Testamento empiezan a ser interpretados en clave mariológica. La relación entre ambos personajes femeninos aparece reflejada en la obra de Godofredo, Abad de Admont (PL 174, col. 1026, §568) donde presenta a Rut como prefiguración de la Virgen María.

En el *Speculum Humane Salvationis* es Noemí la figura femenina que se pone en relación con María. En el capítulo XXV (dependiendo de los manuscritos puede ser el XXVI) el sufrimiento de la Virgen que baja a su hijo muerto de la cruz con gran dolor se pone en relación con tres escenas del Antiguo Testamento que se interpretan como prefiguraciones: la angustia de Jacob cuando ve la túnica de José empapada en sangre lo que le hace pensar que su hijo ha muerto (Génesis 37,31-35); la pena de Adán y Eva por la muerte de Abel (Génesis 4) por el que lloran cien años, y Noemí, sola o acompañada por sus nueras, que manifiesta su gran pesar por el fallecimiento de sus hijos. El sufrimiento experimentado por estos padres y madres –Jacob, Adán y Eva y Noemí– anticipan el llanto de María por su hijo muerto en la cruz.

### Selección de obras

- Boaz se dirige a Rut entre los segadores. *Biblia de San Pedro de Roda* (Cataluña), siglo XI. París, BnF, Ms. 36 Latin 6<sup>1</sup>, fol. 110v.

<sup>44</sup> Con las abreviaturas PG y PL nos referimos respectivamente a *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca* y *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina* editados por MIGNE, Jacques-Paul.

- Boaz acepta a Rut. *Biblia de San Pedro de Roda* (Cataluña), siglo XI. París, BnF, Ms. 36 Latin 6<sup>II</sup> fol. 1r.
- Inicial de Rut. *Biblia de Vivien* o *Biblia de Carlos el Calvo*, Tours (Francia), 846. París, BnF. Ms. Par. Lat. 1, fol. 88v.
- Inicial de Rut. *Biblia Stavelot*, Lieja (Bélgica), 1093-1097. Londres, British Library, Ms. Add. 28106, fol. 92v.
- *Biblia de Admont*, Salzburgo (Austria), c. 1140. Viena, ÖNB, Codex B 2701, fol. 105v.
- *Biblia de Lambeth*, Canterbury (Inglaterra), c. 1140-1150. Londres, Lambeth Palace Library LPL, Ms. 3, fol. 130r.
- Historia de Rut. *Biblia moralizada* (Francia), 1215-1230. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, fols. 63v-64r; 34v.
- Historia de Rut. *Biblia de San Luis*, París (Francia), 1226-1234. Toledo, Tesoro de la catedral de Toledo; Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.240, vol. 1, fols. 93v-96r.
- Historia de Rut. *Biblia Morgan* o *Biblia de los Cruzados*, París (Francia), c. 1240-1250. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fols. 17r-19r.
- Historia de Rut. *Biblia del Arsenal* (San Juan de Acre<sup>45</sup>), 1250-1254. París, Bibliothèqne de l’Arsenal, Ms. 5211, fol. 364v.
- Historia de Rut. *Salterio de Múnich*, ¿Gloucester? (Inglaterra), siglo XIII. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 835, fol. 104r-v.
- Historia de Rut. *Salterio de Baltimore*, Oxford (Inglaterra), 1230-1240. Baltimore, Walters Art Gallery Ms. W.106, fol. 18r-v.
- Historia de Rut. Vidrieras de la Sainte-Chapelle, París (Francia), 1248.
- Historia de Rut. *Salterio de la reina María*, Londres o Westminster (Inglaterra), 1310-1320. Londres, British Library, Ms. Royal 2.B.VII, fol. 47r-v.
- *Mahzor Tripartito*, región del lago Constanza (Alemania), c. 1322. Londres, British Library, Ms. Add. 22413, fol. 71r.
- Historia de Rut. *Biblia de Clemente VII*, Nápoles (Italia), 1330-1350. Londres, British Library, Ms. Add. 47672, fol. 97v.
- Historia de Rut. *Biblia de Hamilton*, corte de Nápoles (Italia), mediados del siglo XIV. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3, fol. 92r.
- Rut y Boaz de noche en la era. *Biblia historiada de Guyart des Moulins*, París (Francia), c. 1372. La Haya, Rijksmuseum Meermann Westreenianum, Ms.10 B 23, fol. 125v.
- Historia de Rut. *Biblia historiada de Padua*, ¿Padua? (Italia), finales del siglo XIV. Rovigo, Accademia dei Concordi, Ms. 212, fols. 39r-45r.

---

<sup>45</sup> Pertenece al Reino cruzado de Jerusalén.

- *Biblia de Wenceslao*, Praga (Chequia), 1389-1400. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2759-2764, vol 2, fols. 29r-31v.
- Noemí, Rut y Orfá se lamentan por la muerte de sus maridos. *Speculum Humanae Salvationis*, ¿Alemania?, siglo XV. La Haya, Rijksmuseum Meermann Westreenianum, Ms. 10C 23, fol. 30r.
- *Biblia Historiada de Guyart des Moulins*, Utrecht (Países Bajos), 1430. La Haya, Rijksmuseum Meermann Westreenianum, Ms. 78D 38I, fols. 156r-158r.
- *Biblia de Alba*, Maqueda (Toledo, España), 1430. Madrid, Palacio de Liria, fols. 370r y 373r-v.
- Rut y Noemí regresan a Belén. *Speculum Humanae Salvationis*, Colonia (Alemania), c. 1450. La Haya, Rijksmuseum Meermann Westreenianum, Ms. 10 B 34, fol. 27r.
- *Biblia de Borso d'Este*, Ferrara o Módena (Italia), 1455-1461. Módena, Biblioteca Estense, Ms. V.G.12-13 (lat. 422-423), fols. 109v-111r.
- Escenas de Rut en la siega. *Mahzor de Worms*, valle del Rhin, mediados del siglo XV. Jerusalén, The National Library of Israel, Ms. 4º 781/1, fol. 221r.

## Bibliografía

AUBERT, Marcel (1959): *Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*. Caisse Nationale des Monuments Historiques, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, París.

AZCÁRRAGA, M<sup>a</sup> Josefa (ed. y tr.) (2008): *El comentario de Abraham ibn Ezra al libro de Rut*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

BAGATIN, Pier Luigi (2009): *Mecenatismo in Polesine: 1500 anniversario della donazione della Libreria silvestriana all'Accademia dei Concordi e alla città di Rovigo*. Canova, Treviso.

BEATTIE, Derek Robert George (1977): *Jewish Exegesis of the Book of Ruth*. Journal for the study of the Old Testament Supplement Series 2. University of Sheffield, Sheffield.

BEIT-ARIÉ, Malachi (1985): "The Worms Mahzor. Its History and Its Paleographic and Codicological Characteristics". En: VV.AA., *Worms Mahzor: Introductory Volume*. Cyelar – The Jewish National and University Library, Vaduz – Jerusalén, pp. 13-35.

*Biblia de San Luis*, Catedral Primada de Toledo (2002): Editado por Manuel Moleiro, M. Moleiro editorial, Barcelona, 3 vols.

COHEN-MUSHLIN, Aliza (1985): "Later Additions to the Worms Mahzor". En: VV.AA., *Worms Mahzor: Introductory Volume*. Cyelar – The Jewish National and University Library, Vaduz – Jerusalén, pp. 94-96.

DAVIS-WEYER, Caecilia (1996): *Early Medieval Art 300-1150: sources and documents*. University of Toronto Press – Medieval Academy of Arts, Toronto – Londres.

- DÍAZ MERINO, Luis (1983): “El targum de Rut”. En: VV.AA., *El misterio de la palabra*. Cristiandad, Madrid, pp. 245-266.
- FLAVIO JOSEFO (1961): *Antigüedades judías*, vol.1. Acervo cultural, Buenos Aires.
- GOOSEN, Louis (2006): *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*. Akal, Madrid.
- GRAHAM, Henry, B. (1975): “The Munich Psalter”. En: AVRIL, François, *The Year 1200: A Symposium*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, pp. 301-312.
- LANOIR, Corinne (2008): “Rut”. En: RÖMER, Thomas; MACCHI, Jean-Daniel; NIHAN, Christophe (eds.): *Introducción al Antiguo Testamento*. Desclée de Brouwer, Bilbao, pp. 521-529.
- LEVI D’ANCONA, Mirella (1992): “Figurazioni del libro di Ruth nella Biblia”. En: CECCANTI, Melania; CASTELLI, Maria Cristina (eds.): *Il codice miniato: Rapporti tra codice, testo e figurazione: Atti del III congresso di storia della miniatura (Storia della miniatura: Studi e documenti 7)*. L.S. Olschki, Florencia, pp. 3-18.
- LOWDEN, John (2000a): *The Making of the Bibles Moralisesées I. The Manuscripts*. Pennsylvania State University Press, University Park.
- LOWDEN, John (2000b): *The Making of the Bibles Moralisesées II. The Book of Ruth*. Pennsylvania State University Press, University Park.
- MIGNE, Jacques-Paul (ed.) (1844-1855): *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*. Garnier, París.
- MIGNE, Jacques-Paul (ed.) (1857-1866): *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*. Garnier, París.
- O’KANE, Martin, (2010): “The Iconography of the Book of Ruth”, *Interpretation. A Journal of Bible and Theology*, 64, nº 2, pp. 130-145.
- PAUL, J.; BUSCH, W. (1971): “Ruth”. En: KIRSCHBAUM, Engelbert y otros (eds.): *Lexikon der Christliche Ikonographie*, vol. III. Herder, Friburgo, cols. 574-576.
- RABINOWITZ, Louis (ed.) (1939): *Midrash rabbah*. Vol. VIII. Soncino, Londres.
- RÉAU, Louis (2007): *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- REINHARDT, Klaus (2013): “La *Postilla litteralis in Ruth* de Nicolás de Lyra en el marco de la exégesis bíblica”, *Biblias hispánicas*, 2, pp. 9-32.
- ROSENBERG, A.J. (1992): *Miqraot Gedolot*. The Judaica Press, Nueva York.
- Sagrada Biblia: versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego* (2000): Editado por CANTERA, Francisco; IGLESIAS, Manuel. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA, Guadalupe (2011): “El libro de Rut según la interpretación rabínica”, *Reseña Bíblica*, 71: El libro de Rut, pp. 31-40.

SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA, Guadalupe (2015a): “Rut y Noemí, una historia de amistad en imágenes”. En: SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA, Guadalupe (ed.): *Mujeres del Antiguo Testamento. De los relatos a las imágenes*. EVD, Estella, pp. 159-192.

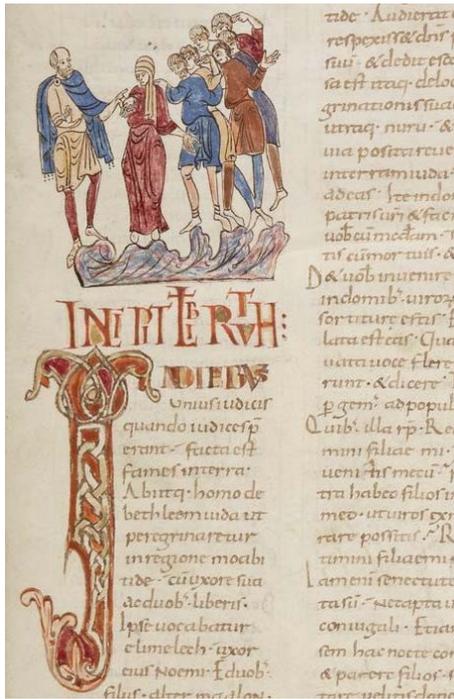
SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA, Guadalupe (2015b): “Una Biblia en imágenes”, *Reseña Bíblica*, 87: Iconografía e imágenes de la Biblia, pp. 5-14.

SHALEV-EYNI, Sarit (2005): “In the Days of the Barley Harvest: The Iconography of Ruth”, *Artibus et Historiae*, XXVI, nº 51, pp. 37-57.

SMITH, Leslie (1996): *Medieval Exegesis in translation. Commentaries of the Book of Ruth*. Kalamazoo, Michigan.

WALTHER Ingo F.; WOLF, Norbert (2003): *Códices ilustres: Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. Taschen, Londres.

YEBRA, Carmen (2011): “El libro de Rut y su repercusión en el arte. Entre la fidelidad y la tradición”, *Reseña Bíblica*, 71: El libro de Rut, pp. 41-51.

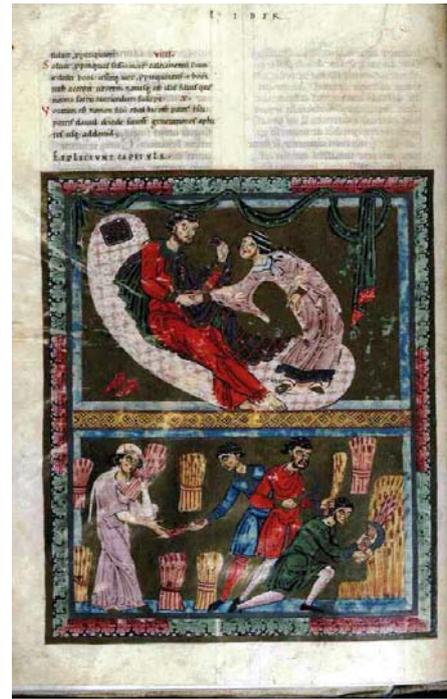


◀ Boaz acepta a Rut tras la renuncia del pariente. *Biblia de San Pedro de Roda* (Cataluña), siglo XI. París, BnF, Ms. 36 Latin 6<sup>II</sup>, fol 1v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538801s/f5.highres> [captura 1/9/2017]

▶ Rut y Boaz de noche en la era; Rut espigando entre los segadores. *Biblia de Admont*, Salzburgo (Austria), c. 1140. Viena, ÖNB, Codex B 2701, fol. 105v.

<http://regi.oszk.hu/sites/koz/kepek/kiallit/virtualis/3kodex/admont/n11.jpg> [captura 1/9/2017]



▲ Rut y Boaz de noche en la era. *Biblia Historiada de Guyart des Moulins* (Francia), 1372. La Haya, MMW, MS. 10 B 23, fol. 125v.

[http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi\\_mmw\\_10b23%3A125v\\_min](http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_mmw_10b23%3A125v_min) [captura 1/9/2017]

▶ Rut en la inicial "I". *Biblia* (norte de Francia), primer cuarto del siglo XIII. París, Bibliothèque Mazarine, Ms. 41, fol. 75v.

<http://initiale.irht.cnrs.fr/decor/s/decor.php?imageId=1&id=49698> [captura 1/9/2017]

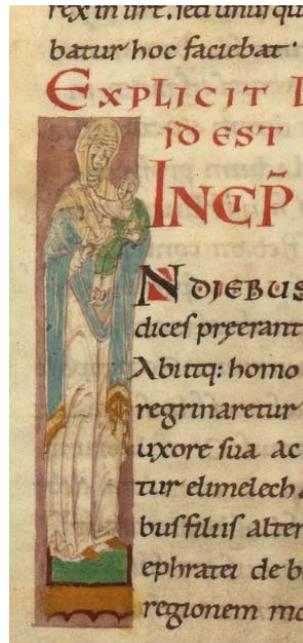


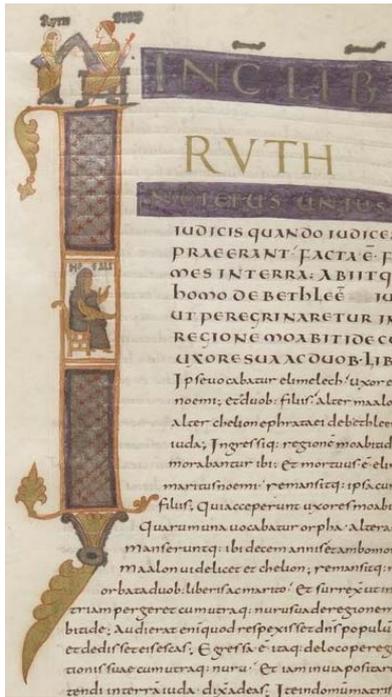
▲ Boaz entrega seis medidas de grano a Rut. *Biblia Historiada de Guyart des Moulins*, Utrecht (Países Bajos), 1430. La Haya, MMW, Ms. 78D 381, fol. 157v.

[http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi\\_78d38%3Ad11\\_157v\\_min](http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_78d38%3Ad11_157v_min) [captura 1/9/2017]

◀ Rut en la inicial "I". *Biblia Stavelot* Lieja (Bélgica), 1093-97. Londres, BL, Ms. Add. 28106, fol. 92v.

[http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_28106\\_f001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_28106_f001r) [captura 1/9/2017]





**Rut y Boaz y en el interior Noemí con Obed en la inicial "I".** *Biblia de Vivien, Tours (Francia), 846.* París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 88v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f184.image> [captura 1/9/2017]



**Rut y Noemí.** *Biblia (Inglaterra), segundo cuarto siglo XIII.* Angers, Bibliothèque Municipale, Ms. 9, fol. 53v.

[http://www.culture.gouv.fr/Wave/savimage/enumine/irht1/IRHT\\_036921-p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/savimage/enumine/irht1/IRHT_036921-p.jpg) [captura 1/9/2017]



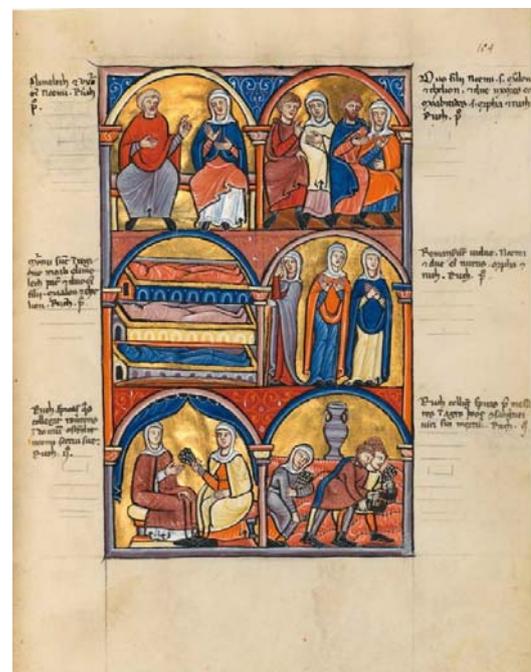
**Peregrinatio en la inicial "I".** *Biblia de William de Devon (Inglaterra), 3er cuarto del siglo XIII.* Londres, BL, MS. Royal 1 D I, fol. 110r.

<http://www.bl.uk/illimages/Kslides/big/K042/K042242.jpg> [captura 1/9/2017]



**Rut espigando.** *Biblia de Borso d'Este, corte de Nápoles (Italia), 1455-1461.* Módena, Biblioteca Estense, Ms. V.G.12-13 (lat. 422-423), fol. 110r.

<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-v.g.12.pdf> [captura 1/9/2017]



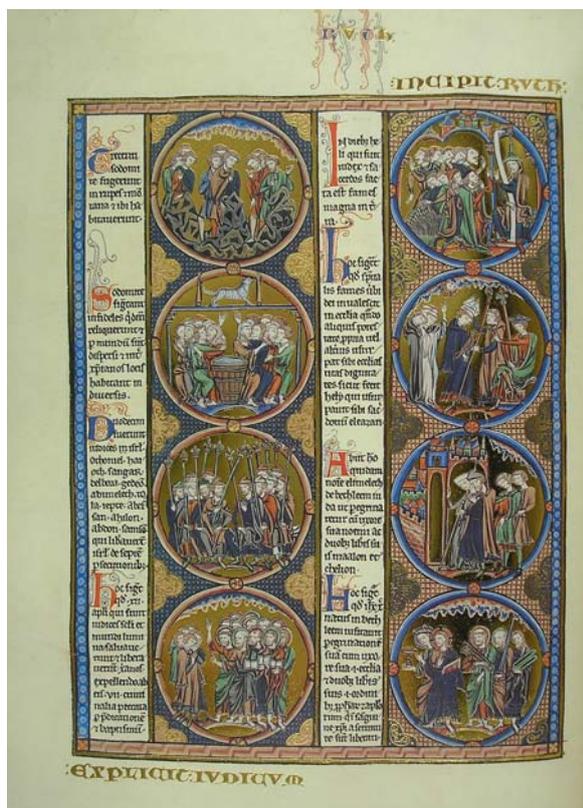
**Escenas del ciclo de Rut.** *Salterio de Munich ¿Gloucester? (Inglaterra), siglo XIII.* Munich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 835, fol. 104r.

[http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00012920/images/bsb00012920\\_00215.jpg](http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00012920/images/bsb00012920_00215.jpg) [captura 1/9/2017]



◀▲ Escenas del ciclo de Rut. Sainte-Chapelle, París (Francia), cuarto ventanal septentrional, c. 1243-1248.

[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81\\_v04f0062\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v04f0062_p.jpg)  
[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81\\_v04f0063\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v04f0063_p.jpg)  
[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81\\_v04f0064\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v04f0064_p.jpg)  
[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81\\_v04f0065\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v04f0065_p.jpg)  
[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81\\_v04f0059\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v04f0059_p.jpg)  
[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81\\_v04f0060\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v04f0060_p.jpg) [capturas 1/9/2017]



Escenas del ciclo de Rut. *Biblia de San Luis*, París (Francia), 1226-1234. Toledo, Tesoro de la catedral de Toledo, vol. 1, fol. 93v.

[Foto *Biblia de San Luis*, Catedral Primada de Toledo (2002)]



Rut espigando en la era de Boaz. *Postillae litteralis* de Nicolás de Lyra (Francia), ¿1460? ¿1464? París, BnF, Ms. Lat. 11973, fol. 53v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8510026t/f122.highres> [captura 1/9/2017]

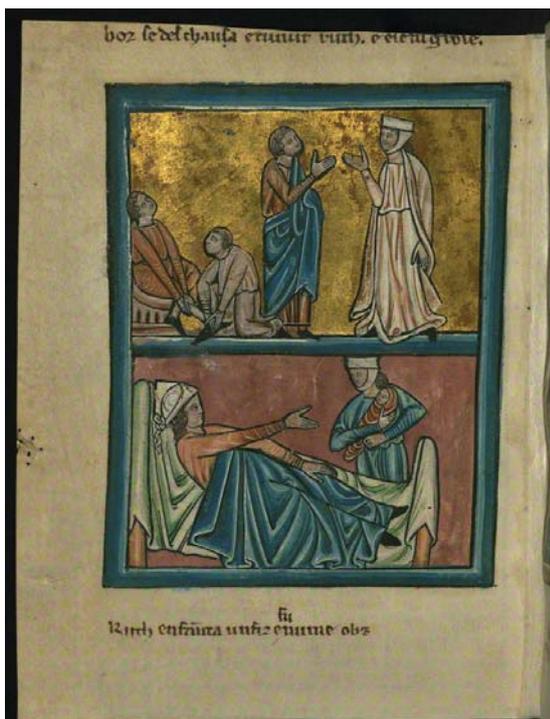


▲ *Mahzor Tripartito*, región del lago Constanza (Alemania), c. 1322. Londres, BL, MS. Add. 22413, fol. 71r.

<http://www.bl.uk/IIIImages/BLCD/big/0617/061771.jpg> [captura 1/9/2017]

◀ *Peregrinatio*; matrimonio de Rut y Orfá con Majlón y Kilión. *Salterio de la reina María*, Londres o Westminster (Inglaterra), 1310-1320. Londres, BL, Ms. Royal 2.B.VII, fol. 47r.

[http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal\\_ms\\_2\\_b\\_vii\\_f001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f001r) [captura 1/9/2017]



▲ Noemí, Rut y Orfá se lamentan por la muerte de sus maridos. *Speculum Humanae Salvationis*, ¿Alemania?, siglo XV. La Haya, RMMW 10C 23, fol. 30r.

[http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi\\_mmw\\_10c23%3A030r](http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_mmw_10c23%3A030r) [captura 1/9/2017]

▲ El pariente entrega a Boaz el zapato (halitzá); el nacimiento de Obed. *Salterio de Baltimore*, Oxford (Inglaterra), 1230-1240. Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W.106, fol. 18v.

[https://c2.staticflickr.com/6/5292/5429027048\\_2856df1a30\\_b.jpg](https://c2.staticflickr.com/6/5292/5429027048_2856df1a30_b.jpg) [captura 1/9/2017]

► Rut y Noemí regresan a Belén. *Speculum Humanae Salvationis*, Colonia (Alemania), c. 1450. La Haya, MMW, Ms. 10 B 34, fol. 27r.

[http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi\\_mmw\\_10b34%3A027r\\_min\\_2](http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_mmw_10b34%3A027r_min_2) [captura 1/9/2017]



# SAN ROQUE, EL PEREGRINO ANTIPESTÍFERO DE MONTPELIER

Iván TORRICO LORENZO

Graduado en Historia del Arte, UCM  
itorrico@ucm.es

Recibido: 20/6/2017  
Aceptado: 28/10/2017

**Resumen:** san Roque, patrón de peregrinos y santo antipestífero, es uno de los santos más venerados en Occidente. Su culto fue muy intenso, especialmente en Francia, lugar donde nació. Sus biografías, de carácter legendario, se remontan al siglo XV, aunque fue más conocido por la devoción popular que suscitó tras su muerte que por las historias referentes a su vida.

**Palabras clave:** san Roque; peregrino; antipestífero; Montpellier; devoción popular.

**Abstract:** St. Roch, who was patron of pilgrims and an anti-pestiferous saint, is one of the most revered saints in Western Europe. His cult was intense in France, where the saint was born. In spite of his biographies having been written during the 15<sup>th</sup> century, he was better known for the popular devotion he aroused after his death than for the stories based on his life.

**Key words:** St. Roch; pilgrim; anti-pestiferous; Montpellier; popular devotion.

Según la tradición, Roque nació en Montpellier a mediados del siglo XIV en el seno de una familia noble, pero quedó huérfano a una temprana edad y decidió entregar su fortuna a hospitales y personas necesitadas para dedicarse enteramente a la peregrinación. Su primer destino fue Roma, iniciando la marcha por la vieja ruta de la Toscana. De camino se encontró con la peste en Acquapendente (Lazio), donde paró para cuidar de los enfermos. Cuando la plaga disminuyó y se disponía a seguir con su viaje, supo que un nuevo brote había surgido en Cesena (Emilia Romagna). Después de ayudar allí marchó a Rímini para llegar finalmente a Roma, donde se encontró una ciudad sin papas, vacía, en silencio y devastada por la enfermedad. Tras tres años en Roma decidió volver a su ciudad natal, pero empezó a notar él mismo los síntomas de la peste en Piacenza. Una noche, un ángel le anunció que había llegado su hora, y dando gracias a Dios, decidió recluirse en un bosque donde morir sin contagiar a nadie. Allí estuvo sobreviviendo gracias a un perro que lo visitaba todos los días con una hogaza de pan y le lamía las heridas<sup>1</sup>, hasta que un día el amo del perro, Gottardo Pallastrelli, extrañado por el comportamiento del can, acompañó a este y descubrió a san Roque. El hombre lo recogió, lo curó y se convirtió en discípulo suyo. Un ángel enviado por Dios le asistió y curó de forma definitiva tiempo después. Restablecido, intentó dirigirse de nuevo a su ciudad natal, pero en Vhogera (Lombardía) fue encarcelado acusado de espionaje y murió cinco años después en la celda. Su cuerpo inerte empezó a resplandecer y llamar la atención de los guardas que, al ver una cédula que portaba, descubrieron que era sobrino del gobernador de la fortaleza.

<sup>1</sup> VILLAVERDE, M<sup>a</sup> Dolores (2010): pp. 494-495.

Fue enterrado con solemnidad a los treinta y dos años sin familia, sin fortuna, sin obra y renegado por los suyos, sin haber hecho otra cosa que dedicarse a los demás, convirtiéndose su tumba en centro de veneración y comenzando su culto inmediatamente<sup>2</sup>.

### Atributos y formas de representación

San Roque fue una figura llena de atractivo para los artistas, dado que representaba dos roles al mismo tiempo, el del viajero y el del héroe. En un primer momento se admitió la idea de que era un hombre atractivo, debido a un supuesto retrato, del que no se puede probar su autenticidad, que había realizado un artista al que posteriormente se conoció como Gottardo (según la leyenda, este personaje fue su discípulo) y que se conservó en Piacenza hasta el siglo XVII. En él, Roque aparecía como un hombre de fisionomía dulce, no muy corpulento, con grandes bucles en el pelo y barba rojiza<sup>3</sup>, con cierto aire de apóstol<sup>4</sup>. Esta representación, auténtica o no, se impuso en numerosas representaciones suyas. Por otro lado, como santo peregrino lleva el atuendo típico de estos<sup>5</sup>, lo que le hace muy parecido a Santiago Peregrino<sup>6</sup>, su precedente iconográfico más directo, sin embargo, otros atributos de Roque lo hacen fácilmente reconocible.

En primer lugar, el bubón pestilente<sup>7</sup>, que suele ser representado en el muslo. Según sus hagiógrafos, este estaba situado en la ingle, pero por decencia se le representaba en el centro de uno de sus muslos. En segundo lugar, estaría el perro<sup>8</sup> con una hogaza de pan en las fauces. Puede aparecer en ocasiones lamiendo la úlcera de san Roque por contaminación del pobre Lázaro de la parábola (Lc 16,19-31), pero lo más común es que se encuentre sentado junto a él. Por último, hay una variante que puede o no aparecer, y que a la vez es un elemento propio de Roque, el ángel que según sus

<sup>2</sup> MÂLE, Émile (1952): pp. 113-116.

<sup>3</sup> Esta característica se podría relacionar con la pequeña marca de nacimiento en forma de cruz y de color rojo que tenía sobre el pecho el santo; según Réau, el nombre de Roque procedería de *rubeus* (rojo) y no de *roc* (roca). RÉAU, Louis (1998): pp. 147.

<sup>4</sup> MÂLE, Émile (1952): pp. 113-116.

<sup>5</sup> El atuendo de peregrino utilizado por san Roque se conoce como *sarrochino* y se componía de una túnica, capa, esclavina, bordón, cantimplora y zurrón. LÓPEZ AÑÓN, Eva María (2007): p. 689.

<sup>6</sup> Para ampliar información vid. CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2015b).

<sup>7</sup> El bubón pestilente era sustituido en ocasiones por una llaga profunda. Este hecho podría tener dos explicaciones; la primera, en mi opinión, es que había un desconocimiento generalizado de la peste en la Edad Media y muchos artistas ni si quiera habrían estado en contacto con las epidemias, por lo que representaron los bubones como heridas o llagas cogiendo los modelos ya existentes, entre los que se encontraba san Sebastián; la segunda explicación, como señala Émile Mâle, estaría relacionada con la idea que tenía el hombre medieval, que a su vez está asociada con el desconocimiento que había, de que la peste se propagaba a través de flechazos que asaeteaban el cuerpo, como los que recibió san Sebastián, el mártir antipestífero precedente de Roque, y por ello el bubón era sustituido por la llaga profunda que dejaba una flecha. MÂLE, Émile (1952): pp. 113-116.

<sup>8</sup> El nombré más frecuente con el que se menciona al perro es Melampo, aunque también se lo nombra como Gozque, Roquet o Guinefort. Este último tiene que ver con la leyenda, muy popular en Francia, de san Guinefort, un perro que fue sacrificado al creer que había matado a un bebé, cuando realmente lo que había hecho era matar a la serpiente que acabó con la vida del niño. Al haber confiado el perro más en los humanos que los humanos en él, se convirtió en centro de culto popular para curar a los niños enfermos. Este culto sería posteriormente ridiculizado por los protestantes y suprimido por el catolicismo. MUIR, Edward (2001): p. 20.

hagiógrafos se le aparece para terminar de sanarle. Suele estar arrodillado ante el santo mientras le cura de diversas formas el bubón.

Un buen ejemplo que reúne todos los atributos recién mencionados es el marfil<sup>9</sup> que se conserva actualmente en el Museo Thomas Dobrée de Nantes, Francia (Fig. 1) y que está datado en el último tercio del siglo XV. Destaca un elemento que es habitual en las representaciones del santo, aunque Réau no lo menciona, y es la insignia de los romeros que hay en el sombrero con forma de cruz aspada: las llaves de san Pedro, el emblema papal que muchos de los peregrinos a Roma portaban<sup>10</sup>. Otro marfil de características muy similares, aunque de mejor manufactura, se encuentra en el Museo Correr de Venecia (Fig. 2).

Era muy habitual también representarle en exvotos y retablos con otros santos antipestíferos, como san Antonio Abad<sup>11</sup>, san Adrián y sobre todo san Sebastián<sup>12</sup>. En España, en Extremadura concretamente, se encuentra un ejemplo de ello en el *Retablo del Convento de Santa Clara*, en Zafra (fig. 3). Está fechado en torno al año 1500 y pertenece a la escuela hispano-flamenca, como se puede apreciar en la cantidad de detalles que componen la obra, como la representación del espacio a través del pavimento, la intención de realismo, las ventanas que dejan ver paisajes o el rico colorido. Se compone de seis compartimentos divididos en dos registros horizontales y en tres calles verticales: Roque está el primero por la izquierda, seguido de san Sebastián<sup>13</sup> y san Cipriano; en el registro inferior está santa Apolonia, la Virgen coronada y santa Lucía. Iconográficamente Roque es fácilmente reconocible, primero por el atuendo de peregrino; segundo por la llaga que presenta en el muslo; y tercero por el ángel que se la está curando. Por otro lado, no aparece el perro con la hogaza de pan y va descalzo, algo poco común en las representaciones del santo, pero indudablemente es Roque, se puede leer en su nimbo<sup>14</sup>. Otro ejemplo correspondiente a esta tipología y del mismo siglo se encuentra en la iglesia de San Giacomo Maggiore en Gavi, Italia (Fig. 4).

<sup>9</sup> El marfil fue un soporte de lujo desde bien antiguo al que solo tuvieron acceso las élites religiosas y políticas. Bizancio destacó en el arte de la eboraria desde el siglo VII hasta el XII. En Occidente se crearon importantes talleres en época de Carlomagno (siglo IX). A partir del siglo XIII, cuando las Cruzadas y las condiciones comerciales se “suavizan” con los mamelucos, empezó a haber una gran afluencia de marfil a Francia, Alemania e Italia, dando lugar a numerosos talleres. A partir de este momento y con el ascenso social y económico de la incipiente burguesía, el marfil siguió siendo un material de lujo, pero ya no estaba solo en manos de élites políticas y religiosas. GALÁN Y GALINDO, Ángel (2012): pp. 129-130.

<sup>10</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador (1993): p. 19.

<sup>11</sup> San Antonio Abad era invocado contra los brotes de ergotismo, también conocidos como “fuego de san Antón”. En la Edad Media el pan se realizaba con cualquier producto que se pudiera panificar (trigo, centeno o cebada entre otros), habiendo dos tipos: el pan blanco (de mejor calidad) y el pan negro (de peor calidad, con riesgo de estar contaminado con el cornezuelo de centeno). El pan negro dio lugar a diversas epidemias que devastaron a la población, especialmente en la provincia francesa del Delfinado, el centro de la propagación. En esta región reposaban los restos mortales de san Antonio Abad en la abadía de Saint-Antonie, orden que elaboraba pan exento de cornezuelo y que cuidó de los enfermos de dicha epidemia, originando así la recuperación de muchos de ellos. Por esta razón se le llama “fuego de san Antón” y se lo invocaba contra esta epidemia, y aunque no es precisamente antipestífero, se asoció en retablos o portadas con santos antipestíferos como Roque o san Sebastián por mediar entre los más desfavorecidos. SORIANO DEL CASTILLO, José Miguel (2007): pp. 6-7.

<sup>12</sup> RÉAU, Louis (1998): pp. 150-151.

<sup>13</sup> Para ampliar información vid. CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2015a).

<sup>14</sup> GARRIDO SANTIAGO, Manuel (1994): p. 23.

También era común que, en su condición de peregrino, san Roque portase en numerosas representaciones la concha jacobea, en lo que sería una contaminación procedente de Santiago peregrino. Tal hecho se puede apreciar en una de las páginas del *Devocionario de Joanna de Ghistelles* Londres (Londres, British Library, Ms. Egerton 2125) (Fig. 5), de manufactura neerlandesa que, si bien es de principios del siglo XVI, aún mantiene el estilo gótico. Roque aparece representado con todos los atributos propios y se puede apreciar, de manera bastante sutil, la concha jacobea junto a las llaves de san Pedro en el sombrero que cuelga del cuello del santo. La contaminación jacobea se aprecia mejor en la pintura del siglo XV que se conserva en la Pinacoteca di Brera de Milán, Italia (Fig. 6) donde podemos ver dos conchas jacobea a ambos lados de las llaves de san Pedro. Cabe destacar, como curiosidad, que del bubón sale un gusano alargado y blanco (se creía hasta hace poco que el autor anónimo de la pintura había querido representar una gota de pus) que según las últimas investigaciones podría ser *Dracunculiasis*, un parásito bien conocido desde la Antigüedad que no era mortal pero que generaba un dolor muy intenso. Este parásito se daba sobre todo en África, por lo que es probable que el pintor conociese a algún viajero en el puerto de Bari con dicha enfermedad y lo plasmara aquí, siendo una de las primeras representaciones con intención realista del organismo que se conocen<sup>15</sup>.

En el ámbito de la escultura, las figuras de alabastro fueron muy populares a finales de la Edad Media y se conservan numerosas representaciones de santos en dicho material por toda Europa<sup>16</sup>. De Roque se conserva un ejemplar del siglo XV en el Victoria and Albert Museum de Londres (Fig. 7). Está algo deteriorada, pero sigue siendo un magnífico ejemplo. Por otro lado, como sucedió con exvotos y retablos, fue común representar a los santos antipestíferos en composiciones escultóricas dentro de las iglesias con la función de invocarlos en épocas de peste u otras epidemias para que protegiesen a la población<sup>17</sup>. Tal es el caso de la Iglesia de san Riquier, en Somme, Francia, donde se conserva en el transepto meridional un magnífico ejemplo escultórico de finales de la Baja Edad Media<sup>18</sup> (Fig. 8), donde aparecen san Antonio Abad, san Sebastián y san Roque, los tres santos citados más arriba.

## Fuentes escritas

Aunque la mayoría de los textos están incompletos y presumiblemente contienen muchas invenciones o leyendas, hay dos fuentes escritas que destacan por encima del resto ya que permiten un cierto acercamiento histórico al personaje<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Para ampliar información vid. LORENZI, Rosella (2017).

<sup>16</sup> Francisco José Galante señala que la utilización del alabastro como material para trabajos plásticos se remonta al siglo XIV en Europa. Los principales talleres se encontraban en Inglaterra y desde allí, gracias al aumento de la actividad mercantil, se abastecía la gran demanda de iglesias, abadías, instituciones y devotos de todo el continente europeo. GALANTE GÓMEZ, Francisco José (2007): p. 142. En España se conserva un gran número de estos. Fernando Pérez Suescun trata algunos ejemplos de alabastros ingleses con temática jacobea. PÉREZ SUESCUN, Fernando (2014).

<sup>17</sup> GILBERT, Antoine Pierre (1836): p. 111.

<sup>18</sup> MÂLE, Émile (1995): p. 193.

<sup>19</sup> BOLLE, Pierre y ASCAGNI, Paolo (2010): p. 82.

· *La Vita Sanct Rochi*

*La Vita Sanct Rochi* fue escrita en latín por el gobernador de Brescia, Francisco Diedo, en 1479. Parece ser que fue la base de otras hagiografías posteriores de menor importancia. Para los investigadores de la corriente denominada “cronología tradicional” esta sería la primera hagiografía del santo y no el *Acta Breviora*. Fija la fecha de nacimiento del santo en 1295 y su muerte, también en Montpellier, en 1327. Aquí se cuenta además el milagro que hizo deteniendo la peste durante el Concilio de Constanza en 1414, aunque algunos investigadores creen que fue realmente en el Concilio de Ferrara de 1439 donde se lo invocó<sup>20</sup>.

· *Acta Breviora*

La primera edición conocida se encuentra en un libro llamado *Vitae Sanctorum*, publicada en Colonia, Alemania, en 1483, pero algunos investigadores creen que esta edición traducía al latín un texto italiano más antiguo compuesto en Lombardía en 1430, lo que convertiría a este texto en su biografía más antigua. En este texto se cimienta la corriente denominada como “nueva cronología”, que fija su nacimiento medio siglo después de lo que decía Diedo, y su defunción en 1376-1379 en la ciudad de Vhogera<sup>21</sup>.

### Otras fuentes

Los atributos del santo trascendieron de una manera importante al ámbito de los refranes, donde hay numerosos ejemplos de la relación de Roque y el perro: *se dice de dos amigos que son inseparables, como san Roque y su perro*<sup>22</sup>. Por otro lado, se sabe que en época de epidemias se escribía en las casas V.S.R. (Viva san Roque) para que la peste no entrara<sup>23</sup>.

### Extensión geográfica y cronológica

El culto a san Roque se extendió rápidamente en el siglo XV por toda Europa. Según Réau, hay dos hechos importantes que podrían explicar la difusión del culto a este santo durante el siglo XV: por un lado, y según *La Vita Sanct Rochi* de Diedo, estaría la decisión del Concilio de Constanza en 1414 de hacer una serie de plegarias públicas al santo para que cesara una epidemia de peste; por otro lado, tenemos el traslado de sus reliquias a Venecia en 1485<sup>24</sup>, ciudad tremendamente importante ya que era uno de los centros comerciales y religiosos de Europa por aquel momento y por donde transitaban muchos de los peregrinos que iban a Tierra Santa<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> PUJOL, Rubén, (2015): p. 71.

<sup>22</sup> Ibid., p. 324.

<sup>23</sup> MÂLE, Émile (2001): p. 302.

<sup>24</sup> Según la tradición italiana, de Voghera se trasladaron los restos a Venecia; según la tradición francesa, sus restos quedaron donde murió, en Montpellier. Se ha tratado de conciliar ambas versiones mediante un presunto robo perpetrado por venecianos, pero en cualquiera de los casos san Roque es un personaje muy importante para la ciudad de Venecia. CARMONA MUELA, Juan (2003): p. 397.

<sup>25</sup> BOLLE, Pierre y ASCAGNI, Paolo (2010): pp. 93-97.

A partir de estos dos hechos, en Francia e Italia se habrían multiplicado las cofradías dedicadas a san Roque. El culto popular precedió entonces a su canonización oficial, que se llevó a cabo en el siglo XVII con el papa Urbano VIII<sup>26</sup>. Antes, en 1499, Alejandro VI dio su consentimiento para la creación de una cofradía romana dedicada a san Roque, mientras que en 1547 Pablo III lo hizo inscribir en el libro franciscano de los mártires. La devoción a san Roque había alcanzado tal importancia en el mundo que en 1590 Sixto V pidió al embajador veneciano en Roma que le entregase una biografía relatando su vida y los milagros que había realizado, a fin de poder canonizarlo oficialmente<sup>27</sup>.

El origen más temprano de su culto se encuentra en la ciudad de Voghera, donde se han conservado dos documentos, uno de 1469 y otro de 1483, que atestiguan que las reliquias del santo se veneraban con su correspondiente fiesta en verano en la iglesia de san Enrique de Voghera (hoy en día parroquia de san Roque). Esta ciudad, además, era un importante cruce de caminos, lo que habría impulsado su expansión: por un lado circulaban los palmeros que viajaban a Tierra Santa; por otro lado estaban los romeros que peregrinaban a Roma; y por último, los que desde Italia partían rumbo a Santiago<sup>28</sup>.

Tras Voghera tendríamos a Venecia, por los motivos antes mencionados, y como tercera ciudad más importante por su devoción hacia el santo estaría, a finales del siglo XV, la ciudad de Nuremberg, en Alemania, debido a la comunidad de comerciantes alemanes que había en Venecia y que al volver a su ciudad popularizaron al santo. Su culto también está probado en Portugal (Lisboa), Alemania (Bingen) y Bélgica (Amberes y Huy). En España, Galicia es el lugar donde más devoción tuvo este santo debido sobre todo a las pestes de finales del XVI<sup>29</sup>.

Los navegantes del Loira o los canteros y empedradores fueron algunas de las corporaciones que adoptaron a Roque como patrón. También se le consideraba protector de los animales porque el día de su fiesta, el 16 de agosto, el sacerdote bendecía unas hierbas que los campesinos mezclaban con el pienso para alimentar a sus animales<sup>30</sup>.

Respecto a la condición social de quienes veneraron durante la Edad Media a Roque en particular, y a los santos peregrinos y antipestíferos en general, se puede decir que el culto se extendió a todos los estamentos, aunque de manera especial caló en las capas de la sociedad más desfavorecidas, debido fundamentalmente a que éstas eran las más vulnerables ante las epidemias y las más numerosas en las peregrinaciones.

## **Soportes y técnicas**

Al ser un santo cuyo culto se afianza durante el siglo XV, algo tarde en comparación con el resto de santos peregrinos y antipestíferos y ser más conocido por la devoción privada, no hay un número de obras puramente medievales tan elevado en comparación a otros santos. No obstante, aparece representado en diversos tipos de

---

<sup>26</sup> RÉAU, Louis (1998): p. 148.

<sup>27</sup> BOLLE, Pierre y ASCAGNI, Paolo (2010): p. 97.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>29</sup> RÉAU, Louis (1998): p. 149.

<sup>30</sup> *Ibid.*

soportes<sup>31</sup>, aunque su iconografía se desarrolló ampliamente a partir del siglo XVI y hasta el XVIII con los nuevos brotes de peste que asolaron Europa.

### Precedentes, transformaciones y proyección

Como hemos comentado más arriba, la figura de Roque fue interesante para los artistas medievales porque jugaba dos papeles al mismo tiempo, el de viajero, al peregrinar de su ciudad natal a Roma, y el de héroe, al dedicar su fortuna y su vida a ayudar a los más desfavorecidos. En este último aspecto, a nivel iconográfico, hay dos héroes del mundo antiguo que son claros precedentes del santo.

El primero es el héroe troyano Eneas, que como se narra en la *Eneida*, fue herido en el muslo en la lucha con Turno, rey de los rútilos, y posteriormente curado por su madre, la diosa Venus, mientras era atendido por el médico Yépige (*Eneida*, XII, 383-424). Este tema se encuentra representado en una pintura mural (Fig. 9) de la famosa ciudad romana de Pompeya, en la denominada Casa de Sirico (actualmente se encuentra en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli), y se aprecia cómo Eneas muestra la herida de su muslo mientras que Yépige, arrodillado, se la cura, una escena muy similar a las vistas de san Roque con el ángel<sup>32</sup>.

El segundo precedente en el mundo antiguo es el héroe griego Ulises, quien tiene y enseña, tal como narra Homero en la *Odisea*, una herida en el muslo por el ataque de un jabalí. Hay varios ejemplos de cerámica griega donde se representa la escena en la que la anciana Euriclea, la nodriza de Ulises cuando era joven, descubre la cicatriz del muslo mientras le lava los pies tras su regreso a Ítaca (*Odisea*, XIX). En el esquifo de figuras rojas que se conserva en el Museo Archeologico Nazionale di Chiusi (Fig. 10) se puede apreciar claramente las similitudes con el tema de Roque. También podríamos hacer un paralelismo entre ambos héroes con el momento en el que Euricela descubre por la cicatriz que es Ulises al que está lavando los pies, con el momento en el que Roque yace muerto en su celda, también tras volver de un largo viaje como el héroe antiguo, y descubren que es él por el resplandor de su cuerpo y una cédula.

En época medieval encontramos varios precedentes, el más directo, al igual que sucede con el resto de santos peregrinos, es el peregrino de carne y hueso, es decir, las personas que recorrían Europa para llegar a Roma, Jerusalén o Santiago de Compostela, los tres centros de peregrinación más importantes para la cristiandad en época medieval. Por otro lado, el modelo de Santiago peregrino, que fue uno de los primeros en asimilar la iconografía de los peregrinos de verdad, también se puede considerar como precedente directo de Roque. A san Sebastián también se le puede considerar precedente en la manera en la que se representan las heridas de Roque en algunas obras. Personalmente, incluiría también al pobre Lázaro de la parábola, patrón de los leprosos y santo defensor de los enfermos, dentro de los precedentes medievales. Simbólicamente es cierto que el tema más semejante, Lázaro a la puerta del rico Epulón, a nivel simbólico no tiene nada que ver<sup>33</sup>, pero como señala Réau, iconográficamente por contaminación del pobre Lázaro el perro de Roque puede aparecer en ocasiones lamiéndole el bubón del muslo<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Véase el epígrafe “Atributos y formas de representación” de este mismo trabajo.

<sup>32</sup> BOECKL, Christine M. (2000): p. 58.

<sup>33</sup> En este tema Lázaro es representado a los pies de una puerta y junto a él aparecen uno o varios perros

En cuanto a la evolución iconográfica de Roque, añadir que no presenta grandes cambios durante la Baja Edad Media, si bien es cierto que acabó asumiendo elementos propiamente jacobeos sin tener nada que ver con el Camino de Santiago.

Por último, su proyección fue muy importante en época moderna, momento culmen de su culto y desarrollo artístico debido a los fuertes brotes epidémicos que asolaron buena parte de Europa hasta principios del siglo XVIII. Destacan las numerosas tallas policromadas del siglo XVI, como la magnífica talla de san Roque de Fargas (Fig. 11), en Las Palmas, restaurada hace pocos años<sup>35</sup>.

### Prefiguraciones y temas afines

Roque, en su condición de patrón de los peregrinos, está estrechamente vinculado con san Rafael, san Cristóbal<sup>36</sup> y, sobre todo, Santiago Peregrino. Lo mismo sucede con san Sebastián, san Adrián y san Antonio Abad, con los que Roque comparte la condición de santo defensor contra la peste o epidemias, y junto a los que era común verlo en retablos o portadas.

### Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, Salvador (1993): *Iconografía Jacobea en Castilla y León*. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, Valladolid.

BOECKL, Christine M. (2000): *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology (Sixteenth Century Essays & Studies, V. 53)*. Truman State University Press, Kirksville.

BOLLE, Pierre; ASCAGNI, Paolo (2010): *Roque de Montpellier. Documentos y testimonios sobre el nacimiento del culto a uno de los santos más amados de la cristiandad*. Asociación italiana san Roque de Montpellier – Centro de Estudios sobre san Roque – Comité internacional.

Disponible en línea: [http://www.sanroccodimontpellier.it/1/upload/1\\_1\\_la\\_vita.pdf](http://www.sanroccodimontpellier.it/1/upload/1_1_la_vita.pdf)

CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Ediciones Istmo, Madrid.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2015a): “San Sebastián, mártir y protector contra la peste”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 13, pp. 55-65.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2015b): “Santiago Peregrino”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 14, pp. 63-75.

---

lamiéndole las úlceras (por ejemplo, el conjunto mural de San Clemente de Tahull, escena del intradós del arco triunfal, 1123, MNAC, Barcelona). Lejos de ser un signo de piedad por parte de los animales frente a la inhumanidad del rico, en Oriente los perros eran considerados impuros y coprófagos y lo que aquí se pretendía era conmover al fiel, puesto que el leproso era incapaz de defenderse de las bestias que lo lamían como si fuera basura. El perro como tal fue rehabilitado más tarde, en época feudal, gracias a los servicios que rendían a los grandes señores en la caza, considerándose al final símbolos de nobleza. RÉAU, Louis (1998): pp. 366-367.

<sup>34</sup> RÉAU, Louis (1998): pp. 150-151.

<sup>35</sup> GALÁN GONZÁLEZ, Beatriz (2008): p. 24.

<sup>36</sup> Para ampliar información véase MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009).

GALÁN GONZÁLEZ, Beatriz (2008): “Restauración de la talla de san Roque. Firgas”, *Boletín de Patrimonio Histórico*, nº 6, pp. 24-26.

Disponible en línea: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/landingpage/collection/bolph>

GALÁN Y GALINDO, Ángel (2012): “El marfil y el comercio medieval mediterráneo”, *Arte, historia y arqueología*, nº 19, pp. 129-148.

GALANTE GÓMEZ, Francisco José (2007): “Una escultura de alabastro producida en los talleres del maestro de Rímni: la Virgen de la Peña, en Betancuria (Fuerteventura)”, *Archivo Español de Arte*, t. LXXX, nº 318, pp. 141-160. Disponible en línea: <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/37/37>

GARRIDO SANTIAGO, Manuel, (1994): “Aproximación a la pintura gótica en Extremadura”, *Norba. Revista del Arte*, nº 14-15, pp. 15-40.

GILBERT, Antoine Pierre (1836): *Description historique de l'église de l'ancienne abbaye royale de Saint Riquier en Ponthieu*. Caron-Vitet, Amiens.

LÓPEZ AÑÓN, Eva María (2007): *Arte religioso en el Arciprestazgo de Nemancos (A Coruña). Siglos XVII-XX*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

LORENZI, Rosella (2017): “Earliest Depiction of ‘Fiery Serpent’ Found in Medieval Painting”, *Live Science*. Disponible en línea: <https://www.livescience.com/58298-earliest-depiction-of-guinea-worm-medieval-painting.html>

MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): “San Cristóbal”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 43-49.

MÂLE, Émile (1952): *El arte religioso del siglo XII al XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México.

MÂLE, Émile (1995): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. A. Colin, París.

MÂLE, Émile (2001): *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*. Encuentro, Madrid.

MUIR, Edward (2001): *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Editorial Complutense, Madrid.

PÉREZ SUESCUN, Fernando (2014): “Los alabastros medievales ingleses y la iconografía jacobea: algunas piezas singulares”. En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*, nº especial (noviembre) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, pp. 421-438. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/48286/45186>

PUJOL, Rubén (2015): *Vidas de santos. San Roque*. RBA, Barcelona.

RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

SORIANO DEL CASTILLO, José Miguel (2007): *Micotoxinas en alimentos*. Díaz de Santos, Madrid.

VILLAVERDE SOLAR, M<sup>a</sup> Dolores (2010): *Iconografía de los santos: san Roque en la Galicia del siglo XVIII*. Universidad de La Coruña, La Coruña.



◀ Fig. 1. Portapaz de marfil, Francia, último tercio del siglo XV. Nantes, Musée Thomas Dobrée, inv. 969.7.27.

[http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5B05C2BF\\_4a8e5a14.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5B05C2BF_4a8e5a14.html) [captura 20/10/2017]



▶ Fig. 2. Portapaz de marfil, ¿Italia?, siglo XV. Venecia, Museo Correr, Cl. XVII n. 7.

[http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AA7F85B1\\_8976f908.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AA7F85B1_8976f908.html) [captura 20/10/2017]



▲ Fig. 3. Retablo procedente del convento de Santa Clara de Zafra (España), c. 1500. Detalle de san Roque y san Sebastián.

<http://www.abalartesubastas.com/imagenes/subastas/13/25119.jpg> [captura 20/10/2017]



▲ Fig. 4. San Sebastián y san Roque. Iglesia de San Giacomo Maggiore de Gavi (Italia), siglo XV.

<https://i.pinimg.com/474x/9c/2c/5f/9c2c5f8916bf9013e35c0f332ea14934.jpg> [captura 20/10/2017]



◀ Fig. 5. Simon Bening y taller, *Devocionario de Joanna de Ghistelles*, Gante (Bélgica), c. 1516. Londres, British Library, Ms. Egerton 2125, fol. 209v.

<http://www.bl.uk/1111images/Kslides/big/K037/K037929.jpg> [captura 20/10/2017]



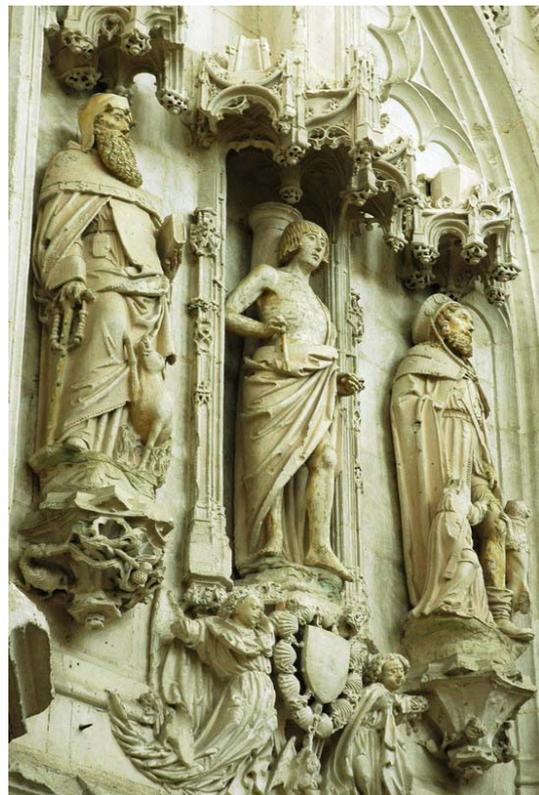
**Fig. 6. San Roque, Puglia (Italia), siglo XV. Milán, Pinacoteca di Brera.**

<http://www.livescience.com/58298-earliest-depiction-of-guinea-worm-medieval-painting.html> [captura 20/10/2017]



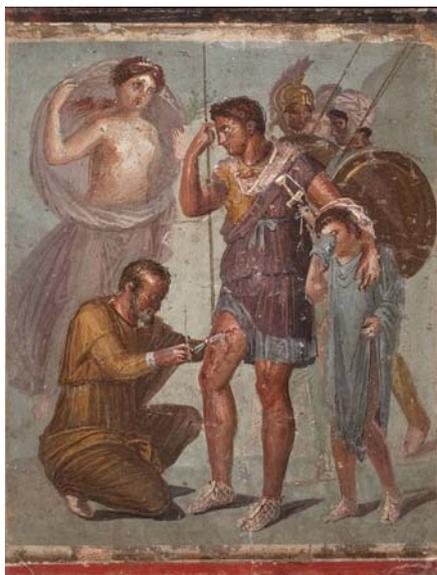
**Fig. 7. San Roque, alabastro, Inglaterra, siglo XV. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A. 130-1946.**

<http://collections.vam.ac.uk/item/O70594/st-roch-panel-unknown/> [captura 20/10/2017]



**Fig. 8. San Antonio abad, san Sebastián y san Roque. Transepto meridional de la iglesia abacial de Saint-Riquier (Francia), finales del siglo XV.**

<https://www.flickr.com/photos/33852840@N06/3943228857/> [captura 20/10/2017; Foto: isamiga76] Licencia CC BY 2.0



**Fig. 9. La herida de Eneas. Pintura mural de la casa de Sirico, Pompeya (Italia), c. 45-79 d.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9009.**

<http://www.museoarcheologiconapoli.it/wp-content/uploads/2016/08/inv.9009-mosaici-museo-napoli.jpg> [captura 20/10/2017]



**Fig. 10. Ulises y la nodriza. Esquifo de figuras rojas, 450-400 a.C. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale.**

<https://i.pinimg.com/originals/5a/ee/75/5aee75e4a16b00b009cc2e7ce2771d10.jpg> [captura 20/10/2017]



**Fig. 11. San Roque, primera mitad del siglo XVI. Museo Sacro de Arte Diocesano de Las Palmas.**

[Foto: GALÁN GONZÁLEZ, Beatriz (2008): p. 25]

## POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección [iconografia@ucm.es](mailto:iconografia@ucm.es). Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderán los derechos de explotación de los mismos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

### ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- *Palabras clave*: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- *Abstract* y *Keywords* correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.

- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

NOTAS AL PIE:

Con **carácter general**, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las **obras literarias** medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, *Etimologías*, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

### **Monografías y obras colectivas**

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará “ed./dir./coord.” entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausicaá, Murcia.

### **Artículos de revistas**

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, nº, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, nº 185, pp. 13-38.

### **Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos**

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”. En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAAN-KEDAR, Nurith (1974): “The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): “Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun”. En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

### **Catálogos de exposiciones**

*Título* (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Virgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

### **Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas**

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

### **Ediciones de fuentes y obras literarias**

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

### **Recursos y ediciones digitales**

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, n° 12 [http://cem.revues.org/index7132.html. Consulta de 10/10/2008].

## **ILUSTRACIONES**

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.