

# Imag●& Mirabilia

Les formes del prodigi a la Mediterrània medieval  
The ways of wonder in the Medieval Mediterranean  
Las formas del prodigio en el Mediterráneo medieval

---

Editors

Anna Orriols, Jordi Cerdà i Joan Duran-Porta

---



# IMAGO & MIRABILIA

Les formes del prodigi a la Mediterrània medieval  
The ways of wonder in the Medieval Mediterranean  
Las formas del prodigio en el Mediterráneo medieval

# IMAGO & MIRABILIA

Les formes del prodigi a la Mediterrània medieval  
The ways of wonder in the Medieval Mediterranean  
Las formas del prodigio en el Mediterráneo medieval

EDITORS

Anna Orriols, Jordi Cerdà i Joan Duran-Porta

© dels textos: els autors, 2020

© d'aquesta edició: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2020

Primera edició: desembre de 2020

Edició:

Servei de Publicacions

Universitat Autònoma de Barcelona

8193 Bellaterra, Cerdanyola del Vallès (Barcelona)

sp@uab.cat. [www.uab.cat/publicacions](http://www.uab.cat/publicacions)

ISBN: 978-84-490-9341-8

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresos la reprografia, el tractament informàtic i la distribució d'exemplars mitjançant lloguer, és rigorosament prohibida sense l'autorització escrita dels titulars del copyright, i estarà sotmesa a les sancions establertes a la Llei.

Aquesta publicació és el resultat de la recerca duta a terme en el marc del Projecte:  
MICINN HAR2015-63883-P: *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval: artistas, objetos y modelos - MAGISTRI MEDITERRANEI.*

# Índex

Al voltant d'Imago & Mirabilia . . . . . 11

## I. GEOGRAFIES / GEOGRAPHIES / GEOGRAFÍAS

Las maravillas en sus geografías sagradas: efectos de realidad y efectos de presencia,  
entre saber y visión, en pinturas catalanas del fin del medioevo . . . . . 17  
*Dominique de Courcelles*

«Meinte merveilles avum veüe, ki en Bretagne est avenue»:  
la geografia del desig i la poètica de la *remembrance* als *Lais* de Maria de França . . . . . 29  
*Meritxell Simó*

El Carmel o l'extraordinària memòria d'una geografia perduda.  
Felip Ribot i la seva *De institutione primorum monachorum* . . . . . 39  
*Jordi Cerdà Subirachs*

*Tresors amagats e encantats*. La meravella sota terra . . . . . 51  
*Anna Orriols*

*A monstrous appendage*: British Library MS Harley 2799,  
f. 243 and the illustrated *De portentis* . . . . . 73  
*Miguel Ayres de Campos-Tovar*

Suspeita, terror e atração: seres noturnos e *mirabilia* em túmulos  
régios portugueses do século XIV . . . . . 87  
*Carla Varela Fernandes*

*Peregrinatio ad Terram Sanctam*. The Mediterranean geography of Christian  
wonders in the *Book of the Infante Pedro of Portugal* . . . . . 99  
*Paulo Esmeraldo Catarino Lopes*

## II. RELATS / STORIES / RELATOS

Corpi iconizzati e immagini «corporizzate» . . . . . 113  
*Michele Bacci*

El regne animal als peus de Crist. Miracle i presència eucarística  
en els retaules del Corpus dels bisbats catalans . . . . . 125  
*Cèsar Favà Monllau*

¿Biografía o hagiobiografía? El <i>De Vita Gregorii Thaumaturgi</i> de Gregorio de Nisa . . . . .	145
<i>Mattia C. Chiriatti</i>	
Los barcos de Magonia y otros navíos voladores como género de <i>mirabilia</i> durante la Edad Media . . . . .	153
<i>Juan Antonio Jiménez Sánchez</i>	
¿Falsos prodigios o verdaderos milagros? Reconocer las señales de la llegada del Anticristo en la literatura altomedieval ibérica . . . . .	163
<i>Gaëlle Bosseman</i>	
La imagen de la maravilla: la identidad femenina en el <i>roman</i> de <i>La Manekine</i> de Philippe de Rémi . . . . .	173
<i>Sandra Dolz López</i>	
<i>Omnis etiam mundus ante oculos eius adductus est.</i> Les visions de sant Benet al claustre de Ripoll . . . . .	183
<i>Pere Beseran i Ramon</i>	
Relatos prodigiosos nos códices do Mosteiro de Alcobaça . . . . .	193
<i>Catarina Fernandes Barreira, Mário Farelo</i>	
Núvols, capes i <i>transfretacions</i> o el viatge com a forma de prodigi. Tradicions textuais i iconogràfiques del viatge de sant Antoni Abat a Barcelona . . . . .	203
<i>Montserrat Barniol López</i>	
<b>III. OBJECTES / OBJECTS / OBJETOS</b>	
Objetos jerosolimitanos medievales: actantes transmediterráneos . . . . .	215
<i>Nikolas Jaspert</i>	
Política i poder en el control de les relíquies a la Mediterrània del segle VI . . . . .	237
<i>Pere Maymó i Capdevila</i>	
El toque de lo sagrado: los tejidos como reliquias . . . . .	247
<i>Laura Rodríguez Peinado</i>	
Colour, light and wonder in Medieval Islamic Aesthetics . . . . .	259
<i>Idries Trevathan</i>	
¿Qué le dio la Virgen al carpintero de Le Puy por la noche? . . . . .	271
<i>Avital Heyman</i>	
La gemma di Dio: il <i>Sacro Catino</i> di Genova tra « <i>mirabilia</i> » e « <i>racio</i> » . . . . .	287
<i>Gianluca Ameri</i>	

## Al voltant d'Imago & mirabilia

Segons reporta Joan Coromines en el seu *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, del llatí MĪRĀBĪLĪA, el plural neutre *mirabilia* ja apareix incomparablement més usat que la seva forma singular en textos del llatí vulgar, amb tendència a quedar estereotipat com a únic i amb el sentit de «prodigi, cosa estupenda». Aquesta substantivació de l'adjectiu apareix consumada en totes les llengües romàniques d'Occident: com ara en castellà *maravilloso*, en francès *merveille*, en italià *meraviglia* o en portuguès *maravilhoso*. El nostre MIRAR prové del llatí MĪRĀRĪ, que tenia el sentit d'«estranyar, estar astorat» o també d'«admirar.» En els primers testimonis catalans medievals conservats, s'hi observa la mateixa significació que en llatí; després, evoluciona semànticament en «contemplar» i, finalment, en «guaitar, esguardar, mirar». I malgrat que mirar sigui el sentit usual, va persistir en la nostra llengua medieval el matís d'esguardar, mirar atentament.

A l'edat mitjana no va existir mai un únic *meravellós*, sinó aquest *mirabilia* plural. I és des d'aquesta pluralitat de mirades atentes que aquest volum que teniu entre les mans vol tractar el fenomen del meravellós. Sobre un substrat antic, reelaborat per la tradició cristiana, una diversitat de llocs, relats i creences van anar configurant els perfils del prodigi a l'edat mitjana. Cada moment de la història, cada societat, ha segregat un meravellós, el qual s'ha nodrit sovint del que l'ha precedit. Els medievalistes han insistit que hi ha poc d'original en el meravellós d'aquest extens i difús període. En aquest sentit, el cristianisme va fer-hi una aportació escassa perquè desconfiava o, clarament, combatia un conjunt d'imatges o de nocions que considerava d'origen pagà. En canvi, sí que va impulsar i condicionar el sobrenatural i el miraculós, de bon principi, àmbits de naturalesa i de funció distintes a les de la meravella.

Tal com va assenyalar Jacques Le Goff en un citadíssim article, si bé el meravellós, per a l'home contemporani, és una categoria circumscrita a l'esperit, a la creació artística o a la literatura, per al medieval era una categoria de l'univers conformada per un conjunt de coses prodigioses. L'historiador francès apuntava que a l'edat mitjana hi havia com a mínim tres adjectius que concorrien per qualificar el meravellós i que corresponien a àmbits diferenciats: *mirabilis*, *magicus*, *miraculosus*. *Mirabilis* correspondria al meravellós tradicional, que, segons Le Goff, arrelava en un substrat precristià. *Magicus* era un concepte ambivalent: no solament existia una màgia negra associada al mal, al diable, sinó que també n'hi havia una de blanca, lícita i benèfica. Per últim, el *miraculosus* seria pròpiament el sobrenatural cristià. El miracle, doncs, en bona mesura competeix amb el meravellós tradicional, el qual sembla definir-se per la seva oposició o incomoditat respecte al cristianisme. Malgrat els esforços de Le Goff per establir una taxonomia clara que endrecés aquesta categoria, la realitat pervinguda en objectes, imatges o relats és tossudament complexa. El prodigi a l'edat mitjana es va anar bastint de vestigis de procedències variades i es va haver d'adaptar a temps i espais en funció de les necessitats de cada moment. Aquesta categoria de coses prodigioses es resisteix encara ara a la seva definició precisa i al seu ordenament definitiu.

Caldria un enfocament més complex de les representacions, les quals no es poden reduir a un simple reflex de les categories culturals i estaments socials. El tall binari, emprat pel mateix Le Goff i acceptat en bona mesura per la *Nouvelle Histoire*, entre una cultura erudita (*savante*) i una cultura popular (*populaire*), no afavoreix la comprensió del meravellós medieval. Aquest discurs historiogràfic va crear una mena de fossar infranquejable entre aquestes dues cultures malgrat la seva proximitat i convivència en el temps i en l'espai. I, el que ara ens interessa ressaltar, també en les seves subse-



güents aproximacions d'anàlisi: la que mirava la cultura *savante* com a font incessant de progrés i desvetllament; i la que mirava la cultura *populaire* des de la malenconia. A través d'aquest tall, se solia oposar el temps i la cultura del poble, sempre immutable, incapaç d'alliberar-se del consuetudinari, del temps repetitiu, etnogràfic; en contrast a la cultura de les elits, creadora, dinàmica, que es considerava la font de la innovació en la història. La capacitat de canvi, segons aquest convingut binarisme, no es trobava tant en allò social, sinó en allò cultural. De manera que semblava que era el cultural el que creava el social i, així, el moviment sempre estava del costat de l'elit i, la inèrcia, del costat popular.

Seguint les consideracions d'Aron Gurévix, entenem la cultura medieval com una cultura multipolar (i no doble), interaccional (i no sotmesa a fluxos unívocs) i atenta a les mediacions i als mediadors. Aquest plantejament ens obre nous recorreguts de recerca i ens exigeix una relectura dels repertoris del meravellós medieval. Ens trobem sovint que la identificada com a «cultura popular» era la proposada o imposada per estaments dominants en unes formes degradades, molt específiques, destinades freqüentment a la seva censura, i que no han de tenir sempre les seves arrels entre les categories populars. Per molt que l'etnografia posterior reiteri, sempre immutable, la persistència de determinats costums, formes o objectes i els situï en l'heterodòxia, hem de saber re-articular les pràctiques culturals en cada cas, i analitzar-les des de la premissa que són sovint exercicis del poder dins del seus dispositius retòrics i dins les seves estratègies persuasives. En definitiva, cal llegir el món del text i de la imatge en la seva especificitat.

Tal vegada perquè, bo i tenint en compte que és una realitat històrica i que s'ha d'explicar en cada circumstància concreta, el meravellós entra també en l'esfera del psicològic. No tot el meravellós ha tingut el mateix efecte entre els mateixos estaments socials o territoris; també cal tenir present el seu efecte particular, individualitzat. Hem escollit, com a imatge de portada d'aquest volum, la figura d'un home que sent estupefacció davant del prodigi: un home circumspecte, de barba copiosa, aixeca els braços i amb una mà, situada precisament davant del front, la font de l'enteniment, sembla no trobar explicacions a allò que veu. Hem triat, doncs, l'efecte per sobre l'objecte; una preferència que vol evidenciar com la reacció davant del prodigi ocupava un espai de privilegi també en la seva configuració i representació. Com en les conegudes paraules de Gervasi de Tilbury als *Otia imperialia*: «Mirabilia vero dicimus quae vestrae cognitioni non subjacent etiam cum sint naturalia.» Allò que als medievals se'ls escapava de la seva cognició, per «natural» que fos, causava aquest efecte. Sense trobar les paraules escaients, l'explicació que li pertocaria, el meravellós quedava fixat per l'estupor respecte a allò que tot just presentien o, ras i curt, desconeixien.

Hem organitzat el present volum a partir de tres àmbits que, sense cap pretensió totalitzadora ni teòrica, mostren la vivacitat del prodigi medieval i la riquesa de la seva exploració. El primer àmbit és el titulat *Geografies*. El sagrat i el profà tracen una topografia del meravellós que omple la geografia d'indrets singulars, escenaris de tota mena de prodigis, alguns de remots o d'altres encara avinents. La tradicional història sagrada i l'heterogeni santoral, la literatura i els tractats pseudo-científics de l'antiguitat, les cròniques de viatgers i pelegrins o la mateixa cartografia, tot contribueix a fixar els indrets de la meravella com a *lieux de mémoire*. En efecte, el meravellós també respon a una topografia, a uns espais concrets on es troba, es reconeix i es difon; una memòria precisa on tothora són recordades les *mirabilia*.

El segon àmbit del volum és *Objectes*. A l'edat mitjana, relíquies, objectes valuosos, rars o exòtics van ser buscats amb afany i els van creure portadors de virtuts prodigioses o reminiscències de criatures tan llunyanes com fabuloses. Presents a les corts, als tresors d'església o a les llars benestants, van esdevenir formes tangibles del sobrenatural. Alguns de procedents de l'Orient cristià van assolir una remarcable dimensió llegendària. I molts d'ells van desvetllar una *arkhaiologia*, una «història

de les coses antigues», amb la qual es va anar acompanyant l'objecte prodigiós d'una llegenda que reverberava la seva condició meravellosa i remota.

Per últim, el tercer àmbit és *Relats*. Les narracions escrites i també els relats visuals van ser vehicles fonamentals per a la formació i la difusió del prodigi a l'edat mitjana. Les diverses formes de la meravella troben en la literatura profana o en l'hagiogràfica uns potents mitjans d'expressió i de la seva concreció. Cròniques, novel·les i relats hagiogràfics són portaveus de successos extraordinaris, i la seva enunciació o visualització és causa d'estupor. Miracle, llegenda i aventura esdevenen presències constants en la literatura i en les arts figuratives medievals.

Aquest volum és el començament d'una aventura que ha comptat amb la complicitat dels autors –que s'hi han involucrat amb les seves mirades plurals sobre el meravellós– i que els editors, convençuts de les possibilitats que brinda, voldríem prosseguir en creixent companyia. La nostra voluntat és que els treballs que s'hi reuneixen puguin contribuir a examinar l'esbiaixada (o inseqüent) consideració que el meravellós és un element accessori o ornamental de la cosmovisió medieval i revelin el seu ascendent en les nombrosíssimes esferes de les cultures dels temps mitjos.

Anna Orriols, Jordi Cerdà i Joan Duran-Porta



# I. GEOGRAFIES / GEOGRAPHIES / GEOGRAFÍAS



DOMINIQUE DE COURCELLES

Paris Sciences & Lettres Université de la Recherche CNRS/ENS, Paris  
Institut d'Estudis Catalans – Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona  
dominique.decourcelles@club-internet.fr

## Las maravillas en sus geografías sagradas: efectos de realidad y efectos de presencia, entre saber y visión, en pinturas catalanas del fin del medioevo\*

**Resumen:** Los santos, por su experiencia mística de la luz y vida divina, definen lugares de luz, geografías sagradas, luminosas. Disponen de un principio inmanente de movimiento, así como también disponen los elementos. En la visibilidad de estos lugares de luz, de estas geografías sagradas de montañas, bosques, llanos, ríos, mares, piedras y arena, árboles y flores, etc., la mujer tiene un papel específico, maravilloso, ya sea virgen y madre, virgen o madre, alegoría o símbolo.

A partir de obras pictóricas circunscritas en el espacio y tiempo medieval de Cataluña, todas conservadas en el Museu Episcopal de Vic, se presenta una geografía sagrada, la de los lugares de las maravillas divinas, esencial por sus efectos de realidad y presencia, en la perspectiva de la salvación eterna.

**Palabras clave:** elementos del mundo, geografía, luz, maravilla, medioevo, mística, Museu Episcopal de Vic, pintura, santidad.

**Abstract:** The saints, by their mystical experience of light and divine life, define places of light: sacred, luminous geographies. They have an immanent principle of movement, as the elements also have. In the visibility of these places of light, of these sacred geographies of mountains, forests, plains, rivers, sea, stones and sand, trees and flowers, etc. the woman has a specific, wonderful role, whether virgin and mother, virgin or mother, allegory or symbol.

Based on pictorial works circumscribed within the medieval space and time of Catalonia, all conserved in the Episcopal Museum of Vic, a sacred geography is presented, that of the places of divine wonders, essential for their effects of reality and presence, in the perspective of eternal salvation.

**Keywords:** world elements, geography; light, wonder, Middle Ages, mysticism, Episcopal Museum of Vic, painting, sanctity.

\* Una versión de ese texto, mucho más amplia y desarrollada, aparecerá en el libro *Habitar maravillosamente el mundo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2020.

## En el principio, la luz

«En el principio, creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba vacía [*tohu bohu*, ausencia de vida] y desordenada [*tehom*, informe], y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: “Sea la luz”, y fue la luz» (Gn 1, 1-3).<sup>1</sup> Según la tradición bíblica, en el principio del mundo, la palabra divina domina la ausencia de vida, las tinieblas, el abismo, que es la masa informe de las aguas primordiales, con el fin de crear la luz. Dios no es luz propiamente, según el salmo 104, 2, sino el que cubre la luz como una vestidura.

El primer acto de Dios es un acto de luz: «Y dijo Dios: “Sea la luz”. Y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana un día» (Gn 1, 3-5).

A la luz del día creado, Dios distingue y separa el cielo, la tierra y el mar, para, luego, crear «todos sus elementos» (Gn 2, 1).

Después dijo Dios: «Produzca la tierra hierba verde, hierba que dé semilla, árbol de fruta [...] Dijo luego Dios: Haya lumbreras en la expansión de los cielos para separar el día de la noche [...] y sean por lumbreras en la expansión de los cielos para alumbrar sobre la tierra. [...] Dijo Dios: Produzcan las aguas seres vivientes, y aves que vuelen sobre la tierra. [...] Luego dijo Dios: Produzca la tierra seres vivientes según su género. [...] Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza [...] Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó».<sup>2</sup>

Esta transición desde el caos a la armonía de los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego, es una creencia que se encuentra en las cosmologías antiguas, por ejemplo en la obra de Ovidio. Los artistas se inspiraron en estos relatos cosmográficos para crear una muestra luminosa de pintura; la claridad de lo visible se enfrenta a la oscuridad del discurso filosófico o teológico de la escolástica. Establecieron así, con su arte, geografías sagradas a las que invitaron a los espectadores a entrar. La luz produce efectos de realidad y efectos de presencia.

En la Edad Media, se apreciaban los aspectos sensibles de la realidad, las formas y los colores de la tierra. Para Juan Escoto Erígena, tan admirado por Ramon Llull, el universo manifiesta a Dios. Este se inscribe en las geografías del mundo –cerros y montes, llanos, penínsulas e ínsulas, ríos– y de los elementos –tierra, agua, aire y fuego–, en cada hermosura sensible. La luz dorada, flamígera, ordena el mundo. San Agustín y el Pseudo-Dionisio celebran a Dios como fuego, fuente de claridad, también lo dicen autores árabes como Ibn Bâdjda (Avempace) o Ibn Tufayl.<sup>3</sup>

En el credo niceno, establecido en el Concilio de Nicea en el año 325, se confirma a Cristo como *lumen de lumine*, luz nacida de la luz divina. Ramon Llull otorga una interpretación mística al *lumen de lumine* en su *De Lumine* de 1303 y en su *Ars mystica theologiae et philosophiae*. Los efectos de realidad y presencia proporcionados por la luz a las geografías del mundo, a los elementos naturales, son considerados efectos de realidad y presencia divina.<sup>4</sup>

La luz –lux–, forma sustancial y energía creativa, da existencia a la materia. La luz, esplendor de los cuerpos aptos para recibir la luz divina –lux– y difundirla, es una disposición maravillosa, luminosa –lumen–. Eso lo explica Ramon Llull en su *Fèlix o Llibre de les meravelles*, escrito en París hacia 1288. Un pastor se dirige así a Dios delante de Fèlix:

1 Utilizamos la versión española de la Biblia de Reina Valera. Hemos puesto entre comillas las palabras hebraicas. En la traducción latina del siglo IV atribuida a san Jerónimo, la llamada Vulgata, se dice: «*terra invisibilis et incomposita*».

2 Gn 1, 11; 1, 14; 1, 20; 1, 24; 1, 26-27.

3 MENÉNDEZ PELAYO 1883, I, 3.

4 LLULL 1967, 339.

Sènyer Déus, vós sots llum e font de vida, e per açò he opinió que aquell lloc on vós vos representats als sants sia il·luminat de lutz...<sup>5</sup>

Los santos, por su experiencia mística de la luz y vida divina, definen lugares de luz, geografías sagradas, luminosas. Los santos, que tienen una relación privilegiada con lo divino, tienen en ellos mismos un principio inmanente de movimiento como los elementos. Así, por ejemplo, el fuego quiere alcanzar su lugar natural, que es la parte superior, y la piedra, su lugar natural, que es la parte inferior. La experiencia mística se inscribe en los cuatro elementos del mundo y se sostiene por los cuatro elementos del mundo. En la visibilidad de estos lugares de luz, de estas geografías sagradas de montañas, bosques, llanos, ríos, mares, piedras y arena, árboles y flores, etc., la mujer tiene un papel específico, maravilloso, que sea virgen y madre, virgen o madre, alegoría o símbolo. El mundo necesita la representación sensible y visible de la mujer para ayudar a su vida natural y espiritual. Eso es lo que expresaron los artistas pintando a la Madre de Dios, luego a la Magdalena, la primera en dar testimonio de la resurrección de Cristo, y después a otras santas a su imagen y semejanza, quienes se dan a ver bajo la luz. Una nueva concepción de la relación entre Dios, el mundo y el ser humano aparece; lo femenino se hace mediador dinámico –*ars humana*– entre Dios y el mundo, contribuyendo a establecer geografías sagradas en donde se puede preparar la salvación del mundo.

Ramon Llull, en *Blanquerna*, novela iniciática y mística escrita en catalán a partir de 1275, presenta a un personaje femenino, Sor Natana, en el principio de la historia, antes del viaje y la búsqueda del héroe, Blanquerna. Las primeras palabras de sor Natana, quien acaba de ser elegida abadesa, son las siguientes:

Esguardem en lo cel, veent con és gran, remirant lo sol, la lluna, les estelles. Cogitem en la mar e en la terra, e en los aucells, bèsties, plantes, gents. Lloem Déu, qui és tan gran; cor si Déus ha creades tantes e tan diverses e tan belles creatures, quant més és gran, qui és creador! [...] L'abadessa pregava les dones que veessen corporalment e esperitualment, per tal que llur coratge s'exalçàs a amar Déu.<sup>6</sup>

Inscribiendo a las monjas en la luz natural, en la naturaleza tan bella, la santa abadesa Natana las destina a su elevación hacia otra luz, invisible y sobrenatural. Las pone así en el centro de la coincidencia, como en el retablo de un pintor, entre la luz natural de las cosas, luz actual, y la luz sobrenatural, divina, luz virtual, entre realidad del mundo y presencia divina. Como una extensión de la oración de la abadesa Natana en Cataluña, se ha conservado en el Museu Episcopal de Vic un conjunto magnífico, medieval, de representaciones de este femenino luminoso, de estas maravillas geográficas en efectos de realidad y efectos de presencia, entre naturaleza y divinidad.

El Museu Episcopal de Vic es internacionalmente reconocido por su extraordinaria colección de pinturas románicas y góticas, que permite seguir la evolución estilística e iconográfica de la pintura catalana. Hemos elegido de este conjunto muy representativo algunos ejemplos que nos han parecido de gran interés para entender mejor las maravillas en sus lugares, cómo los pintores dieron a ver geografías y geologías sagradas en escenas religiosas y qué papel –*ars humana*– las mujeres han desempeñado en estas representaciones.

5 LLULL 1984, III, 17.

6 LLULL 1982, 84.



## Virgen Madre de Dios y santas de los primeros tiempos

La historia de la creación es la del triunfo de la perfecta figura geométrica, característica del pensamiento platónico y neoplatónico, el círculo u *orbe* que sustituye a lo informe. Significa la victoria de lo distinto sobre lo indistinto aterrador, cuando la separación de los elementos y su asignación suceden a su confusión antes de la intervención divina. La mandorla que envuelve la aureola de los santos se compone de dos semicírculos inacabados, que son el símbolo de la *Majestas Domini*: Jesús eterna e infinitamente glorificado o la Madre de Dios, Reina del Cielo. La mandorla tiene la forma de una almendra, que es el antiguo símbolo de la incapacidad de acceder a un tesoro encerrado en una bolsa prácticamente impenetrable. En el Libro de Jeremías (I, 11-12), el almendro también es un símbolo de vigilancia. La mandorla cerrada y radiante representa la concentración de una luz que se escapa desde el interior, es decir, desde la naturaleza divina de Cristo. En la Edad Media, la almendra también simboliza el embrión encerrado en el útero y la forma de la almendra recuerda a la vulva estilizada.

Así, en Cataluña, a finales del siglo XII, la Virgen y el Niño, incluidos en la mandorla del frontal del altar del convento de las monjas de Santa Margarida de Vilaseca, cerca de Vic, están protegidos como en una almendra. La blancura de sus caras y el velo de la Virgen extendido sobre sus hombros pertenecen a un sistema dual, con el rojo del interior de la mandorla, del halo y el manto del divino Niño, lo que marca la etapa final de la transmutación de la materia original dentro de la economía de la salvación. La materia, después de su estado inicial de oscuridad, pasa por el blanco antes de la salida del sol, correspondiente a la elevación del fuego hasta su más alta intensidad. Los colores de los cuatro ángeles que sostienen el núcleo de la mandorla son los de los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego. ¿Podría ser aquí la almendra un huevo, el huevo filosófico, el huevo que salvaguarda la vida y el ser y anuncia la llegada de la estrella?

Al principio de la historia de la salvación, al principio de la encarnación y la redención del mundo, el anuncio del ángel a la Virgen siempre concuerda con la evocación de los elementos naturales. Así, por ejemplo, a finales del siglo XIV y principios del XV, en el panel de la Anunciación pintado por el Maestro de Cubells, de la llamada escuela de Lleida, la cabeza de la Virgen se inclina sobre su escritorio inscribiéndose sobre el cielo dorado, como el ángel volando hacia ella. El largo y delgado cuello de la mujer se dibuja en contrapunto a la forma angélica. El aire se llena con el fuego divino, presencia real que arde sin quemar, mientras que la Virgen graba con una pluma y un cuchillo las palabras en el libro, figura del Verbo que se imprime en ella en el momento del «Fiat». La tierra y el agua son de gran importancia, ya que la escena se desarrolla en un paisaje de colinas, plantado con flores y árboles frutales, frente a un gran río azul que fluye en ondas paralelas, claras y bien marcadas. Esta agua viva tiene una función simbólica: podemos leer en el Apocalipsis que el río de la vida surgió del cordero, el Verbo hecho carne en el momento de la Anunciación (Ap 22, 1). Los artistas no ignoran las metáforas de los teólogos que celebran la Virgen como «el río dispensador de gracia», «la fuente de los huertos» o el «pozo de agua viva», mientras que Cristo es «el río de la vida y claro cristal».

Concuerda también con los elementos, con la naturaleza, la Magdalena, «el apóstol de los apóstoles», según el autor dominicano Santiago de la Vorágine, autor de la famosa *Leyenda dorada*, escrita entre 1260-1270. María Magdalena es, probablemente, la mujer más importante de la historia de los orígenes del cristianismo después de la Virgen Madre de Dios. Su experiencia mística se desarrolla en el desierto:

Santa María Magdalena, deseosa de entregarse plenamente a la contemplación de las cosas divinas, se retiró a un desierto austerísimo, se alojó en una celda previamente preparada para ella por los ángeles y en dicha celda vivió durante treinta años totalmente apartada del mundo

y aislada del resto de la gente. Como en toda aquella zona no había ni fuentes, ni árboles, ni siquiera hierba, fácil es suponer que durante esos treinta años la santa no se nutrió con alimentos terrenos de ninguna clase, sino que Dios la sustentó milagrosamente con sustancias celestiales. Y suponemos bien, porque todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas canónicas, los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos que allí celebraban los bienaventurados; con sus propios oídos corporales oía ella los cánticos que los gloriosos ejércitos celestiales entonaban...<sup>7</sup>

El pintor humanista Bernat Martorell compuso, entre 1437 y 1452, el pequeño retablo de Santa María Magdalena de Perella. En el centro colocó a la santa sentada con una botella de perfume, bajo la representación de la crucifixión, en donde su figura roja acentuada acompaña y sostiene a la Madre de Dios. Mientras que la santa en su cátedra se inscribe en un arco polilobulado sobre un fondo de oro, la crucifixión, delante de un cielo de oro, está en una colina rocosa que domina un llano con dos árboles. El recinto inferior, a la izquierda, y el recinto superior, a la derecha del retablo, muestran escenas de interiores oscuros iluminados por los halos de los personajes, ya sean los santos servidos por la santa en la cena del Señor o los ángeles que participan en la ascensión de su alma por Cristo al cielo. Los recintos, superior en la derecha e inferior en la izquierda, acogen las dos escenas místicas esenciales de su vida en paisajes amplios. Abajo, a la izquierda, es la escena del *Noli me tangere*. Bajo una franja de cielo dorado e inflamado, sobre un fondo largo de paisaje, este, a su vez, oscuro e inflamado, en donde un castillo entre los árboles indica un retorno posible para la proclamación de la resurrección, María Magdalena, de rojo, y Cristo, de blanco, se miran a los ojos. Aquí la Magdalena y el Cristo resucitado llevan a cabo la boda química, que constituye el crisol donde debe nacer el oro puro.<sup>8</sup>

Precisamente, la parte superior derecha del altar, en contrapunto a la escena del *Noli me tangere*, está ocupada por el oro puro de la presencia real de Dios, místicamente experimentada por la santa llevada por los siete ángeles. Es eso lo que ve el sacerdote escondido en una cueva de roca sin color ni vegetación, cuyo despojo austero expresa la verdad del alma cristiana en su proceso de salvación. Una perspectiva sutil proporciona al espectador del retablo transiciones y pasajes hacia el oro puro, sin mediación ni contacto con la cueva en donde se encuentra el sacerdote. La fuente con perspectiva, de donde fluye el río claro, los árboles y las arquitecturas, cada vez más pequeños, dan a los ángeles, que llevan a la santa cubierta solamente por su pelo ondulado, un efecto de movimiento y elevación dentro del oro divino bastante dramático, como nubes meteorológicas y vuelo de las aves. El espectador observador de esta perspectiva se queda a la espera de su propia transformación y de su propio vuelo. Se sabe que la fuente tiene una función simbólica esencial en este pasaje al oro puro. Es la fuente colocada por Dios en el paraíso y permite, como agua de la salvación en el sacramento del bautismo, cualquier transformación, cualquier transmutación, cualquier transubstanciación. Mujer escrita y pintada en el paisaje, *apóstol de los apóstoles*, María Magdalena parece una transmutación salvadora de Eva, por la que el hombre arrepentido podrá volver al paraíso. La trascendencia de una luz metafísica queda evocada aquí, sin necesidad de la luz física del sol, por los efectos de realidad y de presencia de la pintura.

En la primera mitad del siglo xv, la Magdalena en ascensión del Maestro de Fonollosa, pintada para la iglesia de Santa Maria de Conangle, cerca de Roda de Ter, surge de una árida grieta en el acantilado, separada de la cueva donde se queda el cura. Esa grieta del acantilado evoca muy bien la

7 SANTIAGO DE VORÁGINE 2014, 388.

8 Esto es lo que Nicolás Flamel logró, se dice, el 25 de abril de 1382 en la Torre Saint-Jacques de París, al combinar el azufre rojo y el mercurio blanco, los dos metales de la Gran Obra. Este simbolismo se asocia con la sangre roja de la menstruación y el semen blanco, la combinación de estos dos colores simboliza la creación.

geografía accidentada y brutal del lugar de su emplazamiento. Cuatro ángeles llevan a la santa, quien parece aspirada por el cielo dorado, dispuesto en un triángulo entre las rocas negras, y en donde la cabeza de la santa sería el ápice de ese triángulo. Surgiendo de la oscuridad, así como de la materia primordial, de la masa confusa del caos, la santa no es sino la llama ondulante de su pelo, el fuego que quiere llegar a su lugar natural de arriba, un amanecer. De este modo, la grieta árida está cubierta en llama por un proceso turbulento de transformación en oro puro, ya sea elixir de vida eterna o un ser totalmente místico que llega a su creador. Las piedras van al lado de plantas que parecen quemadas. Todo aquí es consunción y ardor antes de la resurrección. El ser humano se hace divino. El amor es una búsqueda de una verdad maravillosa, tal vez, ya vislumbrada.

Así, desde los cuatro elementos hasta el cielo de oro puro, la transición se desarrolla por la pérdida de la materia en una geografía sagrada. Efectos de realidad y efectos de presencia, entre saber y visión, permiten acabar en la elevación hacia Dios bajo la luz divina.

### **Concordancia armoniosa**

Las mujeres pintadas en los retablos, la Virgen Madre de Dios o las santas de los primeros tiempos, no nos deben hacer olvidar que muchas mujeres acceden, a finales de la Edad Media, a la santidad y al honor del culto público. La predicación de las órdenes nuevas, franciscanos o dominicos en particular, ejerce una profunda influencia sobre las mujeres, lo que también permite a estas órdenes extender su control sobre la sociedad secular. Las santas cuya experiencia religiosa se desarrolla dentro de la vida del convento son una minoría en comparación con las que intentan realizar el ideal de los fundadores, san Francisco y santo Domingo, en el mundo, en el estado laico. La santidad de las mujeres va a distinguirse de la de los hombres por su propio deseo de humildad radical y pobreza dentro del mundo. La creación divina les parece una producción infinita de formas y ritmos de la naturaleza, formas y ritmos geográficos que envuelven su experiencia mística. Las sensaciones visuales y los valores espirituales van unidos.

Lluís Borrassà es el autor del retablo del convento de Santa Clara Vella de Vic, fechado en 1415. Este retablo, de grandes proporciones, se considera como una obra capital de la pintura europea del primer gótico internacional. Los registros más altos del retablo, es decir, los tres paneles que rematan el conjunto y, a continuación, los dos que están dispuestos a cada lado de la representación de san Francisco sentado en una cátedra alta, están dedicados a grandes trastornos de realidades naturales, cósmicas, astronómicas o meteorológicas. Se trata de la crucifixión situada en suelo que tiembla y se abre, la curación maravillosa del rey leproso Abgar, la matanza nocturna de los santos inocentes, el salvamento de los naufragos en la mar picada por santo Domingo y el martirio oscuro de los santos Simón y Judas. Así, también, se desarrollan los terrores escatológicos. El contraste entre las múltiples y palpables realidades del mundo, entre las sombras y los efectos reales de luz, concuerda con la fuerza y la violencia de las escenas, con el tumulto de los elementos, al mismo tiempo que refleja la oposición entre el bien y el mal que determina la pasión y muerte redentora de Cristo, siempre bajo la luz divina, eternamente redentora.

En el centro del altar, bajo la parte superior que muestra la crucifixión, está san Francisco, con la herida abierta de su estigma, aquí revelada a todos, que da la regla franciscana a santa Clara y a sus hermanos, y así establece las tres órdenes franciscanas. El santo es de mayor proporción que los personajes que lo rodean, y no tiene contacto con ellos, a excepción de los libros de su regla. Es notable que la cátedra con dosel en la que se sienta no llegue al borde del marco, a diferencia de los vestidos de los dos personajes que reciben las reglas. La cátedra parece así sin peso o llevada en la levitación del santo, y el cordón de su vestido de sayal, así como el cordón del vestido del fraile que recibe la

regla, parecen a punto de rodar en la parte inferior de la cátedra. La cabeza aureolada del santo se destaca sobre el fondo de la cátedra, por encima de las hermanas y hermanos, en un espacio de oro puro que muestra a los santos y sabios de ayer, de hoy y del futuro. ¿Sería san Francisco el hombre maravilloso por excelencia, el mediador maravilloso entre la humanidad y la divinidad? La ranura oblonga de su vestido, en forma de almendra, revelando el estigma divino, es el signo de la divinidad y marca su elevación hacia el oro de la divinidad.

A continuación, en la parte inferior del retablo, está el panel dedicado a la triple invocación: el arcángel san Miguel, Nuestra Señora de la Esperanza, junto con santa Cristina y san Cipriano, tal vez patrocinadores de algunos benefactores, y santa Clara. San Miguel, Nuestra Señora de la Esperanza y santa Clara tienen la misma dimensión que san Francisco. Los otros santos del mismo nivel del retablo son más pequeños, incluido santo Domingo. El vientre de la Virgen embarazada tiene la forma oblonga de una almendra, como la ranura del vestido de san Francisco, que revela el estigma. Dos mujeres figuran en el centro de cada panel, al lado del panel central: santa Marta, vencedora del dragón, y santa Perpetua, madre y mártir del siglo III, que lleva flores de oro en forma del vientre de la Virgen embarazada.

El retablo está organizado en torno a un eje vertical, como un *axis mundi*, sobre el que se colocan las figuras de Cristo en la cruz, san Francisco estigmatizado en su trono y Nuestra Señora de la Esperanza. En la base del retablo, el eje constituye la separación entre los dos paneles de la predela. Cristo, san Francisco y la Virgen adquieren así una dimensión verdaderamente cósmica.

La predela muestra a diez santos que destacan sobre un fondo de oro, con aureolas perladas, incluidos los cónyuges san Elzéar de Sabran, conde de Ariano (+1323), y Delfina de Puimichel (+1360). Elzéar y Delfina vivieron en la primera mitad del siglo XIV, estuvieron casados durante más de veintitrés años y no consumaron nunca el matrimonio, hecho por el que despertaron en toda la Provenza una admiración asombrosa, como así relatan los cronistas. Elzéar fue canonizado en 1369 y definido en su proceso de canonización como «un nuevo san José o un nuevo san Juan Evangelista a quien Jesús arrancó la boda». Sin embargo, y a diferencia de su esposo, Delfina no fue canonizada.

El conde y la condesa tienen los mismos ojos claros, las mismas caras finas. Los colores rojo y negro del vestido del conde, y la blancura luminosa del velo de Delfina, evocan la fecundación de la tierra por el fuego divino para la renovación de la vida. Hay muchos comentarios escolásticos sobre el tema a partir de la historia bíblica de los tres jóvenes en el horno ardiente (Dn 3).<sup>9</sup>

La luminosa Delfina de Sabran es muy representativa de la evolución de la espiritualidad femenina en los países mediterráneos, en un sentido cada vez más místico, desde finales del siglo XIII y durante el siglo XIV, y en relación con las órdenes mendicantes. La Iglesia romana comenzó entonces a tomar en consideración la santidad de las mujeres, a la vez que seguía, paradójicamente, desconfiando de ellas. Casi todas las mujeres tocadas por la santidad son laicas. Sabemos por los testimonios de su proceso de canonización que Delfina, como Catarina de Siena o Brígida de Suecia, está rodeada de muchos seguidores, especialmente clérigos. Sus «consolaciones espirituales» «convierten a muchas personas».<sup>10</sup> Llegó a entrevistarse con el papa Clemente VI en Aviñón. Es por ello que el hecho de que esté pintada por Lluís Borrassà en 1415 en el retablo de Vic debemos considerarlo de suma importancia.

El retablo de Lluís Borrassà señala que, gracias a san Francisco de Asís entronizado en el centro del retablo, se despierta el nuevo ideal de superar la separación dogmática entre la naturaleza y el espíritu, ya que el santo recibió en su carne los estigmas de Cristo. Confirma también que cada mujer,

<sup>9</sup> Así, en la Pasión de San Fructuoso de Tarragona, san Fructuoso y sus dos compañeros, condenados al tormento del fuego en el año 258, y convencidos en la resurrección, son comparados por su hagiógrafo con los tres jóvenes hebreos en el horno ardiente.

<sup>10</sup> Cf. proceso de canonización, 1363, Apt, ms. 355 de la Bibliothèque Méjanes de Aix en Provence (204 f<sup>os</sup>).

por su presencia de luz y vida, tiene la *virtus operandi*, y que las mujeres ayudan al Creador. Son matrices para la producción de realidades ligadas a las energías cosmográficas. A imagen y semejanza de la Virgen de la Esperanza y de santa Clara, ya sean vírgenes, madres, mártires o madres de mártires, su *virtus*, en el fondo de oro puro, contribuye a convertir la creación divina en un organismo vivo, infinitamente renovado a pesar de la muerte. El concepto de concordancia, desarrollado por Ramon Llull, quien tiene la visión del cosmos como organismo, se ajusta extraordinariamente a este contexto. Es la llamada, según Ramon Llull, «cadena dorada del mundo».<sup>11</sup>

El retablo de Lluís Borrassà, con su fondo de oro, constituye la ilustración artística de este concepto, por imitación de lo femenino luminoso. Cada componente o elemento del cosmos, cada figura del retablo, se relaciona con el esplendor maravilloso de su principio por correspondencia, armonía, capacidad de revelación, es decir, por su efecto de realidad y por su efecto de presencia. La analogía no puede cesar entre la *ars humana*, femenina, y la creatividad divina.

Así, desde el estigma glorioso de la muerte y resurrección de Cristo, hombre y Dios, hasta la almendra del nacimiento divino, hasta el dragón y el gran manojo de flores, y hasta los santos nuevos Elzéar y Delfina, la acción creadora y ordenadora de Dios prosigue infinitamente en sus geografías. Lo femenino luminoso manifiesta así, maravillosamente, cómo se desarrolla eternamente la sabiduría divina.

### Geologías y cosmografías, geografías teológicas

Por consiguiente, es significativo que, en el retablo dedicado a san Antonio y santa Margarita, de la iglesia de Santa María de Rubió, pintado por el mismo pintor, Lluís Borrassà, entre 1415 y 1418, la hermosa mujer que intenta hacer que san Antonio viole la ley religiosa y moral representada por las tablas de la Ley puestas en el altar de la grieta de la roca, ermita del santo, sea el demonio en persona. Sus pies bifurcados la delatan. Belleza física y belleza moral divinas se enfrentan así bajo la luz. Pero el pequeño fuego que arde entre el santo y la mujer diabólica no puede competir con el brasero del cielo que rodea la fortaleza en la roca angosta con árboles altos. El árbol, la roca y la fortaleza son símbolos del Dios protector y salvador. Aquí, la geología y la geografía, al tiempo que responden a una nueva estética naturalista, se afirman teológicas.

Jaume Ferrer II, activo entre 1430 y 1461, de la escuela conocida como de Lleida, probablemente conocía el retablo del convento de Santa Clara de Vic. La Madre de Dios que pintó alrededor de 1432 a 1434, en la escena de Pentecostés para el retablo de la iglesia de Santa María de Verdú, tiene los mismos colores de la capa y el vestido, el mismo pelo rubio que la Virgen de la Esperanza pintada por Lluís Borrassà, y tiene la misma forma de almendra. El cuerpo de la Virgen Madre de Dios constituye en sí mismo una mandorla o una almendra de óvalo alargado, si bien delimitado por un manto negro. Se parece, sin contacto con los apóstoles que tiene a su alrededor, asustados y agitados, con gestos desordenados, a la venida del Espíritu Santo, a excepción del joven apóstol Juan, cuyo cabello es rubio como el de la Virgen y que junta las manos con el mismo gesto de oración. La Virgen, inmóvil, en oración, flota o levita en la roca gris o tierra firme, un poco cubierta de arena y algunos guijarros, delante de un río de oro y luz, largo y triangular, como un camino rodeado de olas espesas de nubes grises, cuyo punto de fuga hacia el infinito, ápice de este triángulo de oro, está en el centro de la composición. El río radiante evoca, por su esplendor fulgurante, la afirmación de Pseudo-Dionisio en sus *Nombres divinos*: «Dios infinito es como un rayo de luz inconcebible».<sup>12</sup>

11 Ramon Llull, citado por ECO 1987, 165.

12 PSEUDO-DENYS 2016, 593 c.

Este suelo desnudo, mineral y estéril, simboliza la condición humana después del pecado original, que ha dejado de lado el hermoso jardín del edén, pero también es el lugar donde los monjes ermitaños acceden a la salvación. Es significativo que se distinguen doce piedras, cuatro veces tres, como los doce apóstoles que rodean a la Virgen. Delante del río dorado, radiante, se destaca la cabeza rubia impassible de la Virgen de Pentecostés, afectada en su parte superior por el pico rojo de fuego de la paloma del Espíritu Santo, formando así la punta de otro triángulo en donde se inscriben todos los personajes. María, también, nació del Espíritu y fue concebida por el Espíritu. Es la matriz divina, el gran misterio del que nacen todos los seres, el espejo de la Trinidad, como afirman los alquimistas. El triángulo femenino duplica aquí el triángulo divino. Entre las nubes espesas, el río o camino dorado parece así insuflado por el mismo viento, soplo espiritual cuya luz sobrenatural eclipsa la luz material. Es la gloria que rodea a María, sin necesidad de ángeles. La pintura se hace ciencia de la luz, que va desde la naturaleza de una luz solar hasta la trascendencia de una luz sobrenatural.

Esta mujer, Virgen y Madre de Dios, sería así, en su abrigo negro, la luna nueva que parece *negra* o *ceniza*, o como la Tierra inmóvil del *Almagesto* de Ptolomeo. Las estrellas, o estrellas fijas de las *Meteorológicas* de Aristóteles, se dividen en círculos alrededor de ella, debajo de una última región de un verde azul muy oscuro. La última región bien podría ser la de Saturno o el *cielo último* del primer motor con su función reguladora, de acuerdo con la *Sphaera Mundi* de Johannes Sacrobosco, de principios del siglo XIII, conforme a la visión ptolemaica. Si Dios está representado a menudo tocando las estrellas fijas con el dedo para crear el mundo, aquí la paloma del Espíritu toca la cabeza de la Virgen Madre de Dios, estrella fija en la agitación del mundo, tierra que acoge la encarnación al principio de la nueva creación y de la salvación. Es quizás en la última región, más allá de la aprehensión visual, donde se encuentra la morada infinita e indefinible de Dios.

La pintura de Jaume Ferrer II se puede comparar con la esfera de Cristo bendiciendo, como se representa en la pintura del español Fernando Gallego, hacia el 1485, conservada en el Museo del Prado, en Madrid. La esfera de cristal en la mano de Jesús está subrayada por los reflejos blancos que evocan el circuito de las estrellas y planetas y, en particular, el Sol. La Tierra redonda, del mismo color oscuro que el abrigo de la Virgen en la pintura de Jaume Ferrer II, así como la Virgen oblonga de la pintura, flota en el centro de esta esfera. Claro y oscuro se unen en la luz cristalina, cristalina coincidencia de los opuestos. Hermes Trismegisto había recomendado: «Para conocer a Dios, consideremos entonces el universo –el cielo con la ordenanza muy bella de los astros y constelaciones».<sup>13</sup>

Así, la dimensión cósmica conferida por el pintor a la figura de la Madre de Dios en Pentecostés, con la sensación de profundidad que da la luz dorada, subraya el poder especial y perfecto de su mediación a lo divino, resume y cumple para siempre todas las mediaciones sagradas desde el inicio del mundo. En esta geografía sagrada, la luz proporciona una conexión cósmica entre los seres.

Sin duda, esta perspectiva cósmica se puede observar en la sorprendente lapidación de santa Emerenciana, pintada por Joan de Rúa a finales del siglo XV. La fuerza de la impassibilidad que sostiene la vida interior de la santa apedreada es verdaderamente cósmica, ya que los fuegos del cielo caen sobre quienes la están apedreando. La escena está situada en un hermoso y tranquilo paisaje de colinas boscosas, bajo un cielo dorado en donde se destacan algunas torres de una ciudad cercana. La *virtus* de santa Emerenciana es aquí la fuerza de su santa voluntad capaz de forzar, a través del fuego, el destino de aquellos que la matan. Hay un nuevo equilibrio energético debido a que la fe, como dijo Cristo, puede mover montañas. Al contemplar a la santa en oración, nos viene a la mente las palabras de Pico della Mirandola:

13 TRISMÉGISTE 1920, V, § 2 y 3.

No hay nada grande en la tierra sino el ser humano, nada grande en el ser humano sino su mente y su alma. Al elevarte hasta ellas, te elevas sobre el cielo.<sup>14</sup>

El halo de la santa y su hermoso vestido de brocado ya participan dentro del mundo terrenal de los seres humanos en el oro puro de la divinidad, a imagen y semejanza de la Virgen cósmica mediadora perfecta. La santa luminosa está lista para volver a su medio natural divino, a su luz natural divina. La santa es la evidencia –*evidentia* de los latinos, *enargeia* de los griegos– que ayuda a ver, que revela. Dios anula aquí la ley según la cual se exige que todo cuerpo pesado no se eleve nunca y se quede en la tierra. Dios está dispuesto para querer bastante a la que le ama y desea elevarse a sí mismo como una neblina dorada o una hoja de oro. El arrobamiento de santa Emerenciana es la experiencia de su pasividad voluntaria bajo la luz.

### En conclusión

Después del acto de luz por Dios, en el origen de la creación del mundo, la luminosidad maravillosa de la naturaleza y de los seres está en el principio de la tensión de cada ser hacia la luz eterna de Dios. Hay aquí un ordenamiento nuevo del pensamiento y del saber, en el que los efectos de realidad y presencia de lo femenino luminoso, esta *ars humana* como arte de habitar maravillosamente el mundo bajo la luz, a partir de la Virgen Madre de Dios, dibujan geografías primordiales de las maravillas.

En los lugares sagrados, los pintores –y hemos seleccionado ejemplos circunscritos en el espacio y tiempo medieval de Cataluña– elaboraron geografías sagradas con elementos significativos, y dejaron celebraciones destacables de sus efectos enérgicos, de esta *ars humana*, como evidencia de realidad y de presencia. El gesto pictórico, que entrelaza luz, naturaleza y santidad, entre el saber filosófico y teológico y la visión mística, deviene acontecimiento luminoso, aclaración, a imagen y semejanza del gesto inicial del creador y, luego, a imagen y semejanza del parto por la Virgen Madre de un Dios *lumen de lumine*.

Desde la mandorla roja y solar de la Virgen y Niño de Santa Margarida de Vilaseca hasta los oros de pura luz de la Virgen que se inclina sobre su escritorio o de la Magdalena maravillosa de Conangle, o de las santas que rodean a san Francisco estigmatizado o de la Virgen de Pentecostés de Santa María de Verdú, o de la santa pedregada, para no citarlas todas, cada mujer se mueve en un medio natural que es un medio luminoso, maravilloso. Así se presenta una geografía sagrada, la de los lugares de las maravillas divinas, esencial por sus efectos de realidad y presencia, en la perspectiva de la salvación eterna.

14 PIC DE LA MIRANDOLE 1946, lib. III, cap. XXVII, f° 519.

## BIBLIOGRAFÍA

- ECO, Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, París, Grasset, 1987.
- LLULL, Ramon, «Ars mystica theologiae et philosophiae», *Raimundi Lulli Opera Latina, Tomus V, 154-155, opera Parisiensia anno MCCCIX composita* (ROL) (ed. Helmut RIEDLINGER), Palma, 1967, 259-466.
- LLULL, Ramon, *Llibre d'Evast e Blanquerna* (ed. Maria Josepa GALLOFRÉ; prol. Lola BADIA) Barcelona, Edicions 62, 1982.
- LLULL, Ramon, *Fèlix o Llibre de les meravelles* (ed. Mn. Salvador GALMÉS), Barcelona, Barcino, 1984.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España I*, Madrid, Pérez Dubrull, 1883.
- PSEUDO-DENYS l'Aréopagite, *Les Noms divins (I-IV); Les Noms divins (V-XI-II) & La Théologie mystique* (ed. y trad. Ysabel de ANDIA), París, Les éditions du Cerf, 2016.
- SANTIAGO DE VORÁGINE, *La Leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 2014.
- TRISMÉGISTE, Hermès, *Le Pimandre d'Hermès. Trimégiste dialogues gnostiques*, París, Editions de la Sirene, 1920.
- PIC DE LA MIRANDOLE, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem; Libri I-V* (ed. Eugenio GARIN FLORENCIA), Florencia, Vallecchi, 1946.





MERITXELL SIMÓ

IRCVN (Institut de Recerca en Cultures Medievales). Universitat de Barcelona  
msimotor@ub.edu

## «Meinte merveilles avum veüe, ki en Bretaigne est avenue»: la geografia del desig i la poètica de la remembrance als *Lais* de Maria de França

**Resum:** La ficció literària va penetrar en la cultura occidental a través d'un recull de contes, els *Lais* de Maria de França, la primera escriptora coneguda de la literatura francesa. Un tret distintiu del recull és el tallant dualisme que caracteritza la geografia dels contes, on el món quotidià i domèstic, espai viscut pels personatges com una presó, es contraposa a l'escenari de l'aventura, dissenyat a partir dels referents mítics de les llegendes bretones que van inspirar l'autora. Volem il·lustrar la consciència ficcional que singularitza l'obra de Maria de França posant en relleu la dimensió metaliterària dels *Lais* així com la dimensió simbòlica de l'espai de l'aventura que dibuixa la geografia del desig.

**Paraules clau:** matèria bretona, contes de fades, estudis de dones, literatura medieval.

**Abstract:** Literary fiction entered Western culture in the 12th century through a collection of tales, the *Lais* by Marie de France, who is the first female writer known in French literature. A distinctive feature of the collection is the stark spatial dualism that characterises the geography of the tales, in which the world of everyday domestic life, seen as a prison by the characters, is set against a scenario of adventure that draws on the mythical figures of the Breton legends that inspired the writer. The aim here is to illustrate the fictional awareness that singularises Marie de France's work by drawing attention to the meta-literary dimension of the *Lais*, and to the symbolic dimension of the space for adventure outlined by the geography of desire.

**Keywords:** Matter of Britain, fairy tales, women's studies, medieval literature.

En una època en què la creació literària es justificava essencialment per una necessitat didàctica, la gratuïtat de la ficció, aparellada a la seva funció compensatòria i evasiva, es manifesta de forma diàfana i innovadora en una col·lecció de dotze contes de temàtica fadescs escrits durant la segona meitat del segle XII en la variant medieval de la llengua francesa que coneixem com a dialecte anglo-normand: els *Lais* de Maria de França. Poc sabem amb certesa d'aquesta autora, que ha estat identificada amb personatges molt diversos, tret que hom li atribueix quatre obres, que procedia de la regió de l'Illa de França i que va treballar en l'entorn de la cort d'Enric II d'Anglaterra (Enric Plantagenet), un dels centres culturals més rics de l'Europa del segle XII.<sup>1</sup>

La mateixa autora ens diu al pròleg de la seva obra que es va inspirar en unes llegendes bretones que havia escoltat, més exactament en unes peces musicals anomenades *lais*, que els bretons van compondre en record de velles llegendes:

Des *lais* pensai, k'oïz aveie.  
 Ne dutai pas, bien le saveie,  
 Que pur remembrance les firent  
 Des aventures k'il oïrent  
 Cil ki primes les comencierent  
 E ki avant les enveierent.  
 Plusurs en ai oï conter,  
 Nes vol laissier ne oblir  
 Rimé en ai e fait ditié,  
 Soventes fiez en ai veillié! (vv. 33-42)<sup>2</sup>

*Vaig pensar en els lais que havia escoltat i no ho vaig dubtar més. Els primers que els van compondre hi van voler recordar les aventures que havien escoltat. N'he sentit contar molts, no els vull deixar caure en l'oblit. Els he rimat i posat per escrit. He passat moltes nits en vetlla.*

El rerefons mític d'aquestes llegendes de substrat celta que circulaven en l'espai bretó va permetre la irrupció en la literatura en llengua francesa d'una categoria nova: el meravellós; concepte vinculat a un sobrenatural aliè al sistema de creences del cristianisme, i que, per tant, des de l'òptica dels escriptors francesos que escoltaven aquestes llegendes, només es podia inscriure en l'àmbit de la *fable*, la mentida. Aprofito per recordar que, al marge de les dèries taxonòmiques dels filòlegs moderns, el sistema literari medieval no coneixia en rigor més classificació genèrica que la que oposava la *gesta* (els fets històrics), a la *fabula* (la ficció), i que era bastant poc tolerant amb aquesta última categoria, associada al *mendax*, la mentida, si no fos que aquestes delitoses fabulacions es justificaven en virtut del noble propòsit d'instruir (*docere*).

La *creatio ex nihilo* estava reservada a Déu i, en el marc de l'esmentada dimensió ètica i didàctica de l'escriptura, la creació literària era concebuda essencialment com a recreació al si d'una tradició a la qual remetia tot acte de composició poètica. Com van mostrar, entre d'altres, els clàssics treballs de P. Zumthor, a l'edat mitjana:

La tradition apparaît comme une finalité préexistant au texte, et déterminant le fonctionnement de celui-ci. Le texte possède, ainsi une fonctionnalité double: interne, du fait qu'il est poésie; et externe, du fait qu'il est traditionnel. En ce sens il est hautement prévisible, sans que jamais pourtant sa prévisibilité soit totale [...]

1 A propòsit de les hipòtesis més rellevants sobre la identitat històrica de l'autora, vegeu: ROSSI, 2009.

2 Fem la citació a partir de l'edició de RYCHNER 1966. Les traduccions al català són de l'autora.

L'inventivité, la puissance créatrice des hommes de ces siècles-là n'est pas en cause; elle se déploie au sein de leur tradition, en un art de variation et de modulation.<sup>3</sup>

En qualsevol cas,

L'oeuvre narrative médiévale en langue vulgaire n'est pas construite sur le principe du neuf mais sur celui du connu; on ne pousse pas le public à connaître ce qu'il ignore, mais à reconnaître ce dont il sait déjà quelque chose.<sup>4</sup>

Com afirma Daniel Poirion, cada text reenvia a l'autoritat d'escriptors anteriors «Et quand on arrive au bout, dans la remontée, il y a Dieu dont la main tend un texte du haut du ciel».<sup>5</sup>

A les corts senyorials del nord de França, la literatura en llengua vulgar va néixer, carregada d'aquesta gravetat moral, com a traducció d'obres llatines considerades portadores de valuosos ensenyaments morals i depositàries del fets històrics que havien de configurar la memòria col·lectiva. Cert és que aquests primers novel·listes que tradueixen la *Tebaida* o l'*Eneida* per a un públic cortesà manegen fonts heteròclites, amplifiquen episodis, n'abreugen d'altres, els embelleixen amb tots els colors de la retòrica, i els actualitzen, transformant anacrònicament els gèneres de vida dels antics per adaptar-los als gustos, costums i valors de la societat cavalleresca i cortesana per a la qual escriuen; tanmateix, lluny de reivindicar aquesta intervenció sobre la font, els autors la camufflen. Sota la màscara del traductor, l'escriptor s'oculta a la penombra per il·luminar la *matière* (matèria), és a dir, la font, el text llatí de què emanen l'autoritat i la veritat objectiva de l'obra que escriu/tradueix.

En aquest context, la irrupció de la meravella bretona, dit d'una altra manera, la ficcionalització del mite celta per part dels escriptors francesos de la segona meitat del segle XII va permetre l'emergència de la figura de l'escriptor com a creador i la construcció d'una teoria literària en llengua vulgar edificada per primera vegada sobre l'elogi de la mentida. En són emblemàtics els tan estudiats pròlegs de les obres del novel·lista Chrétien de Troyes, en què l'objectivitat de la *gesta* és reemplaçada per l'exposició d'un sistema literari articulat al voltant de conceptes tècnics, com *matière* (matèria), *sens* (sentit), *conjointure* (estructura).<sup>6</sup> La figura de l'autor abans eclipsada ara passa a primer pla; i el principi d'autoritat es desplaça de la fidelitat a la font, ara irrellevant, per fonamentar-se en la transformació d'aquesta matèria, fabulosa i dispersa en el món caòtic de l'oralitat, en una meditada arquitectura capaç d'articular un sentit. L'autor es reivindica com a únic responsable de la construcció narrativa que Chrétien anomena *conjointure*, terme derivat de *conjoindre* ('cosir') i emparentat amb el llatí *junctiona*, vinculat a la retòrica de la *dipositio* segons l'*Ars Poetica* d'Horaci (vv. 242-243). D'aquest ordre artificial que imposa l'autor a la matèria lligant elements dispersos en la natura, se'n deriva un nou sentit que roman amagat sota l'escorça de la lletra; de manera que el nou protagonisme que assumeix la tasca de la composició poètica va paral·lel a la invenció del concepte de lector com a intèrpret del que llegeix.<sup>7</sup>

La tasca de la composició poètica també assumeix un protagonisme sense precedents en el marc del projecte narratiu que Maria de França defineix al pròleg dels *Lais* com a *remembrance* del lai bretó. Conciliant l'agosarada reivindicació d'aquest espai de la creació literària individual amb la

3 ZUMTHOR 1972, 81-82.

4 VÁRVARO 2001, 62

5 POIRION 1981, 117.

6 Al pròleg d'*Erec i Enide*, escrit cap a 1160, Chrétien de Troyes es vanta que ha tret d'un conte d'aventures *une mout bele conjointure* (una bella estructura narrativa), i al d'*El Cavaller de la Carreta* (c. 1170) discrimina clarament entre la *matiere* (els contes i les llegendes en què s'inspira) i el *san* (el sentit) que atorga a aquesta matèria llegendària la seva tasca d'escriptura.

7 Per a un desenvolupament més exhaustiu d'aquestes qüestions i de la tradició en què s'inscriu la poètica de Maria de França, vegeu SIMÓ 2017, especialment, 18-20.

tradicional legitimació de l'escriptura que apel·la a la prestigiosa *auctoritas* del món clàssic, Maria de França atribueix ja als antics el conreu d'una foscor literària orientada a estimular la creativitat de les generacions futures:

Custume fu as anciens  
 Ceo testimoine Preciens,  
 Es livres ke jadis feseient,  
 Assez oscurement diseient  
 Pur ceux ki a venir esteient  
 E ki aprendre les deveient,  
 K'i peüssent gloser la lettre  
 E de lur sen le surplus mettre.  
 Li philesophe le saveient,  
 Par eux meïsmes entendeient,  
 Cum plus trespasereit li tens,  
 Plus serreient sutil de sens  
 E plus se savreient garder  
 De ceo k'i ert a trespasser. (vv. 9-22)

*Era costum dels antics, Priscia n'és testimoni, expressar-se de forma fosca en els llibres que componien, per tal que les generacions futures, que els haurien d'estudiar, poguessin glossar-los i amb el seu talent enriquir el seu significat. Els filòsofs ho sabien, i prou que entenien que com més temps passés més dens seria el sentit dels llibres i millor podrien salvar-se de caure en l'oblit.*

Segons l'autora els antics haurien escrit deliberadament de forma fosca per tal que els seus textos fossin sempre recordats i que les generacions futures, responen al suggeridor reclam d'aquesta foscor, poguessin glossar-los i utilitzar-los com a matèria de noves creacions poètiques.

En el cas dels *Lais* la foscor que estimula la imaginació de l'autora es condensa en una paraula, el títol de les peces musicals (els *lais bretons*) que ha escoltat, un títol sovint coincident amb un exòtic nom celta, *Eliduc*, *Milon*, *Yonec*, o amb un misteriós objecte, com *El Lligabosc*, o *El Rossinyol*... Aquest mot fosc conserva el record d'una vella llegenda, que al seu torn guarda memòria d'una aventura que tingué lloc en un temps remot. Fos quina fos la forma dels *lais* que va escoltar, és clar que Maria de França no va reproduir fidelment les seves fonts, fosques perquè procedien d'un context cultural aliè al seu. A partir de la música, a partir del títol dels *lais*, a partir de vagues referències llegendàries disperses en el magma fluctuant de l'oralitat, l'autora va articular una construcció poètica nova en aquests dotze contes que també va anomenar *lais*. Maria diu que escriu per *remembrer* els *lais* que ha escoltat, aquest recordar, però, se'ns revela indeslligable de *re-membrer*, de re-compondre a través de l'exercici de l'escriptura allò que ha trobat dispers, desmembrat.

L'adopció del món de la meravella celta com a inspiració literària no s'ha de confondre, doncs, amb la reproducció fidel d'aquests relats meravellosos. Com Chrétien de Troyes, com els autors de les primeres versions franceses de la llegenda de *Tristany*, Maria de França reconverteix aquest món llegendari en un espai ficcional sobre el qual projectar una cosmovisió que no té ja res a veure amb el món celta sinó amb la seva societat romànica, cortesana, cristiana, feudal, que és també la del seu públic. Tanmateix, si una cosa la singularitza és la manera com connota l'espai meravellós en la seva obra i la funció que hi atorga, dos trets que diferencien marcadament la seva escriptura de la dels seus col·legues masculins, que havien begut de les mateixes fonts llegendàries.

Per esmentar un exemple il·lustre, recordem que el seu contemporani, el gran novel·lista Chrétien de Troyes, també s'havia inspirat en el mite celta per construir un espai meravellós, el del bosc plegat de prodigis sobrenaturals que travessa el cavaller errant que protagonitza les seves novel·les. A la cort artúrica, espai on viu el cavaller, descrit en termes realistes, contraposa Chrétien, el bosc, l'espai de l'aventura, una mena d'altre món on l'heroi ha de fer front sense que li tremoli el pols a perilloses *merveilles* (meravelles), amb una finalitat molt clara: posar a prova el seu coratge i afirmar els valors cavallerescos del col·lectiu en el qual s'integra i al qual representa: la cort. El meravellós esdevé així la materialització d'un espai altre que el cavaller ha de civilitzar, transformar i abandonar per reintegrar-se a la cort.

Per contra, als *Lais*, l'espai de l'aventura meravellosa ofereix als protagonistes, de manera exclusiva, una felicitat individual que fins i tot els allibera del seu propi món, la cort, viscut com un espai opressiu. Si a les novel·les de Chrétien al món civilitzat de la cort correspon un estatut ontològic clarament superior a l'espai meravellós del bosc, materialització de les forces obscures que l'amenaçen i que cal combatre, als *Lais*, el món meravellós, on els personatges viuen, sovint de forma tràgicament efímera, la realització dels seus somnis, es perfila com un univers qualitativament superior en relació amb el món contingent, immanent de la quotidianitat.

Una constant en la geografia dels *Lais* és el dualisme espacial tallant que oposa el món quotidià, descrit en termes realistes i connotat com a espai presó i factor d'infelicitat, a l'espai de l'aventura, que, coincidint sovint amb la irrupció d'un esdeveniment sobrenatural, la meravella, s'ubica en un *ailleurs* en un espai altre o connotat com a obertura. Emblemàtica és en aquest sentit la imatge de la finestra al mur, a través de la qual les protagonistes de *lais* com *Laostic*, *Yonec* o *Guigemar*, que viuen tancades en una torre presó pels seus marits gelosos, escapen per viure, de manera més o menys duradora en funció dels casos, una aventura amorosa amb un cavaller meravellós.

No hi ha dubte que aquesta dualitat espacial procedeix del rerefons mític de les llegendes bretones en què s'ha inspirat l'autora, en què el més enllà celta es configura com un espai geogràficament contigu i accessible per als mortals. Tanmateix, la novetat rau en què Maria de França reinterpreta aquesta dualitat per plasmar la tensió realitat-ficció, en construir el món de la meravella celta com un univers explícitament ficcional. L'autora no reproduïx en estat pur l'esdeveniment meravellós tal com el troba a les llegendes bretones, sinó que, fonent els elements mítics celtas amb les dades que li forneixen la literatura cortesana contemporània, el llegat d'Ovidi, la lírica dels trobadors o les primeres mostres de la narrativa cavalleresca, configura l'espai de l'aventura com un món oníric, que, com deïa, és connotat explícitament com a ficcional.

Un bon exemple ens l'ofereix el lai *Guigemar*, ja que els estudiosos han pogut identificar amb precisió les fonts bretones de la narració, que ens remetent a una clàssica estructura mítica celta: la de la penetració d'un mortal al més enllà per esdevenir l'amant d'un ésser meravellós.<sup>8</sup> Sovint és el mateix ésser sobrenatural, qui metamorfosat sota l'aparença d'un animal, guia les passes del mortal fins a conduir-lo al seu espai. Així, el cavaller Guigemar, trist i melancòlic, s'endinsa un dia al bosc, on trobarà l'aventura en forma d'esdeveniment sobrenatural, quan havent disparat una sageta a una cérvola, no només la fletxa rebota i el fereix a ell també, sinó que l'animal, que presenta trets hermafrodites, li parla i li revela el seu destí: trobar l'amor lluny de la terra natal. A continuació, una nau màgica transporta el cavaller adormit fins a un misteriós indret, on li sortirà a l'encontre una dona, que *de beauté ressemble fee* (bella com una fada). La diàfana estructura del conte de fades, que narra la penetració d'un mortal en un més enllà fadenc a través d'uns rituals de pas, com la cacera o la navegació màgica, ben coneguts pels celtistes, es capgira carregant-se d'un contingut

simbòlic si contemplem les coses des de la perspectiva de la dama que trobarà Guigemar. Aquesta no ens és descrita com una fada que espera la visita d'un mortal, al qual ha atret adoptant l'aparença d'una cérvola, sinó com una pobra malcasada tancada per un marit gelós. La dama transcorre els seus tristos dies «llegint» les pintures de la seva cambra que evoquen vells relats d'amor fins que un dia un cavaller cortès que sembla sorgit d'aquell món llegendari arriba d'un més enllà misteriós a bord d'una nau màgica. Els dos amants viuen una realitat opressiva i anhelan fugir a «un altre món», però si intentem localitzar les polaritats de l'espai constatem que allò que és somni per a un és la realitat de l'altre. Aquesta reversibilitat de l'espai indica la natura simbòlica de l'espai de l'aventura: l'espai del desig. No vol dir això que el desig alimenti la imaginació, ans al contrari, és la imaginació, i en el cas dels lais, més específicament, un imaginari literari, allò que condiciona el naixement del desig.

Paga la pena fer notar en aquest sentit que no només l'espai de l'aventura en què els amants viuen la realització dels seus desitjos es configura a partir d'elements procedents dels mites literaris (Ovidi, els trobadors, el *roman courtois*...) que inspiren l'escriptura de Maria de França, sinó que allò que fa néixer el desig dels personatges és també una imatge literària. En el cas de la dama de *Guigemar* és la contemplació dels frescos que decoren les parets amb passatges de l'obra amorosa d'Ovidi el denotant primer d'un anhel que satisfarà l'arribada del seu *chevalier-fée*. I potser no és casual, en aquest sentit, la reescriptura a què sotmet Maria de França el motiu celta de l'animal guia, convertint-lo en origen d'una doble ferida de fletxa, que es revela ferida d'amor, de reminiscències no celtes sinó clarament ovidianes. La cérvola mascle i femella, que ferida fereix al seu torn *Guigemar* i li revela el seu destí, esdevé així «figura», en el sentit medieval del terme, d'una aventura en què la realització del desig és presentada com la immersió en un univers literari que afaïçona el món llegendari celta d'acord amb els ideals de la literatura amorosa de les corts del XII.

La matriu literària del desig es plasma de forma encara més explícita en altres lais, com *Yonec*, la protagonista del qual, també una malcasada tancada a pany i forrellat per un vell marit descortès, verbalitza un dia el desig que la realitat fos com els contes de fades amb què es consola de la seva prosaica quotidianitat:

Mut ai sovent oï cunter  
 Que l'em suleit jadis trover  
 Aventures en cest país,  
 Ki rechatouent les pensis:  
 Chevaliers trovoënt puceles  
 A lur talent gentes e beles,  
 E dames truvoënt amanz  
 Beaus et curteis, pruz e vaillantz,  
 Si que blamees n'en esteient,  
 Ne nul fors eles nes veeient.  
 Si ceo peot estrë e ceo fu,  
 Si unc a nul est avenu,  
 Deu, ki de tut ad poësté,  
 Il en face ma volenté! (vv. 91-104)

*Sovint he escoltat contes sobre antigues aventures que reconfortaven els tristos: els cavallers trobaven donzelles al seu gust, gentils i belles, i les dames trobaven amants, bells, cortesos, nobles i valentes. Per tal que ningú no pogués blasmar-les, només eren visibles als ulls d'elles. Si això mai ha estat possible, Déu totpoderós faci que tot s'esdevingui segons els meus desitjos.*

L'aparició d'un ocell a la finestra que tot seguit es converteix en un gentil cavaller satisfà a l'instant l'anhel de la dama, que volia ser com les heroïnes dels lais, alhora que evidencia la seva natura purament textual, la seva condició de personatge de conte de fades. L'escriptura de Maria de França identifica la meravella celta amb la literatura i aquesta amb l'espai del desig. Com Chrétien de Troyes, l'autora planteja el conflicte entre individu i societat, però mentre que els cavallers han de travessar dolorosament l'espai del meravellós i deixar-lo enrere per conquerir els valors cavallerescos i feudals que els permeten integrar-se en la col·lectivitat, els de Maria de França, com el cavaller del lai titulat *Lanval* que al final del conte escapa sobre gropa d'un cavall menat per una fada, optarien, si poguessin, per deixar enrere la cort i endinsar-se cada cop més en un viatge sense retorn per la geografia desconeguda i boirosa de l'aventura.

Si la funció que atorga Maria de França al meravellós com a espai d'una aventura que aporta la felicitat individual al marge de qualsevol reflexió ètica o ideològica resulta profundament innovadora i singular en el context en què apareix, igualment singular és la funció que atorga a l'escriptura, orientada a monumentalitzar i condensar l'essència d'aquest moment, sovint fugisser, de felicitat individual. Ajuda a copsar el sentit d'aquesta concepció de l'escriptura la dimensió metaliterària dels *Lais* en què sovint abans del relat de Maria de França, i abans dels bretons que compongueren els lais en què s'inspira l'autora, els personatges mateixos escriuen composicions poètiques per recordar el sentit de la història.

Un dels exemples més bells i cèlebres el trobem al lai d'*El rossinyol*. Una malcasada empresonada pel marit viu a través d'una finestra que dona a un jardí una història d'amor amb un cavaller amb el pretext que es lleva per escoltar el cant d'un rossinyol. En saber-ho, el marit mata l'ocell, la finestra es tanca per sempre més i amb ella la història d'amor. La dama escriu llavors l'efímera història en una tela amb la qual embolica el cos de l'ocell mort i li fa arribar al seu amant, que tanca el text i l'ocell en un estoig reliquiari, tomba però també imatge de la conservació de l'amor, que simbolitza el cos de l'ocell mort, en l'espai protegit de la memòria.

Enllaçant, per acabar, la «meravella» i la «imatge», que donen títol al simposi, voldria fer notar que en el marc de la poètica de la *remembrance* que practica Maria de França, el record de l'aventura meravellosa va sempre lligat al valor simbòlic que l'escriptura confereix a una imatge, que molt sovint coincideix amb el títol del lai. En el cas que acabem de recordar la imatge del rossinyol com a símbol de l'amor evoca una coneguda metàfora de matriu trobadoresca; en d'altres, Maria de França és revela més original, com en el cas del lligabosc, imatge de l'amor tristanyà en el lai del mateix títol, el cigne del lai titulat *Milon*, la muntanya tomba del lai d'*Els dos amants*, o l'esmentada cérvola hermafrodita del lai de *Guigemar*. Això dota els lais d'una estètica profundament medieval si tenim en compte que l'home medieval pensa, recorda, llegeix a través d'imatges en un univers on, com ens recordava Paul Zumthor, la funció de l'escriptura no és tant transcriure sons com fonamentar una visualitat emblemàtica.

A propòsit del valor simbòlic de les imatges podríem recordar la cèlebre escena del *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra, en què es narra la nit de noces de l'heroi, que acaba de contraure matrimoni amb una dona que es diu Iseut com la reina a la qual estima, en un intent, conscient o inconscient, però en qualsevol cas inútil i desesperat, de viure l'amor impossible que el lliga a la reina estimant una altra dona, que se li assembla, que es diu igual que ella, i que, aquesta sí, pot tenir. Tanmateix, la nit de noces aquesta pretensió és revelarà dolorosament il·lusòria, ja que Tristany no aconseguirà consumir el matrimoni.

No és el record espontani i abstracte del pacte de fidelitat que l'uneix a la reina Iseut el que paraitzarà Tristany i li impedirà unir-se a la nova esposa, sinó la visió accidental de l'anell que li va donar la reina i que en un moment donat li cau del dit. L'objecte símbol, que significa aquest pacte, és el que possibilita el record.



Per evitar tornar a trobar-se al fil d'oblit, el que farà Tristany a continuació serà construir la sala de les imatges, materialització de la memòria: una cambra secreta on col·locarà, al voltant d'una estàtua de la reina Iseut, totes les imatges que li recorden la seva història d'amor, i on s'amagarà per passar tot el temps possible contemplant la imatge de la reina, i fins i tot parlant-hi i abraçant-la com un foll Pigmalión. Tristany s'hi amaga, en aquesta cambra, amb la intenció de fugir del món per instal·lar-se per sempre més en aquest espai imaginari i viure en el record.

Un dia, però, sortirà, per trobar-se fugaçment amb la reina, que passa pel bosc. El relat d'aquest encontre fugisser ens el narra un dels lais de Maria de França: el lai d' *El Lligabosc*. El lai, però, no és més que la història de la construcció per part dels personatges d'un objecte símbol que condensa i perpetua, en una imatge poètica, el record de la natura tràgica del seu amor.

Tristany s'amaga al bosc per on sap que ha de passar la reina Iseut amb la seva comitiva. Trenca per la meitat una branca d'avellaner (*coudre*) al voltant de la qual s'enrosca el lligabosc, una planta enfiladissa, i hi escriu el seu nom amb una lleugera variació: *Trist-ram* (branca trista). Maria de França glossa el significat d'aquesta enigmàtica identificació que suggereix el protagonista entre el seu nom (Tristany) i el de la trista branca d'avellaner (*Trist-ram*):

Le bastun quant el le verra.  
 Ceo fu la summe de l'escrit  
 Qu'il li aveit mandé e dit:  
 Que lunges ot ilec esté  
 E atendu e sujurné  
 De sun ami bien conustra  
 Pur espier e pur saver  
 Comment il la peüst veer,  
 Kar ne pot nent vivre sanz li;  
 D'euls deus fu il [tut] autresi  
 Cume del chevrefoil esteit  
 Ki a la codre se perneit:  
 Quant il s'i est mis,  
 Ensemble poënt bien durer;  
 Mes ki plus les volt desevrer,  
 Li codres muert hastivement  
 E li chevrefoil ensement.  
 «Bele amie, si est de nus:  
 Ne vus sanz mei, e mei sanz vus»

*La reina va entendre el sentit del missatge que li enviava: que durant molt de temps havia romàs allà a l'aguait per trobar la manera de veure-la, perquè no podia viure sense ella. La seva sort era com la del lligabosc que viu abraçat a la branca d'avellaner: quan s'ha enfilat al voltant del seu tronc, junts poden viure, però si algú vol separar-los l'avellaner mor a l'instant i el mateix passa amb el lligabosc. Dolça amiga, així passa amb nosaltres, ni vós sense mi ni jo sense vós.*

Quan passi la reina Iseut i vegi la branca, serà ella l'única de tota la comitiva capaç d'interpretar el símbol, de llegir en la trista sort del lligabosc (*trist-ram*) i la branca d'avellaner que només poden viure abraçats, el trist fat que pateixen ella i Tristany, que no poden viure separats. Llavors s'apartarà del grup per trobar-se uns instants amb Tristany al marge del camí, al bell mig de la forest

espessa. La lectura de la reina és una perfecta *mise en abyme* de la tasca de Maria de França, capaç de llegir allò que roman latent, amagat rere el títol d'un lai musical, i probablement aquest nom fosc i polisèmic, el lligabosc, és l'únic lligam amb el remot passat llegendari bretó. Reprenent la dimensió simbòlica que hem atribuït a la dialèctica espacial dels lais, podríem afirmar que *El lligabosc* il·lustra millor que cap altre lai el desig humà de retrobar un lloc primordial que permeti reconstituir la perduda plenitud originària.<sup>9</sup> La imatge del lligabosc i la branca d'avellaner comparats amb Tristany i Iseut no només ens ofereixen una imatge anàloga a la de la cérvola hermafrodita del lai de *Guigemar*, sinó la imatge mateixa de l'home que intenta restablir l'harmonia primigènia i superar la seva dualitat, la insatisfacció inherent a la condició humana. Els objectes símbol com el rossinyol o el lligabosc, els únics que amb la seva tràgica presència poden aportar sentit a l'absència, expressen, en virtut d'aquesta ambivalència, de manera fosca i imperfecta, aproximativa, el caràcter fugisser, incomplet i efímer de la felicitat humana. Tanmateix, si bé és cert que aquesta foscor tradueix la incapacitat d'encabir l'essència d'aquest breu moment de plenitud en els motlles del llenguatge; també l'és que, en la mesura que reclama ser glossada, interpretada, la foscor del símbol convida a construir una narració, un relat que transforma la experiència viscuda en poesia, en una reelaboració poètica oberta a la recerca infinita d'un sentit que mai no s'esgota. Com diu l'escriptor turc Orhan Pamuk a *El Museu de la innocència*, obra que desplega un fetitxisme equiparable en molts aspectes al culte als objectes que hem trobat als *Lais*, els objectes que sobreviuen als moments feliços conserven els records, els colors, l'olor i la impressió d'aquells moments amb més fidelitat que les persones que ens han procurat aquella felicitat.

<sup>9</sup> Potser escau, en aquest context, recordar que, com és sabut, la paraula símbol (σύμβολον) ens remet etimològicament a una moneda o objecte partit en dues meitats a la qual hom atribuïa una funció de reconeixement, ja que l'encaix perfecte de les dues meitats permetia el reconeixement dels dos possessors.

## BIBLIOGRAFIA

DONA, Carlo, «La cerva divina. Guigemar e il viaggio iniziatico», *Medioevo Romanzo* XX/3 (1996), 321-377; XXI/1 (1997), 3-68.

MARIE DE FRANCE, *Les lais* (éd. Jean RYCHNER), Paris, Champion, 1966.

MIKHAÏLOVA, Milena, *Le présent de Marie*, Paris, Didierot, 1996.

POIRION, Daniel, «Écriture et réécriture au moyen âge», *Littérature*, 41/1 (1981), 109-118.

ROSSI, Carla, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, 2009 (Recherches littéraires médiévales, 1).

VARVARO, Alberto, «Elaboration des textes et des modalités du récit dans la littérature française médiévale», *Romania* 119 (2001), 1-75.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

JORDI CERDÀ SUBIRACHS

Universitat Autònoma de Barcelona. jordi.cerda@uab.cat

## El Carmel o l'extraordinària memòria d'una geografia perduda. Felip Ribot i la seva *De institutione primorum monachorum*\*

**Resum:** Aquest treball està centrat en *De Institutione primorum monachorum*, del carmelità Felip Ribot. A partir d'una múltiple autoria apòcrifa, pretesament compiladora, aquesta obra de final del segle XIV té l'objectiu primordial de vincular històricament i espiritual l'orde carmelità a una geografia perduda, el mont Carmel. Aquest espai, lligat al profeta Elies i també a la Verge Maria, a la Vella i a la Nova Aliança, serà també expressió d'unes expectatives messiàniques. Ribot, doncs, s'ha d'incorporar per mor d'aquesta obra a una literatura apocalíptica molt present en la cultura medieval tardana, especialment viva en la Corona d'Aragó i que trobarà ressò en els programes iconogràfics de l'època.

**Paraules clau:** mont Carmel, carmelitans, Felip Ribot, *De institutione primorum monachorum*, *Oraculum angelicum cyrilli*, *obumbratio*.

**Abstract:** This paper focuses on *De Institutione primorum monachorum* by the Carmelite Felip Ribot. With a multiple apocryphal authorship, and supposedly compilatory, this late-fourteenth-century work has the primary objective of historically and spiritually linking the Carmelite order to a lost geography: Mount Carmel. This space, linked to the prophet Elijah and also to the Virgin Mary and the Old and the New Covenant, is also meant to be an expression of messianic expectations. Ribot, therefore, should be incorporated through this work into an apocalyptic literature that had a strong presence in late medieval culture, especially in the Crown of Aragon, and which finds an echo in the iconographic programmes of the time.

**Keywords:** Mount Carmel, Carmelites, Felip Ribot, *De institutione primorum monachorum*, *Oraculum angelicum cyrilli*, *obumbratio*.

\* Aquest estudi s'ha dut a terme en el marc del projecte *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval, 1187-1388: artistas, objetos y modelos - Magistri Mediterranei* (MICINN-HAR2015-63883-P).

A diferència dels dos grans ordes mendicants, que disposen d'una figura fundadora amb el carisma –per dir-ho en termes d'espiritualitat catòlica– de Francesc d'Assís i de Domènec de Guzmán, els carmelitans, sota l'advocació de la Verge Maria, fan recular els seus orígens als profetes Elies i Eliseu. Són els anomenats Carmes de l'Antiga Aliança. S'arroguen una tradició eremítica, existent, però del tot aliena i discontinua, i que havia estat referenciada des de l'antiguitat. Aquesta audàcia no irromp de cop, sinó que es va originant en un complex procés de legitimació de l'orde entre els segles XIII i XIV. A les acaballes d'aquest procés hi ha una fita que ha estat assenyalada com a fonamental: la redacció de *De institutione primorum monachorum* (= *De institutione*) pel gironí Felip Ribot poc després de 1379.<sup>1</sup> Crec que no és exagerat atribuir als carmelitans en la Catalunya de la baixa edat mitjana un pes polític i cultural cabdal, equiparable amb el que s'ha atribuït tradicionalment a franciscans i dominicans. En aquest sentit, voldria cridar l'atenció sobre l'obra de Ribot, la qual, com intentaré demostrar, és significativa per les derives iconogràfiques que tot just apuntaré i, més específicament, per la llegendística al voltant d'un espai, el mont Carmel, que esdevindrà clau en la seva formulació espiritual, política i teològica.

La muntanya del Carmel (*Har Hakarmel*, jardí de Déu) té un emplaçament estratègic que ha fet que moltes cultures de l'Orient Mitjà i, també, les grans civilitzacions de l'antiguitat hi deixessin empremta. El Carmel és un indret relativament citat a l'Antic Testament, en el qual podem trobar-ne fins a trenta-dues coincidències i, per contra, no és esmentat en cap moment al Nou Testament. Certament, el seu prestigi com a espai sagrat gravita al voltant del profeta Elies, personatge que ha tingut i té un culte persistent en les tres grans religions monoteistes. Les característiques de l'espai també han ajudat a popularitzar-lo, ja que és una fita elevada a la costa Palestina i té una morfologia particular, amb multitud de coves. I també la seva posició com a etapa intermèdia per als qui desembarcaven a Sant Joan d'Acre i es dirigien cap a Jerusalem.

El fet que alguns croats i pelegrins s'instal·lessin al mont Carmel al final del segle XII o començament del XIII seguint una traça d'espiritualitat eremítica queda palès pels testimonis de l'època que assenyalen la seva presència.<sup>2</sup> Una de les autoritats més destacades entre els itineraris a Terra Santa és Jacques de Vitry, bisbe de Sant Joan d'Acre de 1216 a 1228 i autor d'una *Historia orientalis*. Va ser ell qui més va fixar en la memòria geogràfica dels occidentals el mont Carmel com un indret on vivia una comunitat eremítica cristiana, instal·lada en un espai sagrat per mor del profeta Elies. Una autoritat, Jacques de Vitry, de la qual Felip Ribot no pot prescindir en la seva *De institutione* (ll. III, cap. 5, 4). La imatge segons la qual els ermitans hi eren com abelles en els seus ruscós, produint mel espiritual, serà reiteradament recollida per la literatura carmelitana. Jacques de Vitry afegeix que prop d'aquest lloc sant de l'Antic Testament hi havia el monestir de Santa Margarida. Abans, doncs, que aquest punt de la geografia sagrada adquirís una singularitat com a santuari marià, era santa Margarida, una de les grans santes auxiliadores, la que s'hi identificava; com succeïa semblantment al mont Sinaí, també un indret de culte vinculat a l'Antic Testament, on una altra santa auxiliadora, san-

1 El testimoni més antic d'aquest tractat és el manuscrit 779 conservat a la Biblioteca de l'Arsenal (París). L'edició més antiga i segurament la que va marcar més la seva difusió en el període modern és dins de l'obra de B. de CATHANEIS, *Speculum Ordinis Fratrum Carmelitarum* (Venècia, 1507) i ocupa els ff. 3r-28r. En català disposem d'obres, com la del carmelità setcentista Joan Àngel Serra, que estraïen l'obra de Ribot sense citar-lo. Paul Chandler és l'autor d'una edició crítica de *De institutione* (Toronto, 1991), encara que parcial, sobre la qual s'han publicat les traduccions que he pogut consultar. He tingut present per a aquest treball l'edició anglesa i l'espanyola: RIBOT 2007 i RIBOT 2012. Pel que fa a les citacions de *De institutione*, utilitzo la divisió per llibres (ll.), capítols (cap.) i també la numeració per paràgrafs que empra l'edició espanyola per facilitar-ne la localització.

2 Sobre l'assentament de comunitats cristianes al Carmel i la fundació carmelitana, és fonamental JOTISCHKY, 2002; més recentment, RÖHRKASTEN ET ALII, 2017. Esmento, per exemple, el testimoni del jueu Benjamí de Tudela, que l'any 1163 ens va llegar un itinerari summament interessant en el qual descriu, en l'anotació de Haifa, el mont Carmel. Ens parla de la cova d'Elies i, també, de com en aquesta muntanya santa els cristians han construït una església dedicada al profeta; *cfr.* RÉGNIER-BOHLER, 1997: 1313.

ta Caterina, disposava d'un reputat santuari. En aquest cas, Ribot recull com una simple coordenada geogràfica el monestir de Santa Margarida, al costat de la font d'Elies, però significativament sense cap altre més esment, fet que pot evidenciar que el culte marià havia desplaçat el culte primigeni a aquesta santa.

Voldria fer una referència especial als itineraris catalans a Terra Santa, els més propers a la redacció de l'obra de Ribot, que tampoc deixen de fer esment al mont Carmel, etapa recurrent quan s'enfila el camí cap a Jerusalem. L'itinerari de 1328, conservat a l'Arxiu de Corona d'Aragó (ACA) i provinent de Ripoll, de fet, esmenta dues etapes que concerneixen el Carmel. S'hi esmenta Santa Maria del Carme, un indret vinculat ja a un culte marià i que certifica que, abans de Ribot, ja hi havia un llegendari reconegut pels lectors catalans que vinculava un Carmel –no pròpiament el mont Carmel– a la Verge Maria, a la infància de Jesús i a la seva predicació, és a dir, a la generació evangèlica. I que era ben diferenciat del mont Carmel, etapa exigida per anar a Jerusalem, on l'autor esmenta el profeta Elies i també el monestir de Santa Margarida. El mont Carmel era, doncs, al segle XIV, un espai conegut i representat a Occident al marge de la mediació carmelitana.<sup>3</sup>

*De institutione* és una obra que no es presenta com a original del seu autor, Felip Ribot, sinó que el mateix text atorga l'autoria primordial a un tal Joan Nepot Silvà, cinquanta-quatrè bisbe de Jerusalem, al qual segueixen dos suposats eremites del mont Carmel, Ciril de Constantinoble i Guillem de Sandwich, i, per acabar, el teòleg carmelità Sibert de Beka. Fins a dates molt recents –començament del segle XX–, la tradició carmelitana donava per bona aquesta autoria apòcrifa i aquest origen antiquíssim. No és fins a 1956 que un carmelità, Rudolf Hendriks, atribueix amb rotunditat *De institutione* a Felip Ribot i en situa la redacció cap a 1370. L'interès d'enquadrar la història de l'orde i els seus costums –no ben bé la seva regla– en una etapa remota, indeterminada, formava part de l'estratègia que calia en el moment de la legitimació com a comunitat. Ribot és prou destre per desenvolupar una obra que costa d'encasellar en un gènere o en unes intencions determinades: no és una regla, tampoc una història o un tractat espiritual, malgrat que disposa de tots aquests components. Redactada naturalment en llatí, *De institutione* consta de deu llibres, que, al seu torn, són dividits en deu capítols. Sense els constrenyiments associats a un gènere, Ribot sap treure partit del caràcter espars, compilador, de l'obra, fet que, més que un demèrit o una manca de perícia, és una manera de situar-se en uns intersticis en què podrà desenvolupar la seva particular i prodigiosa apologètica de l'orde. Dels quatre autors carmelitans sobre els quals diu que basteix la seva obra, Joan Nepot Silvà, Ciril de Constantinoble, Guillem de Sandwich i Sibert de Beka, només del darrer disposem d'una obra i d'una vida verificades que de ben segur degueren influir en Ribot.<sup>4</sup>

Nascut a Girona, coneixem de Felip Ribot algunes dades biogràfiques significatives que ens ajuden a construir el seu perfil.<sup>5</sup> El 1374, per exemple, assoleix el reconeixement de *magister in sacra pagina*. L'any següent, Pere el Cerimoniós va proposar el seu nom al papa Gregori XI com a candidat a inquisidor per així desbancar l'incòmode Nicolau Eimeric. El 1377 era prior i procurador del convent del

3 Vegeu l'itinerari català a Terra Santa de 1323 a PUJOAN 1927. Aquesta duplicitat de Carmels –i la confusió subsegüent– és senyalada també pel mateix Ribot, seguint Jacques de Vitry; II, III, cap. III, 11-13. Una bona mostra de la popularitat del mont Carmel és el seu esment per John de Mandeville, qui no va poder estalviar-se'l en el seu fantasiós viatge.

4 De Sibert de Beka (1260/1270-1333/1332) sabem que va ser un escolàstic que va intervenir activament en la polèmica sobre la visió beatífica de Joan XXII. Però m'interessa fer ressaltar el seu paper com a liturgista, ja que va introduir festivitats com les de Santa Anna, la Concepció de la Verge o les de sants palestins que no eren en el calendari litúrgic romà. Sibert, en el seu *Ordinale*, deia que recuperava una litúrgia del Sant Sepulcre, la que s'arrogava l'orde dels carmelitans per la confluència, en els seus orígens, de croats i ermitans al mont Carmel.

5 L'aportació més significativa al perfil biogràfic de Ribot es pot trobar a PUIG 1982, 127-131, PUIG 1997, 301-302, i WEBSTER 1999, 80-88; hi ha una relació actualitzada de les seves obres, totes en llatí, centrades tant en la historiografia com en l'espiritualitat carmelitanes. Convé tenir present la configuració biogràfica des de la perspectiva carmelitana espanyola: VELASCO 1993, 47-50, també Balbino Velasco dins RIBOT 2012, XIII-XVI, i GARRIDO 2007, 123-127; per acabar, des d'una perspectiva més internacional, vegeu la introducció del carmelità Richard Copey a l'edició i traducció de RIBOT 2007, VII-XIX.

Carmel de Peralada i el 1379 va ser nomenat provincial de l'orde a Catalunya. El 1387, encara com a provincial, assisteix al capítol general de l'orde amb els representants de l'obediència d'Avinyó. Va morir a Peralada el 1391. En una anotació manllevada d'una crònica moderna es descriu el sepulcre on va ser enterrat i s'hi afegeix que «hizo una cruz grande de plata dorada que llevan los religiosos a las procesiones y también hizo la Vera Cruz, también de plata, donde ay un pedaço de lignum crucis, todo lo cual está hoy en dicho convento de Peralada y todo esto hizo de lo que adquirió de su propia labor».<sup>6</sup>

Són dades que dibuixen una personalitat cultivada, amb autoritat, ben situada en el context religiós i polític del seu temps –tan marcat, d'altra banda, pel cisma–. I també, si atorguem versemblança a aquest apunt refet de crònica, Felip Ribot va ser igualment promotor d'objectes sumptuaris i litúrgics al seu convent de Peralada, fins al punt d'assolir un *lignum crucis* per a la seva comunitat.

Tanmateix, més que per les disquisicions escolàstiques o per la seva proximitat al poder religiós i civil, els carmelitans a Catalunya –com en bona manera a la resta d'Europa– es van significar per una activitat pastoral, dirigida especialment a la creació i el manteniment de confraries. Aquest orde és en l'origen d'una munió de pràctiques lucratives que van configurar la religiositat popular a final de l'edat de l'edat mitjana. Com Anselm Turmeda, en el seu difós *Elogi dels diners*, recordava maliciosament: «Diners alegren los infants / e fan cantar los capellans / e los frares carmelitans / a les grans festes». A mitjan segle XIV arrenca, per exemple, el Misteri de la Llum a Manresa, vinculat a la devoció a la Santíssima Trinitat i inspirada al seu torn pel convent carmelità bagenc. Però, i sobretot, com s'ha estudiat a bastament, els carmelitans destaquen per una pastoral molt intensa en l'economia de la salvació. En un temps de crisi, de cisma i de mortaldats periòdiques, aquests frares mendicants aconsegueixen situar-se en el negoci de la mort, en la comptabilitat del més enllà. I són part activa en la transformació d'una escatologia cristiana cada cop més particularitzada, més individualitzada. Evidentment, en aquesta pastoral no estan sols, sinó en competència amb altres ordes i agents eclesials. Però basta apuntar que la seva determinació en aquest aspecte obtindrà segles més tard un segell d'exclusivitat. El paper essencial que tindrà la seva verge, la del Carme, o el seu escapulari en l'economia de la salvació és ja del final de l'edat mitjana i perseverarà més enllà, de manera que al començament del segle XVII la mare del Déu del Carme serà proclamada reina del Purgatori. Però cal dir de passada que és precisament al segle XV quan l'avemaria incorpora la imprecació «et in hora mortis nostrae», fet que revela el pes que tenia el culte a la mare de Déu en l'economia de la salut.

*De institutione* de Felip Ribot té com a objectiu principal explicar la continuïtat vertiginosa al mont Carmel de l'orde que, fundat pel profeta Elies, perpetuat per essenis, per terapeutes o, fins i tot, per recabites, es va mantenir durant la generació evangèlica, va passar al primer cristianisme, va suportar els primers embats de l'islam i, més modernament, va ser exemple de croats i pelegrins, fins que ja el 1235, fruit d'un clima incert a Terra Santa, alguns membres d'aquesta comunitat l'abandonaren per instal·lar-se a Occident. Concretament a la primera meitat del segle XII s'inicia una primera expansió de comunitats carmelitanes a Xipre, Sicília, Occitània i Anglaterra.

Posteriorment, les escomeses del soldà d'Egipte fan forat en la costa palestina i aterren els darrers reductes croats que hi quedaven. Acre cau en mans dels musulmans el 1291. Felip Ribot, pel que fa al relat d'aquests esdeveniments, diu que segueix la crònica de Guillem de Sandwich, que estrafà al capítol VIII de la seva *De institutione*. Guillem de Sandwich havia estat esmentat com un dels eremites provinents de Terra Santa en el capítol de l'orde celebrat a Montpeller el 1287; en cap altre document se l'esmenta com a autor d'una crònica i no se'n sap res més. El fet que *De institutione* de Felip Ribot sigui l'únic testimoni d'aquesta crònica desperta dubtes fonamentats sobre la seva autenticitat i fa pensar que tot plegat no sigui una invenció del gironí. El relat que suposadament introdueix de

<sup>6</sup> Cfr. RIBOT 2012, xv. Aquesta informació és extreta de l'ACA, Monacals Universitat, llegat 23, i només és referida per Balbino Velasco.

Guillem de Sandwich és el dels darrers dies de la comunitat carmelitana als llocs sants, el de la devastació del monestir i l'estossinada dels monjos que hi quedaven, punt determinant perquè justificaria l'obligada i dramàtica propagació de la comunitat eremítica a Occident. L'arqueologia demostra que potser l'acabament d'aquesta comunitat no va ser tan violenta com es relata en la tradició perquè en les ruïnes conservades no hi ha senyals de foc ni rastres d'una ensulsiada violenta.

Si ens atenim a la cronologia de les fundacions, aquesta migració va ser molt esgraonada i anterior a la caiguda d'Acre. Aquest canvi d'ubicació rep dins de l'orde carmelità el nom de *transmigració*, el que ara podríem entendre per *desterrament*. No es vol presentar aquest fet com una expansió, ni com un trasllat, sinó que vol significar sobretot una pèrdua. I en aquest contorn, sota aquesta pulsio melancòlica, els carmelitans construiran un relat en què prendrà molt de valor la transferència a Occident d'un topònim bíblic i la seva relació amb la història sagrada.<sup>7</sup>

Com succeeix en molts relats hagiogràfics en què allò que marca la historicitat del que s'explica no és tant la vida del sant concret o els seus prodigis, sinó, sobretot, el culte a través del temps, Felip Ribot també tindrà una cura especial a construir un relat prodigiós sobre l'origen del seu orde basat en aquest culte perseverant i concretat en espais precisos i recognoscibles, com la cova i la font d'Elies o el torrent de Carit. Sobretot, Ribot vol apuntalar que des de sempre hi ha hagut un reconeixement col·lectiu i tothora el va recordant i desplegant. Les escriptures, la patristica i la cronística testimonien –o volen fer testimoniar– un culte que els confereix historicitat i, per tant, els legitima. De fet, és una estratègia que es troba en el relat del prodigi i de la meravella a l'edat mitjana: allò que més se'n destaca és el seu reconeixement col·lectiu, tenaç en el temps, més que no pas la descripció del prodigi o de la meravella en si.

Un dels tòpics que ha alimentat la mateixa tradició carmelitana i que, penso, ha estat sovint acceptat acríticament per la historiografia, és que l'origen cenobític, l'autèntic, va haver de ser adaptat, negociat, en la seva implementació a Occident com a orde predicador i, per tant, urbà. Tot nou projecte de reforma monàstica o, en aquest cas, d'orde mendicant duu implícit un caràcter de protesta contra les institucions precedents. Aquesta contestació, tot i que es vulgui presentar com a pacífica o fins i tot submissa, se sol acompanyar d'una filiació a un ideal monàstic primitiu: un *revival* que és vist pels oponents com una *novation*. Aquesta tessitura és clau per poder valorar l'agitació que va provocar aquest nou orde, motivada, entre altres coses, per l'antiguitat que es volien atribuir i, també, per l'espai sagrat d'on procedien. El desert, el parentiu amb els profetes retirats del món, *in eremo*, amb Joan Baptista al capdavant, havien estat reclamats per tota una tradició medieval d'eremitisme salvatge. Felip Ribot ho té molt present en la seva *De institutione* i de manera ben manifesta per l'esment reiterat de l'origen del cenobitisme occidental, Joan Cassià. Ara bé, cal tenir present que cap cenobitisme no és del tot rural o desèrtic, ja que el desert sempre és a les portes de les ciutats.<sup>8</sup> En definitiva, més que parlar de dues ànimes entre els carmelitans (una d'eremítica, l'original, i una altra de predicadora, imposada pel segle, adaptada a la conjuntura dels temps), caldria parlar d'una forta univocitat. El mont Carmel s'instal·la en el segle i al voltant d'aquest indret es desenvoluparà tota una literatura mística que, com en el seu moment ja va assenyalar Michel de Certeau, sol sempre

7 En efecte, el Carmel serà un espai més de l'ampli repertori sagrat oriental que en bona manera serà adoptat i adaptat a Occident. Els deserts del Carmel van tenir a la península Ibèrica, en plena contrareforma, un protagonisme singular; *cf.* JOHNSON 2005. En aquest sentit, l'obra de Ribot hauria de ser un fonament d'aquesta espiritualitat que inspirava la necessitat d'unes «symbolical copies», uns espais que compensessin la pèrdua de l'espai original. Tinc present l'anàlisi de Lily Arad a partir d'«an absent present» de Jerusalem al massís de Montserrat en època moderna: «[...] in Christian tradition and practice the blessings are carried from the original sacred places and monuments in the Holy Land to their translations beyond the Land of the Bible also through «symbolical copies», achieved by the adoption and adaption of myths, by the drawing of allegorical parallels»; ARAD 2005, 350.

8 Sobre l'aspiració ascètica dels ordes mendicants, tinc molt en compte les reflexions de SÉGUY 1971.



vincular-se, en un primer moment, a una topografia.<sup>9</sup> Ribot, a les acaballes del segle XIV, n'és una bona mostra en la mesura que desenvolupa la memòria d'un passat perdut a partir d'un indret. Trobo molt significatiu que ja parli de la pujada espiritual al mont Carmel, lligada a una visió i a l'empremta que l'home hi va deixar (*cf.* l. VI, cap. III, 1-6). Tota ascensió duu implícita una depuració, una ascési, és a dir, disposa de l'escenari d'una mística. La topografia que anirà inscrivint-se no ho farà pas en un paisatge concret i, per tant, en un paisatge perdut irreversiblement i exterior, sinó en un de desterrat a l'interior, en la intimitat de l'ànima, a fi de traçar una escatologia que es projecta en una ànima individual; com, d'altra banda, just dos segles més tard, dos lectors de Felip Ribot, Teresa d'Àvila i Joan de la Creu, van saber recórrer el seu particular Carmel.

Un dels elements que millor il·lustren aquest desig de *revival* que alhora és *renovation* és el relat i la iconografia al voltant del seu singular abillament. La delicada integració d'uns suposats ermitans a Orient dins de les estructures occidentals de l'Església i de la cultura urbana es feia a través de dues donacions simbòliques, una de les quals és el mantell blanc per part del papa Honorat IV i l'altra és la nova butlla aprovada per Joan XXII. El mantell blanc substituïa el mantell a ratlles original que havien dut els ermitans del mont Carmel i que formava part de la història, de la memòria col·lectiva. Segons la tradició, els carmelitans van desembarcar a Europa amb un escandalós hàbit ratllat. La ratlla era el recordatori del seu origen oriental, del passat eremític a Terra Santa, i un desafiament a les autoritats, que van haver de regular respecte a aquesta qüestió.<sup>10</sup> Però també era una provocació als seus oponents, ja que un (nou) orde irrompia a Occident amb un hàbit que els interpel·lava per la radicalitat dels seus orígens.<sup>11</sup>

L'hàbit carmelità ocupa un llibre sencer, el VII, de l'obra de Felip Ribot. No he trobat constància que la capa barrada tingués alguna incidència en terres catalanes: tot em fa pensar que no s'hi va veure mai. Segons explica Ribot a *De institutione* (ll. VII, cap. V i VI), el mantell blanc que caracteritza l'abillament carmelità és una concessió del mateix profeta Elies. Quan justament pujava al paradís, va llançar a Eliseu el seu mantell blanc, el qual va esdevenir distintiu de la comunitat eremítica fundada. En aquest apartat Ribot diu que segueix Ciril (de Constantinoble), anomenat segons la tradició «presbíter del mont Carmel», el tercer general llatí de l'orde i a qui s'atribuïa l'autoria de l'*Oraculum angelicum cyrilli*, que és compilat a *De institutione*.<sup>12</sup> Seguint el tal Ciril, Ribot explica que amb

9 CERTEAU 2006, 30-35.

10 Respecte a l'hàbit ratllat (o barrat), «le scandale du Carmel», Pastoreau hi dedica tot un apartat en el seu assaig sobre la semiòtica de la ratlla a Occident; *cf.* Michel PASTOREAU 1991, 17-24. Com explica la tradició, la ratlla fosca és un recordatori del senyal de socarrim del carro de foc amb què Elies va pujar al cel. Així mateix, la negociació de la capa barrada, segons Pastoreau, va lligada a la figura del rei sant Lluís i el seu retorn a París el 1254 després de la dissortada experiència a la Croada, és a dir, a un relat vinculat a un procés legitimador.

11 Una de les primeres imatges del Carmel i dels carmelitans és la *Pala del Carmine*, datada de 1329. Es troba a Siena i el seu autor va ser Pietro Lorenzetti. Representa el patriarca de Jerusalem quan, el 1210, lliura la primera regla a la comunitat. Entre les diverses escenes trobem Elies a la seva font i aquest estil de vida cenobític, en què els monjos viuen entaforats a les coves respectives; dit d'una altra manera, és un contrast evident respecte a un orde mendicant del segle XIII. L'efecte de l'escola sienesa es va fer present a la península Ibèrica. Els germans Delli són els autors del retaule de la capella major de la catedral vella de Salamanca, el 1440. En la Transfiguració representen un Elies amb la capa barrada i gaiato.

12 Segons reconta el mateix Ciril, mentre celebrava missa acompanyat del germà Eusebi, un àngel li va baixar del cel una carta en dues taules d'argent escrites en llengua grega. Ciril va transcriure la carta esmentada i la va enviar a Joaquim de Fiore. El destinatari d'aquesta suposada transcripció ha guiat l'estudi modern del text. Segons els seus editors, la seva redacció llatina ha de ser originària del sud d'Itàlia i relacionada amb algun cercle joaquimita. Cap Ciril apareix entre els pocs eremites documentats provinents del mont Carmel. La factura joaquimita d'aquest text apòcrif sembla incontestable, malgrat que de seguida va entrar en l'àmbit carmelità quan Pierre Maymet, estudiant de l'orde, al voltant del 1340 va transcriure la carta. L'espai del mont Carmel, doncs, era cobejat per altres corrents no carmelitans i associat a una revelació de caràcter apocalíptic. Sobre la recepció medieval catalana d'aquest text, vegeu MENZA 2009, tot i que no s'esmenta l'obra de Ribot ni la de cap altre carmelità. Francesco Santi, que té present el treball de Mensa, introdueix l'orde carmelità en la literatura apocalíptica del final de l'edat mitjana; *cf.* SANTI 1994. A Catalunya aquesta carta apòcrifa era prou coneguda i va ser citada, per exemple, per Arnau de Vilanova, que l'esmenta en l'*Eulogium de notitia verorum et pseudoapostolorum* i en la *Confessió de Barcelona*.

l'avenç de l'islamisme, al segle VII, Omar, rei d'Aràbia, els va prohibir utilitzar el mantell blanc i el van haver de substituir per un de barrat. Ribot també afegeix que en el moment de la transmigració aquell mantell barrat semblava poc religiós als cristians i que molts se'n reien per la varietat de colors, fet pel qual molts dels que processaven en aquest orde volien treure-se'l i prendre un hàbit més honest.

El mantell blanc era, doncs, el testimoni d'un prodigi de ressons escatològics que per força havia de commoure la fe. Elies és un personatge bíblic que no ha conegut la mort, que ha aconseguit suspendre-la i que, després de pujar al carro de foc, es troba al cel. Ribot explica que Elies va ser traslladat viu des d'aquest món fins al paradís i que allí viu feliç fins que arribi el temps de l'Anticrist (*cfr. De institutione*, l. IV, cap. I-II). Aquest paradís, aclareix Ribot, és en un lloc desconegut, separat per terra i per mar, lluny dels homes i a prop del cel. Elies comparteix espai amb Enoc, que ja hi havia arribat abans, i amb la promesa que ha de tornar en els temps de l'anticrist, com havien anunciat les escriptures.

Per a uns carmelitans que ja havien desembarcat a les universitats de Bolonya o de París, on hi havia un debat encès sobre els novíssims, Elies prenia un relleu singular. En un segle en què la pastoral està tan dirigida a la salvació particular, la difusió del purgatori i la comptabilitat del més enllà, molts feligresos van voler ser enterrats sota la protecció de l'orde del Carmel. La historiadora canadenca Jill R. Webster ha afegit moltes dades i molt interessants a les que el mateix orde havia compilat sobre les clàusules testamentàries de ciutadans catalans que demanaven ser enterrats amb aquest mantell blanc prodigiós. I, com no podia ser d'altra manera, aquestes pràctiques devotes i recaptatòries van generar un seguit de controvèrsies amb altres ordes o parròquies que competien pel mercat dels sufragis.

Els carmelitans converteixen Maria en la seva patrona i la seva mariologia serà una aportació central a l'espiritualitat cristiana del segle XIV. Respecte a aquesta qüestió, esmento el paper que va tenir un altre carmelità, coetani de Ribot, Francesc Martí. Tampoc Ribot no va ser l'únic català que va especular sobre els orígens llegendaris de l'orde en la fonamentació mariana i eliana: cal considerar el manresà Bernat Oller, autor d'una *Informatio circa originem, intitutionem et confirmationem ordinis fratrum B. V. Mariae de Monte Carmeli*, escrita el 1376 i que té en compte Ribot.<sup>13</sup> Com he dit, ja en el mont Carmel la devoció a Maria havia assolit un gran reconeixent, testimoniada pels itineraris de pelegrins, no exclusivament difosos pels carmelitans. La relativa proximitat amb Natzaret o el fet que es reconegués com a etapa on la Sagrada Família havia fet estada abans del seu retorn d'Egipte, van propiciar allò que era impensable per a un lector de les Escripures: que el mont Carmel s'introduís en la topografia sagrada del Nou Testament.

L'expansió dels carmelitans per Europa va anar acompanyada en gran manera per una devoció mariana. En una primera fase, Maria del Carmel es va caracteritzar per la seva inequívoca procedència oriental. Com s'ha estudiat, aquest pot ser el cas del model bizantí de Santa Maria della Bruna,

13 La creació de confraries en honor de la Verge del Carme, la seva patrona, i en particular de la Immaculada Concepció va ser un dels trets més destacats de la seva reeixida pastoral. Cal destacar el carmelità Francesc Martí, autor de l'al·legat *Compendium veritatis Immaculatae Conceptionis Virginis Mariae Dei Genitricis*, el qual arremetia amb 127 arguments contra els qui qüestionaven la concepció sense culpa de la mare de Déu, en especial contra dos predicadors del prestigi de Joan de Montsó i, sobretot, de l'inquisidor Nicolau Eimeric. Dins d'aquest context polèmic d'àmplies conseqüències polítiques –sobretot pel que fa al debat cismàtic– hem de situar l'apologètica carmelitana i, és clar, l'obra de Ribot. Fou Francesc Martí qui precisament va donar a la comunitat carmelitana de la plaça Maubert de París, el manuscrit més antic que es té de *De institutione* de Ribot, conservat ara a la Biblioteca de l'Arsenal 779, segons consta al f. 85v; *cfr.* PUIG 1982, 130, i RIBOT IX, n. 12. També hi ha un altre manuscrit anònim, editat modernament per Jaume de Puig, que clarament participa d'aquesta polèmica mariana, *Brevi compilatio utrum beata et intemerata virgo maria in peccato originali fuerit concepta*. La localització gironina, la referència a Felip Ribot o la santificació de Maria en el si d'Anna apunten un entorn perfectament conegut de les propostes carmelitanes; *cfr.* PUIG 1983, esp. 310.

al Carmine Maggiore de Nàpols, una icona que els frares ja posseïen des de 1268 i que, segons la tradició, va ser rescatada del perill de l'ensulsiada a Terra Santa. L'èxit d'aquesta imatge oriental que segueix el patró d'*Eleousa* (Verge de la tendresa) es va estendre a altres imatges carmelitanes. Així mateix, en un dels grans convents carmelitans proper al nostre entorn, esdevingut santuari marià de primer ordre, el de Tolosa de Llenguadoc, la tradició deia que la talla havia estat duta d'Orient precisament pels fundadors del convent.<sup>14</sup> Deixaré de banda, en aquest cas, aquesta llegendística de trasllats d'imatges d'Orient a Occident perquè Ribot no està gens interessat a incorporar-la en el seu tractat. Qui sap si devia ser conscient de com els localismes marians podien devaluar la seva autoritat.

Fos com fos, la dificultat major per a un compilador, com és el cas de Felip Ribot, home de prestigi i lector de la sagrada escriptura, és poder conjuminar en un mateix relat el profeta Elies i la mare de Déu. De la mateixa manera que fonamenta l'orde en aquesta persistència d'una genealogia eremítica i prodigiosa a la muntanya del Carmel, també té la necessitat d'establir una continuïtat evident entre una suposada teofania mariana en temps d'Elies i una altra genealogia fabulosa, la de Maria. Les *enfances* de Maria havien pres un relleu singular, propiciat majorment per la circulació de textos apòcrifs, els quals també havien desenrotllat una literatura complementària del profeta de l'Antic Testament.<sup>15</sup> Ribot estableix una genealogia dels antics membres de la religió, els eremites del mont Carmel, que acaba desembocant en la branca familiar de Maria. Els avis de Maria hi són esmentats (ll. VI, cap. II, 1-8), uns orígens filials que comencen a disposar no només d'una literatura important al final de l'edat mitjana, sinó també d'una incipient iconografia. Les santes generacions i el culte a Anna, mare de Maria, competeixen seriosament amb la genealogia patriarcal, la canònica de l'Evangeli de Mateu, sobretot a partir del segle XIII.<sup>16</sup>

Els carmelitans són en part responsables de la divulgació d'aquesta llegendística. El cèlebre beat Baptista de Mantua en la seva *Apologia pro Ordine Carmelitarum* ja fa esment del tracte entre els ermitans del mont Carmel i la família de Maria. Però Ribot entra en un territori més especulatiu que convé ara apuntar. És aquí on torna a ser important l'espai del mont Carmel perquè és el que els atorga identitat i on es troba (o es vol trobar) l'espai de connexió entre la Verge Maria i el profeta Elies. Aquesta connexió, malgrat que no sigui del tot original, acaba fixant-se en la memòria carmelitana. Es tracta de reinterpretar simbòlicament el passatge bíblic de l'anomenada *visió d'Elies* (1Re 18, 42-46), segons la qual el núvol lleuger que fa fitar el profeta no és altre que Maria, una verge pura i santa que naixerà immaculada. Un petit núvol que congriarà un gran aiguat, és a dir, el naixement de Jesús, l'adveniment del Messies. De seguida Ribot sosté que per commemorar aquesta visió del profeta, els ermitans del Carmel hi van construir una capella per venerar la primera entre les verges (després una altra a la seva Assumpció), precisament al costat de la font d'Elies, al lloc on es va veure el núvol lleuger ascendint la muntanya amb la petjada, com diu l'escriptura, de l'home (ll. VI, cap. V, 9). Van erigir, doncs, una mena de prototradició mariana abans del naixement de la Verge.

De la interpretació de la visió eliana com a anunci marià, se n'havien fet tota mena d'hipòtesis. Ja havia estat apuntada, entre altres, per Guiu Terrena (†1342), segurament el carmelità més destacat

14 Pel que fa als inicis de l'orde carmelità a Nàpols, *cf.* TURI 2015. La fundació del convent dels Grands Carmes a Tolosa de Llenguadoc és explicada a la crònica llatina de Trenqua, on es diu que el 1237 van arribar del mont Carmel sis frares que duïen una imatge de la Verge. Aquesta crònica apòcrifa sembla estar fonamentada precisament en Ribot i la seva, també apòcrifa, crònica de Guillem de Sandwich; *cf.* LESUR 1973, 102-103. Això constata l'impacte que va tenir l'obra del català en un dels convents carmelitans més importants del sud d'Europa.

15 Pel que fa als aspectes marians en *De institutione* de Ribot, *cf.* DI GIROLAMO 2005. Elies disposa d'una extensa literatura apòcrifa, sobretot oriental, que ha estat recollida a HAELEWYCK 1998, 120-124. Sobre Elies i els evangelis apòcrifs, vegeu FERRARIS 2015.

16 Iconogràficament, aquest llegendari genealògic marià es plasmarà en les curioses santes generacions, unes *Maternitas* amb una santa Anna triple, representada gairebé trinitàriament; *cf.* NOGUERA 2007.

del pensament i la política catalana de la baixa edat mitjana. En la seva *De Concordia Evangeliorum* tracta de l'*obumbratio*, entesa, com la majoria de teofanies, com la presència de Déu;<sup>17</sup> allò que en la teologia rabínica és la *sekinà*, l'habitació de Déu entre els homes, sovint representada a través d'un núvol lleuger.<sup>18</sup> Un altre element que fa gravitar l'espiritualitat de Ribot a prop del judaisme és la interpretació dels carmelitans com a «ciència de la circumcisió» (ll. VI, cap. VI, 5); certament, es troba en la patristica, en Jerònim, però la seva recuperació com a valor lligat a la castedat desenvoluparà una significada tradició.<sup>19</sup>

Però una altra connexió encara més important s'havia de produir entre Maria i el profeta Elies: la que els aproxima a partir del misteri del seu final. Elies no mor i l'ambigüitat de la fi propicia tot tipus d'especulacions messiàniques. També la *dormitio* de la mare de Déu era un tema candent i amb una deriva iconogràfica important. És precisament a la primera meitat del segle XIV quan el papa Benet XII promulga el *Benedictus Deus* (23 de gener de 1336), document bàsic per a la consolidació del purgatori com a espai del més enllà i on hi ha una contestació a les creences que s'havien popularitzat precisament a propòsit de la *dormitio*. En el *Benedictus Deus* es determina que la mare de Déu *in caelum assumpta est*. El concepte *assumpta* no indica un moviment cap amunt, sinó que assenyala el fet que Maria va ser presa per Déu. És la recuperació d'un terme bíblic, *lgh*, que també s'havia utilitzat per descriure la fi d'Elies (i d'Enoc): Déu els va prendre i, així, va estalviar-los la mort.<sup>20</sup>

Encara no ha estat prou incorporada en la nostra historiografia cultural la participació significativa de l'orde carmelità en el moviment apocalíptic del final de l'edat mitjana. No és una dada menor i afecta i molt la tradició profètica que s'arroga. Ribot parla dels carmelitans com la «religió, profètica i monàstica», que desenvolupa pròpiament en tot el llibre III. Pel fet de no considerar-se un orde nou, sinó partícip d'una tradició que arrenca de l'Antic Testament, és imatge i testimoni del particular trànsit de l'Orient a l'Occident, del pas de la Vella a la Nova Aliança. Elies, profeta que va fer l'anunci del Messies, subratlla l'expectativa del retorn. La citació més recurrent en tota la *De institutione*, fins a set vegades, és uns versets de la Carta als Hebreus (He 11,37-38), un text que precisament imbrica els antics profetes amb Crist. Són aquests versets, que Ribot –vulgues o no vulgues– aconsegueix assimilar a l'orde carmelità per aquest llegat i aquesta actualització profètics.<sup>21</sup> La història de

17 Guiu Terrena, distingit escolàstic i flagell dels *fraticelli*, especialment dels seguidors de Joaquim de Fiore, és l'autor del tractat *De concordia evangeliorum*, també conegut com *De quatuor unum*. Es tracta d'un relat de la vida de Crist a partir del comentari lliure dels quatre evangelis. El rígid escolàstic també es movia en registres espirituals i amb finalitat pastoral. Certament, aquesta flexibilitat de registres, anys més tard, un *magister in sacra pagina* com Felip Ribot ens la recordarà amb la seva *De institutione*.

18 L'al·lusió, arriscada, a la *sekinà*, la dec a ESTEVE 1950, 54. Reforço aquesta idea amb la citació, per part de Ribot, de Jn 1,14, fonament neotestamentari de la doctrina de la *sekinà* en l'argumentació de la revelació de la mare de Déu en el núvol lleuger des del mont Carmel; *cfr.* ll. VI, cap. IV, 9. Però més enllà d'aquesta possible inspiració en la mística jueva, cal també admetre que el culte a Elies ha de comportar indefectiblement una aproximació al judaisme. D'altra banda, no oblidem que Felip Ribot és autor de l'obra *Tractatus Haeresi et de Infidelium...*, que segons el seu editor és «dedicada a defensar els jueus de les urpades de la inquisició [...]. A la Peralada del segle XIV hi havia molts de jueus, i potser el contacte llur i una certa experiència de la facilitat amb què hom els perseguia amb pretextos religiosos van fer madurar en Felip Ribot algunes conviccions de caire obertament tolerant, les quals, malauradament, no van tenir cap influència»; PUIG 1982, 129-130.

19 Respecte a aquesta qüestió, entenc que la introducció que fa Ribot a la circumcisió no es pot deslligar del fet que el profeta Elies té un paper central en aquest ritus jueu. Réau ja va fer notar que van ser els carmelitans els qui va difondre la festa de la circumcisió, perquè el mont Carmel era el *Mons Circumcisionis*, sense concretar-ne cap autoritat ni data; *cfr.* RÉAU 1957, 258.

20 En aquests termes s'expressa un dels evangelis apòcrifs més difosos a l'edat mitjana, l'Evangeli del Pseudo-Mateu: «Denique et Helias cum esset in carne assumptus est, quia carnem suam virginem custodivit»; VII, 2; *cfr.* SANTOS 1988, 190. Val la pena fer notar que la castedat és la virtut per la qual és arrabassat Elies. La virtut del profeta va ser prou recordada pels pares de l'Església i que Ribot havia de tenir present en el lligam amb la Verge Maria.

21 Els textos canònics ja assenyalen amb claredat que Elies és el testimoni d'excepció abans del Judici; ho diu Mt 3,23-24 i ho recorden els evangelis Lc, 1,17 i Mt 17,11. En aquest trànsit, en la voluntat porfídiosa d'ajustar el profeta de l'Antic Testament amb la cristologia, és quan els evangelis presenten Joan Baptista com un nou Elies. Alguns textos apòcrifs, com el *Llibre de Joan*, afirmen fins i tot que Joan Baptista és la reencarnació d'Elies. La vinculació entre tots dos personatges bíblics es fa present en un text tan difós com la *Legenda Aurea* del dominicà Jaume de Varazze; *cfr.* FERRARIS 2015, 200-201.

la salvació, la de l'Antic i el Nou Testament, abraça també la història de l'Església fins a la mateixa època de Ribot. En aquest relat salvífic, tots els esdeveniments importants que s'hi consignen tenen el seu paper i la seva successió. Es produeix d'aquesta manera una mena de sistema de simultaneïtat, perquè a determinats personatges i esdeveniments s'atorga un mateix paper i tenen la mateixa posició històrica dins d'un temps de salvació.<sup>22</sup> Pel fet d'estintolar-se en l'*Oraculum angelicum cyrilli*, Ribot reforça el mont Carmel com un espai de revelació. És allí on va ser anunciada a Ciril la vinguda de l'anticrist i és Elies qui l'espera. Dit d'una altra manera: el caràcter apocalíptic formava part indescribable de l'orde carmelità i en devia ser un tret distintiu del qual Ribot no podia ni volia prescindir.

Però és segurament en les imatges on tot això que he intentat esbossar ha quedat millor sintetitzat. El caràcter apocalíptic construït amb els personatges que acabem d'esmentar forma part del programa de la pintura catalana de finals del segle XIV i del segle XV. Uns programes que evidencien el coneixement dels Carmes de l'Antiga Aliança i la pruija per engalzar els personatges de l'Antic i del Nou Testament.

La interpretació que s'ha fet, per exemple, del retaule de l'Esperit Sant de Manresa, de Pere Serra, en gran manera participa de l'horitzó d'expectatives de l'obra de Ribot. El paper intercessor de Maria, santa Anna com a dona sàvia, l'economia de la salvació –recordem que forma part de la predella una escena de la missa de sant Martí–, són relacionats amb l'exaltació de l'Esperit Sant i tot el que significa la seva dimensió profètica, subratllada per la presència de Joan Baptista. És precisament en aquesta peça, estrictament contemporània a Felip Ribot i a la seva *De institutione*, on apareix el profeta Elies en la Transfiguració, vestit amb hàbit de carmelità i tonsurat. Es tracta del primer testimoni iconogràfic en territori català dels Carmes de l'Aliança. No en el mont Carmel, sinó en el Tabor, espai privilegiat de l'espiritualitat oriental.<sup>23</sup>

L'altra aparició d'un hàbit carmelità no triga gaire a arribar: començat ja el segle XV, al retaule de la parròquia de Cardona dedicat a santa Anna, a la mare de Déu i a sant Amador. Un programa iconogràfic majoritàriament marià –genealògicament marià–, acompanyat per la pintoresca llegenda de sant Amador, que, com la missa de sant Martí, es duu cap a l'economia de la salvació i a la propaganda de misses que alliberen ànimes del purgatori. En la taula superior, a l'esquerra, on hi ha les ànimes que han assolit la glòria celestial, hi ha un frare amb mantell blanc carmelità, senyal de l'èxit del seu paper intercessor.

Tornem a veure un hàbit carmelità al retaule de Sant Miquel procedent de l'església parroquial de Sant Pere de Terrassa, que el pintor Jaume Cirera va deixar inacabat arran de la seva mort. Datat cap a la meitat del segle XV, va ser completat per Guillem Talarn. És un retaule on hi ha escenes del miracle del mont Gargano i també d'una missa en sufragi de les ànimes. En la taula superior central hi ha un judici, on Crist, jutge suprem, acompanyat de Maria, escolta un frare carmelità que, d'esquena, sembla que intercedeixi a favor de les ànimes.

Per acabar, em vull fixar en un altre retaule atribuït al cercle de Jaume Huguet, amb un tema central que acabem d'esmentar, el de la Transfiguració, i que està emplaçat a la catedral de Tortosa i datat al tercer terç del segle XV. Sabem que qui el va encarregar, Pere Ferrer, el volia destinar a presidir

22 Aquesta simultaneïtat és la que va assenyalar Jacob Taubes en parlar de Joaquim de Fiore. La seva teologia reverteix una xarxa de punts de relació de l'Antic i el Nou Testament, dins la qual regna un determinat ordre i una determinada gradació; *cfr.* TAUBES 2010, 122. Apunto, doncs, que aquest enfocament joaquimita és essencial per entendre l'obra de Ribot i, en bona manera, el pensament carmelità coetani al gironí.

23 En va fer la interpretació iconogràfica Joaquín Yarza: especialment pel que fa al profeta Elies, *cfr.* YARZA 1993, 33-34. El focus carmelità manresà va ser molt destacat, sobretot per la figura de Bernat Oller, que, al seu torn, va estrafer l'obra de Felip Ribot. Sobre l'església i el convent del Carme de Manresa, encara és útil SARRET 1924, 117-144. Tinc present que l'esment concret del mont Tabor no apareix al Nou Testament, sinó que prové d'una antiga i persistent tradició posterior. Els evangelistes situen la Transfiguració en un inespecífic «monten excelsum» (Mt 17,1).

una capella per a la celebració de misses d'aniversaris perpetus. Sembla clar, doncs, que el programa iconogràfic s'havia d'adequar coherentment a aquesta finalitat.

A la taula central veiem l'escena de la Transfiguració amb Moisès i Elies, vestits de blanc. Ribot va descriure amb precisió com anava vestit Elies i quina mena d'exemple se'n derivava: el fet d'anar amb la cintura ajustada i de dur una corretja de pell al voltant significa que el monjo ha d'envoltar-se amb la mortificació en aquelles parts que són font de la luxúria. Més endavant, explicita que els antics monjos usaven ja en l'Antic Testament superhumeralis o escapularis (l. VII, cap. II, 2-3; cap. III, 1-3; i cap. IV, 1-4). Exactament com els que revesteixen la figura d'Elies en la Transfiguració de Tortosa.

Hi ha també en aquest retaule dues taules dedicades a Elies: una és la derrota dels missatges d'Ozozies i l'altra, tal vegada més rellevant perquè estableix una analogia amb la taula de l'Ascensió, representa Elies pujant al carro de foc i, al fons, la font del profeta, que testimonia la teofania mariana. Al seu darrere trobem Eliseu, el continuador de la saga carmelitana. Ribot explica que quan Elies es va separar d'Eliseu per pujar al paradís de les delícies, li va llançar la capa blanca. De manera que aquells que vulguin abraçar aquesta religió han de dur aquest roba com a signe profètic dels futurs seguidors, és a dir, dels carmelitans (l. VII, cap. V, 1-6). L'autor o els autors d'aquest programa iconogràfic es van ajustar extraordinàriament al que Ribot havia redactat en la seva *De institutione*. L'èxit de la seva apologètica és evident.

Però tal vegada encara considero més important la interpretació escatològica del conjunt del retaule, fet que encara evidenciaria més la influència carmelitana. El Tabor, la muntanya alta, aquesta síntesi de la Vella i la Nova Aliança, també anuncia la parusia, la vinguda definitiva i exultant de Crist i el dia de la resurrecció dels morts. Com l'escena que es representa al carrer esquerre inferior.

\*\*

El mont Carmel ja s'havia convertit en un espai altre. Més aviat era l'espai capaç de fer sortir dels espais d'aquest món per desembocar en el pur espai, en un espai espiritual que no té lloc en aquest món. Els carmelitans transmigrats van fer ús (i abús) de la genealogia per prescindir de qualsevol servitud temporal i fugir de condicionaments per la successió del temps. Una comprensió simultània de la Salvació que només era a l'abast de profetes. Potser es farien seu allò que Henry Corbin va dir: el temps és una invenció de l'home, però l'espai pertany a Déu. Si més no, van aconseguir convertir el mont Carmel en un patrimoni de l'espiritualitat occidental.

**BIBLIOGRAFIA**

- ARAD, Lily, «An absent presence: Jerusalem in Montserrat», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 20 (2012), 345-382.
- CERTEAU, Michel de, *La fàbula mística (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Siruela, 2006.
- DI GIROLAMO, Luca M., «Aspetti mariani del *De Institutione* di Filippo Ribot (+1391)», *Carmelus*, 52 (2005), 7-34.
- ESTEVE, Enrique, «La devoción del Santo Escapulario y la Mediación universal de María en la tradición carmelitana», *El Escapulario del Carmen*, 1 (1950), 37-63.
- FERRARIS, Davide, «La figura del profeta Elia nei testi apocrifi», *Carmelus*, 62 (2015), 187-202.
- GARRIDO, Pablo María, «La Espiritualidad carmelitana en la España medieval», *Carmelus*, 54 (2007), 103-134.
- HAELEWYCK, Jean-Claude, *Clavis Apocryphorum Veteris Testamenti*, Turnhout, Brepols, 1998.
- JOHNSON, Trevor, «Gardening for God: Carmelite deserts and the sacralisation of natural space in Counter-Reformation Spain», W. COSTER & A. SPICER (eds.), *Sacred Space in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 193-210.
- JOTISCHKY, Andrew, *The Carmelites and Antiquity: Mendicants and their Pasts in the Middle Age*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LESUR, Sabine, «Le couvent des Grands Carmes de Toulouse au XIII<sup>e</sup> siècle», *Cahiers de Fanjeaux*, 8 (1973), 101-110.
- MENSA Valls, Jaume, «Les obres espirituals d'Arnau de Vilanova i la «Revelació de Sent Ciril» (*Oraculum Angelicum Cyrilli*)», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 28 (2009), 211-263.
- NOGUERA Algué, Montserrat, «Santa Anna Trinitària: El Misteri de les Santes Generacions des del segle XIII», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 21 (2007), 13-28.
- PASTOUREAU, Michel, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissés rayés*, Paris, Seuil, 1991.
- PIJOAN, Josep, «Un nou viatge a Terra Santa en català (1323)», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1927), 370-384.
- PUIG i Oliver, Jaume de, «El *Tractatus de haeresi et de infidelium incredulitate et de horum criminum iudice*, de Felip Ribot, O. Carm. Edició i estudi», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 1 (1982), 127-190.
- PUIG i Oliver, Jaume de, «La *Brevis compillatio utrum Beata et Intemerata Virgo Maria in Peccato Originali fuerit Concepta*. Edició i estudi», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 2 (1983), 241-318.
- PUIG i Oliver, Jaume de, «El *Tractatus de Quattor sensibus Sacrae Scripturae* de Felip Ribot, O. S.C. Edició i estudi», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 16 (1997), 299-389.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Tome Second, Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Paris, PUF, 1957.
- RIBOT, Felip, *The Ten Books on the Way of Life and Great Deeds of the Carmelites* (ed. i trad. Richard COPSEY), Faversham, Saint Albert's Press, 2007.
- RIBOT, Felip, *Libro de la Institución de los primeros monjes* (ed. Balbino VELASCO & M. DIEGO SÁNCHEZ), Madrid, Espiritualidad, 2012.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle, *Croisades et pèlerinages. Récits, Chroniques et Voyages en Terre Sainte XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robet Laffont, 1997.
- RÖHRKASTEN, Jens & Coralie ZERMATTEN, *Historiography and Identity. Responses to Medieval Carmelite Culture*, Zurich, Lit Verlag GmbH & Co., 2017.
- SANTI, Francesco, «Note sulla fisionomia di un autore contributo allo studio dell'*Expositio super Apocalypsi*», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 13 (1994), 345-376.
- SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.
- SARRET, Joaquim, *Història religiosa de Manresa. Iglésies i convents*, Manresa, Impremta i Enquadernacions de Sant Josep Sobrerroca, 1924.
- SÉGUY, Jean, «Les sociétés imaginées: monachisme et utopie», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 26/2 (1971), 328-354.
- SERRA, Joan Àngel, *Llibre dels miracles de Nra. Sra. del Carme. Conté juntament la història de la Religió Carmelitana*, Girona, Narcís Oliva, 1701.
- TAUBES, Jacob, *Escatologia occidental*, Buenos Aires, Miño Dávila, 2010.
- TURI, Laura, «I carmelitani di Puglia e la memòria della Terrasanta», *Ad Limina*, 6 (2015), 149-180.
- VELASCO BAYÓN, Balbino, *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen IV. El Carmelo español (1260-1980)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- WEBSTER, Jill R., *Carmel in Medieval Catalonia*, Leiden-Boston-Colònia, Brill, 1999.
- YARZA, Joaquín, *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, Manresa, Angle, 1993.

ANNA ORRIOLS

Universitat Autònoma de Barcelona. anna.orriols@uab.cat

## *Tresors amagats e encantats.* La meravella sota terra\*

**Resum:** Les llegendes sobre la formació, l'existència i la descoberta de tresors són presents en la majoria de les cultures i les èpoques, i sovint comparteixen trets distintius del gènere. El component prodigiós que les sol caracteritzar ha acompanyat també la cerca real de tresors, subterrània especialment, activitat comuna des d'antic a tot arreu. Tot i la seva naturalesa material i l'estricta legislació a la qual era sotmesa, la cerca de tresors rarament es desvincula del món meravellós. Llegendes, buscadors de tresors, astròlegs, reis i pràctiques màgiques transiten tant per la realitat com per la literatura al voltant d'un fenomen que, al seu torn, té força en comú amb les històries de descobertes de relíquies. És per això que *inventiones* de cossos sants i històries de tresors comparteixen no només tòpics literaris sinó també iconogràfics. Aquest estudi (que té principalment en compte territoris de la Corona d'Aragó durant la baixa edat mitjana) vol destacar, d'una banda, el caràcter dual d'una activitat que degué ser freqüent i en la qual realitat i fabulació interactuen constantment. D'altra banda, aborda el seu reflex iconogràfic en les arts figuratives coetànies.

**Paraules clau:** cerca de tresors, llegenda, prodigi, astrologia, màgia, *inventio*, relíquia.

**Abstract:** Legends about the formation, existence, and finding of treasures are present in most cultures and times, and often share distinctive genre traits. The element of prodigy that usually characterizes them has also accompanied the real search for treasures, especially underground, a common activity since ancient times everywhere. Despite its material nature and the strict legislation to which it was subject, treasure hunting is rarely disassociated from the wondrous. Legends, treasure hunters, astrologers, kings and magical practices pass through both reality and literature dealing with a phenomenon that, in turn, has much in common with the accounts of relic findings. That is why *inventiones* of holy bodies and stories of treasures share not only literary but also iconographic themes.

This study (which mainly focuses on territories of the Crown of Aragon in the late Middle Ages) seeks firstly to highlight the dual nature of an activity that must have been frequent and in which reality and fable interact constantly. Secondly, it deals with the iconographic reflection of the activity in the contemporary figurative arts.

**Keywords:** treasure hunting, legend, prodigy, astrology, magic, *inventio*, relic.

\* Aquest estudi s'ha dut a terme en el marc del projecte *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval, 1187-1388: artistas, objetos y modelos - Magistri Mediterranei* (MICINN-HAR2015-63883-P).



A les *Gesta regum anglorum* (c. 1125) Guillem de Malmesbury dedicava unes pàgines a la figura de Gerbert d'Orlhac, el papa Silvestre II, que contribuïren a fonamentar la seva consideració com a nigromant.<sup>1</sup> Entre els episodis prodigiosos que li atribueix, hi ha el que explica que al Camp de Mart de Roma hi havia una estàtua metàl·lica que feia el gest d'assenyalar i portava escrites al front les paraules *Hic percute* (pica aquí). Molts li colpejaven el cap pensant que d'aquesta manera accedirien a un tresor. Segons l'historiador anglès, Gerbert s'adona que on cal buscar aquest tresor és just on el dit de l'estàtua projecta l'ombra quan el sol es troba en el zenit. Marca aquest punt i, quan es fa de nit, acompanyat pel seu ajudant, retorna a l'indret. Amb les seves arts fa que la terra s'obri i així poden accedir a un palau subterrani, on tot és d'or, inclosos els seus habitants, entre els quals hi ha soldats. Troben una estança, il·luminada per un carboncle, on un rei i una reina seuen a taula, atesos pels seus servents. També hi ha un arquer que apunta la pedra preciosa amb una fletxa, a punt per disparar. Si algú allargués la mà per tocar res, totes les figures se li llençarien al damunt. El criat de Gerbert, pensant que enmig de tanta riquesa ningú no trobarà a faltar un ganivet de taula, l'agafa. Aleshores, amb gran brogit, les figures es posen en moviment, l'arquer dispara la fletxa i tot queda en la més absoluta foscor. Gerbert fa deixar el ganivet al seu criat i, guiats per la llanterna que aquest portava, aconsegueixen fugir. Una miscel·lània cronística francesa (Amiens?) de principis del segle XIV, titulada *Abregé des histoires divines*, inclou una versió d'aquest episodi en un text sobre la vida i el papat de Gerbert.<sup>2</sup> Com el carboncle de l'estança màgica, il·lumina el relat amb una deliciosa il·lustració (fig. 1).



Fig. 1. *Abregé des histoires divines*, França (Amiens?), 1300-1310. Nova York, Pierpont Morgan Library, MS M.751, f. 100v (© The Morgan Library & Museum, New York).

- 1 Les llegendes relatives a Gerbert han estat minuciosament analitzades en diversos estudis de Massimo Oldoni, reescrits i actualitzats a OLDONI 2008. Per a les *Gesta regum anglorum* utilitzo l'edició de HARDY 1840, 277-278, i la traducció a l'anglès de GILES 1847, 176-177.
- 2 Nova York, Pierpont Morgan Library, MS M.751 (f. 100v). STONES 2013-2014, I-1, 26, 49 n. 66. Sobre aquest passatge (i imatge) en el context dels autòmats com a *mirabilia*, CAMILLE 1989, 244-258, esp. 253-255 i TRUITT 2015, 79-82.

Totalment o parcialment, sempre amb variants, aquest relat compta amb versions posteriors. La més semblant –tot i que evidencia valdre's d'alguna altra font– és un dels *exempla* recollits a les *Gesta romanorum* (segle XIV), protagonitzat per un clergue anònim i amb un desenllaç menys feliç.<sup>3</sup> Diversos ingredients que configuren la peripècia subterrània de Gerbert es fonamenten en tradicions anteriors i es reconeixen també en altres llegendes medievals. Entre les primeres hi ha la que ja entre alguns autors llatins alimentava la idea que el subsol de Roma amagava tresors fabulosos<sup>4</sup> o la que atribuïa a les estàtues antigues, entre altres coses, la facultat de contenir, custodiar o fer descobrir tresors.<sup>5</sup> D'altra banda, hi ha històries que s'articulen al voltant d'una estàtua que indica de forma críptica el lloc on s'amaga un tresor i de l'habilitat d'algú per resoldre l'enigma. És el cas d'una figura de marbre, a Apúlia, que porta una inscripció al cap («kalendis maii oriente sole habebō caput aureum»), que permetrà a un captiu sarraí, capaç de desxifrar-ne el significat, trobar un tresor enterrat allà on es projecta l'ombra de l'estàtua en tal dia.<sup>6</sup> L'episodi es retroba al *Flos mundi*, crònica universal catalana de principis del XV, en què es resol d'una manera molt més expeditiva:

En Apulia fou trobada I ymage de lautó molt gran la qual en lo seu cap tenia un cercle on avia scrit k(a)l(endi)s maii oriente sole auré lo cap d'aur. La qual com un sariaï veehes legida la scriptura trencà lo cap a la ymage e trobay infinit tresor del qual reemé si mateix e molts daltres.<sup>7</sup>

En aquesta línia i amb relació al relat de Gerbert al Camp de Mart també s'ha invocat l'estàtua de bronze daurat que hauria fabricat Virgili a Nàpols i que portava gravada la inscripció «on assenyalo, hi ha un tresor», mentre amb un dit apuntava a una muntanya i amb l'altre al seu propi estómac. Tot-hom buscava, infructuosament, vora la muntanya fins que un home begut, enrabiat amb l'estàtua, la va trencar i va aparèixer l'or que guardava a l'interior.<sup>8</sup>

Al seu torn, la figura de l'arquer metàl·lic que deixa a les fosques Gerbert i el seu ajudant reapareixerà en dues llegendes que coincideixen a adjudicar-ne l'autoria, novament, a Virgili. En una, l'objectiu és el cràter del Vesuvi,<sup>9</sup> en l'altra, la flama que il·lumina Roma, com s'explica al *Virgilius*, una vida anglesa de principis del XVI.<sup>10</sup>

A part d'això, i en termes generals, diversos elements de la història de Gerbert participen de l'ambient en què s'agrupen altres relats relacionats amb tresors. Estances subterrànies fabuloses, pedres precioses que les omplen de claror, fórmules màgiques per obrir forats i portes, o personatges convertits en estàtues són presents, per exemple, en les *Mil i una nits*.<sup>11</sup> El conte de la setzena nit descriu un palau on tot és fet de materials preciosos, hi ha habitants petrificats i una de les cambres és il·luminada per un gran brillant. En el famós conte d'Aladí el protagonista és enganyat i utilitzat per un mag i astròleg que ambiciona una làmpada meravellosa. Per mitjà d'encanteris, el mag fa que la terra

3 *Gesta romanorum*, 221-222.

4 GRAF 1923, p. 119-142.

5 DAWKINS 1924. Aquesta idea ha perviscut llargament en l'àmbit popular en territoris musulmans, on les inscripcions que acompanyaven algunes estàtues eren considerades indicacions de l'emplaçament d'un tresor; cf. GREENHALGH 2016, 338-340.

6 OLDONI 2008, 152. La història es recull a l'*Auctarium Ursicampinum*, una de les ampliacions (1155-1200) de la *Chronographia* de Sigibert de Gembloux (c. 1030-1112); BETHMANN 1844, 470. La mateixa inscripció es retroba en una història posterior (s. XIV) ben similar, en la qual l'estàtua és de coure i es troba a Roma (GRAF 1923, 130).

7 *Flos mundi* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Espagnol 11, f. 292v). Arribo al text per la menció que en fa CORTADELLAS 2002, 123.

8 A la crònica universal (*Weltrhönik*) que escriu a finals del segle XIII Jans der Enikel; cf. GRAF 1923, 133; ZIOLKOWSKI & PUTNAM 2008, 931-932. Aquesta història també es retrobarà al *Libro de los Exemplos por ABC* de Sánchez de Vercial (s. XIV), que situa l'estàtua dalt d'una columna en un desert inconcret: GRAF 1923, 131; GUTIÉRREZ 2011, 340.

9 COMPARETTI 1872, 24.

10 ZIOLKOWSKI & PUTNAM 2008, 1015.

11 Ja havien assenyalat les concomitàncies amb l'episodi del Camp de Mart COMPARETTI 1872, 84 i GRAF 1923, 128.

s'obri enmig de tenebres, tremolors i sacsejades, i fa baixar Aladí a unes estances subterrànies plenes de riqueses que no podrà tocar si no vol quedar convertit en pedra.<sup>12</sup> Tancat allà pel mag, aconseguirà sortir-ne gràcies a l'anell que aquell li havia donat abans de baixar i del qual surt un esclau, semblant, diu el conte, a un dels genis de Salomó.

Explicada l'anècdota del Camp de Mart, Guillem de Malmesbury també menciona Salomó per tal de justificar els mitjans poc ortodoxos emprats per Gerbert.<sup>13</sup> I és que la consideració de Gerbert com a mag fa que la seva figura s'entremescli, en el llegendari medieval, amb la d'altres personatges amb la mateixa reputació, com Salomó o Virgili.<sup>14</sup> Aquest darrer adquireix l'anomenada al segle XII.<sup>15</sup> Sembla que Gerbert també.<sup>16</sup> Tots tres veuen transformada la seva imatge amb el temps.<sup>17</sup> I és l'atribució de poders màgics el que els reuneix al voltant del tema dels tresors. La que acaba implicant-hi també, de manera indirecta i com veurem, Cebrià, l'antic mag convertit en sant.

L'aventura gerbertiana, doncs, és tota fabulació i els fils amb què ha estat teixida s'entremesclen amb els d'històries i personatges similars. Tanmateix, independentment de quins en siguin la localització i els protagonistes, aplega elements que també són presents, com veurem, en la majoria dels casos de recerques reals de tresors: el caràcter meravellós o llegendari de la seva naturalesa, formació o contingut; la capacitat, només a l'abast d'uns quants, d'interpretar indicis, i la utilització d'habilitats o mitjans especials i prodigiosos per a accedir-hi. Les figures reials –autòmats d'or en segon pla a la història de Gerbert– seran també habituals en bona part dels afers de tresors.

## Històries de tresors

Les històries i llegendes sobre cerques de tresors són universals i intemporals. Des de l'antiguitat fins als nostres dies la literatura (Poe, Stevenson, Tolkien...) i el cinema (Houston, Spielberg...) no han desaprofitat –i, de fet, han seguit alimentant– el món de fantasia i aventura que els acompanya. Seria difícil trobar algun territori que no compti amb un repertori d'antigues llegendes relatives a llocs on s'amaguen magnífics tresors, recordats molts cops encara en el folklore i la toponímia locals. En ocasions són custodiats per éssers fabulosos i per trobar-los es requereixen habilitats extraordinàries, ja sigui l'enginy per desxifrar indicacions críptiques, coneixements d'astronomia o el domini de pràctiques màgiques.

La combinació de circumstàncies reals –com són les troballes més o menys fortuïtes d'objectes valuosos– i de les llegendes que s'hi fonamenten i n'amplifiquen la magnitud ha anat senyalant al mapa els territoris on més intensament s'han buscat tresors. Els que tenien un passat arqueològicament ric convidaven amb arguments sòlids –i encara ho fan– a cercar riqueses i objectes al subsol. La fantasia feia la resta i alimentava tota mena d'històries farcides de prodigis.

Els sumptuosos enterraments reials de l'antic Egipte, amenaçats des d'un bon començament pels saquejadors de tombes, van fer que l'activitat de cerca de tresors s'hi mantingués de forma especial-

12 *Las mil y una noches* 1990, I, 108-109, per al conte de la setzena nit; i II, 107-196 esp. 116-124 per al famós conte d'Aladí, de controvertit origen i afegit a principis del XVIII al compendi (SADAN 2001, 173-176 en fa un estat de la qüestió). No són els únics contes relacionats amb tresors que es recullen a *Las mil i una nits* (IRWIN 2004, 185).

13 *Gesta Regum Anglorum*, HARDY 1840, 278; GILES 1847, 177. OLDONI 2008, 146-148, considera la menció a l'anell (*sigillum*) de Salomó un indici del coneixement de fonts àrabs orientals.

14 cf. COMPARETTI 1872, 79-80.

15 És quan se'l comença a relacionar amb estàtues màgiques, restes arqueològiques i indrets particulars, se li atribueixen poders i coneixements sobrenaturals i se'l té per mag i astròleg (ZIOLKOWSKI & PUTNAM 2008, 825).

16 Potser resulti oportú apuntar que la consideració de Gerbert com a nigromant es recull al ja esmentat (n. 7) *Flos Mundi* català (f. 284v-285v) (cf. CORTADELLAS 2002, 71). Transcriu el que es diu al f. 285: «Emperò en aquesta dita Ciutat [Sevilla] aquest Gilibert après totes les arts de nigromància e per lo saber de aquestes ell obrava» i «...car per alguns fo notat de art de nigromància».

17 BUTLER 1997.

ment destacable.<sup>18</sup> En general, als països de cultura àrab ha estat enormement popular. Existia fins i tot la figura professional del *mutalib* (caçador de tresors), la naturalesa del qual és descrita per algú que en va ser, Al-Jawbari, i que en la seva obra *Kashf al-Asrar*, escrita el segle XIII, adverteix tant dels perills que comporta per als que s'hi dediquen com dels enganys perpetrats pels falsos buscadors.<sup>19</sup> La picaresca acompanyarà, sovint i arreu, els afers de tresors.

En determinats territoris de la península Ibèrica com Galícia i Astúries, on han abundat els jaciments de metalls preciosos i les restes arqueològiques antigues (com dòlmens, castros, túmuls),<sup>20</sup> el tema dels tresors s'ha mantingut viu en la tradició popular i en la literatura culta, i ha interessat autors com Cunqueiro.<sup>21</sup> A Sardenya, els tresors amagats (els anomenats *siddadu*, del llatí *sigillatum*, «segellat») són una presència habitual en la cultura tradicional i motiu d'estudi de folkloristes i filòlegs sards i catalans d'ençà del segle XIX. En aquell moment, l'interès per aquestes llegendes desencadenà també una campanya de recerques no exempta d'elements pintorescos i va donar peu a una abundant producció literària que va des dels sonets fins a una comedieta teatral.<sup>22</sup>

Una constant en la formació de la topografia llegendària dels tresors té a veure amb la consideració que quan els habitants d'un territori en fugen arran d'una conquesta o d'una expulsió és possible que hagin enterrat els seus béns, tot preveient la possibilitat de tornar-hi i recuperar-los algun dia.<sup>23</sup> La idea és present en les tradicions del món àrab nord-africà, on en ocasions es diu que els francs i, sobretot, els romans, havien amagat llurs riqueses i les havien encantat just abans de la conquesta musulmana d'Egipte i del Magrib.<sup>24</sup> Lleó l'Àfricà, ell mateix membre d'una família refugiada al Marroc després de la caiguda de la seva Granada natal en mans cristianes, ho certifica tardanament en el *Libro de la cosmographia et geographia de Affrica* (1526).<sup>25</sup> A l'altra banda de la Mediterrània es produïa la situació inversa, i el que es buscava eren els tresors que haurien ocultat els musulmans a mesura que avançava la conquesta cristiana. El *Liber Sancti Jacobi* constitueix un testimoni primerenc d'aquesta idea, en afirmar que la terra dels gallecs «es rica en tesoros sarracenos» i quan, parlant de l'ídol de Cadis fabricat per Mahoma, vaticina que davant el senyal de la futura conquesta cristiana els sarraïns «huirán todos, tras esconder en tierra sus tesoros».<sup>26</sup> A la península Ibèrica van anar-se formant tota mena de llegendes al respecte, que lògicament anirien *in crescendo* a mesura que els cristians avansessin cap al sud i rebrien una nova embranzida, ja en època moderna, arran de l'expulsió dels moriscos (1609).<sup>27</sup>

A l'illa de Mallorca, un rica tradició rondallística ha conservat el record d'una colla d'indrets, especialment coves, convertides en suposat amagatall de tresors màgics d'èpoques pretèrites que l'ideari popular illenc agrupava sense distincions sota un genèric «temps dels moros». Aquestes coves foren molt probablement refugi dels resistents musulmans arran de la conquesta cristiana de

18 Aquest context és descrit al pròleg de KAMAL a l'edició de 1907 del *Livre des perles enfouies...*, II, p. I-VIII.

19 IRWIN 2004, 184-90: «In the Arab lands (...) treasure-hunting was both a sophisticated occult science and a popular obsession» (185).

20 Les nombroses troballes de tresors en monuments prehistòrics a la Galícia dels segles XV i XVI van portar a la creació de la figura d'un comissari per a tresors de Galícia, la denúncia de saquejos i l'obtenció de llicència per excavar les tombes de «gentiles galigrecos». Tot plegat derivaria en una veritable febre de cerca de tresors i saquejos de necròpolis durant el segle XVII (CASTRO 2007, 82-83; SUÁREZ 2001, 23-29). Aquesta situació es pot fer extensiva a Astúries, a partir de motius semblants i de l'abundància de jaciments aurífers, fet que ha arribat a convertir la cerca de tresors en un veritable fenomen de masses els darrers segles (SUÁREZ 2001).

21 Textos diversos de l'autor sobre els tresors s'apleguen a CUNQUEIRO 1984.

22 ARMANGUÉ 1999; i estudis de diversos autors recollits a ARMANGUÉ 2001, 105-157.

23 Si bé centrat en l'alta edat mitjana, fa algunes consideracions respecte als diversos orígens i naturalesa dels tresors TOMASI 2009.

24 *Livre des perles enfouies*, III-IV.

25 LLEÓ L'ÀFRICÀ, *De l'Afrique*, t. I, vol. I, 420-421, 462-463, 560-573.

26 *Liber Sancti Jacobi* 2004, 556 i 427-428, respectivament.

27 BARRIOS 1996. Semblantment hauria succeït arran dels diversos episodis de persecucions antisemites al llarg del segle XIV i sobretot amb l'expulsió dels jueus en temps dels Reis Catòlics.

l'illa per Jaume I el 1229.<sup>28</sup> Un cop més, el fet de trobar de manera fortuïta béns abandonats pels qui havien fugit es convertia en esquer per a la cerca de «tresors», activitat que a Mallorca s'arribaria «a convertir en poc manco que una professió».<sup>29</sup>

En el pròleg del *Regiment de la cosa pública* (1383), que Francesc Eiximenis va escriure per als jurats de la ciutat de València amb tot de consells per al bon govern, el franciscà afirma que en diverses parts del regne hi ha notables tresors amagats d'ençà que els moros en foren expulsats. Adverteix que aquests podrien haver transformat l'aspecte de les coses amagades per mitjà de «malefícis». Fins i tot es refereix a llocs on n'hi pot haver i recomana pressionar els moros «antics» de l'indret, i fins i tot turmentar-los, per fer-los revelar on són tals amagatalls.<sup>30</sup>

Un segle i mig més tard, l'historiador i teòleg valencià Pere Anton Beuter (1490-1554) ofereix un detallat retrat d'una pràctica força comuna en terres valencianes a la seva època. Beuter la desaprova, però amb la seva crítica ens n'ofereix un interessant testimoni. En la segona part de la *Corónica* tracta, entre altres coses, de «Como se tomó Denia, y de los thesoros que los Moros ascondieron debaxo de tierra, y de lo que se ha de creer de los encantamientos». Explica com, després de la conquesta cristiana de la ciutat, els musulmans, abans de marxar-ne, «enterraron todo el thesoro que tenían debaxo de tierra». Això li dona peu a fer una digressió amb la finalitat de «desengañar mucha gente que se pierde en esto, creyendo muchas vanidades de encantamientos». Hi explica llavors que els «moros» que eren expulsats de les seves cases, si no es podien endur les riqueses, les enterraven pensant en una futura oportunitat de recuperar-les. Els qualifica de «hechiceros supersticiosos» i de saber «cosas del arte magia» i explica que quan enterraven tresors «aguardavan cierta hora a su propósito de la superstición y como nigrománticos encomendavan aquel dinero a un espíritu, que con su arte mala llamavan, y conjuravan con sus çahumerios, y otras vellaquerías, y assí aquel diablo tomava a cargo de guardar aquel thesoro, y no dexalle descubrir, sino de la suerte que estava entre ellos convenido, y se le respondía a la regla con que se lo encomendava, y porque este negocio se hazia cantando, llamavase aquello encantamiento». Els que desconeixien aquestes «artes malas», en canvi, usaven dues menes de «cautelos». Una consistia a desanimar possibles descobridors cristians tot enterrant, al voltant del «vaso» que guardava el tresor, d'altres que contenien cendres o bé ossos humans o animals per tal de fer creure que es tractava d'enterraments «de gentiles, o de moros». L'altra «cautela» consistia a fer «vanos escondrijos», falsos tresors «poniendo debaxo de tierra algunas tinajas, y encima poniendo señales», com si «dentro oviesse algun gran thesoro». Afegeix que «asi lo asentavan en libros de memoria», de manera que si «los Moros que con el Rey andavan topavan con aquellos escritos, si los provavan, hallando que era burla, lo dixessen a los Christianos, y por ello se descuydassen de buscar estos thesoros escondidos».

Beuter relata, finalment, un d'aquests enganys del qual ell mateix diu haver estat testimoni a Gandia l'any 1539. Seguint les indicacions per trobar un tresor d'un «morisco que traya el libro» (més endavant l'anomena «el moro que hazía el ministerio»), s'havien desenterrat tot de gerres de fang petites plenes de cendra, carbó, «huessos de artículos, quadrillos de saetas, y hierros de dardos y lanças, con algunos anillos de plata, y cercillos, y otras bugerías de poco valor». Un total de vint-i-set gerretes posades en filera portaven fins un gran clot on semblava que hi hagués hagut enterrada una tina o alguna cosa semblant. És llavors quan passen uns vells i un els explica que cap a 1495 havia vist uns moriscos fent el mateix que ara feien ells i que, quan va tornar a l'indret, va trobar-hi una gran tina trencada i vuit o deu monedes morisques d'or, que encara conservava parcialment.<sup>31</sup>

28 BERNAT & SERRA 2001, 29-48. Sobre la cerca de tresors a Mallorca, sobretot al segle XVI: OLIVER 2011.

29 BERNAT & SERRA 2001, 44.

30 EIXIMENIS, *Regiment*, 27.

31 BEUTER 1551, lib. II, II, cap. XLVIII, f. 136v-137v.

En qualsevol cas, i encara que en moltes ocasions fos de manera fortuïta, de tresors se'n trobaven, com se'n troben –i busquen– encara. A l'edat mitjana –com en altres èpoques– els tresors monetaris o de peces d'orfebreria, si bé podien ser relacionats amb fets o personatges extraordinaris, interessaven sobretot pel seu valor material. Però alguns objectes antics trobats sota terra eren freqüentment considerats fabulosos en si mateixos i portadors de propietats màgiques. Lamentablement, tenim poques proves que documentin el que sens dubte era un fet. Al Principat es coneixen escassíssims testimonis medievals de troballes arqueològiques. El rei Martí, el 1408, s'interessa per «algunes gerres de pedra marbre les quals foren trobades dejus terra» a l'església de Sant Basili de Roses, i ordena que li siguin enviades totes si són de pedra i, en cas contrari, tan sols la més petita.<sup>32</sup> No podem inferir de la notícia, però, quin valor específic se'ls donava, ni de quan es considerava que eren, com tampoc no es fa referència en cap moment a circumstàncies sobrenaturals amb relació a la troballa o a la seva naturalesa.

Molt més interessant, en canvi, és el rastre d'una probable troballa real que s'infereix d'un relat miraculós que, com tan sovint passa amb les llegendes, és ben possible que s'hagi elaborat a partir d'un fonament real. Es coneix per una versió castellana del segle XVI, però tot indica que ha de ser anterior.<sup>33</sup> Explica com l'any 1021, al lloc de *Muntayola*, prop de Lleida, fou trobada una mà de marbre sota terra. Els cavadors que l'havien descobert la varen portar a la propietària del terreny, que se la va quedar. La dona adorava la mà i la utilitzava per fer encanteris, motiu pel qual fou empresonada «por nigromantica y hechizera». Un cop a la presó, va resar a la mare de Déu de Montserrat tot prometent-li que, si l'alliberava, li portaria la mà com a ofrena. Deslliurada del captiveri, el camí cap al santuari montserratí inclourà diverses peripècies acompanyades de fets prodigiosos, ocasionats tant pel caràcter de la mà desenterrada com per la intervenció divina. Aquesta llegenda reflecteix la comuna mala interpretació d'objectes del passat trobats sota terra –en aquest cas probablement el fragment d'una estàtua romana– i la seva consideració des d'una perspectiva sobrenatural.<sup>34</sup> Semblantment s'havia fet amb escultures antigues i objectes diversos i, especialment, amb gemmes, pedres tallades i camafeus.<sup>35</sup>

## Cercadors de tresors

De tresors se n'han buscat arreu i sempre, i la seva cerca s'ha regulat legalment, però la realitat prosaica de lleis i documents, del presumible cansament físic dels cavadors i del repartiment del botí amb el propietari legal del terreny han conviscut la majoria de vegades amb singulars pràctiques màgiques i amb les més insòlites fabulacions.<sup>36</sup>

Pel que es veu tant en la realitat com en la ficció, rarament era una activitat solitària. Ben sovint, calien intermediaris, persones que, suposadament, tenien informació sobre l'amagatall d'un tresor determinat o posseïen coneixements que els permetien esbrinar on n'hi havia i –tan important com el primer– accedir-hi. No cal dir que això suposava un perill. L'avidesa de riqueses, les troballes reals, les suposicions i les llegendes eren un terreny adobat per a l'oportunisme i l'engany, sobre la qual

32 RUBIÓ I LLUCH 1908-1921, I, doc. DX, 443-444; CARRERAS *et al.* 1999, 92, afirmen que es tractaria d'urnes funeràries de ceràmica.

33 *Es un dels setanta miracles recollits a La Hystoria de fray Juan Garin y de como fue fallada la ymagen de nuestra señora de Monserrate. Con algunos milagros a invocacion de nuestra señora de Monserrate* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1527, f. 61-68v). El donà a conèixer GIVANEL (1920, § 15, 293-294), que el considerarà imprès a la primera meitat del segle XVI i versió castellana d'un manuscrit català «primitiu» no conservat (274).

34 RIU-BARRERA 1994, 117-118.

35 WRIGHT 1844; EVANS 1922 (esp. 118-120).

36 Un estudi recent i general és el de DILLINGER 2012b.

cosa ja advertia al-Jawari el segle XIII. A Londres, el 1418, es condemna l'endeví Thomas Forde, acusat de fer creure a una dona que li proporcionaria un tresor enterrat pel seu marit i 200 lliures si ella li pagava els instruments del seu ofici, el menjar i beure i s'hi casava.<sup>37</sup> Res gaire allunyat d'algunes notícies a les actuals pàgines de societat dels diaris, o de les estafes a les xarxes socials.<sup>38</sup>

Era freqüent, també, recórrer a mitjans diversos, com manuscrits, mapes, anells, cristalls<sup>39</sup> o vares amb propietats especials, com les d'avellaner.<sup>40</sup> Algunes devien ser molt preuades, com es desprèn de la reclamació adreçada al governador d'Eivissa l'any 1368 de «iiii vergues de avellaner aptes [...] a cercar tresor amagat o encantat».<sup>41</sup> La data del document el converteix en un valuós testimoni, que precedeix en potser un segle el més antic que es coneixia al respecte, un encanteri alemany de la segona meitat del segle XV i que implica, també, quatre branques:

Jo us conjuro, quatre vares d'avellaner, en nom dels quatre evangelistes... per tal que ens mostreu el tresor real que esperem trobar... Jo us conjuro en nom dels tres sants mags... Que [les vares] ens mostrin el veritable tresor tal i com l'estrella que els anava davant els va mostrar el veritable infant Jesuscrist.<sup>42</sup>

La consideració que tot allò que es trobés sota terra pertanyia al rei comportava la corresponent legislació i la sol·licitud de permisos per cercar tresors, la qual cosa ha fet que l'activitat deixés rastre documental, en forma de llicències reials concedides per dur-la a terme. I és precisament aquesta circumstància la que ens proporciona, també, algunes de les excepcionals imatges contemporànies de cavadors de tresors. Els anomenats *Sachsenspiegel* (*Mirall dels saxons*) són una col·lecció alemanya de lleis consuetudinàries. De l'original, en llatí, perdut, se'n va fer una versió en baix alemany cap a 1225, de la qual se'n conserven uns 460 manuscrits. D'entre els pocs que són il·lustrats, n'hi ha quatre del segle XIV que ho són abundantment, amb imatges que glossen visualment el text.<sup>43</sup> La referència a les troballes sota terra és clara i escarida: «Alles, was sich tiefer im Boden befindet als ein Pflug gelangt, gehört also dem König» (Tot allò que sigui més profund a terra d'on arribi una arada, pertany al rei) i és traduïda visualment, de forma força literal i prosaica, al costat (fig. 2 i 3).



Fig. 2. *Sachsenspiegel* d'Oldenburg, acabat el 1336. Oldenburg, Landesbibliothek CIM I 410, f. 22v (CC BY-SA 4.0).

37 SAUNDERS 2010, 72.

38 A la Mallorca de mitjan segle XIX diversos incauts es van deixar enganyar per cartes que, procedents de Ceuta, els demanaven diners a canvi d'un plànol que identificava els llocs de l'illa on hi havia riqueses enterrades (OLIVER 2011, 334).

39 El cristall era valorat, entre altres coses, per les seves propietats endevinatòries (HALLEUX 2007, esp. 47). En un lapidari en català de la primera meitat del segle XV llegim que el cristall «fa somiar e revelar sacrets amaguats» (GILI 1977, 6).

40 DYM 2011, 51-76; DILLINGER 2012a; DILLINGER 2017. L'ús de vares per guarir i cercar coses amagades, àmpliament estès arreu d'Europa, és el precedent de la radioestèsia, mètode paracientífic que ha arribat fins a l'actualitat i que encara utilitzen els saurins per detectar corrents subterranis d'aigua.

41 FAJARNÉS 1900.

42 La versió és meua a partir de la de DILLINGER 2017, 129.

43 MANUWALD 2007.



Fig. 3. *Sachsenspiegel* de Dresden, c. 1350-1365. Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dr. M 32, f. 12 (Public Domain Mark 1.0).

Als estats de la Corona d'Aragó es detecta ben aviat la regulació de l'activitat de cerca de tresors, testimoniada documentalment d'ençà del segle XIII, durant el regnat de Jaume I, i que compta amb testimonis progressivament més freqüents a mesura que avancem pels segles XIV i XV. De fet, són molt abundants, com demostren els estudis que recullen, sobretot, concessions de llicències per cercar i cavar tresors, però també la persecució dels que en cercaven sense permís. Tan sols per al regne de València entre els anys 1404 i 1471, Terol en reuneix més de 30,<sup>44</sup> a l'Arxiu del Regne de Mallorca, Oliver n'ha recollit 40.<sup>45</sup> Se sumen als que ja s'havien anat publicant anteriorment, en nombre més reduït<sup>46</sup> i a les notícies que n'aporten un o dos casos<sup>47</sup> i, encara, als exemples esparsos inclosos en reculls documentals de tipus més general.<sup>48</sup> Encara se n'hi ha afegit algun molt recentment,<sup>49</sup> i la impressió és que en poden aparèixer d'altres. Caldria sumar-hi l'aplec notable i pioner de M. Roberti d'una setantena llarga de notícies documentals relatives a tresors a Sardenya durant el domini de la Corona d'Aragó.<sup>50</sup>

La legislació sobre tresors tenia a veure amb la regalia que atorgava al rei el dret sobre les riqueses del subsol. La corona, habitualment necessitada de recursos, tenia amb això una possibilitat

44 TEROL 1997.

45 OLIVER 2011.

46 ARAGÓ 1968; PALACIOS 1977.

47 SANXO 1903-1904; ARASA & RIPOLLÉS 1999.

48 ROCA 1928, 194-195 (i mencions puntuals a altres documents a ROCA 1921, 131 i 148 –*cf. infra* n. 52 i 54). MARTÍNEZ FERRANDO 1948, II, 23-24 (que publica tres documents); TOLOSA *et. al* 2011, III, doc. 1244, 689-690 (que publiquen un document, només esmentat per Terol [n. 44], sobre el qual em va cridar l'atenció Rafael Cornudella, i que fa referència a una heterogènia societat formada per onze ciutadans d'oficis diversos de València per cercar tresors, entre els quals hi ha un picapedrer i un pintor de nom Jaume Miró); RODRIGO & RIERA 2013, 911, doc. 842.

49 GIRALT 2018b.

50 ROBERTI 1910. Tristament per als propòsits d'aquest estudi, però, cap dels documents reunits (de mitjan segle XV fins a mitjan segle XVII) no menciona que el tresor sigui encantat o custodiat per criatures fabuloses, cosa si més no soprenent en un territori amb un ric folklore relatiu als tresors, al qual he fet referència més amunt. Tampoc no s'hi esmenta cap recurs a pràctiques o intermediaris especials. En canvi, són força prolixos a detallar i descriure el contingut d'alguns d'aquests tresors, eminentment monetaris.



d'obtenir-ne.<sup>51</sup> Els documents determinen que el rei es quedarà una part del que es trobi, i sovint s'especifica que hi haurà un delegat reial que supervisarà la tasca. El monarca també vetllava, d'aquesta manera, perquè només poguessin cercar tresors persones a les quals s'havia concedit llicència i perseguia les que ho feien al marge del permís reial. Malgrat que es tracta, doncs, de documents legals que regulen de manera pragmàtica una activitat destinada a obtenir beneficis econòmics, en ocasions permeten rastrejar el component llegendari que envolta els tresors o bé testimonien el recurs a l'astrologia i a la màgia per a localitzar-los o desencantar-los.

Un exemple il·lustratiu que reuneix tots aquests ingredients és la llicència atorgada el 1364 pel rei Pere el Cerimoniós a dues dones perquè puguin cercar i extreure qualsevol tipus de tresor. És l'únic que conec, d'altra banda, en què es fa referència a la seva custòdia sobrenatural:

Nós en Pere etc. per tenor de les presents atorgam a vós, na Miquela, muller d'en Pere Arnau de Riusech de la ciutat de València, e a na Maria Sánchez, filla d'en Johan de lo Trillo, al loch de Muntalba, e a cascun de vosaltres que pugats traure, cercar e traure o ffer traure per qualsevol persones per vós d'açò deputadores tots e sengles tresors, axí d'aur con d'argent e qualsevulla altres menes de qualsevulla metalls de qualsevol condició o natura, que sien ab caves o sens caves, *axí encantats com no encantats, los quals tresors e altres béns encantats se diu que stan en guarda de algunes donzeles o persones encantades* axí en lo dit loch de Muntalba com en qualsevol ciutats, viles, lochs e castells et altres lochs deserts o poblats e térmens d'aquells en tota la nostra senyoria deçà mar e dellà mar en la ciutat e isla e Regne de Mallorques. Volem, emperò, que vós et cascuna de vós e algunes persones que hajen part ab vós de les dites coses siats tenguts de donar a nós dels dits tresors e metalls e altres béns per vós atrobats la meytat e que del romanent puyats ffer a totes vostres volentats...<sup>52</sup>

També es mencionen «tresors encantats o amagats» a la llicència atorgada pel mateix monarca l'any 1373 per cercar-los i cavar-los dins la ciutat i al Camp de Tarragona.<sup>53</sup> Se'n fa esment, també, a la concedida per l'infant Joan un any més tard a «Abdal·là Almonestet e Abduleziç Almonestet, moros vehins del loch de Matet de la Vall d'Almonezir, qui sots en moltes coses esperts, en especial tu, dit Abdal·là, qui és astrolegia e metge» per buscar «tot tresor encantat o antigament amagat», del qual se'n podrien quedar, especifica, una tercera part.<sup>54</sup>

Entre els cercadors de tresors es documenten persones de tota mena.<sup>55</sup> Si bé en alguna ocasió s'ha assenyalat la relativa freqüència amb què la documentació menciona jueus i musulmans, també s'ha relativitzat.<sup>56</sup> Però més enllà del que indiqui la documentació legal, a la península Ibèrica medieval, on la presència musulmana era encara un fet en certs indrets o bé un record prou present en altres, sovintejaven les tradicions que vinculaven els sarraïns a l'existència de tresors –arrelades encara en el folklore i la toponímia popular. Se'n feien ressò, ja s'ha dit, autors com Eiximenis o Beuter. I l'existència d'una tradició literària àrab sobre cerca de tresors sembla ser determinant, com veurem, en escrits cultes sobre la matèria. Amb tot, la vinculació de sarraïns amb tresors es detecta més enllà dels territoris que havien estat sota domini musulmà. El relat de l'estàtua d'Apúlia mencionat més

51 PALACIOS 1977, 281-286; TEROL 1997, 156-158.

52 El document havia estat mencionat molt breument a propòsit dels guardians sobrenaturals que custodiaven tresors encantats (ROCA 1921, 131); s'ha publicat recentment de forma íntegra (GIRALT 2018a, 770-771, n. 21). La cursiva és meua.

53 ROCA 1928, 194-195.

54 Igualment mencionat per ROCA 1921, 148, i transcrit ara íntegrament a GIRALT 2018a, 770.

55 TEROL 1997, 151-155, l'únic estudi on s'ha analitzat el perfil dels cercadors.

56 ARAGÓ 1968, 9; OLIVER 2011, 321. Ho ha relativitzat TEROL 1997, 151, a partir de la documentació que examina, del segle XV a València.

amunt tenia com a protagonista un captiu sarraí. En la *Historia Anglicana* del benedictí Thomas Walsingham († c. 1422) s'explica el «casu mirabile» ocorregut al País de Gal·les l'any 1344, quan un metge sarraí demana permís al comte de Warren per capturar una serp que guarda un gran tresor en una caverna.<sup>57</sup> Prop de dos segles i mig després, aquesta notícia portarà John Dee, entre altres coses astròleg i assessor de la reina Elisabet I d'Anglaterra, a sol·licitar autorització per buscar aquest i altres tresors.<sup>58</sup>

Si en la crònica de Walsingham apareixia un metge sarraí, en el document del Cerimoniós de l'any 1373 tot just esmentat en trobàvem un altre, que, a més, era astròleg. I això ens situa en un altre escenari...

## Reis, astròlegs, màgia

En el context general de l'interès per l'astronomia i l'astrologia a l'Occident europeu de la baixa edat mitjana i de la presència notable d'astròlegs a les corts, la Corona d'Aragó va viure un capítol rellevant en temps del llarg regnat de Pere el Cerimoniós (1338-1387) i del seu fill Joan I (1387-1396). Ambdós apreciaren els astròlegs, varen fomentar la traducció i la redacció de tractats sobre la matèria i varen formar una nodrida biblioteca de temàtica astrològica.<sup>59</sup>

Bartomeu de Tresbens va ser un metge i astròleg de probable origen occità, possiblement format a Montpeller, que va servir Pere el Cerimoniós, el seu fill i futur successor Joan i la muller d'aquest, Mata d'Armanyac.<sup>60</sup> Tresbens va compondre per al Cerimoniós diverses obres d'astrologia en català, la més coneguda de les quals és el *Llibre de les nativitats*.<sup>61</sup> A mitjan 1369 o poc abans enllestia un opuscle dedicat exclusivament a la cerca de tresors, el *Libel d'investigació de tresors* (o *Libel d'investigació de tresors o algunes coses amagades encercar*). Escrit per ordre del rei, com el mateix Tresbens especifica en el pròleg, es coneix per una còpia del segle xv.<sup>62</sup> Es conserven sis dels vuit breus capítols que el componien, els quals, sempre sobre la base de càlculs astrològics, tracten de com verificar si el que es cerca és al lloc suposat, el valor, antiguitat i grandària que té; si es podrà trobar i en quin lloc precís. Els dos capítols perduts eren dedicats a calcular si el tresor es trobava sobre o sota terra i a quina profunditat o altura.<sup>63</sup> El mateix Tresbens menciona les seves fonts, entre les quals hi ha Ptolemeu, però sobretot importants referents de la tradició astrològica àrab, que utilitza en la seva versió llatina.<sup>64</sup>

Es tenen notícies d'un altre text, perdut, relacionat igualment amb la cerca de tresors i probablement amb el Cerimoniós. Es coneix per la menció que se'n fa en un manuscrit de la Biblioteca Vaticana de c. 1430 (Barb. lat. 3689), que inclou un breu fragment en occità (f. 59rv) que comença

57 SAUNDERS 2010, 97. El text es troba a: THOMAS WALSINGHAM, I, 264.

58 En una carta del 1574 al tresorer reial: STRYPE 1824, 2-II, ap. XLV, 558-563, esp. 560

59 CHABÁS 2004; CIFUENTES 2006, 189-222.

60 Sobre els orígens de Bartomeu de Tresbens, la seva trajectòria i la seva vinculació a la cort: GIRALT 2017, GIRALT 2018a i GIRALT 2018b.

61 cf. l'edició BARTOMEU DE TRESBENS 1957-1958.

62 El manuscrit (Ripoll, Biblioteca Lambert Mata, Fons Mata, Manuscrits, XXI) inclou, a més del *Libel d'investigació de tresors* (f. 166-173v), totes les obres conservades de Tresbens, a part d'altre material de caràcter astrològic. L'estudi i l'edició recents del *Libel* es deuen a Sebastià Giral (GIRALT 2018a), a qui agraeixo que em permetés llegir el seu treball quan encara no era publicat. Per a la data de l'opuscle, vegeu p. 763.

63 Sobre el contingut del *Libel*, GIRALT 2018a, 763-765 i GIRALT 2018b, 16-18.

64 Sempre segons GIRALT (2018a, 766-769 i 2018b, 18-19), que analitza les fonts del *Libel*, Tresbens es basa sobretot en el *Liber Completus* d'Abenragel (primera meitat del segle XI), traduït al castellà a l'entorn d'Alfons X com a *Libro conplido de los judizios de las estrellas*. També recorre al *De interrogationibus* d'Omar Tiberiades (darrer terç del s. VIII-principis del s. IX) i, en menor mesura, a Messahala, Albumasar i Alcibici.

«Ara vos vuelh mostrar los lox que son en Espanhia hon a alcus tezaurs» i que afirma estar basat en un *Libre del rey Peyre de Aragon*, que el rei hauria traduït per tal de mostrar on hi ha tresors encantats pels sarraïns i gentils.<sup>65</sup> Però tal com s'ha assenyalat, aquest llibre del rei Pere no s'ha d'identificar amb l'obra de Tresbens, amb la qual no té res a veure i d'altra banda, està basat en la màgia ritual i no pas en l'astrologia.<sup>66</sup> El manuscrit vaticà aplega, a més del fragment esmentat, una sèrie d'*experimenta* en llatí (53-58v), senzilles fórmules màgiques de naturalesa diversa per guardar o trobar tresors i coses robades, o bé per eliminar els dimonis que els puguin custodiar. S'hi esmenta també un anell amb un diamant per trobar tresors.

Amb aquesta combinació de guia d'indrets on hi ha tresors i de fórmules màgiques per desencantar-los, el manuscrit vaticà sembla ser testimoni d'un exemplar perdut adscriuible a un gènere de textos que degué tenir força difusió. Fou abundant en el món àrab, on en seria un exemple el *Llibre de les perles amagades*.<sup>67</sup> Hi pertany, també, el *Libro de San Cipriano*, conegut popularment com *Ciprianillo*, un grimori, llibre de màgia, que, entre altres coses, s'utilitzava per desencantar tresors i incloïa un *routeiro de tesoros* que indicava els nombrosos llocs de Galícia on se'n podien trobar. L'atribució a sant Cebrià deriva de la llegenda segons la qual Cebrià d'Antioquia havia estat mag i, abans d'abandonar la màgia per convertir-se al cristianisme, hauria recollit els seus coneixements en un llibre. Exemple de la llarga pervivència popular dels manuals màgics per buscar tresors, el denominat *Ciprianillo* té uns orígens molt imprecisos que s'han situat tant al segle XVI com a finals del XVIII. La seva naturalesa de compendi de receptes fa que n'hi hagi versions diverses, de contingut variable.<sup>68</sup> La seva popularitat fou extraordinària, es va arribar a estendre al Brasil i fins i tot se'n va publicar una paròdia a la Corunya a mitjan segle XIX.<sup>69</sup> La part relativa al desencantament de tresors és una combinació entre un grimori i les llistes de tresors que circulaven per la península des del segle XVI, conegudes amb múltiples designacions (*gacetas, gacepas, recetas, liendas, tumbos*) i que foren especialment populars en indrets amb un pes important de tradicions i llegendes relacionades amb l'existència de tresors.<sup>70</sup>

Les pràctiques màgiques, sovint perseguides, han deixat, en general, poc rastre escrit.<sup>71</sup> El seu ús per a cercar tresors, tal com s'intueix a través de la seva reiterada presència en la literatura i es desprèn d'algunes al·lusions documentals, devia ser molt comú, si no habitual. No serà fins al segle XVI, però, que es documentaran de manera abundant, a partir dels processos inquisitorials, alguns dels quals investiguen persones que havien cercat tresors per mitjà de la màgia.<sup>72</sup>

### ***Inventiones. Els tresors sants***

Matthew Paris explica, en la *Chronica majora* (1240-53), com sant Albà havia revelat l'indret de la tomba de sant Amphibalus a un laic de nom Robert l'any 1177. El sant hauria visitat intempes- tivamente Robert en somnis, l'hauria fet llevar i vestir depressa i l'hauria portat fins a un turonet on reposava el cos sant. Guiant-li el polze, li hauria fet traçar una creu al terra, que s'hauria obert

65 GIRALT 2012, 211; 2014, 241; 2018a, 772.

66 GIRALT 2012, 211-212; GIRALT 2014, 241.

67 *Libre des perles enfouies et du mystère précieux au sujet des indications des cachettes, des trouvailles et des trésors*, en l'edició bilingüe de KAMAL 1908, feta sobretot a partir d'un manuscrit del segle XV.

68 MISSLER 2006a; CASTRO 2007.

69 MISSLER 2006b.

70 CARO BAROJA 1992, 119-120; CASTRO 2007, 82.

71 Per al context català, CIFUENTES 2006, 223-229.

72 Per als territoris germànics, DILLINGER 2015. També ho indica OLIVER 2011, si bé no hi comparteixo la consideració que la cerca de tresors fos inicialment de caràcter tècnic i esdevingués màgica en el decurs de l'edat moderna (p. 322).

prodigiosament i hauria permès que Albà n'extragués una capseta extraordinàriament brillant. En tornar-la a deixar on era, el forat s'hauria tancat sense deixar rastre. Per tal de recordar-se del lloc, com li havia ordenat el protomàrtir anglès, l'home l'hauria marcat amb pedres.<sup>73</sup> Tant l'obertura de la terra per mitjans sobrenaturals com el senyalament de l'indret on es trobava la relíquia són detalls que recorden el relat de Gerbert evocat al començament d'aquest article.

El fet de senyalar el lloc on s'amaga un tresor per tornar-lo a buscar de nit o la seva revelació en somnis eren fórmules prou difoses perquè reapareguessin de manera paròdica en un dels *exempla* intercalats al *Dotzè del Crestià* d'Eiximenis. Un mercader que havia ofert una candela a una imatge del diable somnia que aquest el visita per agrair-li el gest i oferir-li el que vulgui. El mercader demana molts diners i el dimoni l'acompanya fins a un camp, on, cavant a terra, l'home troba una olla plena d'or. El diable li aconsella que la torni a amagar i marqui l'indret per tal de poder-la recuperar quan es faci de nit.<sup>74</sup> No cal dir que les intencions dels relats de Paris i d'Eiximenis són tan antagoniques com els seus protagonistes i els respectius desenllaços (moralitzant i escatològicament burlesc el del mercader). En qualsevol cas, ambdues històries són filles d'una mateixa tradició narrativa.

De fet, en tot el que fa referència a la descoberta de tresors hi ha elements comuns amb els relats d'*inventiones* de cossos sants i relíquies. Perquè aquests són, també, tresors.<sup>75</sup> D'una altra naturalesa, certament, però que igualment se solen amagar sota terra i es manifesten a través de fenòmens prodigiosos, com ara senyals lluminosos.<sup>76</sup> Com també es diu d'alguns tresors, de vegades es té coneixement del lloc on reposa la relíquia per mitjà de somnis, visions i aparicions que el revelen a una persona escollida.<sup>77</sup> Finalment, la troballa és confirmada i premiada per un fet miraculós, que pot anar acompanyat d'algun fenomen natural. Aquesta estructura argumental, que es convertiria en habitual d'aquest tipus de relats en l'Europa medieval, havia quedat codificada en una de les primeres i sens dubte la més coneguda de les descobertes, la del cos de sant Esteve (415), considerada el model del gènere.<sup>78</sup> La història d'aquesta *revelatio*, que compta amb un ampli *corpus* literari,<sup>79</sup> explica que el rabí Gamaliel havia recollit el cos del protomàrtir i l'havia enterrat en una tomba de la seva propietat, a Cafargamala, on acabarien també sepultats ell mateix, un seu fill i un nebot. Temps després, Gamaliel s'apareix insistentment en somnis al clergue Llucià per revelar-li l'indret on es troben els cossos i com els podrà reconèixer, identificats per recipients d'or que contenen roses vermelles (Esteve), roses blanques (Gamaliel i el nebot Nicodem) i safrà blanc (el fill Abias). Com passa en tants relats hagiogràfics, Llucià avisa el bisbe preceptiu, que serà testimoni de la descoberta. En començar a cavar al lloc determinat, la terra tremola i n'emana una olor boníssima, que en aquest cas cura miraculosament setanta homes de diverses malalties.

Si la revelació en somnis i els signes que permeten reconèixer la troballa són intercanviables amb un context relatiu als tresors, altres ingredients de l'episodi són també parangonables amb els de llegendes i cerques reals de tresors. Si el rei és el propietari de les riqueses materials del subsol, el bisbe

73 MATTHEUS PARISIENSIS, 301-305; BOZOKY 2013, 87-89.

74 EIXIMENIS, *Dotzè del Crestià*, cap. CL, ed. WITTLIN 2005, I, 1. Eiximenis ho escrivia pocs anys després que Bartomeu de Tresbens enllestís el seu tractat sobre cerca de tresors i també sota l'impuls inicial del Cerimoniós.

75 DILLINGER 2012b, 36-42. Sobre les mariofanies com a tresors a la Mallorca d'època moderna, OLIVER 2011, 329-331, que analitza com després de l'edat mitjana i, sobretot, arran de la Contrareforma, diverses facetes de la religiositat entren en l'esfera de la cerca de tresors.

76 BOZOKY 2002 i 2013, 101-108.

77 SAINTYVES 1930, p. 35-50; BOZÓKY 2006, 211-217.

78 SAINTYVES 1930, 42; BOZÓKY 2006, 88 i 211; FREEMAN 2011, 33. Sobre les *inventiones*, tant en termes generals com per a l'anàlisi d'alguns casos i aspectes concrets: HELVÉTIUS 1999 i OTTER 1996.

79 BOVON 2003. El text de la *revelatio* hi té una vida pròpia, fins al punt que, com s'assenyala habitualment, en reculls com la *Llegenda daurada* i les seves versions apareix distanciat del que corresponen a la biografia del sant; cf. la versió catalana del XIII: «De Sent Esteve», *Vides de sants rosselloneses*, II, 79-87 i, força més enllà (III, 146-151), «Del trobament del cors de Sent Esteve».

té autoritat sobre les riqueses sacres, encara que també és destacable la participació de personatges regis en descobertes de relíquies.<sup>80</sup> La fortuna obtinguda amb els tresors equival al miracle guaridor. Altrament, la troballa implica, necessàriament, l'oblit previ del lloc de sepultura, per la raó que sigui. Perquè una altra circumstància –encara– que agermana descobertes de tresors i de cossos sants és el fet que sovint havien estat amagats o traslladats arran d'atacs i invasions i, com passava amb tombes d'èpoques remotes, s'oblidaven i es desconeixia el lloc on es trobaven fins que eren descobertes.<sup>81</sup>

Contemporàniament al relat de la *inventio* del cos de sant Esteve es va teixint la llegenda de la descoberta de la Vera Creu a Jerusalem temps després d'haver quedat oculta, mèrit que, a finals del segle IV, s'atribuiria a l'emperadriu Helena.<sup>82</sup> Diversos detalls d'aquesta història, progressivament enriquida per nous episodis i personatges, resulten familiars a l'assumpte de què es tracta aquí. Encara que el seu paper i significat són diferents dels que s'observen en els relats relacionats amb tresors, algunes de les primeres versions patristiques de la història es refereixen a estàtues paganes erigides al Gòlgota. Rufí d'Aquileia (403) parla d'una estàtua de Venus, que Paulí de Nola (406) converteix al cap de poc en Júpiter.<sup>83</sup> La llegenda del jueu Judes, àmpliament difosa a partir del segle V en una versió de la *Inventio Crucis*, inclou alguns elements que no seran estranys en la literatura relativa als tresors: Judes es nega a revelar el lloc de la Crucifixió i argumenta que no el pot trobar perquè ha passat massa temps d'ençà dels fets. El torturen per fer-lo parlar (Eiximenis recomanava turmentar els moros «antics» de València al *Regiment*) i finalment accedeix a buscar-ne el lloc. Demana a Déu algun senyal i, acompanyada d'un estremiment de la terra, una olor boníssima indica el punt on Judes excavarà fins a trobar les creus. La de Crist serà identificada perquè fa ressuscitar un difunt. I, encara, a petició d'un nou senyal diví, un llampec terrible guia la descoberta dels claus.<sup>84</sup>

Tots aquests tòpics narratius tenen el seu equivalent en les versions figuratives d'aquestes *inventioes*, que en termes generals formulen semblantment tota descoberta d'un cos sant i que incorporen els ingredients distintius necessaris en cada ocasió. Tres elements es repeteixen inevitablement: els personatges (solen ser dos o tres) que caven a terra amb pics i aixades, els cossos o les creus tot just descoberts en apartar-se la terra que els colgava, i el grup de testimonis del fet, entre els quals no sol faltar la corresponent autoritat eclesiàstica. Sovint, alguns dels assistents gesticulen meravellats, com és prescriptiu davant la contemplació d'un prodigi.

En la història de sant Esteve la comitiva és presidida pel bisbe de Jerusalem, a qui Gamaliel hauria comunicat la revelació. És així en dos retaules catalans dedicats al protomàrtir conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya i pintats amb un segle de diferència. Un és el de Santa Maria de Gualter, obra de Jaume Serra de cap a 1385 (fig. 4), i l'altre és producte del taller barceloní dels Vergós, quan s'acabava el segle XV i destinat a l'església de Sant Esteve de Granollers (fig. 5).<sup>85</sup> I passa també, amb les corresponents variants formals, en la pintura gòtica d'altres territoris.<sup>86</sup>

Si es tracta de la *Inventio Crucis*, s'incorpora l'emperadriu Helena al grup que presència com les creus són desenterrades, com seria el cas, entre altres, a les *Hores de Milà-Torí* (fig. 6).<sup>87</sup> I els ingredi-

80 BOZÓKY 2006, 233-236.

81 HELVÉTIUS 1999, 295.

82 BAERT 2004. El mite compta amb versions diverses, que s'enriqueixen progressivament i coneixen una àmplia difusió.

83 BAERT 2004, 30-34. Altres autors coetanis (Eusebi de Cesarea, Jeroni, Sulpici Sever) també mencionen estàtues de divinitats paganes o de dimonis al Gòlgota (WILSON 1900, 63-65, 176).

84 BAERT 2004, 42-45.

85 RUIZ 1997 i YEGUAS 2019, respectivament.

86 A tall d'exemple i sense cap ànim d'exhaustivitat ni més detalls, es poden mencionar la predel·la de procedència desconeguda amb la història de sant Esteve atribuïda a Bernardo Daddi (c. 1345) (Pinacoteca Vaticana), el cicle de pintures murals de l'oratori dedicat al sant a Lentate sul Seveso (Lombardia), el compartiment del retaule tardogòtic (1490-1495) de San Esteban de los Balbases (Burgos) o, encara més tardà, un dels tapissos de la sèrie dedicada a sant Esteve del Musée de Cluny (París).

87 La freqüent –tot i que no consensuada– atribució a Jan van Eyck i una data a l'entorn de 1424 no se sostindrien si s'accepten els arguments en favor d'avançar la cronologia fins a 1450, cf. KRINSKY 2014 i 2015.



Fig. 4. Trobada del cos de sant Esteve. Retaule de Santa Maria de Gualter. Jaume Serra, c. 1385. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2020).



Fig. 5. Trobada del cos de sant Esteve. Retaule de Sant Esteve de Granollers. Taller dels Vergós, ca. 1495-1500. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2020)



Fig. 6. La Invenció de la Creu. Hores de Milà-Torí, ca. 1450. Torí, Museo Civico d'Arte Antica, inv. núm. 47, f. 118 (Public Domain).

ents tornen a ser els mateixos –i és significatiu– quan es recrea el descobriment de la tomba d'Hermes Trismegist a Santa Sofia de Constantinoble. A mig camí entre la troballa hagiogràfica i la d'un tresor, la del cos del mag s'il·lustra seguint les pautes establertes per a les primeres en una de les exquisides il·lustracions bohèmies de principis del segle xv dels *Viatges* de John Mandeville (fig. 7).<sup>88</sup>



Fig. 7. Descobrimet de la tomba d'Hermes Trismegist a Santa Sofia de Constantinoble. *Il·lustracions pels Viatges de Mandeville*, Bohèmia, ca. 1410-1420. Londres, British Library, Add. MS 24189, f. 7 (© The British Library Board, Add. 24189).

El rerefons comú que associa troballes prodigioses sacres i profanes fa que les traduccions plàstiques de les primeres proporcionin, indirectament, el complement visual per a les relatives a tresors, per a les quals, com hem vist, el corpus és migrat fins al punt de ser pràcticament inexistent. L'admirable Matthew Paris va escriure repetidament, a Saint Albans, sobre el patró de la seva abadia i el

<sup>88</sup> C. 1410-1420 (Londres, British Library, Add. MS 24189), f. 7. KRÁSA 1983, s.p., làm. 21. Es tracta d'una sèrie de 28 il·lustracions en grisalla acolorida sobre pergami verd, sense acompanyament de text, basades en la versió txeca de 1420.

seu mentor Amphibalus, als quals s'ha fet referència al començament d'aquest apartat. En una de les ocasions, Paris ofereix la versió normanda versificada del relat de la descoberta del cos de sant Albà i l'acompanya amb una detallada il·lustració (fig. 8). Una i altra podrien ser ben bé la crònica de la descoberta d'un tresor:



Fig. 8. *Inventio* del cos de sant Albà. Matthew Paris, *Vie de Seint Auban*, ca. 1240. Dublín, Trinity College, MS 199, f. 59 (© The Board of Trinity College Dublin).

Crosent de besches e picois;  
 Asaarent boisuns e bois  
 Enportent zuches e racines;  
 Ostent blestes, ostent espines;  
 En hotes portent cailloz e tere.  
 Ne finent de chercher e quere.  
 Querent aval, querent amund.  
 Li reis i est ki les sumunt,  
 Tant k'est truvez li tresors  
 E les reliques du seint cors...<sup>89</sup>

<sup>89</sup> «Excaven amb pales i pics / arrenquen arbustos i arbres / s'emporten soques i arrels / treuen esbarzers, treuen espines / en cistells porten rocs i terra. / No paren de cercar i buscar / cerquen avall, cerquen amunt. El rei els vigila. / Fins que troben el tresor i les reliques del sant cos...», La versió catalana i la cursiva són meves. El manuscrit és la *Vie de Seint Auban* (Dublín, Trinity College, ms. 177 –olim E.i. 40–, f. 59); cf. McCULLOCH 1981. Analitza la *inventio* en el seu context, així com els paral·lelismes entre les *inventiones* angleses del segle XII i les del cos de sant Esteve i de la Vera Creu, OTTER 1996, 23-58.



## BIBLIOGRAFIA

## (Fonts)

- BARTOMEU DE TRESBENS, *Tractat d'astrologia* (ed. Joan VERNET & David ROMANO), Barcelona, Biblioteca Catalana d'Obres Antiques, 1957-1958, 2 vols.
- BETHMANN, D.L.C., *Sigeberti Gemblacensis Chronica cum continuationibus*, Hannover, Monumenta Germaniae Historica, VIII (Scriptores, VI), 1844.
- BEUTER, Pere Anton, *Segunda parte de la Corónica General de España y especialmente de Aragón, Cataluña y Valencia*, València, Joan de Mey Flandro, 1551.
- CUNQUEIRO, Álvaro, *Tesoros y otras magias*, Barcelona, Tusquets, 1984.
- EIXIMENIS, Francesc, *Regiment de la cosa pública* (ed. P. DANIEL DE MOLINS DE REI) Barcelona, Barcino, 1927 (Els Nostres Clàssics, 27).
- EIXIMENIS, Francesc, *Dotzè llibre del Crestià* (ed. Curt WITTLIN *et al.*), Girona, Col·legi Universitari de Girona–Diputació de Girona, 1986-1987, 2 vols.
- Gesta romanorum: exempla europeos del siglo XIV* (ed. Ventura de la TORRE RODRÍGUEZ & Jacinto LOZANO ESCRIBANO), Madrid, Akal, 2004.
- GILI, Joan (ed.), *Lapidari. Tractat de pedres precioses*, Oxford, The Dolphin Book, 1977.
- GIVANEL MAS, Joan, «Un exemplar raríssim de la història de Garí, fundació de Montserrat i miracles de la Mare de Déu», *Analecta Montserratensia*, III (1919), 272-316.
- GUILLEM DE MALMESBURY, *Gesta Regum Anglorum atque Historia Novella* (ed. Thomas Duffus Hardy), Londres, Samuel Bentley, 1840.
- GUILLEM DE MALMESBURY, *William of Malmesbury's Chronicle of the Kings of England* (ed. John Allen GILES), Londres, Henry G. Bohn, 1847.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, María del Mar, «Edición del *Libro de los exemplos por A.B.C.*», *Memorabilia*, 13 (2011), 1-216.
- Livre des perles enfouies et du mystère précieux au sujet des indications des cachettes, des trouvailles et des trésors* (ed. Ahmed Bey KAMAL), El Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 1907, 2 vols.
- Las mil y una noches* (ed. Joan VERNET), Barcelona, Planeta, 1990, 2 vols.
- Liber Sancti Jacobi «Codex Calixtinus»* (trad. Abelardo MORALEJO & Casimiro TORRES & Julio FEO; rev. Juan J. MORALEJO & María José GARCÍA BLANCO), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.
- LLEÓ L'AFRICA, *De l'Afrique, contenant la description de ce pays*, Paris, Imprimé aux frais du Gouvernement, 1830, 4 vols.
- MATTHEUS PARIENSIS, *Chronica Majora, Volume II (A.D. 1067 to A.D. 1216)* (ed. Henry Richards LUARD, Londres, Longman & Co., 1874.
- RODRIGO LIZONDO, Mateu & Jaume RIERA SANS, *Col·lecció documental de la Cancelleria de la Corona d'Aragó. Textos en llengua catalana (1291-1420)*, València, Universitat de València, 2013 (Fonts Històriques Valencianes).
- ROBERTI, Melchiorre, «Intorno alla scoperta di tesori in Sardegna: ricerche di storia e di diritto con documenti inediti», *Archivio Storico Sardo*, VI/4 (1910), 391-442.
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-aval*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908-1921, 2 vols (ed. facsimil, Barcelona, 2000).
- STRYPE, John, *Annals of the Reformation and establishment of religion, and other various occurrences in the Church of England, during Queen Elizabeth's happy reign, together with an appendix of original papers of state, records, and letters*, Clarendon Press, Oxford, 1824, 4 vols.
- THOMAS WALSINGHAM, *Historia Anglicana*, (ed. Henry Riley THOMAS), Londres, Longman, Green, Longman, Roberts and Green, 1863.
- TOLOSA, Lluïsa & Ximo COMPANY & Lluís ALIAGA (dirs.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*, València, Universitat de València, 2011 (Fonts Històriques Valencianes).
- Vides de sants rosselloneses* (ed. Charlotte S. MANEIKIS KNIAZZEH & Edward J. NEUGAARD), Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1977, 3 vols.

## (Estudis)

- ARAGÓ CABAÑAS, Antoni-Maria, «Licencias para buscar tesoros en la corona de Aragón», *Martínez Ferrando archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Barcelona, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1968, 7-21.
- ARASA I GIL, Ferran & Pere P. RIPOLLÉS I ALEGRE, «Troballes de tresors a les comarques septentrionals del país Valencià», *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia Castellonenca*, 20 (1999), 309-316.

- ARMANGUÉ I HERRERO, Joan, «Recerques de tresors a l'Alguer: les cançons del «Sidadu» (1820-1847)», *Estudis de llengua i literatura catalanes, XXXVIII (Homenatge a Arthur Terry, 2)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, 159-183.
- ARMANGUÉ I HERRERO, Joan (cur.), *Arxiu de tradicions de l'Alguer*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001 (Biblioteca Milà i Fontanals, 39).
- BAERT, Barbara, *A Heritage Of Holy Wood. The Legend Of The True Cross In Text And Image*, Brill, Leiden, 2004.
- BARRIOS AGUILERA, Manuel, «Tesoros moriscos y picaresca», *Espacio, Tiempo y Forma, serie IV, Historia moderna*, 9 (1996), 11-24.
- BERNAT I ROCA, Margalida & Jaume SERRA I BARCELÓ, «“Les coves on los moros estaven”. Els darrers nuclis de resistència dels vençuts (1230-1242)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 57 (2001), 29-48.
- BOVON, François, «The Dossier on Stephen, the First Martyr», *The Harvard Theological Review*, 96/3 (2003), 279-315.
- BOZOKY, Edina, «La lumière des reliques», *PRISMA. Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge*, 18 (2002), 15-30 (reed. BOZOKY, Edina, *Le Moyen Âge miraculeux. Étude sur les légendes et les croyances médiévales*, Paris, Riveneuve, 2010, 97-110).
- BOZOKY, Edina, *La politique des reliques. De Constantin à Saint-Louis*, Paris, Beauchesne, 2006.
- BOZOKY, Edina, *Miracle! Récits merveilleux des martyrs et des saints*, Paris, Vuibert, 2013.
- BUTLER, Eliza Marian, *El mito del mago*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 (1948).
- CAMILLE, Michael, *The Gothic idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge-Nova York, Cambridge University Press, 1989.
- CARO BAROJA, Julio, «Los plomos del Sacromonte», *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix-Barral, 1992, 115-159.
- CARRERAS I VIGORÓS, Enric *et al.*, «L'església de Sant Basili. Roses, Alt Empordà», *Anuari de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 32 (1999), 83-97.
- CASTRO VICENTE, Félix Francisco, «O Livro de San Cibrán. Unha realidade no imaxinario popular», *Murguía. Revista galega de historia*, 12 (2007), 69-104.
- CHABÁS BERGÓN, Josep, «L'activitat astronòmica a l'època del rei Pere (segle XIV)», J. VERNET & R. PARÉS (dirs.), *La ciència en la història dels Països Catalans, vol. 1, Dels àrabs al Renaixement*, Barcelona-València, Institut d'Estudis Catalans–Universitat de València, 2004, 483-514.
- CIFUENTES I COMAMALA, Lluís, *La ciència en català a l'Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelona-Palma, Universitat de Barcelona–Universitat de les Illes Balears, 2006.
- COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel Medio Evo, vol. I*, Livorno, Francesco Vigo, 1872.
- CORTADELLAS, Anna, *Repertori de llegendes historiogràfiques de la Corona d'Aragó (segles XIII-XVI)*, Barcelona, Curial–Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- DAWKINS, Richard MacGillivray, «Ancient statues in mediaeval Constantinople», *Folklore*, 35/3 (1924), 209-248.
- DILLINGER, Johannes, «Dowsing from the Late Middle Ages to the Twentieth Century: The Practices, Uses and Interpretations of an Element of European Magic», *Studies in History*, 28/1 (2012a), 1-17.
- DILLINGER, Johannes, *Magical Treasure Hunting in Europe and North America. A History*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012b.
- DILLINGER, Johannes, «The Good Magicians: Treasure Hunting in Early Modern Germany», K. A. EDWARDS (ed.), *Everyday Magic in Early Modern Europe*, Milton Park–Nova York, Routledge, 2016, 105-125.
- DILLINGER, Johannes, «The Divining Rod: Origins, Explanations and Uses in the Thirteenth to Eighteenth Centuries», L. KALLESTRUP & R. TOIVO (eds.), *Contesting Orthodoxy in Medieval and Early Modern Europe*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, 127-143 (Palgrave Historical Studies in Witchcraft and Magic).
- DYM, Warren Alexander, *Divining Science. Treasure Hunting and Earth Science in Early Modern Germany*, Leiden, Brill, 2011.
- EVANS, Joan, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance Particularly in England*, Oxford, Clarendon Press, 1922.
- FAJARNÉS, Enrique, «Supuesta virtud de las ramas de avellano (1386)», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 8, 246 (1900), 357.
- FREEMAN, Charles, *Holy Bones, Holy Dust. How relics shaped the History of Medieval Europe*, New Haven–Londres, Yale University Press, 2011.
- GARRIGA, Joaquim, «L'antic retaule major de Sant Esteve de Granollers, dels Vergós», *Lauro. Revista del Museu de Granollers*, 15 (1998), 15-35.
- GIRALT, Sebastià, «Màgia medieval en occità i llatí. El Libre de puritats i els altres escrits del còdex Barberiniano Latino 3589», A. ALBERNI *et al.* (eds), *El saber i les llengües vernacles a l'època de Lluïl i Eiximenis: estudis ICREA sobre vernacularització*,

- Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, 201-216.
- GIRALT, Sebastià, «Magic in Occitan and Latin in ms. Vaticano, BAV, Vat. lat. 3589», *Revue d'histoire des textes*, 9 (2014), 221-272.
- GIRALT, Sebastià, «Drawing from the marrow of the authors of astrology: The sources of Bartomeu de Tresbens, Astrologer to King Pere the Ceremonious of Aragon», J.-P. BOUDET & M. OSTORERO & A. PARAVICINI-BAGLIANI (eds.), *De Frédéric II à Rodolphe II. Astrologie, divination et magie dans les cours (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Florència, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, 71-96 (Micrologus Library, 85).
- GIRALT, Sebastià, «Astrologia aplicada a la recerca de tresors: el *Libel d'investigació de tresors* de Bartomeu de Tresbens», *eHumanista/IVITRA* 14 (2018a), 761-793.
- GIRALT, Sebastià, «Astrology in the service of the crown: Bartomeu de Tresbens, physician and astrologer to King Pere the Ceremonious of Aragon», *Journal of Medieval History*, 44-I (2018b), 1-27.
- GREENHALGH, Michael, «Travellers' Accounts of Roman Statuary in the Near East and North Africa: From Limbo and Destruction to Museum Heaven», T. M. KRISTENSEN & L. STIRLING (eds.), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016, 330-348.
- GRAF, Arturo, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Giovanni Chiantore, Torí, 1923.
- HALLEUX, Robert, «Le cristal dans les traditions lapidaires», J. TOUSSANT (dir.), *Pierre de lumière. Le cristal de roche dans l'Art et l'Archéologie*, Namur, Musée des Arts anciens du Namurois-Société Archéologique de Namur, 2007, 45-55.
- HELVÉTIUS, Anne-Marie, «Les inventions de reliques en Gaule du Nord (IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)», E. BOZOKY & A.-M. HELVÉTIUS (eds.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Brepols, Turnhout, 1999, 293-311.
- IRWIN, Robert, *The Arabian Nights. A Companion*, Londres-Nova York, I.B. Tauris, 2004 (1994).
- KRÁSA, Josef, *The Travels of Sir John Mandeville. A Manuscript in the British Library*, Nova York, George Braziller, 1983.
- KRINSKY, Carol Herselle, «The Turin-Milan Hours: Revised Dating and Attribution», *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 6-2 (2014), s.p. (<https://jhna.org/articles/turin-milan-hours-revised-dating-attribution/>)
- KRINSKY, Carol Herselle, «Why Hand G of the Turin-Milan Hours was not Jan van Eyck», *Artibus et Historiae*, 71 (2015), 31-60.
- MANUWALD, Henrike, «Pictorial narrative in legal manuscripts? The Sachsenspiegel manuscript in Wolfenbüttel», *Word & Image*, 23/3 (2007), 275-289.
- MARTÍNEZ FERRANDO, J. Ernesto, *Jaime II de Aragón. Su vida familiar*, Barcelona, CSIC, 1948.
- MCCULLOCH, Florence, «Saints Alban and Amphibalus in the Works of Matthew Paris: Dublin, Trinity College MS 177», *Speculum*, 56/4 (1981), 761-785.
- MISSLER, Peter, «Las hondas raíces del Ciprianillo. 2ª parte: los grimorios», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3 (2006a), s.p. (<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/missler.htm>)
- MISSLER, Peter, «Tradición y parodia en el Millonario de San Ciprián, primer recetario impreso para buscar tesoros en Galicia», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 2 (2006b), s.p. (<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/missler.htm>).
- OLDONI, Massimo, *Gerberto e il suo fantasma. Tecniche della fantasia e della letteratura nel Medioevo*, Nàpols, Liguori, 2008.
- OLIVER I MORAGUES, Manuel, «Identidad y territorio: La búsqueda de tesoros en un reino hispano de frontera», M. BERTRAND & N. PLANAS (coords.), *Les sociétés de frontière: de la Méditerranée à l'Atlantique: XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, 319-334.
- OTTER, Monika, *Inventiones. Fiction and Referentiality in Twelfth-century English Historical Writing*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, «El tesoro real de la Corona aragonesa y su función económica. Época de formación», *Homenaje a José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado, Estudios medievales*, II, Saragossa, Anubar Ediciones, 1977, 279-303.
- RIU-BARRERA, Eduard, «L'arqueologia a Lleida i a la Catalunya de ponent. Origen i evolució fins a la fi de la dictadura franquista», *Revista d'arqueologia de Ponent*, 4 (1994), 117-138.
- ROCA, Josep M., «Johan I i les supersticions», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXI/72 (1921), 125-169 (reed. *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 11, 1929, 363-415).
- ROCA, Josep M., «La reyna empordanesa», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 10 (Sobiranes de Catalunya, recull de monografies històriques) (1928), 2-211.
- SADAN, Joseph, «Background, date and meaning of the story of the Alexandrian lover and the magic lamp. A little-known story from Ottoman times, with a partial resemblance to the story of Aladdin», *Quaterni di Studi Arabi*, 19 (2001), 173-192.

- SAINTYVES, Pierre, *En marge de la Légende dorée: songes, miracles et survivances. Essai sur la formation de quelques thèmes hagiographiques*, Paris, Librairie Critique Émile Nourry, 1930.
- SANXO, Pere A., «Permís a Umbert des Fonollar per cercar tresors amagats (1385)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 10 (1903-1904), 288-289.
- SAUNDERS, Corinne J. *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance*, Cambridge, D.S. Brewer, 2010.
- STONES, Alison, *Gothic Manuscripts, 1260-1320*, Londres, Harvey Miller, 2013-2014, 2 vols. (A Survey of Manuscripts Illuminated in France)
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús, *Tesoros, ayalgas y chalgueiros. La fiebre del oro en Asturias*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2001.
- TEROL REIG, Vicent, «A la recerca de tresors. Excavacions medievals al País Valencià, 1404-1471», *Intervenció i patrimoni. Estudis per a la difusió i protecció del llegat històric*, 1 (1997), 149-162.
- TOMASI, Michele, «Des trésors au Moyen Âge: enjeux et pratiques, entre réalités et imaginaire», *Perspective*, 1 (2009), 137-141.
- TRUITT, Elly R., *Medieval Robots. Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Filadèlfia, University of Pennsylvania Press, 2015.
- WILSON, Charles William, *Golgotha and the Holy Sepulchre*, Londres, The Committee of the Palestine Exploration, 1900.
- WRIGHT Thomas, «On Antiquarian Excavations and Researches in the Middle Ages», *Archaeologia*, 30 (1844), 438-457.
- ZIOLKOWSKI, Jan M. & Michel C. J. PUTNAM, *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2008.



MIGUEL AYRES DE CAMPOS-TOVAR

Courtauld Institute of Art – Universidade de Lisboa. miguel.ayresdecampos@courtauld.ac.uk

## *A monstrous appendage: British Library MS Harley 2799, f. 243 and the illustrated De portentis*

**Abstract:** This paper seeks to explore and contextualise the gallery of monstrous peoples occurring in f. 243 of London, British Library MS Harley 2799 (the second volume of the so-called *Arnstein Bible*, produced in the Rhineland around 1170 and comprising several addenda of geographical, cosmological and computistical interest). A comparison between these drawings and the pictorial programmes accompanying section VII.7 of Hrabanus Maurus' *De universo* (the tract independently known as *De portentis*) reveals that the material isolated in the Harley manuscript is not an *ad hoc* creation, but part of a far-reaching and deeply-rooted genealogy of texts and images. Careful analysis of this material in light of the pictorial evidence afforded by the two extant examples of Hrabanus' *De universo* –Montecassino Abbey Library Cod. Casiniensis 132 and Rome, Biblioteca Vaticana Cod. Pal. lat. 291– can thus shed new light on both the Harley composition and the illustration of the corresponding Isidorian-Hrabanian tract. Concomitantly, it will be argued, its re-contextualisation on the 'outer edges' of a Bible manuscript is in itself a significant testimony to the versatility of this legendary, and to its enduring grasp on the medieval imagination.

**Keywords:** monstrous races; *De portentis*; Hrabanus Maurus; Isidore of Seville.

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar e contextualizar a galeria de espécimes monstruosos que preenche o fólio 243 do segundo volume do códice vulgarmente denominado *Bíblia de Arnstein*. Este manuscrito (Londres, Biblioteca Britânica, MS Harley 2799) foi produzido na Renânia durante a década de 1170 e enquadra o material que nos concerne no âmbito de uma série de apêndices 'marginais' de temática geográfica, cosmológica e computística congregados no início e no fim do volume. Através de uma comparação entre este reportório e os programas iconográficos que acompanham o tratado *De portentis* na tradição Isidoro-Rabaniana –nomeadamente nos códices Casiniensis 132 da Biblioteca Abacial de Montecassino e Pal. lat. 291 da Biblioteca Apostólica Vaticana– procurar-se-á demonstrar que o material isolado no último fólio da Bíblia de Arnstein não configura uma criação *ad hoc*, e muito menos uma curiosidade ociosa, mas enquadra-se numa velha e venerável genealogia textual e pictórica com firmes raízes no imaginário medieval. Concomitantemente, procurar-se-á explorar as condições e motivações que explicam o reenquadramento deste *corpus* na periferia de um texto alógeno, e esboçar algumas das razões que podem ter atendido à sua 'reinvenção' neste contexto específico.

**Palavras-chave:** monstros; *De portentis*; Rábano Mauro; Isidoro de Sevilha.

## Introduction

The Arnstein Bible fills two large volumes (545 x 375 mm) corresponding to British Library MSS Harley 2798 and 2799. Produced during the 1170s at the Premonstratensian Abbey of SS. Mary and Nicholas in Arnstein, Rhineland,<sup>1</sup> it contains a gallery of large historiated and foliated initials in a rich late-Romanesque style, on account of which it has been included in several surveys of Romanesque illumination. Its significance within the history of German art in the twelfth century has often been highlighted, as have its stylistic affinities with a small number of well-known Rhenish Bible manuscripts of the period, such as the famed Worms and Floreffe Bibles.<sup>2</sup>

A no less remarkable –but less frequently discussed– feature of this manuscript is the presence of a number of ‘extraneous’ contents of cosmological, computistic and geographic interest at the beginning and end of its second volume (which runs from the Book of Job to Revelation). Thus, on f. 1 we find a mnemonic calendar; f. 241v contains a tree of philosophy, displaying its subsidiary disciplines according to the plan by Martianus Capella, and a schematic but heavily captioned T-O world map; f. 242rv displays a large model of the planetary orbits (also centred on a small world-map), an *Annus Mundus Homo* diagram, and several smaller schemata representing the mechanics of lunar and solar eclipses; to this is added a zonal map in the tradition of Macrobius. More visually striking, and perhaps more unexpected, is the textual and pictorial composition taking up the whole of f. 243, dealing with the monstrous races of far-away lands (fig. 1). All addenda have captions in an informal protogothic script that could conceivably correspond to the less solemn hand of Lunandus, the scribe known to have copied the main text<sup>3</sup> or alternatively to some close contemporary from the same community.



Fig 1. Monstrous races. London, British Library MS Harley 2799, f. 243 (© The British Library).

1 KÖLLNER 1972, 34.

2 DODWELL 1993, 283.

3 KÖLLNER 1972, 35-36.

That the unusual composition on f. 243 (henceforth abbreviated HAR. for convenience) has received such little sustained attention is striking, considering the frequency with which it is reproduced and the major academic interest currently elicited by the themes of monstrousness and alterity in medieval culture. The main purpose of the pages ahead is to sketch out a context for its contents, showing that –far from a spurious or *ad hoc* creation– they are best understood as part of a well-established, and fairly widespread, tradition.

## Context of the Harley monsters

HAR. depicts seventeen creatures, each captioned with a quotation or close paraphrase from Isidore’s survey of monstrous peoples in Book XI of his *Etymologiae*, where the topic is treated under the rubric *De portentis*. While this repertoire does not seem to have been illustrated within this tradition (judging from the vast number of extant specimens of the *Etymologiae*, none of which carry more than simple diagrams), a pictorial cycle was developed for it in the course of the transmission of Hrabanus Maurus’ *De universo* –essentially a Carolingian appropriation of Isidore’s encyclopædia, rearranged and glossed. G. C. Druce, in his brief but insightful discussion of this leaf, was able to identify the descriptions in its legends as obtained specifically from Hrabanus’ variant of the Isidorian text, on account of a minor scribal corruption belonging to this tradition –namely the height attributed to the *Macrobbii*.<sup>4</sup> But because Druce limited his manuscript *comparanda* to English libraries, and particularly to a small number of bestiaries of insular production, the illustrations developed for Hrabanus’ encyclopaedia on the continent were not contemplated by his analysis.

Such illustrations survive in two manuscripts, where they are assembled onto large ‘frontispieces’ heading the *De portentis* tract –in a layout that is similar to the arrangement in Harley. The extraordinary *De universo* in Montecassino Abbey Library Cod. Casiniensis 132 (henceforth CAS.) contains a wealth of pictorial material –a total of 360 coloured pen-and-ink drawings illustrating chapter openings and paragraph entries throughout the work’s 22 books– among which the representation of monstrous races is found on f. 84v /p. 168 (fig. 2). It was produced in the house where it still resides c. 1020, by commission of its then-abbot



Fig 2. Monstrous races. Montecassino Abbey Library Cod. Casiniensis 132, f. 84<sup>v</sup> / p. 168 (detail)  
(© Montecassino, Archivio dell’Abbazia).

<sup>4</sup> DRUCE 1915, 139.



Theobald.<sup>5</sup> A much later version is Rome, Biblioteca Vaticana Cod. Pal. lat. 291 (henceforth PAL.), created in Southern Germany c. 1425 for Ludwig III, Elector Palatine. Also preserving the full 22 books, it displays what appears to be a stylistic reinterpretation of a closely-related pictorial tradition, including a broadly similar layout and iconography at the head of *De portentis* (f. 75v) (fig. 3). The Cassinese illustrator uses a thick framework to stress the material structure of the display, which is like a bookcase or cabinet, while the Vatican manuscript prefers to align its monsters against a plain dark-blue backdrop. In both cases, the sequence shown is reflective of their order of appearance in the text of the following chapter, although the sample is highly select.

The Isidore-Hrabanus tradition is idiosyncratic among other early sources dealing with ‘monstrous’ material in the arrangement to which it subjects its repertoire, following a lengthier *expositio* on “man and his parts” (*De homine et partibus eius*). Overarchingly, it observes the distinction between spurious, ethnic and fictive monsters, while the second of these categories is internally structured by formal taxonomy –progressing from creatures described as great predators to creatures characterised by facial deformities, those with monstrous feet or unusual means of locomotion and those differentiated by their unusual size. Clearly, HAR. preserves an echo of this latter system, owing to its general observance of the Isidorian sequence. However, without the textual framework afforded by the preceding sections of Book XI (VII in Hrabanus’ version), stress is perceptibly removed from monsters’ potential as taxonomical *comparanda* –iconising the various deviations from the divinely-imparted image of God in man– which appears to have been one of the purposes of their appearance in the *Etymologiae*.

### The *monstruosas gentes* of f. 243

The HAR. composition is divided into three horizontal registers. The first row shows a cyclops, a *cynocephalus*, the two variants of the *blemmie* or headless man (one with his eyes on his chest and the other with eyes on his shoulders), and a nominally noseless man –oddly not entirely lacking the attribute by the absence of which he should be characterised. The second shows an *amycirtus* or long-



Fig 3. Monstrous races. Rome, Biblioteca Vaticana Cod. Pal. lat. 291, f. 75v (detail)  
(© Biblioteca Vaticana).

<sup>5</sup> Listed as *Rabanum Ethimologiarum* in a catalogue compiled two years after his election as Abbot in 1022; *vid.* the *Chronicon Casinense* (PL 173:646).

lipped man, a *panotus*, a straw-drinker and a mute, a centaur, a satyr and an antipode. In the third are a sciopod, a hippopode, a *macrobius* and two battling pygmies.

These line drawings' stylistic contrast with the laboured and richly coloured illumination employed throughout the Bible is striking –albeit perhaps not surprising– and one may well assume that they are, much like their companion diagrams, intended to be chiefly informative. That said, they can accommodate light-hearted flourishes unwarranted by the text: the antipode, for instance, wields an axe, while the hippopode is shown playing a stringed instrument. Most creatures gesture expressively, and a few interact physically, despite the fact that the textual legends assign them to different geographic regions. Similarly, some have been given hooved feet that are not presupposed by the description, suggesting that observance of textual authority was not an absolute value. The provision of a monstrously-elongated nose for the satyr (which is shown with an outstretched hand) responds to the text's laconic allusion to an “*aduncis naribus*”, and indicates that the terms of the textual *descriptio* could be met with a degree of playfulness –or simply that the illustrator's imagination was ready to seize any pretext to further the strangeness of his monstrous specimens.

To appreciate the *modus operandi* of the HAR. compiler, and best appreciate his imprint on the material, his product should be measured against the sources from which he derived it. Significantly, his repertoire corresponds to a definable thematic unit within the Isidorian-Hrabanian *De portentis*: the section on geographically-ascribed races of monstrous peoples, which as we have seen appears between a short consideration of individual anomalous births and a list of mythological beings from classical tales. The two illustrated copies of Hrabanus' *De universo* tend to favour this same segment on Eastern races over natural portents and outright *fabulae*. This broad thematic agreement is consistent with the notion that the HAR. compiler was working (however loosely) within the terms of a defined pictorial tradition, rather than responding spontaneously to an unillustrated source.

It is worth noting that, in the Isidore-Hrabanus corpus, this body of material is not only differentiated thematically from the subsequent account of mythological beings, but is the object of a degree of epistemological distinction –since the sequence on Greek myth is separated from the account of Eastern races by the observation that there are also “...*fabulose portenta, quae non sunt, sed ficta in causis rerum interpretantur*” (italics mine). It is possible that, within the context of the cosmological and geographical *addenda* in the Arnstein volume, this perceived categorical difference gained a special salience. Captions in HAR. are zealously observant of the geographical ascriptions of monstrous peoples (describing them as being found *in India, in Scythia, in Ethiopia*, or more generally *in Oriente*), specifications that acquire a special practical and conceptual value on account of the three world-maps given in the preceding folios –and particularly in light of the heavily captioned T-O map on f. 241v, where most of these regions are indicated.

The expansions that the HAR. compiler provides in relation to the pictorial selections known to us from extant Hrabanus frontispieces, surely invited by the unusual dimensions of the folio available to him,<sup>6</sup> suggest that he values exhaustiveness in the treatment of his chosen repertoire over the shock-value of monstrousness *per se*. The specimens unique to this composition –the noseless and speechless men in the first and second rows and the twelve-foot *Macrobius* in the third– are characterised by their relative lack of visual interest as monstrous beings, none allowing for great departures from the normal model of the human body (this unpalatable ordinariness has been mildly abated by the unwarranted provision of hooved feet to the *Macrobius*, and by an emphasis on his large stature, which disrupts the display). HAR. thus succeeds in illustrating the almost entire scope

6 While CAS. is also a large volume, at 480 x 350 mm, its illustrations of *De portentis* are grouped into a field of only 280 x 140 mm; VAT. is considerably smaller, at 320 x 285 mm, and its pictorial frontispiece occupies a narrow band that fits the dimensions of the textual column, at 275 x 60 mm.

of Isidore's Eastern races, foregoing only the Giants (*Gigantes*) –possibly because the account given of them is chiefly etymological, rather than ethnographic, and their characteristics overlap those of the *Macrobia*, their Indian counterparts.

Unlike HAR., both CAS. and PAL.'s pictorial frontispieces are willing on occasion to move beyond the repertoire of geographically-ascribed races, the former opening its sequence with the illustration of a hermaphrodite and closing it with a three-fold depiction of the centaur subspecies, and the latter ending with a large, dramatic picture of the hydra, before yielding pictures of a centauress and chimera in a separate vignette (already on f. 76).

### The origins of the illustrated *De portentis*

Before we proceed to compare the pictorial repertoires in HAR. and the Montecassino and Vatican codices in detail, a few words on our current knowledge of the illustration of these latter manuscripts are necessary. The origins of the Hrabanus picture-cycle have, as is well known, been the matter of some debate. Around the mid-twentieth century, both Fritz Saxl and Erwin Panofsky raised tempting hypotheses as to a possible link between the illustrated Hrabanus tradition and a putative illustrated *édition de luxe* of Isidore's *Etymologiae* dating back to Late Antiquity.<sup>7</sup> The theory collided with the earlier notion, advanced by both Adolph Goldschmidt and Paul Lehmann, that the pictorial material in the CAS. codex was probably the result of a selection of models from disparate sources, most likely effected in the Carolingian period.<sup>8</sup>

More recently, in the most serious work to revisit the codex's pictorial cycle since the mid-century, Marianne Reuter has produced a persuasive argument to the effect that an illustrated Carolingian prototype, corresponding to a second redaction of Hrabanus' text, must have been at the origin of the codex's illustrations – and that these can on occasion be shown to reflect Hrabanus' spiritual glosses, thereby undermining the theory of a systematic borrowing of pictorial material from an archetypal Isidore.<sup>9</sup> It was on a similar hypothesis that Diane O. le Berrurier based her study of the scientific illustrations devised for the work and their origins.<sup>10</sup>

In all these approaches, the illustrations to the CAS. *De portentis* have received more attention than the corresponding composition in PAL., which has generally been assumed to configure a late-gothic reinterpretation of a tradition better preserved by the Montecassino manuscript. In starting with the hermaphrodite, in observance of the textual sequence, CAS. differs from the later PAL. version, which skips this being and has the cynocephalus as its opening specimen. The emergence of the hermaphrodite in CAS. may well be at its own initiative, since this portent is thematically affiliated with the textual sequence on monstrous births (PL 198d-199b) and nothing justifies its interpretation as a representative of a geographically-ascribed race, such as the ones that follow. This is borne out by the observation that “[s]icut autem in singulis gentibus quædam monstra sunt hominum, ita et in universe genere humano quædam monstra sunt gentium [...]”, (PL 196d) which cuts it off from the subsequent repertoire.

There are several other discrepancies, namely in relation to the ordering of specimens in the second and third rows; from its third row PAL. omits the Antipode and Hippopode (which the text gives in sequence) and yields in its place an odd and rather ambiguous depiction of what must be a pygmy.

7 SAXL 1956, 228-241; PANOFSKY 1967, 28.

8 GOLDSCHMIDT 1926, 215-226; LEHMANN 1930, 45-47.

9 REUTER 1993.

10 LE BERRURIER 1978.

The later manuscript proceeds to add an elaborate depiction of the hydra, which CAS. does not show; it also lacks the earlier manuscripts' fourth row, comprising the three types of centaur, but makes up for this at the head of the following column, where it portrays a centauress and the mythic Chimera.

That PAL. is not descended from CAS. was already argued by Lehmann, and is a premise accepted by most subsequent students of the Hrabanus corpus—so there is no need to substantiate it here. These discrepancies must, then, have materialised over a long period, corresponding to the transmission of two groups separated at some indeterminate point before the eleventh century. The perceived status of PAL. as a late incarnation of the cycle—evidently quite a laboured one, and therefore likely to have implemented a number of “modernizing” changes of its own accord<sup>11</sup>—can be nuanced, however, by drawing the evidence of HAR. into the equation.

### Harley and the Vatican *De portentis*

HAR. is invariably absent from the discussions of the *De universo* picture-cycle listed above, with the exception of a note by Reuter characterising it *en passant*, and mistakenly, as a Solinus-related composition with no bearing on the Hrabanus corpus.<sup>12</sup> As a result, the close compositional and iconographic affinity that exists between it and the two *De portentis* frontispieces has gone unnoticed. Close comparison reveals that the clearest parallel with HAR. is found in the PAL. composition—which is like it Southern German, albeit three centuries later. With the exception of the additions proper to HAR., the suppression of the antipode (discussed below) and a few minor re-arrangements prompted by the proportions of the page, both the selection of specimens and their order are in perfect agreement between the two displays. Iconographies are more often than not concordant, sometimes even down to creatures' poses, gestures and interactions.

Because their convergences are for the most part evident, it will suffice to summarise them briefly here, emphasising only those few instances that require commentary. We begin with a point of agreement that is at first sight bewildering: the illustration of the eating habits of the first few races in the sequence. Close reading of the Isidorian-Hrabanian text shows that these are the “ferarum carnes” described as forming the diet of the cyclopes, who are also qualified as “agriophagitæ” in this account. Imaginatively, but clearly prompted by this specification, PAL. equips the representatives of this and the following race with great torn limbs. It is possible that in earlier stages of the tradition their appearance as human limbs was clearer—we notice that such attributes are a common iconographic trope in the illustration of races said to be ferocious in the English *Wonders of the East* tradition, as well as in the iconography of the great thirteenth-century *mappæ-mundi*, and are often given to creatures not properly described as *anthropofagi*. The HAR. compiler—whose illustrative work is closely accompanied by the transcription of lines of text with which to caption the figures—reproduces the expression in his legend above the picture of the cyclops, and appears to have reinterpreted it, quite correctly, as meaning that these races prey on wild animals. He has also unwarrantedly expanded the habit to the pair of acephali that follow.

A case of partial divergence occurs in the third row (fifth figure in HAR., fourth PAL.). The twelfth-century illustration shows a satyr-like being, having the lower body of a horse and a man's torso. His hands are joined as if in prayer, and his head crowned (seemingly yet another frivolous embellishment). The caption gives this as one of the *Artabatitæ*, who “...ut pecora ambulare dicuntur”, and his place accords with the textual sequence. The two Hrabanus manuscripts depict the

<sup>11</sup> REUTER 1993, 33.

<sup>12</sup> REUTER 1993, 112, n. 3.

creature as a large crouching man, his naked body bent into an arch –an iconography that we know also from later sources, such as the bestiary in London, Westminster Abbey Library MS 22, f. 3, of the mid-thirteenth century, and some related third-family bestiaries (fig. 4). His hybrid appearance in HAR. can clearly be explained by a reinterpretation of the expression *ut pecora* as meaning that these creatures have the lower body of a hoofed quadruped –and not simply that they walk on all fours. This particular departure from the conventional iconography for this race, then, denotes a return to the phrasing in the descriptive text, whether by the HAR. compiler or by his direct antecedents. The other major disagreement has a more straightforward explanation: PAL.'S lack of the antipode –which both HAR. and CAS. depict in the right sequence among the strangely-legged monsters– is surely due to the fact that its text, as in some other German versions, was missing the corresponding paragraph.<sup>13</sup>

Another case where the evidence of HAR. sheds light on the relationship between the two Hra-



Fig 4. Dedication page. London, British Library MS Cotton Vitellius CIII, f. 19 (detail)  
(photo: Miguel Ayres de Campos-Tovar).

banus compositions concerns the Satyr. CAS. diverges from the two German versions, most noticeably in that it colours its specimen in dark brown to show that his body is covered in hair (this is also the colour employed for the lower bodies of its centaurs). The detail is unwarranted by the *De portentis* text, but other influential traditions (namely Pliny's *Natural History* and the *Collectanea* of his epitomiser Solinus) do describe such creatures as being covered in thick hair, informing the motif of the *satyrus pilosus*.<sup>14</sup> The long-standing predisposition in favour of CAS. as a more faithful representative of the illustrated archetype leads Le Beurrier to consider the figuration in PAL. a re-

<sup>13</sup> That the model used by the HAR. compiler still included this paragraph is shown by the fact that he quotes it in his legend.

<sup>14</sup> LECOUEUX 1982, 156-157.

interpretation by the late-gothic artist,<sup>15</sup> but the HAR. repertoire reveals that this variety had already appeared at least three hundred years before.

Even though not all of its relationships with PAL. are straightforward, the evidence afforded by HAR. seems to point us in an important direction. This composition, like the PAL. codex, was produced in Southwest Germany, and clearly obtained the bulk of its illustrations from a manuscript that was closely related to the fifteenth-century Hrabanus, but made before the last quarter of the twelfth century. Whether or not this German chain of transmission was ultimately rooted in nearby Fulda and in the images of a presumed Carolingian archetype, it is clear that the PAL. artist must have been more faithful to its antecedents than one might at first suppose for such a late and laboured manuscript.

### Illustrations unique to the Cassinese and Vatican codices

The fact that PAL.'s *De portentis* frontispiece has a considerably old German pedigree suggests that the older Cassinese codex should not automatically be assumed to represent a more archetypal version of the picture cycle, at least insofar as the monstrous races are concerned. While the date of *De universo*'s crossing of the Alps cannot be known, it is worth remembering, for the sake of historical contextualisation, that the illustrated Hrabanus' emergence in Italy in the early 1020s occurs at a moment of marked Germanophilia in the history of Montecassino's religious community. It is no doubt telling that its production should coincide with the assertion of Henry II's imperial power over the abbey, consummated precisely with the promotion of Theobald's election in 1022 –which sparked a particularly close relationship between the custodians of St. Benedict's tomb and the German Empire. More palpably for our purposes, Henry is known to have consolidated his new-found preponderance over the monastic house through a series of gifts, among which were illuminated manuscripts.<sup>16</sup>

Among the innovations inherent to the Cassinese *De portentis* frontispiece seems to have been the illustration of the three centaurs in its fourth row. These three pictures –which we can interpret as representing the Mino(cen)taur, the Onocentaur and the Hippocentaur (PL 111:198 c-d)– sit awkwardly with the remainder of the composition, causing both the vertical and the horizontal borders of its frame to dissolve. The lower parts of their bodies spread carelessly onto the lower margin, one touching the edge of the folio –suggesting that their inclusion, whether prompted by the illustrator's model or conceived as an innovation, was not properly anticipated.

The decision to illustrate these items in CAS. is in itself curious. Considerations as to the visual potential of monstrous races were clearly a decisive part of the selection process overseeing the composition of the illustration, since, as we have seen, both CAS. and PAL. tend to skip races without obvious, or interesting, physical deformities. The choice to take up an entire row with what is essentially a three-fold repetition of the same iconographic type is therefore difficult to reconcile with the spirit that has presided over the rest of the composition. More strikingly, there is no evidence in the illustrations as they stand that they seek to take into account those few elements which, according to the text, differentiate the three varieties of the centaur race –namely, the different nature of their lower bodies.

The iconography as we have it here is peculiar in that, whilst ignoring such obvious taxonomical elements (invariably observed with great zeal in the rest of the sequence) it yields a detail not warranted by the text. Indeed, all are shown carrying plants. As has been observed, this type is well

<sup>15</sup> LE BERRURIER 1978, 68.

<sup>16</sup> BLOCH 1946, 173-187.

attested in certain herbals – it is used to represent Chiron, the foremost sage of the Centaur race, exhibiting the species that he has discovered: the centaur.<sup>17</sup> The Vienna and New York copies of Dioscurides, which describe the two kinds of centaur, do not have explanatory figures. However, these do occur in Western traditions of Dioscurides, and in pseudo-Apuleius' herbal whose set of illustrations were basically those of Dioscurides. In one of the best known copies of this fifth century work, a Centaur holds a stylised *centaurea* in a fashion similar to that in the CAS. miniature (Cassel, Landesbibl., cod. phys. Fol. 10, f. 38<sup>v</sup>, ninth or tenth century). To this observation we are able to add a few important facts. Firstly, and in consonance with the hypothesis of an Italic accretion, circulation of these manuscripts is well attested in the Italian Peninsula but not in Germany; secondly, a ninth-century illustrated example is extant in Montecassino (Cod. Casinensis 97). Sadly, the Montecassino manuscript is now missing its opening pages, but the eleventh-century OE translation in British Library MS Cotton Vitellius CIII, long thought to be derived from a Southern Italian copy<sup>18</sup> –and in all probability a close relation of the Montecassino Pseudo-Apuleius itself<sup>19</sup>– still has the exuberant title page showing Chiron and Æsculapius handing the work to Plato (f. 19)<sup>20</sup> (fig 5). The centaur here is very much identical to our CAS. type –particularly to the middle specimen, which is shown bearded and precisely in the same pose, still holding a branch of centaury close to his chest. His right arm preserves in CAS. a position that is seemingly vestigial of its original role, supporting the book offered to Plato –as witnessed by the Vitellius herbal. A relatively precise idea as to the provenance of the Centaur illustrations in CAS. can therefore be formed.



Fig 5. Artabatita. London, Westminster Abbey Library MS 22, f. 3 (detail) (© Westminster Abbey Library).

17 LE BERRURIER 1978, 65.

18 VRIEND 1984, xvi.

19 SINGER 1927, 28.

20 Voigts rightly observes that this opening page observes a continental rather than an Anglo-Saxon model, but establishes no connections with Montecassino (VOIGTS 1977, 8).

PAL. as has been noted, yields a few unique specimens of its own, also connected with the mythological section of the *De portentis* text. While I am unable to provide a detailed account of their characteristics here, there is some evidence to suggest that their inclusion was prompted by the manuscript, or that of some close precedent, cultural context, and maybe (as was the case in CAS. with respect to the Centaur illustrations) by the availability of some convenient illustrated source unrelated to our text. Thus, the inclusion of the female centaur finds no basis in the text, and –as Le Berrurier has noted– her unwarranted gesturing may indicate adaption of an iconographic model that once bore some attribute.<sup>21</sup> Likewise, the portrayal of the hydra, whose larger size breaks the regularity of the display, does not accord clearly with the textual description of a “...serpentem cum novem capitibus”, turning the purported snake into a legged dragon. It is not unlikely that this solution is obtained from the illustration of the same being as it occurs further in the codex, in Hrabanus’ Book VIII (*De serpentibus*) –where it is described as *draco multorum capitum* and aptly portrayed as such.

The portrayal of the chimera seems to be the object of its own range of obfuscations –although their meaning is more difficult to correlate with the chronology of the pictorial cycle. The creature, described as “triformem bestiam”, is here reduced to a lion-dragon hybrid, and given the pair of wings that is traditionally associated with the latter. The root of the misunderstanding seems to be the same confusion between *draco*-as-snake and *draco*-as-dragon –an interpretative problem present in several of PAL.’s pictures throughout the ensuing *De serpentis*. Lost in the picture is the notion that the monster has the body of a goat, and a serpent as a tail –an idea consonant with its classical depictions.

We end this section with a brief note on a race that all three compositions show, but, intriguingly, each portrays uniquely: the pygmies. HAR., as will be remembered, shows a pair engaged in sword-play; this may configure either a playful enlivenment of the scene or an allusion to their bellicose nature, which dates back to their proverbial war with the cranes, rooted in Homeric legend (*Illiad*, III.5). The iconography in PAL., whatever its sources, appears to have become condensed so as to accommodate the neighbouring and much larger hydra: a single pygmy is shown, and identified as such solely by his size. He emerges from a floating, concave object that strangely resembles the shield held by one of the fighters in HAR. CAS., meanwhile, yields an entirely different iconography, albeit also showing two representatives of the race: they sit peacefully under a tree. This solution is interesting insofar as it appears to denote engagement with one of the rare expansions inherent to Hrabanus’ treatment of the *De portentis* text: the epithet “septemcaulinos” that he adds onto Isidore’s description. This expression (he explains) is used to stress the smallness of their stature, as it indicates that seven can sit under a single cabbage-leaf.

## Conclusion

The preceding observations have hopefully shown beyond doubt that the gallery of monstrous races in HAR. is not, to use a recent formulation, “one individual’s meditation on the order of things”<sup>22</sup> –or indeed a mere assortment of images in the spirit of artists’ model books<sup>23</sup>– but occupies a place within a pre-existing and enveloping tradition.

Concerted analysis of this folio and extant illustrations produced for the Hrabanian *De portentis* shows that Eastern monsters, rather than other categories of prodigy, tended to form the bulk of the

21 LE BERRURIER 1978, 44.

22 WRIGHT 2013, 9.

23 KLINE 2001, 137-138.



illustration accompanying the tract –but that this selection was open to transformation and perceived improvement at the hands of different artists or editors. Such additions could diversify the pictorial repertoire with beings present in other passages in the text –as with the provision of the Hermaphrodite and Centaurs in *CAS.*, or of the Hydra, Centauress and Chimera in *PAL.*– or reinforce its allegiance to the geographical survey, by rendering it exhaustive, as was seemingly the intent of the Arnstein compiler.

Evidently, this material’s emergence among computistic and natural-historical fragments assembled in the physical ‘peripheries’ of a Bible manuscript raises more questions than this article could hope to address regarding the versatility of *De portentis* and its pictorial contents –namely, their ability to migrate into different patterns of thinking, reading and imagining, and to find a place within different clusters of encyclopaedic and natural-historical knowledge in the monastic library. Further research into this and other aspects of the Isidorian and Hrabanian ‘monstrous’ *corpus* would no doubt leave us better equipped to appreciate its remarkable vitality, and the continued fascination that it and similar material exerted throughout the Middle Ages.

## BIBLIOGRAPHY

- AMELLI, Ambrogio, *Miniature sacre et profane dell'anno 1023 illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino, Tipo-litografia di Montecassino, 1896.
- BELTING, Hans, "Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frümittelalter", *Frümittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frümittelalterforschung der Univ. Münster*, 1 (1967), 94-143.
- BLOCH, Herbert, "Monte Cassino, Byzantium and the West", *Dumbarton Oak Papers*, 3 (1946), 173-187.
- DODWELL, Charles Reginald. *The Pictorial Arts of the West, 800-1200*, New Haven-London, Yale University Press, 1993.
- DRUCE, George Claridge, "Some abnormal and composite forms in English church architecture" *The Archaeological Journal*, 72 (1915), 135-186.
- GOLDSCHMIDT, Adolph, "Frümittelalterliche illustrierte Enzyklopädien", F. SAXL (ed.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1923-24*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1926, 215-226.
- KLINE, Naomi Reed, *Maps of Medieval Thought: The Hereford Paradigm*, Woodbridge, Boydell Press, 2001.
- KÖLLNER, Herbert, "Ein Annalenfragment und die Datierung der Arnsteiner Bibel in London", *Scriptorium: Revue internationale des études relative aux manuscrits*, 26 (1972), 34-50.
- LE BERRURIER, Diane O., *Pictorial Sources of Mythological and Scientific Illustrations in Hrabanus Maurus' De Rerum Naturis*, New York-London, Garland, 1978.
- LECOUTEUX, Claude, *Les Monstres dans la Litterature Allemande du Moyen Age: Contribution à l'Étude du Merveilleux Médiéval, vol. 1*, Stuttgart, Kümmerle, 1982.
- REUTER, Marianne, *Metodi Illustrativi nel Medioevo: Testo e imagine nel codice 132 di Montecassino: "Liber Rabani de originibus rerum"*, Naples, Li-guori, 1993.
- LEHMANN, Paul, "Mitteilungen aus Handschriften II", *Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse Jahrg* (1930), 45-47.
- LEHMANN, Paul, "Reste einer Bilderhandschrift des Hrabanus in Berlin", *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 55 (1938), 173-181
- PANOFSKY, Erwin, "Hercules Agricola: A Further Complication in the Problem of the Illustrated Hrabanus Manuscripts", *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, Phaidon, 1967, 20-28.
- SAXL, Franz, "Illustrated Encyclopædias I", *Lectures*, London, Warburg Institute, 1956, 228-241.
- SINGER, Charles, "The Herbal in Antiquity and its Transmission to Later Ages", *Journal of Hellenic Studies*, 47 (1927), 1-52.
- VOIGTS, Linda E., "One Anglo-Saxon View of the Classical Gods", *Studies in Iconography*, 3 (1977), 3-16.
- VRIEND, Hubert Jan de (ed.), *The Old English Herbarium and Medicina de Quadrupedibus*, Oxford, Oxford University Press, 1984 (Early English Text Society Original Series, 286).
- WRIGHT, Alexa. *Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture*, London-New York, I. B. Tauris, 2013.



CARLA VARELA FERNANDES

(IEM – NOVA FCSH, Lisboa). cfernandes@fcsh.unl.pt

## Suspeita, terror e atração: seres noturnos e *mirabilia* em túmulos régios portugueses do século XIV

**Resumo:** As especificidades da *imago* e da *mirabilia* da escultura funerária régia portuguesa do século XIV é que me proponho analisar neste breve estudo. Entre os sepulcros régios da 1.<sup>a</sup> dinastia portuguesa (dos séculos XII ao XIV), os exemplos em que importa deter a atenção neste estudo são os dos reis Dinis e Fernando I, pois é neles que encontramos representações de seres pertencente ao mundo do fantástico, da imaginação ou, simplesmente, ao universo dos medos. Ambos representam, também, importantes momentos de inovação na arte portuguesa, constituindo exemplos de rutura/avanço, tanto ao nível das formas (modelos estilísticos) como nas iconografias. Ambos foram verdadeiras novidades para a escultura portuguesa.

Nesta análise, iconográfica e estilística, procurarei integrar os exemplos dos dois sepulcros portugueses no âmbito da produção internacional dos séculos XIII e XIV, em particular o recurso de ambos à presença de animais e figuras híbridas, através de necessárias e muito relevantes comparações com semelhantes ou diferentes técnicas artísticas (escultura, pintura e iluminuras). Esta metodologia permitiu perceber, uma vez mais, como a «viagem das formas» se fez entre as fronteiras do território da Cristandade, e de como, a viagem dos próprios artistas também é, nestes dois casos, uma situação a equacionar.

**Palavras-chave:** rei Dinis, rei Fernando I, morcegos, monstros híbridos, escultura gótica.

**Abstract:** The specifics of the *imago* and *mirabilia* of the 14th century Portuguese royal burial sculpture I propose to analyze in this brief study. Among the royal tombs of the 1st Portuguese dynasty (between the 12th and 14th centuries), the examples that should be noted in this study are those of the kings Dinis and Fernando I, since there we find representations of beings belonging to the fantastic world, from imagination or simply to the universe of fears. Both also represent important moments of innovation in Portuguese art, constituting examples of rupture / advance, both in terms of forms (stylistic models) and iconographies. Both were true innovations for Portuguese sculpture.

In this iconographic and stylistic analysis, I will try to integrate the examples of the two Portuguese tombs in the scope of international production of the thirteenth and fourteenth centuries, in particular the use of both the presence of animals and hybrid figures, through necessary and very relevant comparisons with similar or different artistic techniques (sculpture, painting and manuscript book illuminations). This methodology allowed us to understand once again how the «journey of forms» took place between the borders of the territory of Christendom, and how the journey of the artists themselves is also, in these two cases, a situation to be equated.

**Keywords:** king Dinis, king Fernando the 1th, bats, hybrid monsters, gothic sculpture.

A cenografia dos sepulcros monumentais que foram desenhados para os monarcas portugueses da primeira dinastia (séculos XII a XIV –entre Afonso Henriques e Fernando I) mostra um conjunto de aspetos comuns com a escultura funerária que nesses tempos também se fazia noutros reinos da Cristandade. Com estas iconografias dava-se corpo à ideia central dos sepulcros reais como privilegiados *lieux de mémoire*.

Nos exemplos que ainda hoje podemos observar, representaram-se temas «clássicos» da iconografia cristã, como os apóstolos, os santos da preferência de cada defunto, histórias da vida dessas importantes personalidades, cenas da lamentação da morte, entre outros.<sup>1</sup>

Em apenas dois sepulcros régios entre os séculos XII e finais do século XIV, foi contemplada a decoração com figuras estranhas ao mundo natural ou, figuras da natureza, mas simbolicamente conotadas com o universo obscuro e temível da morte e das trevas. Por isso, elegi apenas estes dois: os sepulcros dos reis Dinis e Fernando I.

### Os pequenos seres temíveis do túmulo do rei Dinis

Com a encomenda do sepulcro do rei Dinis (ca. 1324-25), e do meu ponto e vista, é muito mais notória a aproximação aos modelos iconográficos difundidos por territórios da atual França (em particular da Normandia e da Île-de-France), questões que, no seu conjunto, serão tratadas mais aprofundadamente num estudo atualmente em desenvolvimento. Mas um dos «francesismos» que identifiquei neste sepulcro, ou uma forma de «contaminação» artística francesa, tem aqui uma presença assídua, ainda que discreta: refiro-me às minúsculas figuras pertencentes ao mundo da obscuridade, ao mundo dos medos, dos terrores que rodeiam os sepulcros, por um lado, e a viagem para o Além, por outro (fig. 1).



Fig.1. Sepulcro do rei Dinis, Abadia de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas, ca.1325 (© Sergiy Scheblykin para Câmara Municipal de Odivelas e DGPC).

1 FERNANDES 2005; DAVID 1990.

Este aspeto passou quase despercebido, ou apenas alvo de breves referências nos estudos sobre o monumento funerário deste rei.<sup>2</sup> Talvez a sua pouca relevância nos estudos dedicados à tumba deste rei se deva à pequenez das figuras e ao facto de, na sua maioria, se encontrarem incompletas e com difícil leitura formal (e identificação), para o que também sempre contribuiu muito o lugar apertado e escuro onde este túmulo se encontra desde a última vez que foi removido e recolocado no interior da igreja cisterciense de S. Dinis e S. Bernardo, em Odivelas.

O túmulo do rei Dinis é hoje uma obra eclética resultante da sua quase total reconstrução, como consequência da também quase completa destruição de que foi alvo sob os efeitos do terramoto de Lisboa de 1755. No século XIX foi realizada uma desastrosa reconstituição e restauro. Por isso, muitas partes do túmulo são recentes e realizadas em gesso, mas houve o cuidado, por parte dos restauradores, de integrarem o maior número possível de peças ou fragmentos originais do sepulcro.

Recentemente, entre 2016 e 2017, devido ao estudo e primeiras fases do restauro desenvolvido por uma equipa multidisciplinar, em especial pela empresa 4K e promovido pela Direção Geral do Património Cultural e pela Câmara Municipal de Odivelas, as análises à matéria pétreia revelam a presença de muitos mais componentes originais do que antes se pensava existirem. No âmbito deste projeto, as fotografias da autoria de Sergey Scheblykin, com vista à realização de um trabalho ortofotográfico, foram realizadas em ambiente controlado de luz, o que permitiu a visualização de muitos detalhes mais difíceis de observar e alguns mesmo semiocultos. Desta forma, foi possível termos uma visão mais aproximada do aspeto real do sepulcro régio, incluindo boa parte da sua policromia original.

No texto que aqui dedico especificamente às figuras marginais da arca túmulo, por razão de coerência do discurso não irei desenvolver muitos outros temas, de grande interesse sobre esta obra de escultura funerária, tanto de ordem histórica como estilística e iconográfica, em grande parte já publicadas,<sup>3</sup> pelo que apenas me vou centrar no tema específico –*imago* e *mirabilia*– presente neste sarcófago, e constituindo este o primeiro exemplar funerário régio português onde podemos identificar a sua presença.

No trabalho desenvolvido no mosteiro cisterciense de S. Dinis de Odivelas, as milhares de fotografias realizadas com o objetivo de reconstituição fotogramétrica do sepulcro, permitiram detetar não apenas uma pequena figura do universo da morte e das trevas (o morcego), como já tinha notado Dionísio David, mas sim vários morcegos, sempre dispostos nas extremidades e, normalmente, fora dos nichos, dentro dos quais se representam personagens religiosas.

Sobre presença destes seres das margens da decoração do túmulo do rei já outros autores dedicaram algumas linhas integradas em estudos sobre outros detalhes iconográfico ou sobre a leitura do túmulo em geral. Foi o caso de Francisco Teixeira e de Giulia Rossi Vairo,<sup>4</sup> que interpretaram alguns desses morcegos (com as suas extremidades recortadas) como representações de possíveis trovadores, devido à presença de uma hipotética capa que, em minha opinião, são apenas as asas abertas dos ditos morcegos: no túmulo verifica-se ainda presença do que pode ser um minúsculo dragão, assim como uma figura parcialmente antropomórfica, ambas unanimemente identificadas por todos os autores. Em resumo, são pequenas criaturas, muito deterioradas e com perda de matéria pétreia (quase todos ficaram acéfalos), mas vários possíveis de identificar como morcegos, e o exemplo de um híbrido (com pernas humanas em estranha posição e o que parecem ser asas inspiradas em asas de morcegos), de impossível identificação devido ao seu estado avançado de deterioração, e ainda um possível dragão do qual resta cabeça e minúsculas partes do corpo (fig. 2).

2 ROSSI VAIRO 2017, 224; sendo a primeira referência a DAVID, 1990.

3 FERNANDES 2005 e 2011; e também abordados ou retomados nos estudos de outros autores: TEIXEIRA 1999, 1171; e ROSSI VAIRO 2011, 2017 e 2018.

4 TEIXEIRA 1999, 1171-1172; e de ROSSI VAIRO 2012, 214.



Fig. 2 Figura híbrida e muito deteriorada do sepulcro de D. Dinis  
(© Sergiy Scheblykin para Câmara Municipal de Odivelas e DGPC).

Os pequeninos morcegos dispõem-se, na sua quase totalidade, com as asas abertas. São diferentes, por isso, dos modelos de morcegos de asas fechadas (quase invisíveis ou até já quebradas) e de cabeça para baixo que encontramos em alguns sepulcros estrangeiros (franceses). No túmulo do rei Dinis, a ausência de cabeça em quase todas estas figuras no sarcófago do rei português (por quebra ou deterioração) torna mais difícil a sua identificação, tal como acontece em muitos casos dos túmulos franceses, restando-nos, por vezes, no caso do sepulcro português, apenas o tipo de recorte das asas que não deixa margem de dúvida quanto a tratar-se de morcegos, e para os casos dos sepulcros franceses o típico focinho que tão bem caracteriza esta espécie (figs. 3, 4 e 5).





Figs. 3, 4, 5. Morcegos (partes dos corpos) do sepulcro de D. Dinis (© Sergiy Scheblykin para Câmara Municipal de Odivelas e DGPC).

Os morcegos adaptam-se bem a iconografias fúnebres, entendidos como criaturas noturnas, aladas, velozes e silenciosas, que habitam lugares escuros e lúgubres e sobre as quais sempre recaiu uma mitografia de valores mais associado ao mundo das trevas, às criaturas malignas, do que ao mundo da luz e do Bem. Não necessitam, por isso, de se metamorfosearem em criaturas híbridas, com asas de morcego e corpos de outros animais, pois eles próprios são suficientes para conferir ao ambiente a sensação de medo face às criaturas do submundo, da escuridão, e funcionam como símbolos da própria morte. Segundo Dionísio David: «A possível interpretação para o aparecimento deste pequeno atavio no sarcófago régio, poderá relacionar-se com aquilo que Guy de Tervarent alvitra: uma simples, mas expressiva, menção à noite e à anulação ou letargia da vida orgânica».<sup>5</sup>

O outro ser de pequenas dimensões deveria ser, originalmente, e com grande probabilidade, um híbrido, do qual hoje só restam as pernas, humanas, e pouco mais, mas em posição de contorcionismo, na agitação própria das personagens conectadas com o universo maligno e que se opõe ao estaticismo/imobilismo das personagens sagradas.<sup>6</sup>

Mas, e sublinho este aspeto, os artistas colocaram estas pequenas figuras em espaços exteriores, como que a limitar-lhes o acesso às personagens religiosas, enquadradas e delimitadas por arcarias que definem um espaço ordenado e sagrado. Eles são, como todas as criaturas que servem para alertar para a presença de um submundo de perigos e de medos, figuras das margens. E estão presentes tanto nos códices iluminados como na arte funerária gótica.

A presença destes minúsculos animais não teria nada de particularmente especial num contexto funerário, não fosse o facto de ter sido, provavelmente, a primeira já que na escultura tumular portuguesa se recorreu à sua representação (e sistemática, uma vez que não se resumem a um ou a dois exemplares) e ainda, ao facto de não voltarem a surgir noutros sarcófagos do século XIV, pelo menos não como animais morfologicamente «íntegros (mas sim como híbridos) e como tema isolado. No túmulo do rei Fernando I também há representações de morcegos, mas são algo recriados na sua anatomia, isto é, são parcialmente morcegos e parcialmente outros animais, integrando, dessa forma, o conjunto dos híbridos, ou seja, da *mirabilia* que povoa as faces desse túmulo régio.

<sup>5</sup> DAVID 1990, n 2.

<sup>6</sup> GARNIER 1982, 42-43; e BARASCH 1999, 48-64.



Foi interessante constatar que em alguns sepulcros franceses dos séculos XIII e XIV, em especial na região da Normandia (embora não sejam casos únicos), os artistas recorreram a este mesmo elemento iconográfico. Não só o tema é o mesmo –os morcegos– como também são figuras muito pequenas (muitos deles também já muito deteriorados e sem as cabeças) e que também foram colocadas nas extremidades das arcarias que dividem as cenas religiosas dos sarcófagos ou das microarquitecturas de baldaquinos sobre as tampas sepulcrais. Encontram-se todos dispostos em espaços que, apesar da proximidade das cenas religiosas representadas, ou dos jacentes, nos diversos túmulos, os deixam à margem das cenas ou das figuras humanas (personagens religiosas ou representações do defunto no seu jacente). São sempre figuras das margens, ou das extremidades do mundo protegido.

Na busca por estes elementos acabámos por encontrar exemplos muito expressivos e com os quais o túmulo do rei português deve ser comparado, no que a este detalhe diz respeito, na abadia da Trindade de Fécamp (Normandia). São eles os sepulcros dos abades Guillaume de Putot (1285-1297), Robert de Putot (1307-1326), e o de Thomas de Saint-Benoit (1297-1307) (fig. 6).



Fig. 6. Detalhe dos morcegos no sepulcro de Robert de Putot, Fécamp, Abadia da Trindade, ca.1307-1326 (© CVF).

Em qualquer destes exemplos, a presença de pequenos morcegos é uma constante, não variando muito as posições (normalmente encolhidos, com as asas recolhidas, e virados com a cabeça para baixo (posição típica dos morcegos e privilegiada pelos artista na hora de os representarem), situados nos cantos das partes superiores dos gabletes, isto é, localizando-se num mundo exterior às cenas religiosas que se desenvolvem no interior, mas ameçadoramente muito perto de entrarem.

Também na Île-de-France, mais concretamente no principal panteão dos reis franceses –a abadia de Saint Denis– no baldaquino que enobrece a cabeça da rainha Isabel de Aragão (†1271), mulher do rei francês Filipe III e mãe de Filipe IV, o Belo, voltamos a encontrar esta figura de quiróptero

em idêntica posição, assim como de outros minúsculos monstros que não têm uma identificação precisa.

Não sabemos, é certo, quem foi o autor do sepulcro do rei Dinis (um português com conhecimentos da arte francesa? Um francês ao serviço do rei para esta campanha artística específica, uma vez que não parece ter deixado em Portugal mais obras saídas do seu cinzel e dos seus colaboradores?), mas sabemos bem que, por herança paterna, a sua ligação a França sempre foi forte (até o próprio nome, Dinis, terá sido escolhido em homenagem ao santo mais venerado da monarquia francesa e, quando o rei Dinis decidiu fundar um mosteiro cisterciense dedicou-o a S. Dinis, sendo o único em Portugal com esse orago). São muitas as ligações do monarca português a França, nomeadamente através do pai, Afonso III, que viveu alguns anos na corte francesa da sua tia materna, Branca de Castela, cuja produção cultural certamente marcou os seus gostos e preferências culturais, e que deverá ter transmitido aos filhos, incluído a Dinis que, acabaria por ser o seu sucessor por morte do seu irmão.<sup>7</sup>

Por isso, não posso deixar de chamar a atenção para este pequeno detalhe das figuras da um mundo da noite, das trevas, e do «adormecimento» da morte através da presença dos pequeninos morcegos que se podem ver no seu sepulcro, e a forma como estas criaturas foram distribuídas pelos espaços das faces do sarcófago, de uma maneira tão análoga à que vemos em exemplos sepulcrais franceses.

### A diversidade de imagens nas margens do sepulcro do rei Fernando I

Algumas décadas mais tarde, o projeto iconográfico do túmulo de seu bisneto, o rei Fernando I (ca. 1383), foi uma completa novidade.<sup>8</sup> Privilegiou-se uma iconografia nova, onde o mundo terrestre, organizado e «estratificado», «convive» com o mundo dos prodígios e das maravilhas que preenchem todos os espaços livres e marginais a esse território humano e controlado pelo rei e por Deus (fig. 7).

Note-se que, apenas o sepulcro do rei Dinis (de uma forma discreta) e mais tarde (finais do século XIV), o sepulcro de Fernando I, valorizam a presença de criaturas do universo dos medos, ou do mundo imaginário. Neste último representam-se muitos seres híbridos do mundo inferior, que incitam à suspeita ou que devem provocar o terror. São criaturas com origem no substrato cultural da Antiguidade ocidental e oriental e que atravessaram os tempos e as muitas variantes artísticas que foram ocorrendo, modificando-se e adaptando-se.



Fig. 7. Sepulcro do rei Fernando I, ca. 1380-1383. Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo, AAP (©ADF/DGPC/ José Pessoa).

<sup>7</sup> VENTURA 2003.

<sup>8</sup> FERNANDES 2009.

Têm forte presença e variedade nas formas de representação as máscaras de folhagem (*green men*), entre as que expelem vegetação pelas orelhas, às que regurgitam, hastes e folhas, e que, no seu sentido mais comum evocam o ciclo natural da vida-morte-renascimento. Por isso, podemos entender que seja um tema tão apropriado a uma construção com fins funerários, motivo pelo qual já o encontramos no sepulcro de um filho ilegítimo do rei Sancho I, o cavaleiro Rodrigo Sanches, de aprox. 1245.<sup>9</sup> Estes também foram distribuídos pelos espaços situados por baixo dos escudos heráldicos dos Manuel (linhagem materna –castelhana– do rei) e por todos os espaços livres (entre os medalhões que inserem escudos e bustos de figuras humanas) (fig. 8).



Fig. 8. Máscaras de folhagens (*Green Man*) no túmulo de Fernando I (© ADF/DGPC/ José Pessoa.)

Noutros espaços deparamo-nos com um verdadeiro catálogo de seres híbridos, numa multiplicidade surpreendente para um monumento funerário. São figuras que combinam partes antropomórficas com partes de outros animais, (quadrúpedes, insetos, répteis...), sem que se possa ter uma definição precisa para cada um deles. Outros, não tão estanhos aos olhos dos observadores de qualquer tempo, representam, claramente, a ideia que a Humanidade há muitos séculos tem do que deve ser um dragão.

A profusão de híbridos, agressivos, violentos, que atacam com espadas ou pedras e outros que expelem fogo pelas respectivas bocas, é impressionante e encontra muitas similitudes com monstros

<sup>9</sup> FERNANDES 2014.

que encontramos, por exemplo, na decoração escultórica da fachada igreja de Santa Maria de Olite, ou num dos casos mais conhecidos –o claustro da abadia cisterciense de Santes Creus– (ambos os exemplos dos inícios do século XIV), umas décadas anteriores a este túmulo régio português, para além do que podemos observar em muitos manuscritos iluminados dos séculos XIII e XIV, nos quais a predominância de criaturas prodigiosas ou caricatas foi sempre motivo de grande atração e que já foram alvo de estudos muito aprofundados de diversos autores.<sup>10</sup> Mas, em especial, estes monstros prodigiosos do sepulcro de Fernando I relacionam-se com outro «catálogo de *mirabilia*» trecentista, presente no famoso *Portal dos Livreiros* da Catedral de Rouen, também devedor do repertório fornecido por muitos livros iluminados. Na realidade não se pode falar de cópia de modelos exatos a partir dos exemplos que aqui refiro (e de outros poderiam ser citados), mas da presença, em todos eles, de um fundo cultural– de um substrato imagético muito similar que era usado com maior ou menor criatividade pelos artistas (Figs. 9, 10,11).<sup>11</sup>



Figs. 9, 10, 11. Figuras híbridas do sepulcro de Fernando I  
(©ADF/DGPC/ José Pessoa).

No sepulcro do rei Fernando I, eles são a visão do mundo tentador e do pecado, do mundo imaginário terrível que, apesar não ser visível para os humanos, está sempre à espreita, nas margens do espaço habitado pelos homens e contra os quais só as boas virtudes os poderão deixar a salvo. Reina sobre eles (os híbridos) a suspeição, mas, na sua imensa monstruosidade, são alvo de fascínio por

<sup>10</sup> CAMILLE 1992.

<sup>11</sup> FERNANDES 2009, 57-72.

parte dos artistas e, porque não, dos próprios promotores das obras, a quem estas figuras do maravilhoso serviam tão bem para alertar contra os perigos, as tentações, os males que espreitavam em cada lugar do mundo e em cada lugar do interior do ser humano.

Resultam, é verdade, num efeito decorativo esplêndido, o que também não deixaria imunes as sensibilidades estéticas de artistas e dos promotores, pelo que o carácter decorativo também não deve ser totalmente desvalorizado.

No túmulo do rei Fernando I, como no de D. Dinis, estas magníficas e terríveis criaturas dominam as margens: umas lançam fogo, outras erguem espadas e atiram ou defendem-se de pedras, ou se mantêm em pose para que as contemplemos na sua hibridez monstruosa, ou ainda, limitam-se a estar presentes, pois são criaturas da noite (associada à morte), estranhas nos seus comportamentos e, por isso, assustadoras, como são os morcegos do túmulo do rei Dinis e de figuras ilustres da sociedade francesa dos séculos XIII e XIV, que também os representaram nos seus sarcófagos, como já vimos.

Não mais encontramos, na escultura funerária régia portuguesa medieval, o recurso à representação da *mirabilia*, pelo menos não de forma tão franca e expansiva como no sepulcro do último rei da primeira dinastia portuguesa. É um monumento funerário especial, um *unicum*, por muitos motivos, tal como tive oportunidade de demonstrar em estudo já publicado, e este, que hoje nos ocupa (a presença da *mirabilia*), é apenas um deles.

Concluo, referindo que sou consciente de que esta contaminação de gosto francês durante parte do século XIII e no século XIV, e, em particular, no que se refere à linguagem simbólica e decorativa da *mirabilia* em monumentos funerários, no caso português, apenas se restringe a estes dois exemplos, sendo esse um elo de união entre os dois, ou seja, um denominador comum do ponto de vista iconográfico/simbólico. Para terminar importa afirmar que é impossível fazer uma verdadeira conclusão. A verdade é que necessário avançar para o conhecimento mais abrangente e respetiva análise de exemplos destes temas em contexto funerário noutros reinos peninsulares, averiguar se há mais semelhanças ou mais diferenças entre eles, e quais os gostos dominantes, questões a que gostaria de dar continuidade em estudos futuros.

## BIBLIOGRAFIA

- BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian–Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, 5 vols.
- CAMILLE, Michael, *The Gothic idol: ideology and image-making in medieval art*, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 1989.
- CAMILLE, Michael, *Images dans les Marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Galimard, 1992.
- DAVID, Dionísio, *Escultura Funerária Portuguesa do Século XV*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1990, 3 vols (Dissertação de Mestrado).
- FERNANDES, Carla Varela, *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa da 1.ª Dinastia. Séculos XII a XIV*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2005, 2 vols. (Tese de doutoramento).
- FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do túmulo do Rei Fernando I*, Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo, 2009.
- FERNANDES, Carla Varela, «O Bom Rei sabe Bem Morrer», *D. Dinis. Actas dos Encontros sobre D. Dinis em Odivelas*, Lisboa, Edições Colibri–Câmara Municipal de Odivelas, 2011, 71-92.
- MACEDO, Francisco Pato de, «O Descanso Eterno. A Tumulária», P. PEREIRA, (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, 434-455.
- PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor, *D. Dinis. Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.
- ROSSI VAIRO, Giulia, «La tomba del re Dinis a Odivelas: nuovi contributi e proposte di lettura», J. ALBUQUERQUE & G. ROSSI VAIRO (eds.), *I Colóquio Internacional Cister, os Templários e a Ordem de Cristo. Da Ordem do Templo à Ordem de Cristo: os anos da transição. Actas*, Tomar, Instituto Politécnico de Tomar, 2012, 209-248.
- ROSSI VAIRO, Giulia, «Un caso emblematico (e dimenticato) della scultura funeraria trecentesca europea: il monumento funebre del re Dinis di Portogallo (1279-1325)», *Arte Medievale* (2017), 167-192.
- ROSSI VAIRO, Giulia, «Um caso de ‘circulação’ e ‘transformação’ de património integrado: o túmulo do rei D. Dinis», C. SOARES & V. MARIZ (eds.), *Dinâmicas do Património Artístico. Circulações, Transformações e Diálogo*, Lisboa, ARTIS–Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, 295-303.
- TEIXEIRA, Francisco Manuel, «A imagem da monja cisterciense no túmulo de D. Dinis em Odivelas», *Cistercivm*, 217 (1999), 1161-1174.
- TERVARENT, Guy de, *Attributs et Symboles dans l'Art Profane (1450-1600)*, Genève, Librairie Droz, 1964.
- VENTURA, Leontina, *Afonso III. Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013.



PAULO ESMERALDO CATARINO LOPES

Instituto de Estudos Medievais (IEM) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). peclopes@gmail.com

## *Peregrinatio ad Terram Sanctam. The Mediterranean geography of Christian wonders in the Book of the Infante Pedro of Portugal\**

**Abstract:** The *Book of the Infante Pedro of Portugal* by Gomez of Santisteban constitutes a paradigm of the establishment of a Mediterranean geography of Christian wonders in the universe of Iberian medieval travel accounts, and more specifically of imaginary travels. We speak of a geography of desires and of the oneiric, that is of Hope, that which, inherited from classical antiquity, largely fulfilled the longings of the medieval (and especially late medieval) Christian. Indeed, there is no doubt about its contribution to fixing, in the late medieval collective mentality (and imaginary), a set of places of Christian *mirabilia* located in the area of influence of the Mediterranean Sea as spaces of memory to be retained by the culture of Western Christianity. It is our intention to reflect specifically on the Mediterranean component of this geography, that is to examine the relevance and the historical and cultural value of the first part of the narrative, corresponding to the pilgrimage of the Infante D. Pedro and his entourage to the Holy Land. Answers are sought to questions such as: what is the central logic of the marvelous element relating to the area of influence of the Mediterranean? To what anxieties and anguish does it respond? And what is the prodigy's role in structuring this first component of the text?

**Keywords:** marvelous, Holy Land, christian imaginary, pilgrimage, Infante D. Pedro of Portugal, Late Middle Ages.

**Resumo:** O *Livro do Infante D. Pedro de Portugal*, de Gomez de Santisteban, constitui um paradigma do estabelecimento de uma geografia de maravilhas Cristãs no universo dos relatos de viagens medievais ibéricas, e, mais especificamente, de viagens imaginárias. Falamos de uma geografia de desejos e do onírico, ou seja, da Esperança, aquela que, herdada da Antiguidade clássica, em grande parte preenchia os anseios do Cristão medieval (e especialmente num período medieval tardio). De facto, é inequívoca a sua contribuição para fixar na mentalidade (e no imaginário) colectiva(/os) do período medieval tardio um conjunto de lugares de *mirabilia* Cristã localizados na área de influência do Mar Mediterrâneo como espaços de memória a serem retidos pela cultura da Cristandade Ocidental. É nossa intenção refletir especificamente sobre a componente Mediterrânica desta geografia, ou seja, examinar a pertinência e o valor histórico-cultural da primeira parte da narrativa, correspondente à peregrinação do infante D. Pedro e respetivo séquito à Terra Santa. Procuram-se respostas para questões como, qual a lógica central do elemento maravilhoso relativo à área de influência do Mediterrâneo? A que anseios e angústias responde? E qual é o papel do prodígio na estruturação desta primeira componente do texto?

**Palavras-chave:** maravilhoso, Terra Santa, imaginário cristão, peregrinação, Infante D. Pedro de Portugal, Idade Média tardia.

\* This work is funded by national funds through the FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0015.



In the middle of the 14<sup>th</sup> century, after more than a century of opening and circulation, Asia once again became closed to Europeans. As a result, the memory of the voyages that have taken place begins to fade in the memory of Westerners, while the ancestral legends regain ground in the coeval mentality, and less true accounts begin to impose themselves as veridical.

Faced with a lack of first-hand information, imaginary journeys (or of “cabinet”) contributed to quenching readers’ thirst for news, assimilating these accounts into the already known, and truthful, accounts of missionaries and merchants, thus operating a complex connection between real and imaginary data, between actuality and tradition.<sup>1</sup> For us, today, such narratives are different from each other, but at the time they were not. The use of the so-called *Book of Knowledge* as a source for actual travels is proof of this fact.<sup>2</sup>

It is in this context that the *Book of the Infante Don Pedro of Portugal*,<sup>3</sup> by the still unknown Gómez de Santisteban, is inserted.

### **The historical and cultural value of the *Book of the Infante Don Pedro of Portugal***

Dating back to the second half of the 15<sup>th</sup> century (c.1470), although it is likely to have circulated earlier, the *Libro* has been widely reproduced, and has therefore been widely disseminated.<sup>4</sup> However, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, it became the target of reducers and simplistic evaluations by scholars such as Menéndez y Pelayo<sup>5</sup> and the philologist Carolina Michaëlis of Vasconcelos.<sup>6</sup>

Critics of the text did not take into account that, as a case study of imaginary and late-medieval collective mentality, the *Libro* is particularly important because the image it transmits of the entourage of pilgrims (and in this case we are only referring to the first part of the text, the one on which our reflection is based) allows an analysis that goes way beyond the actual circumscribed context of the case, enabling more general questions to be addressed. A good example is the prevailing conception, among the inhabitants of the Western extremity of Europe at the end of the 15<sup>th</sup> century, of pilgrimage and of the *Other* inhabitant of the places that the same has as a final destination.

This is also the case because it includes in the list of places to visit the entire gallery of geographical, mythical and literary references that were shared by the scholars of his time, most notably the Holy Land, the mountains of Armenia, Mount Sinai, the kingdom of Prester John, the Terreal Paradise, the Amazons, and a whole host of wonders like the monstrous races and the fantastic animals. Indeed, through its content we can learn more about important aspects of medieval life and in particular of its imaginary.<sup>7</sup>

Finally, critics have fallen into the error of looking at a text dated from 500 years ago with the eyes of their own time, that is ignoring that the principle of credibility did not work for authors and readers of these books in the same way as for current ones. In fact, the readers of that time read the work according to a plurality of perspectives, being, like the authors, indifferent to the criterion of credibility.<sup>8</sup> These perspectives determined the conception of the works themselves, as Hans Robert Jauss points out.<sup>9</sup>

1 JESÚS LACARRA 1989, 501.

2 RUSSELL 1981, 259-267; *id.* 1997, 401-416.

3 Henceforth the work is referred to in the abbreviated form: *Libro*.

4 About dating and authorship issues see FRANÇA 2015, 92-108; LIMA 2011, 4-20; ROGERS 1962, I-II; SHARRER 1976-1977, 85-98.

5 MENÉNDEZ Y PELAYO 1905, CDVII-CDXI.

6 VASCONCELOS 1922, 39-46.

7 FRANÇA 2015.

8 JESÚS LACARRA 1999, 78; ZUMTHOR 1994, 290.

9 JAUSS 1985, 3-45.

When applied to the Middle Ages, the distinction between “real” and “fictitious” thus becomes a non-operative exercise.<sup>10</sup> The travel accounts –whether real or imaginary– alternate observations taken from reality with mythological description. The knowledge of space does not dissipate the legendary element, largely derived from antiquity and biblical tradition. They juxtapose themselves and complement each other in a discursive whole, regardless of the resulting contradictions.<sup>11</sup>

Early in the Proem, Gomez of Santisteban declares its purpose: to satisfy the natural curiosity that all men have to know all the things of the world. Although people cannot be in the places described and have the experience of the adventures evoked, the author gives them the possibility of contacting and “feeling” through reading.<sup>12</sup> In addition to the informational purpose, the text has, unequivocally, a formative and enriching profile for those who read it. In this context, the credibility of the geography of the sacred provided by the Mediterranean –the space in which the permanently renewed presence of God is revealed– moreover serves as a guarantee for the final mission, to take place in the distant East, the one of Prester John.

The didactic feature of the work is, therefore, presented from the first moment. While informing, it is also intended to be formative. The protagonist is not the narrator; it is rather the Infante D. Pedro, who is accompanied by twelve companions –one of whom is the author of the text– and a translator who joins them in Castile.<sup>13</sup>

The *Libro* is divided into two main sections: the displacement to (and through) the Holy Land and, continuing the journey, the arrival at the court of the mythical Prester John, who so strongly marked the collective imaginary of medieval Christianity. The first part concerns the Infante as a pilgrim, while the second deals with the Infante as ambassador.<sup>14</sup> Three spatial sequences correspond to these two parts, the second sequence functioning as a transitional territory between the two sections. Our reflection focuses exclusively on the first part of the text and on the figure of D. Pedro as a pilgrim traveler.

In essence, the *Libro* presents itself as an initiation to the enigmas that the world contains within its borders and especially to the sacred Christian enigmas. Travel, namely pilgrimage, then appears as the mechanism par excellence to reflect on Creation, time, space, diversity and unity. It then goes even further because, in another way, it is also assumed as a privileged vehicle for access to knowledge, as, indeed, we can verify in the words of the protagonist himself, a member of the highest Portuguese nobility: “[D. Pedro] was very desirous of seeing the world, having already determined to go to see the *departures of the world*”.<sup>15</sup> After all, going through the world is also going through its mysteries, its interrogations, its past and its future.

In this respect, at the level of the imaginary, we can affirm that we are faced with a text that takes up the spirit of antiquity, where traveling was to see the wonders of the world, and at the same time, for the same reason, it has a close connection with the Muslim *Rhila*.<sup>16</sup>

Medieval man is tired of the triviality and the monotony of daily life and the nature that surrounds him. He tries, therefore, to escape from this world and find another that fills the emptiness that he feels. The imaginary thus constitutes his existence, as well as the immediate experience of the real. The *Libro* responds to this yearning for liberation. In addition to the information function, it plays a pragmatic role: to transport the reader to spaces far from the orderly center he knows so well, al-

10 JESÚS LACARRA 1989, 501.

11 ZUMTHOR 1994, 291.

12 SÁNCHEZ LASMARÍAS 2008, 11.

13 SÁNCHEZ LASMARÍAS 2008, 12.

14 LIMA 2011, 4-20.

15 SÁNCHEZ LASMARÍAS 2008, 12.

16 BATTÚTA 1997, 23-92; GIBB 1929; JANSSENS 1948.

lowing him to find the engines of escape from the insipidity of reality. In other words, projected in the space and time of the text, the reader does not just read it. He interiorizes it, taking on board the references provided by the author.

The Infante D. Pedro actually traveled widely through Europe between 1425 and 1428. Although it is possible to establish some correspondences between the real tour and the fictional text that we discuss here,<sup>17</sup> the truth is that they correspond to different dimensions. However, such divergence in no way removes historical and cultural value from the *Libro*. Quite the contrary. The dimension of pilgrimage, which interests us here, is proof of this. On the other hand, both phenomena, the real journey and Gómez of Santisteban's narrative text, aim at the same process of legitimation: in the first case of a dynasty born in a way that is not in accordance with "international law"<sup>18</sup> and in the second case in the sense of the recovery of the image of D. Pedro after the battle of Alfarrobeira,<sup>19</sup> most particularly in the Iberian Peninsula.

In terms of medieval cultural contextualization, the *Libro* integrates the textual universe of travel narratives associated, on the one hand, with the pilgrimage to the Holy Land and, on the other, with the legend of Prester John.<sup>20</sup>

#### **D. Pedro pilgrim-traveler or the founding desire to think the mysteries of the world**

In its entirety, this writing exercise presents as a guiding principle the spaces that really interest the medieval Christian, that is the landscapes where he recovers his spiritual identity in an eternal return: Mount Sinai, the Holy Land (the celestial Jerusalem) and the Indies of Prester John and the Apostle St. Thomas. It is the primacy of the geography of desires, hence the totalizing and ecumenical nature of the text.

The reader is, therefore, faced with a book of walk, stop and see. As previously mentioned, the aim of our analysis is the first section of the *Libro*, corresponding to the first space sequence of the journey, that is an itinerary of devotion to the Holy Land that has the city of Jerusalem as its center.

##### *Before Jerusalem*

Having followed the land route, after visiting Norway –another special place for the manifestation of the marvelous in the Middle Ages– and Babylon, D. Pedro and his companions arrive in the city of Vrrian, where they encounter its prodigious inhabitants, the centaurs, who live without any law.<sup>21</sup> The particularity here lies in the proximity of such a hybrid being, originating from Greek mythology,<sup>22</sup> to the Mediterranean world, where in medieval times the *mirabilia* of biblical tradition prevailed.

Then, even before entering the Holy Land, the pilgrims pass through the land of the Arabs, where the author records an important ethnographic detail, which also represents a remarkable exercise of alterity in the *Libro*:

17 ROGERS 1961.

18 MARQUES 1994, 137-172; MONTEIRO 1988, 89-103; NASCIMENTO 2012, 249-267; RAU 1964, 143-150; ROSA 2012; SOMMÉ 1998; VENTURA 1997.

19 Armed confrontation between the young king D. Afonso V (1432-1481) and the Infante D. Pedro his uncle, on May 20, 1449. MORENO 1973.

20 CORREIA 2000.

21 SÁNCHEZ LASMARÍAS 2008, 14.

22 That is, inherited from the pagan tradition.

Then we passed through the land of Arabs who have no city or dwelling known to them, and at some point they move to mountains to eat herbs and raw, naked flesh, and they go naked. And from there we went away from these people who are so unreasonable and left and went to Anania, where St. Paul was baptized, to see the source of the Jordan River.<sup>23</sup>

The problem of the evaluation of the *Other* arises directly here, for the knowledge of this *Other* (and of the *Self*) is always obtained through analogical reasoning: “I know the other by analogy with me.” However, this analogical reasoning has two levels. One is superficial and the other deeper and complex. Gomez of Santisteban’s text is mainly based on the former, that is the knowledge of the Arab (nomadic, we must point out) as the Other relies more, while the *Other* relies more on sensory/spontaneous perception, on the sympathy/antipathy duality and on intuition rather than on reflective knowledge, that is on the deep analysis of behaviors.

The cultural references of the anonymous author stand out here as a code that includes various classifications and values, namely those related to the Order and *civitas*. It is moreover on the basis of this referential code that the author values or devalues the *Other* that he faces.

From there they passed to Nazareth where, according to the author, the lineage of Santa Maria originated, continuing to fulfill their itinerary of visiting the sacred places (like Bethlehem, where Jesus Christ was born, and the place where the miraculous assumption of the Virgin Mary to Heaven happened) to reach Jerusalem, the apotheosis of the Christian path in the Holy Land, the place of the world sacralized by Christ Himself.

### *Urbs beata Hierusalem, dicta pacis Visio*

On arrival in the Holy Land, pilgrim travelers do everything to reach the earthly (profane, physical, man-made) Jerusalem which, however, loses relevance to the centrality of the heavenly Jerusalem.<sup>24</sup> Pilgrimage is always a ritualistic journey of initiation. However, in this process, Jerusalem embodies the crossroads to which all the paths of the initiatory feat of the Christian lead, that is to say it is the *axis mundi*, whose central point is the Holy Sepulcher, the large temple where the absolute of medieval devotion congregated.<sup>25</sup>

It is, therefore, the space par excellence of Christian nostalgia, ending up overlapping the other cities that are also mythical models for the Christian –Rome and Constantinople<sup>26</sup>– or even the other great sanctuary: Santiago de Compostela. Jerusalem concentrates within itself a centrality and status as spiritual capital, thus proving the decisive influence of the biblical geography on medieval travel narratives.

As we can see in the text by Gomez of Santisteban, it represents the horizon of the Christian’s desires. After all, as *Urbs et civitas*, it was created by the architect God himself. Therefore it is totalizing for the believer in Christ: it is the great city of the Old Testament and it is the Church of the Messiah. Christians know that it was there that Jesus faced the powers of men, that he was condemned to death and crucified, and that the first disciples had the overwhelming experience that death did not have the last word, for Jesus is alive forever in God.

23 SÁNCHEZ LASMARIAS 2008, 14.

24 SÁNCHEZ LASMARIAS 2008, 15-16.

25 CORREIA 2000.

26 ZUMTHOR 1994, 108-137, 178-193.

It is Jerusalem that attributes sacred virtue to Christian temples throughout the world, as Honorius Augustodiniensis points out in *De gemma animae*, book I, written in the first half of the 12<sup>th</sup> century: “The temple that the people build in peace in their earthly homeland symbolizes, in royal stones, the temple of glory built in the Celestial Jerusalem, in which the church exults in constant peace”.<sup>27</sup>

A rich and unique space for its mystery and beatitude, Jerusalem allows the Christian to (re)discover the truth of his faith and, therefore, to rediscover himself in an initiatory movement. It enables him, from another angle and according to the winds of observance that have been traversing Europe (*devotio moderna*) since the last third of the 14<sup>th</sup> century, to question himself about his devotion and about what it really means to be a Christian, in a process of deep interiorization. This is a particularly pertinent scenario given that D. Pedro and his remaining family were assumed to be defenders of religious reform in Portugal.<sup>28</sup>

The burden of mystery and consequently of quest (in the sense of demand, *quest*) of Jerusalem always remains for the true Christian, for within it lies the answer to all the aspirations of the devotee of Christ. Finally, it is a question of the space that the presence of the Messiah himself had sacralized.

### *The mountains of Armenia and Mount Sinai*

The profoundly sacred nature of two of its places means that the initial part of the second spatial sequence of the text is also incorporated into any pilgrim itinerary to the Near East and consequently into our reflection. These are the mountains of Armenia and Mount Sinai in Egypt. Although more distant than Jerusalem, both are fundamental sacred spaces in the scope of a geography of the marvelous Christian founded in the Mediterranean basin.

Milk and honey (elements of a paradisiacal character) emanate from the lands of the mountains of Armenia. This is the location of Noah’s ark, one of the great Biblical references. There are also abundant powerful animals, like the elephant and the buffalo, as well as fantastic *animales*, such as, for example, the unicorn with its curative properties, the dragons and the flying vipers.<sup>29</sup> The pilgrim traveler thus encounters a land as sacred as it is prodigious, where the boundaries between the *mirabile* and the *miraculum* become fluid, as manifestations par excellence of transcendence. The biblical *topoi* of the land emanating milk and honey are a paradigmatic example of this ambiguity.<sup>30</sup>

In turn, the Monastery of Saint Catherine in honor of the Christian martyr is located on Mount Sinai. A place of great sanctity and devotion, it constituted an example of very high Christian *mirabilia* at the time of the Infante D. Pedro. Built by order of the Byzantine emperor Justinian I (527-565), in the 15<sup>th</sup> century its location in a desert region greatly contributed to it becoming a major symbol of the ancient tradition of asceticism and, accordingly, an attraction for pilgrims. The author’s description is accompanied by intense religious fervor which indicates his didactic purpose and the deep spirituality that he intends to inculcate in this section of his text, which corresponds to a purely religious action: the *peregrinatio per amorem Christi*.

A sacred space of choice, the friars of the monastery of Jeronimos also inhabit Mount Sinai, where they practice the domestication of *mirabilia* animals, as is the case of unicorns, or possessors of qualities related to the marvelous (in the sense of *espantum*), the case of dromedaries with astonishing

27 *Apud* MIRANDA & SILVA 1995, 55.

28 Most particularly his father, D. João I (1385-1433), founder of the Avis dynasty, the Infante D. Duarte (1391-1438), his brother, who was king of Portugal (1433-1438), and Isabel of Portugal, Duchess of Burgundy (1397-1471).

29 SÁNCHEZ LASMARÍAS 2008, 16-17.

30 CORREIA 2000, 67-77.

force and speed.<sup>31</sup> Finally, the real coexists with exotic fantasy on this genuine Christian “island”, as occurs on the mountains of Armenia at the level of zoology, where dragons and griffins live with serpents and scorpions.<sup>32</sup>

Both these spaces are relatively homogeneous and well-known, both thanks to bookish tradition and to the oral testimony of the pilgrims who passed through them (we cannot forget that medieval society is a society more of “hearing” than of “seeing”<sup>33</sup>). However, they are not safe spaces, as they are under the domain of the infidel. To go there means to pass through successive Muslim territories, namely belonging to the Turk. It implies, in other words, contact with the religious *Other*, the Muslim, that is the one which prevents the faithful of Christ from realizing their destiny on Earth. The situation is all the more serious the more distant the entourage is from the safety reference, the Mediterranean.

### **The importance of *peregrinatio***

As an account of the (imagined) pilgrimage of the Infante D. Pedro and his companions to the Holy Places of Palestine, the *Libro* translates in a modeling way the importance that the *peregrinatio* assumed in medieval spirituality and, at the same time, the deep devotion –in the sense of religious motivation– which led Christians to undertake such a long and dangerous journey.

In the specific case of the *Libro*, as motivations for the pilgrimage and because we speak of D. Pedro de Avis, we cannot dissociate from the spiritual dimension of acceding to universal truths, either the individual/private desire to know, or the ideals of cavalry, which are deeply imbued with Christian spirituality (the *miles christianus*).<sup>34</sup>

By this we mean that the *Libro* is fictional, but the pilgrimage narrated in it is a mirror of the mentality of the time and, above all, of a figure like D. Pedro, of his yearnings and of his religiosity and worldliness. It therefore contributes to helping to draw, on the one hand, the collective profile of the late medieval Iberian Christian, and on the other the profile (individual) of a member of the royal family, that is the private and intimate side of man, the one more linked to emotional intelligence and, therefore, more difficult to access.

However, the didactic message of the first part of the *Libro* is also in the example to follow that it gives to the men of that time, namely the model of *Homo Peregrinus*, the man who walks in the name of God, from the day he is born until the day he abandons the earthly existence. In other words, it is the epic of those who seek something of God in the Land of men.<sup>35</sup> In this respect, Gómez of Santisteban’s text provides a suggestive, even seductive image that it is possible to reach the physical destination (the Holy Land and, above all, Jerusalem and the Holy Sepulcher) and thus attain spiritual destiny, that is salvation. The only condition is to have to travel, in this way experiencing the initiatory adventure of discovery and conquest of Truth, built according to the mythical model of a ritual itinerary, whose culmination lies in approaching the “Passion of Christ.” Hence, the strong connection that we consider to exist between the *Libro* and the medieval journey in the conceptual sense. After all, traveling in the Middle Ages means surpassing yourself at every moment, overcoming consecutive fears and obstacles, both supernatural and physical.

31 SÁNCHEZ LASMARÍAS 2008, 21-22.

32 CORREIA 2000, 67-77.

33 LE GOFF 1994, 25-53.

34 FLORI 1998.

35 MARTINS 1957, 7-40.

## Final Notes

By fixing a set of places of *mirabilia* in the area of influence of the Mediterranean and further East as spaces of memory to be retained by the culture of Western Christianity, Gómez of Santisteban's narrative represents a paradigm of establishing a geography of the marvelous in the universe of medieval Iberian travel books.

It should not be forgotten that this geography is based on frontier mythology, in turn subordinated to a powerful logic of center-periphery, that is, as we move away from Western Christendom, cases of *mirabilia* increase in number and power. This is the case, although closer, of the eastern basin of the Mediterranean, where the essentials of Christian and Biblical *mirabilia* are concentrated. In other words, the further we move away from the limits of the known and order, the closer we are to the insecure, the chaos, and therefore the prodigious.

In its many facets and various constraints, the *Libro* shows how medieval man is essentially a *Homo Viator*: a man whose imaginary is over the centuries increasingly filled by the symbolic dimension of travel and the far-away spaces associated with it; a man who always walks and always sees, whether on the physical paths of the space he goes through, or along the initiatory paths that lead to the salvation of his soul.

On the other hand, while debating the possible worlds and glossing the knowledge compiled by the medieval encyclopedia, this book somehow emancipates itself from the spiritual constraints and the traditional limitation of knowledge and experience that marked typically medieval texts, which comparatively avenged a much more traditional and closed conception of the world.<sup>36</sup>

This movement of transgression of the limits imposed by the *autorictas* is unmistakable in the *Libro*. Right from the start, such an achievement guarantees a well-demarcated place in the framework of the culture into which it is inserted.

This breaking of the "limits" also occurs at the level of the reading public, as evidenced by the considerable quantity of reproductions in circulation and the avid form in which they were received. Indeed, the expectation to which this travel narrative gave rise clearly demonstrates the growing cultural need to discover the geographical reality of the world, particularly of its limits, which was experienced in the Iberian Peninsula of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries.<sup>37</sup>

The singular criterion of verisimilitude that prevailed in the cultural system of the medieval reader guaranteed the reception of this narrative and its multiple *mirabilia* originating in the East, in particular by the peninsular nobility who found here an effective and seductive alternative to the immobility of the world proposed by ecclesiastical thought.

In turn, at the level of repercussions, we can affirm that the text influenced the civilization which witnessed its creation, in that it contributed to the expansion and enrichment of the imaginary of the time (and also, somewhat, to the extension of the horizon of knowledge itself). A practical example is that, in the first decade of the 16<sup>th</sup> century, the text already formed part of the readings of expedition members like Francisco Álvares (1465-1541), the author of the *True Information of the Lands of Prester John of the Indies*, published in Lisbon in 1540. When reporting on the lordship of Prester John a Portuguese Catholic cleric, Francisco Álvares, relates that it was very strange to find, in Ethiopia, a kingdom of female Amazons different from what the book of the Infante D. Pedro said.<sup>38</sup>

36 CORREIA 2000, 11-20.

37 PRIEGO 1984, 234-238.

38 ÁLVARES 1889, 158.

This gives rise to an unequivocal fact: the *Libro*, like travel books in general –whether real or imaginary– offers a very clear vision of the conception of the world and of reality in the Middle Ages, while at the same time being an inescapable source to understand very different aspects of culture and mentality from the late medieval Iberian peninsula.



## BIBLIOGRAPHY

### (Sources)

GÓMEZ DE SANTISTEBAN, *Libro del Infante Don Pedro de Portugal* (ed. Francis M. ROGERS), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

IBN BATTÛTA, Muhammad, *A través del Islam* (eds. Serafin FANJUL & Federico ARBÓS), Madrid, Alianza Editorial, 1997.

*Libro del conocimiento* (ed. Francisco LÓPEZ ESTRADA), Barcelona, El Albir, 1980.

SÁNCHEZ LASMARIAS, Elena, “Edición del *Libro del infante don Pedro de Portugal*, de Gómez de Santisteban”, *Memorabilia*, 11 (2008), 1-30.

### (Studies)

*I Congresso Internacional dos Caminhos Portugueses de Santiago de Compostela*, Lisboa, Edições Távola Redonda, 1992.

ALMEIDA, Ana Cristina, “O romance no século XIII: a propósito do maravilhoso no Livro de José de Arimateia”, *Máthesis*, 5 (1996), 237-245.

ÁLVARES, Francisco, *Verdadeira informação das Terras do Preste João das Índias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1889.

BAQUERO MORENO, Humberto, *A Batalha de Alfarrobeira. Antecedentes e significado histórico*, Lourenço Marques, Imprensa da Universidade, 1973.

CORREIA, Margarida Sérulo, *As viagens do infante D. Pedro*, Lisboa, Gradiva, 2000.

FLORI, Jean, *Chevalerie*, Paris, Gisserot, 1998.

FRANÇA, Susani Silveira Lemos, “De um ‘falsário’ a outro, de patranhas viageiras a legados críveis (século XV)”, *História (São Paulo)*, 34/1 (2015), 92-108.

GIBB, Hamilton Alexander Rosskeen (ed.), *Ibn Battuta. Travels in Asia and Africa, 1325-1354*, London, The Broadway Travellers, 1929.

JANSSENS, Herman F., *Ibn Batouta, le voyageur de l’Islam (1304-1369)*, Bruxelas, Office de publicité, 1948.

JAUSS, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

LACARRA, María Jesús, “La imaginación en los primeros libros de viajes”, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, 501-509.

LACARRA, María Jesús, “El *Libro del Conocimiento*: un viaje alrededor de un mapa”, M. J. LACARRA et al. (eds.), *Libro del conocimiento de todos los*

*rregnos et tierras et señorios que son por el mundo, et de las señales et armas que han: ed. facsimilar del Manuscrito Z (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Hisp. 150)*, Zaragoza, Institución “Fernando El Católico” (CSIC)–Diputación de Zaragoza, 1999, 77-93.

LE GOFF, Jacques, *O Imaginário Medieval*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.

LIMA, Douglas Mota Xavier de, “Uma peregrinação-diplomática rumo ao reino do Preste João: o infante português no *Libro del Infante D. Pedro de Portugal*”, *Plêthos*, 1 (2011), 4-20.

MARQUES, José, “Relações entre a Igreja e o Estado em Portugal no século XV”, *Revista da Faculdade de Letras. História*, 11 (1994), 137-172.

MARTINS, Mário, *Peregrinações e livros de milagres na nossa Idade Média*, Lisboa, Broteria, 1957.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Orígenes de la Novela, Tomo I*, Madrid, Librería Editorial Bailly Bailliere, 1905.

MIRANDA, Maria Adelaide & José Custódio Vieira da SILVA, *História da Arte Portuguesa—época medieval*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

MONTEIRO, João Gouveia, “Orientações da cultura da corte na primeira metade do século XV (a literatura dos Príncipes de Avis)”, *Vértice*, 2ª série, 5 (1988), 89-103.

NASCIMENTO, Aires A., “A tradução portuguesa da Vita Christi de Ludolfo da Saxonia: obra de príncipes em ‘serviço de Nosso Senhor e proveito comum’”, *Didaskalia*, 29 (1999), 563-587.

NASCIMENTO, Aires A., “As Livrarias dos Príncipes de Avis”, *Ler contra o tempo. Condições dos textos na cultura portuguesa*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos–Faculdade de Letras da Universidade Lisboa, 2012, I, 249-267.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “Estudio Literario de los libros de viajes medievales”, *Epos*, I (1984), 217-239.

RAU, Virgínia, “O infante Dom Pedro e a regência do reino em 1439”, *Revista da Faculdade de Letras*, III série, 8 (1964), 143-150.

ROGERS, Francis M., “Prefácio”, GÓMEZ DE SANTISTEBAN, *Libro del Infante Don Pedro de Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

ROGERS, Francis M., *The travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.

ROSA, Maria de Lurdes, *As Almas Herdeiras. Fundação de Capelas Fúnebres e Afirmação da Alma como*

- Sujeito de Direito (Portugal, 1400-1521)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.
- RUSSELL, Peter E., “A Quest Too Far—Henry the Navigator and Prester John”, I. MACPHERSON & R. J. PENNY (eds.), *The Medieval Mind—Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis, 1997, 401-416.
- RUSSELL, Peter E., “The Infante Dom Henrique and the “Libro del conocimiento del mundo””, J. SOMMER RIBEIRO (ed.), *In memoriam Ruben Andressen Leitão, vol. II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, 259-267.
- SHARRER, Havey L. “Evidence of a fifteenth-century Libro del Infante Don Pedro de Portugal and its relationship to the Alexander cycle”, *Journal of Hispanic Philology*, I (1976-1977), 85-98.
- SOMMÉ, Monique, *Isabelle de Portugal, Duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XV<sup>e</sup> siècle*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, “Introdução”, *Condestável D. Pedro de Portugal. Tragédia de la insigne reina Doña Isabel*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.
- VENTURA, Margarida Garcez, *Igreja e poder no século XV. Dinastia de Avis e liberdades eclesiásticas (1383-1450)*, Lisboa, Edições Colibri, 1997.
- ZUMTHOR, Paul, *La Medida del Mundo—Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.



## II. RELATS / STORIES / RELATOS



MICHELE BACCI

Università di Friburgo. michele.bacci@unifr.ch

## Corpi iconizzati e immagini «corporizzate»

**Abstract:** The present paper offers some thoughts as to the dynamics by which, in the perception of Late Antiquity and the Middle Ages, some specific bodies, especially the unattractive remnants of old men worshipped as saints on account of their ascetic virtues, came to be described as *mirabilia*, that is as wonderfully beautiful relics, meant to be looked at and contemplated in the same way as holy portraits. The issue of bodily iconicity is investigated in its association with late Antique notions of sight as a practice invested with religious meanings and a way to appropriate sanctity, and in comparison with the developments in the Buddhist context, which gradually led from the mummification of holy bodies to the latter's use as and transformation into cult-statues. The evidence from Christian antiquity points to a complex give-and-take process between bodies and holy portraits, where the latter came gradually to be perceived as visual surrogates of the former, even if, at least in some instances, mummified corpses occasionally happened on their turn to be used as icons. Emphasis is laid on similar developments in Egypt that led to the condemnation of Saint Anthony the Great.

**Keywords:** body, icon, Late Antiquity, beauty notion, mummies, portraits.

**Abstract:** In questo saggio si presentano alcune osservazioni generali circa le ragioni e le modalità per cui, nella tarda Antichità e nel Medioevo, alcuni corpi eccezionali, in particolare quelli assai poco attraenti di uomini anziani venerati come santi in ragione delle loro virtù ascetiche, finirono per essere descritti come *mirabilia*, ossia come reliquie straordinariamente belle, destinate ad essere osservate e contemplate. Il tema dell'iconicità del corpo viene analizzato tenendo conto della concezione tardoantica della vista come pratica investita di significati religiosi e tecnica di appropriazione della santità e, in senso comparativo, degli sviluppi nel contesto buddhista, che gradualmente portarono dalla mummificazione dei corpi santi al loro uso e trasformazione in immagini di culto. Le testimonianze della tarda antichità cristiana permettono di ricostruire un complesso processo di interazione reciproca tra corpi e ritratti sacri, all'interno del quale questi ultimi finirono a poco a poco per essere considerati come surrogati dei primi, ancorché, sia pure soltanto in alcuni casi specifici, i corpi mummificati potessero occasionalmente essere usati, a loro volta, come icone. Un'enfasi particolare è posta su analoghi sviluppi in Egitto che stimolarono la condanna di Antonio il Grande.

**Parole-chiave:** corpo, icona, tarda Antichità, concetto di bellezza, mummie, ritratti.

I resoconti dei pellegrini tardomedievali sono tutt'altro che prodighi di riferimenti all'attrattiva estetica di luoghi e oggetti. L'aggettivo «bello» e il suo superlativo «bellissimo», ad esempio, sono utilizzati con estrema parsimonia: «bellissimi» sono alcuni edifici che si distinguono per il loro buono stato di conservazione, come la basilica di Betlemme o la moschea dei Patriarchi ad Hebron; «bellissime» sono ancora alcune fontane di acqua pura che si incontrano lungo il tragitto; belle sono all'occorrenza le città, le chiese, le case e le donne, ma in modo particolare a meritarsi tale appellativo sono soprattutto dei resti umani che il clero locale, a Venezia così come nei porti dell'Adriatico, si premurava di mostrare ai visitatori stranieri. Senz'altro il soggiorno che si faceva nella laguna in attesa dell'imbarco sulle navi per la Terrasanta rappresentava un'ottima opportunità per chiedere – e a quanto pare ottenere senza troppo sforzo – l'esibizione di tali santi cimeli. Su quest'esperienza ci informa, con abbondanza di particolari, il pellegrino fiorentino Simone Sigoli nel 1384:

Appresso faremo menzione di tutte le sante reliquie che noi vedemmo nella città di Vinegia. Vedemmovi il corpo di santa Lucia, ed è bellissima reliquia... Ancora vedemmo nella città di Vinegia al monistero delle donne di santo Zaccheria in un altare il corpo del detto santo Zaccheria, padre di santo Giovanni Battista, e anche il corpo di santo Ghirigoro di Nazarette confessore, e anche il corpo di san Deodoro martire, e anche vi vedemmo alla chiesa di San Cristofano il ginocchio e il dito del detto santo. Poi vicitammo la chiesa di Sant'Antonio fuori di Vinegia in su un'isola, e quivi vedemmo un dente mascellare di sant'Antonio e altre reliquie. Poi andammo a vicitare la chiesa di San Giorgio, fuori di Vinegia in su una isola, e quivi vedemmo il braccio di san Giorgio; e nella detta chiesa è il corpo di san Paolo martire e anche la testa di san Felice. Poi andammo a vicitare la chiesa di Santa Elena, madre di Costantino imperadore; la detta chiesa è fuori di Vinegia in su una isoletta, e quivi vedemmo il corpo della detta santa Elena ed è bellissima reliquia e divota. E nel detto luogo vedemmo bene un somnesso del legno della santa croce di Cristo; e anche v'era uno dito della mano di Costantino e uno dito della mano di santo Iacopo apostolo. E poi andammo fuori di Vinegia al luogo detto a Murano nella chiesa di santo Donato, e quivi vedemmo in uno altare centonovantotto fanciulli innocenti tutti piccolini e in fasce: e sono tutti interi e vedesi a tutti o alla maggior parte la loro natura piccolina e sono tutti fediti di coltello, chi nella gola e chi nel petto, e quale in uno luogo e quale in un altro, e quale ha segata la gola. E veramente questa è una divotissima cosa a vedere, perocché le loro ferite sono sanguinose e fresche, quasi come se di picciolo tempo fossero stati morti<sup>1</sup>.

Dal testo appare che il concetto di bellezza era associato alla contemplazione di resti umani dei quali un occhio contemporaneo assai difficilmente riuscirebbe a compiacersi. Che cosa c'è infatti di più raccapricciante della vista di bambini morti, di cui era visibile non solo lo scheletro, ma anche la carne? D'altra parte, si stenta a capire come si faccia a dire, come fa il fiorentino Alessandro Rinuccini nel 1474, che il braccio di santa Caterina venerato a Rodi «è bellissima reliquia», giacché «si vede anchora in sullo osso i nerbi et la carne d'esso braccio»<sup>2</sup>. O ancora può sembrare strano che si possa ritenere che, dopo aver posato lo sguardo sul cadavere di un vecchio sdentato, come quello di san Simeone a Zara, e averlo toccato con la mano o con il proprio *paternoster* o *circulum praecatorium*, ci si possa ritenere appagati di una visione salutare per corpo ed anima. Il pellegrino Piero Casola, nel 1494, osservava tuttavia di non aver mai visto una reliquia più bella e capace di suscitare la devozione: «reliquia dignissima e la più bella che mai vedesse, né in Roma né altroe», scriveva,

1 *Viaggio al monte Sinai*, 1384 (LANZA & TRONCARELLI 1990, 253-254).

2 Alessandro di Filippo Rinuccini, *Sanctissimo peregrinaggio del Sancto Sepolcro 1474*. Vid. CALAMAI 1993, 132.

perché «se fe vede tuto integro non li manca cosa del mondo, non in el volto, non in le mane, non in li pedi; tene la boca aperta e di sopra non li sono denti; de questo non me ne maraviglio, perché era vegissimo, quando moriti»<sup>3</sup>.

L'uso di contemplare i corpi santi, in modo particolare quelli conservati integralmente, sembra essersi affermato particolarmente tra XIV e XV secolo: se in passato le esibizioni erano state occasionali e comunque circoscritte nel tempo, è da questo periodo in poi che, segnatamente nelle città dislocate lungo la rotta marittima frequentata dai pellegrini di Terrasanta, si percepisce la venerazione come una pratica devozionale che deve necessariamente culminare con un atto visivo (e generalmente sensoriale) nei confronti della reliquia. Ciò che i pellegrini trovano bello, o bellissimo, sono caratteristiche quali integrità del cadavere, buono stato di conservazione, un'efficace *mise-en-scène* e la presenza di segni che rinviano alle atrocità subite durante il martirio o ad altre lodevoli gesta. Il corpo viene letto e interpretato come se fosse un'immagine, alla ricerca di indizi in grado di confermare le certezze del visitatore devoto: in quanto materia sacralizzata è esso stesso, nella sua totalità, testimone dell'azione divina che ha miracolosamente impedito la sua putrefazione e riduzione in cenere. Se, come dimostrano questi esempi tre-quattrocenteschi, il cadavere dei santi può essere investito di un valore iconico, viene da chiedersi perché, sin dalla tarda Antichità, le immagini, in particolare quelle dipinte, si siano affermate non solo nelle pratiche devozionali private, ma anche, gradualmente, come punti focali di un fenomeno di culto, come controparti nella preghiera e come sostituti figurativi dei corpi sacri.

Per provare a riflettere su questo problema, vorrei proporre un salto all'indietro di molti secoli. Oggi sappiamo che, sia da un punto di vista morfologico che da quello funzionale, le più antiche immagini cristiane in due dimensioni hanno ripreso modelli ampiamente diffusi nel mondo greco-romano. Per le loro caratteristiche dimensionali, compositive e iconografiche, le pitture su tavola di soggetto pagano che sono giunte sino a noi indicano una destinazione all'ambito specifico della pietà privata: disposti all'interno del larario o di un tabernacolo domestico, erano funzionali a manifestare la devozione individuale e familiare nei confronti, al contempo, degli dei e degli antenati. Una piccola parte di essi era di forma circolare e si riallacciava strettamente al modello greco-romano delle *imagines clipeatae*, ossia degli scudi scolpiti o dipinti che recavano il ritratto del congiunto a cui erano appartenuti e che solevano essere esposti sia all'interno delle dimore patrizie che negli atrii dei templi<sup>4</sup>. La maggior parte aveva invece una forma rettangolare, era realizzata nella tecnica pittorica dell'encausto e faceva ricorso alla posa frontale, a piena o a mezza figura: al pari degli scudi, anche la loro destinazione poteva variare, giacché potevano essere all'occorrenza utilizzate come offerte votive o sepolcrali. Degli esempi superstiti che contengono ritratti di defunti si può immaginare che fossero coinvolti nei riti funebri (alla maniera delle maschere di cera che, nell'antica Roma, venivano indossate durante le esequie da attori che impersonavano il morto) e che costituissero il punto d'appoggio visivo per la loro commemorazione<sup>5</sup>.

Le informazioni in nostro possesso sono abbastanza eloquenti da porre in evidenza il rapido sviluppo di pratiche simili anche nell'ambito della pietà privata delle comunità cristiane: tra il IV e il VII secolo i ritratti dei personaggi sacri cominciarono ad essere annoverati fra gli arredi delle abitazioni e in grande misura varcarono la soglia degli edifici di culto nella forma di offerte votive, funzionali cioè all'espressione della pietà individuale o familiare<sup>6</sup>. Si trattò di un processo sicuramente non li-

3 Pietro Casola, *Itinerario*. Vid. PAOLETTI 2001, 120.

4 Secondo la testimonianza di Plinio (*Storia naturale*, V, 35, 2-4). Vid. CONTE 1988, 294-306. Indubbiamente a una destinazione funeraria si associava una funzione politica e di rappresentanza, come sottolineato da FLOWER 1996. Cfr. anche LAHUSEN 1985.

5 Su questi temi vedi soprattutto SÖRRIES 2003 e MATHEWS-MULLER 2016.

6 KITZINGER 1992, 1-115; BACCI 1998, 33-52; MATHEWS-MULLER 2016, 131-136.



neare e per lo più spontaneo, intorno al quale gli intellettuali ecclesiastici non vollero, o non seppero, pronunciarsi in modo coerente: così Eusebio, nel IV secolo, dichiarò di essersi molto meravigliato quando una vecchietta gli portò a vedere, prendendole chissà dove, due tavole in cui Cristo e san Paolo erano raffigurati alla maniera di due filosofi<sup>7</sup>. In fondo lo sconcerto del vescovo di Cesarea era soltanto un sintomo di quella contraddizione insopprimibile fra livelli diversi di esperienza religiosa che già un testo che sembra darsi al II secolo, l'apocrifo noto come *Atti di san Giovanni*, aveva descritto con molta efficacia. La storia narrava di come l'apostolo, giunto ad Efeso, avesse ottenuto da Dio la resurrezione del governatore Licomede e la guarigione della sua bella moglie Cleopatra e avesse poi faticato molto a convincerli che non era lui a meritare di essere venerato, bensì l'Onnipotente che aveva risposto alla sua preghiera. Non soddisfatto, il resuscitato aveva insistito affinché Giovanni fosse almeno ospite in casa sua durante il soggiorno in città e, sfruttando l'abilità di un amico pittore, aveva fatto eseguire di nascosto un ritratto che, con indescrivibile gioia, aveva poi appeso entro un tabernacolo nella camera da letto, illuminandolo con delle lampade e coronandolo con una ghirlanda di fiori. Se non poteva prostrarsi ai piedi del suo benefattore, l'immagine gli forniva evidentemente un valido sostituto.

Giovanni, a quanto pare, non la prese bene e la sua reazione si rivelò garbata, ma risoluta. Sulle prime redargui Licomede perché, non avendo mai visto il proprio volto, non si riconobbe nella tavola dipinta e la scambiò per l'effigie di una divinità pagana, come quelle che si ponevano abitualmente nei larari. Il suo interlocutore protestò che non si trattava di un dio, bensì della sua immagine, che aveva voluto far raffigurare in quel modo perché riteneva naturale onorare in quel modo, ossia alla maniera di divinità, i propri benefattori: «se è lecito», disse, «chiamare dèi quegli uomini che ci hanno beneficato, sei tu, padre, ch'io ho fatto dipingere in quel quadro inghirlandato: io l'amo e venero come colui che è diventato la mia buona guida».

Quindi, per confermare le proprie parole, fece portare all'apostolo uno specchio ed egli dové riconoscere che una certa somiglianza c'era; ciononostante, la giudicò un'opera imperfetta, «l'immagine morta di un morto» che si limitava a riprodurre la sua figura corporea. Se il pittore voleva davvero realizzare un suo ritratto autentico, doveva impegnarsi assai di più: «avrà bisogno di molti più colori di quanti sono ora disponibili, di tavole, di intonaci e di colla, di pose della mia figura vecchia e giovane, e di tutte le altre cose che vede il tuo occhio». Molto meglio poteva fare Licomede stesso, se imparava a usare come colori le virtù dell'anima e le trasformava in un'immagine di Dio, approfittando dello stato di grazia in cui si trovava grazie alla trasfigurazione assieme fisica e spirituale che aveva subito al momento della propria resurrezione:

ora egli ha fatto risorgere le tue membra che erano cadute...., ha messo in ordine la tua capigliatura che era scompigliata, ha lavato il tuo volto, ha purificato i tuoi occhi, ha purgato le tue viscere e vuotato il tuo ventre, e ti ha reciso la parte inferiore del ventre<sup>8</sup>.

Le preoccupazioni dell'apostolo erano percorse da quella stessa inquietudine che alimentò a più riprese, nel pensiero cristiano dei secoli successivi, le discussioni dei teologi circa la legittimità del culto delle immagini. Giovanni era giunto ad Efeso, secondo i testi, per compiere ciò che, al tempo della visita di Paolo, era stato temuto dai locali fabbricanti di souvenirs, ossia distruggere il potente e veneratissimo idolo della dea Artemide, che la popolazione esaltava per la sua natura sovranaturale in quanto statua «caduta dal cielo» e che invece l'apostolo delle genti aveva dichiarato vano e inerte col definirlo «fatto da mano d'uomo» (*At* 19, 23-41): in effetti, all'evangelista bastò l'invocazione

<sup>7</sup> HENNEPHOF 1969, 42 (*Lettera a Costanza*).

<sup>8</sup> *Acta Iohannis*, 26-28 (JUNOD-KAESTLI 1983, 176-181). Cito qui dalla traduzione italiana di MORALDI 1994, 230-232.

della potenza divina per far sì che l'idolo si frantumasse e con lui le offerte votive che, nel corso del tempo, vi erano state deposte nonché altre sette statue di divinità varie. Certamente a questo estirpatore dell'idolatria era balzato il cuore in gola quando aveva visto la tavola inghirlandata nella stanza da letto del suo più illustre neo-convertito, ma in questo caso era evidente che non si trattava di un idolo vero e proprio, dimora di potenze diaboliche, bensì dell'effigie commemorativa di una persona reale, il cui significato poteva rivelarsi drammaticamente ambivalente e contraddittorio. Nelle parole attribuite all'evangelista, l'anonimo autore dell'apocrifo manifestava il proprio scetticismo circa la possibilità che un ritratto pittorico, per quanto conforme fosse al suo modello, potesse esser percepito come un sostituto credibile di un essere umano, dato che non riusciva né a raffigurarlo nella sua sempre mutevole realtà terrena né nell'aspetto completo e definitivo che, grazie all'esercizio delle virtù, avrebbe ottenuto una volta entrato nel Regno dei cieli.

Ciononostante, ritratti su tavola di semplici defunti continuarono ad essere realizzati anche in ambito cristiano accanto alle immagini dei personaggi venerati; il fatto che queste tavole, al pari dei loro equivalenti pagani, siano state ritrovate in Egitto, dove si sono senz'altro conservate grazie alle particolari condizioni climatiche, non ha impedito, in genere, di pensare che potessero essere rappresentative di un uso ben più generalizzato; in particolare, la raffigurazione sia di «icone» che di scudi dipinti nella scena con un pittore al lavoro che decora l'interno di un sarcofago del III secolo d.C. ritrovato a Kerč, in Crimea, dà testimonianza dell'ampia diffusione di tali oggetti<sup>9</sup>. Tuttavia, le assonanze compositive e iconografiche delle opere superstiti con i cosiddetti «ritratti del Fayyum», ossia le immagini pittoriche utilizzate grossomodo tra la metà del I secolo d.C. e la metà del III per abbellire le mummie in sostituzione o in alternativa alle tradizionali maschere in stucco, hanno portato spesso gli studiosi ad interrogarsi sulla loro plausibile associazione con le pratiche funerarie egiziane<sup>10</sup>. Malauguratamente non possediamo informazioni precise circa le circostanze di esecuzione delle effigi commemorative e del genere di rapporto che intrattenevano con le immagini poste a decorazione dei sarcofagi: l'elemento tuttavia che le accomunava era la rappresentazione del trapassato come se fosse vivo e florido, entro uno schema compositivo che focalizzava lo sguardo dell'osservatore sul volto e in particolare sugli occhi, tendenzialmente raffigurati più grandi del reale.

Certamente in Egitto l'integrazione di un ritratto su un sarcofago che di per sé, con la sua forma antropoide, evocava il suo contenuto prendeva un significato più pregnante che altrove. Rispetto all'ambito greco o romano, dove era sempre prevalsa la pratica dell'incinerazione o dell'inumazione la cui finalità primaria era la distruzione o la dissimulazione del cadavere<sup>11</sup>, lungo le sponde del Nilo era radicata da millenni la tendenza a bloccare il processo di decomposizione attraverso una raffinata e complessa tecnica di imbalsamazione che mirava a conferire ai morti un'illusoria apparenza di esseri viventi e obbediva al principio secondo cui il corpo continuava anche dopo la morte a svolgere il ruolo di residenza delle componenti spirituali individuali, il *ba* e il *ka*<sup>12</sup>. Il fatto che un simile ruolo potesse essere svolto, nelle concezioni egiziane antiche, anche dalla statua che serviva da punto di riferimento per lo svolgimento dei riti funerari e costituiva quindi una sorta di doppio figurativo della mummia all'interno della camera mortuaria, ha probabilmente contribuito ad accelerare, in un continuo gioco di rimandi reciproci, il processo di «iconizzazione» del cadavere e del suo contenitore<sup>13</sup>.

9 ASIMAKOPOULOU-ATZAKÁ 1997, 35.

10 BELTING 1990, 92-116.

11 Sul valore antropologico delle reazioni delle diverse società umane rispetto alla sorte del cadavere *cf.* FAVOLE 2003.

12 TAYLOR 2001.

13 BOLSHAKOV 1997; MORKOT 2010; MORGAN 2011. L'idea secondo cui lo spirito di un defunto risiedeva concretamente nell'immagine funeraria, intesa come sostituto o «doppio» del corpo, era diffusa, nella tarda Antichità, anche presso gli zoroastri persiani: *cf.* BOYCE 1979, 91; BOYCE 1975-1991, III, 261.

In epoca romana, l'introduzione di elementi figurativi, quali maschere colorate, volti simulati in stucco dipinto, sudari figurati e tavole ad encausto, era in tale contesto finalizzata ad amplificare e rafforzare la simulazione della vita che si desiderava far assumere alle spoglie dei defunti attraverso gli interventi di «tanatoprassi»; il ricorso in età romana a ritratti fisionomicamente caratterizzati, dallo sguardo intenso e dall'aspetto florido, permetteva di esprimere in termini realistici l'antica idea egiziana della perdurante vitalità dell'individuo dopo la morte e forse al contempo di rendere i volti delle mummie più simili a quelli delle effigi usate in Grecia e a Roma nei rituali familiari di commemorazione degli antenati<sup>14</sup>. D'altra parte, la scelta di forme «realistiche» per le immagini a destinazione funeraria, in alternativa alle rappresentazioni di tono più astratto usate per spiriti e divinità, si incontra anche in contesti sicuramente estranei a ogni contatto col mondo classico, come dimostrano le impressionanti teste bronzee prodotte tra XII e XV secolo presso le comunità Yoruba dell'attuale Nigeria, le quali servivano come parti sommitali di immagini utilizzate come sostituti figurativi dei corpi dei re nella cerimonia del secondo funerale<sup>15</sup>.

L'affinità formale dei ritratti autonomi di defunti e dei loro equivalenti destinati a decorare le mummie tradisce probabilmente una stretta associazione funzionale, che poteva essere favorita dal fatto che i cadaveri potevano sostare anche a lungo all'interno delle case private prima di essere deposti definitivamente nelle loro tombe. Cicerone e Diodoro Siculo testimoniano della tendenza degli Egiziani a conservare le salme all'interno di armadi e di raccogliersi dinanzi a loro per ricomporre controversie e garantire transazioni commerciali. Le indagini archeologiche condotte nel sito di Abusir el-Melek hanno riportato alla luce strutture lignee fornite di ante che erano destinate all'esibizione dei corpi nello spazio domestico e si è suggerito che alcuni sarcofagi antropomorfi, databili al I secolo d.C. e dotati di piedistallo per la collocazione in verticale, fossero specificamente destinati a tali usi<sup>16</sup>. Se in tali circostanze dei cadaveri erano di fatto utilizzati alla stessa maniera dei busti degli antenati nei larari romani, questo si doveva al fatto che la mummificazione e l'aggiunta di elementi figurativi faceva di loro, in sostanza, dei corpi «iconizzati», che continuavano a vivere proprio perché trasformati in immagini che rendevano presente una realtà resa distante dalla morte. Nel momento in cui il defunto veniva deposto definitivamente nella tomba, la riproduzione del suo solo volto sulla tavola dipinta sarebbe stato un valido sostituto come punto di riferimento visivo per le varie forme della pietà domestica.

Sebbene le pratiche di imbalsamazione tradizionali (e in particolare l'estrazione delle viscere e del cervello) cadessero progressivamente in disuso a partire dal III-IV secolo, non per questo sembra esser venuta meno la preoccupazione, anche presso i Cristiani d'Egitto, di mantenere l'integrità del corpo e di opporsi ai processi disgregativi. La tendenza era adesso a utilizzare sostanze come sale, bacche di ginepro, resina e grassi vegetali per favorire l'essiccazione e ad avvolgere il defunto entro un gran numero di stoffe sovrapposte, tra cui bende, sudari e tuniche, su cui, come nell'antichità, erano riportate frasi benauguranti<sup>17</sup>. Di pari passo furono accolte anche altre consuetudini funerarie e, segnatamente, l'uso di trattenere nelle abitazioni i cadaveri mummificati, in particolare quelli degli uomini che si erano distinti per la loro santità: la comunità di eretici passata alla storia sotto il nome di Meliziani sembra aver sviluppato tali pratiche in modo particolarmente intenso<sup>18</sup>.

14 RIGGS 2005.

15 LAWAL 2001.

16 GRIMM 1974; WALKER 1991, 48-49; DUNAND & ZIVIE-COCHE 2003, 356-357.

17 BÉNAZETH 2000, 105-107 e 108-143.

18 WORTLEY 2006.

Fu proprio a guardarsi bene dai Meliziani, forse ancor più che dagli Ariani, che Antonio il Grande volle istruire gli eremiti suoi seguaci prima di dipartirsi da questo mondo, in un luogo nascosto dove era sicuro che nessuno l'avrebbe mai trovato. Come racconta la sua *Vita* attribuita ad Atanasio, lo preoccupava molto la possibilità che il suo corpo venisse preso da qualcuno e rischiasse di non essere mai inumato:

I confratelli lo volevano trattenere per forza, perché attendesse in quel luogo la consumazione della propria vita; ma egli non acconsentì, per altri motivi che fece capire pur tacendo, e soprattutto a causa di un'usanza degli Egiziani. Costoro infatti hanno la consuetudine di avvolgere con ogni cura in tele di lino i corpi dei defunti e dei santi martiri, carissimi al Signore: non li affidano alla terra, ma li dispongono su dei lettucci (*in grabatis*), e li tengono in casa presso di sé. Così credevano di onorare coloro che dormono il sonno eterno e testimoniano la fede. Ma Antonio aveva spesso pregato i vescovi di ordinare ai fedeli che questo non accadesse. Cercava di dissuadere da tale consuetudine anche i laici, e rimproverava le donne affinché non lo facessero, dicendo che questo non è giusto né legittimo. «Ancora oggi sopravvivono i sepolcri dei patriarchi e dei profeti. E anche il corpo del Signore fu posto in un sepolcro, e una grande pietra fu posta sopra di esso, per nascondere, finché nel terzo giorno lo risuscitò». Dicendo questo, dimostrava che sono dei trasgressori della legge e dei peccatori coloro che non affidano alla terra i corpi dei defunti, quand'anche fossero santi. Che cosa esiste, infatti, di più grande del corpo santo del Signore? Molti, dopo averlo ascoltato, da quel momento affidavano alla terra i corpi dei defunti, e ringraziavano il Signore per avere ricevuto un giusto insegnamento<sup>19</sup>.

La preoccupazione vivissima di Antonio era verosimilmente motivata da considerazioni che non erano soltanto di ordine pratico. Se da una parte sia lui che i suoi contemporanei comprendevano la necessità di adeguarsi all'uso biblico, adottato anche per il corpo assieme umano e divino di Cristo, di nascondere i morti all'interno delle tombe, dall'altra erano consapevoli che la fede nell'Incarnazione del Figlio di Dio e la speranza nella resurrezione della carne comportavano un forte mutamento semantico del concetto stesso di corpo. «Come risuscitano i morti? Con quale corpo verranno?», avevano chiesto a san Paolo i Cristiani di Corinto (*1Cor 15, 35*), e l'apostolo aveva risposto evocando una trasformazione che avrebbe avuto luogo alla fine dei tempi, quando le spoglie mortali e caduche si sarebbero rivestite di incorruttibilità e immortalità, assimilandosi al corpo glorioso di Cristo e riguadagnando lo stato che fu di Adamo, il primo uomo creato a immagine e somiglianza di Dio. Sulla scorta dell'indicazione paolina molti pensatori cristiani andarono affermando che quest'«uomo spirituale» non sarebbe stato qualcosa di diverso da sé, non avrebbe perso la propria individualità, bensì avrebbe acquistato una forma definitiva, completa e splendida nella sua più assoluta integrità e bellezza: riscattata dal peccato originale, la sua carne, sepolta nel ventre della terra alla maniera di un seme che produce frutto, non avrebbe più subito le mutazioni prodotte dalla condizione di essere vivente, non avrebbe conosciuto vecchiaia né fanciullezza, sarebbe stato perfettamente proporzionato e sarebbe stata cancellata ogni traccia lasciata da malattie, ferite e mutilazioni<sup>20</sup>.

Ciononostante, le parole di Antonio sembrano indicare che una parte della comunità cristiana facesse fatica a pensare che al momento della resurrezione fosse possibile che l'anima potesse ricongiungersi con un corpo disgregato e dissolto dai processi di decomposizione, e a maggior ragione se quel corpo aveva saputo raggiungere già in vita uno stato assimilabile a quello spirituale evocato da Paolo. Per ottenere questo esistevano, nella percezione comune, due metodi privilegiati: da un lato

<sup>19</sup> *Vita di Antonio*, 90 (BARTELINK 1974, 168-170).

<sup>20</sup> Per una sintesi cfr. BYNUM 1995.

la cristomimesi ottenuta col martirio e dall'altro attraverso il severo esercizio dell'ascesi, quale era andato sviluppandosi in modo particolare in Egitto e in Siria e da lì in molte regioni del mediterraneo a partire dal III secolo d.C. Per la loro estrema scelta di vita in luoghi aridi e deserti (trasfigurati dalla loro presenza in anticipazioni terrene del Paradiso), l'enfasi sull'allontanamento dal mondo e l'austera autodisciplina fisica e morale, gli eremiti apparivano ai loro contemporanei come creature quasi angeliche, spogliate della veste di morte imposta all'umanità dal peccato originale, in grado di competere per santità con i martiri e i giusti celebrati dalle sacre scritture, facendosi «statue animate e immagini» (στῆλαι τινες ἔμψυχοι καὶ εἰκόνες) della loro divina virtù<sup>21</sup>. Il loro corpo purificato dalle mortificazioni e dall'annullamento della volontà individuale già in vita riusciva in gran parte ad emanciparsi dalle pulsioni e persino dalle più naturali funzioni fisiologiche: quello di Giovanni di Licopoli, ad esempio, si era reso a tal punto simile a quello degli esseri incorporei da non permettere neanche la nascita dei peli sul mento<sup>22</sup>, mentre quello del vecchissimo Esichio di Asikha, in Siria, mostrava ancora vivente le membra mummificate<sup>23</sup>.

Anche se l'aspetto fisico degli anacoreti poteva lasciare a desiderare –san Simeone il Vecchio, ad esempio, fu descritto come «un uomo sudicio e lercio, con un pezzo di pelle di capra sulle spalle»<sup>24</sup>– nondimeno riusciva a suscitare grande stupore in quei fortunati a cui era concesso di contemplarli, giacché il loro corpo non sembrava più obbedire alle leggi della natura, come dimostrava il fatto che spesso si mostrava circondato di una luce sovranaturale<sup>25</sup>. Gli oggetti che con quel corpo entravano in contatto erano immediatamente caricati di una benefica energia spirituale: una fiasca d'olio deposta in prossimità della cella dell'eremita bastava per scacciare le entità maligne da un indemoniato, mentre vesti e cinture, percepite come vere e proprie estensioni della pelle, potevano curare qualsiasi malattia<sup>26</sup>. Persino il letto di morte di un asceta era in grado di veicolare la potenza taumaturgica che in lui risiedeva<sup>27</sup>.

Siffatta santificazione faceva sì che, dopo il trapasso, il corpo si rivelasse immune ai processi disgregativi della decomposizione, come sostenevano molte delle storie che circolavano sul loro conto. Viaggiando tra le grotte che costellavano gli *wadi* ai piedi del Monte Santo del Sinai non era raro imbattersi in qualche ignoto monaco morto da chissà quanto tempo, ma preservato miracolosamente da Dio in atteggiamento orante; riconoscibili per l'abito eremitico, la tunica senza maniche nota come *kolovion*, si mostravano spesso seduti, in posizione rigidamente frontale, e non era per niente facile capire, sulle prime, se erano vivi o defunti<sup>28</sup>, anche se un indizio eloquente era fornito dalla capacità di emanare un delizioso e incomparabile profumo<sup>29</sup>. Se si provava a toccarli, spesso scomparivano nel nulla, per evitare che venissero ridotti in frammenti o trasformati in oggetti di culto, come invece seppe fare la gente di Rhosos, in Cilicia: secondo la tradizione raccolta, tra VI e VII secolo, dall'infaticabile Giovanni Mosco, un prodigio luminoso sulla cima di una vicina montagna aveva guidato gli abitanti verso una spelunca in cui si erano imbattuti nella salma perfettamente conservata di un uomo morto sette anni prima; immediatamente si erano resi conto che si trattava di un gran santo, giacché l'avevano visto seduto all'interno, con indosso una tunica di pelliccia e un mantello di lana grezza e con in mano una croce d'argento, simile a quella utilizzata come attributo dei martiri nelle immagini contemporanee. Dopo esser stati abbondantemente appagati dalla contemplazione di quelle spoglie

21 Teodoreto di Cirro, *Historia religiosa*, prologo, 2, e V, 6. *Vid.* CANIVET & LEROY-MOLINGHEN 1971, I, 128 e 336-338. Sulla concezione del corpo nel monachesimo primitivo *cf.* soprattutto BROWN 2010, 195-308.

22 *Historia monachorum in Aegypto*, 17 (FESTUGIÈRE 1961, 15).

23 Teodoreto di Cirro, *Historia religiosa*, XVIII, 1 (CANIVET & LEROY-MOLINGHEN 1971, II, 54).

24 Teodoreto di Cirro, *Historia religiosa*, VI, 2 (CANIVET & LEROY-MOLINGHEN 1971, I, 348).

25 *Cfr.* ad esempio *Historia monachorum in Aegypto*, I, 13, e II, 1 (FESTUGIÈRE 1961, 13 e 35).

26 *Historia monachorum in Aegypto*, III, 9, e IX, 15 (FESTUGIÈRE 1961, I, 259-265 e 435).

27 Palladio, *Historia lausiaca*, 37, 12. *Vid.* BARTELINK 1974, 190.

28 *Cfr.* i testi raccolti in: TSAMIS 1988, 45, 49-51, 135, 157-159, 169.

29 Su questo tema *cf.* HARVEY 2006; CASEAU 2007.

«spirituali», avevano poi comunque ritenuto opportuno trasportarlo in paese e racchiuderlo all'interno di una sontuosa tomba di marmo<sup>30</sup>.

La metafora del «corpo incorrotto» dei santi, anticipazione terrena del corpo di resurrezione riservato ai giusti, era destinata ad esercitare un profondo impatto soprattutto sulla spiritualità occidentale dei secoli successivi: l'assenza di decomposizione fu giudicata come un fondamentale indizio di santità nelle numerose *inventiones* dei santi civici moltiplicatesi tra l'XI e il XIII secolo<sup>31</sup> e si rivelò più tardi strumentale all'affermazione della santità del Pontefice romano<sup>32</sup>; non fu tuttavia prima del tardo Medioevo e ancor più dell'età della Controriforma che la Chiesa ammise e incoraggiò la pubblica esibizione presso gli altari dei corpi mummificati, sapientemente rivestiti di abiti consoni al loro status e disposti alla bisogna in pose patetiche che esaltavano, sul modello delle pitture sacre contemporanee, la loro eroica fisicità<sup>33</sup>. Per converso nei primi secoli l'enfasi sull'indissolubilità fisica sembra esser rimasta soprattutto un efficace *topos* letterario, a cui non corrispose alcuna autentica «iconizzazione» del cadavere, paragonabile a quella che, nel contesto dell'espansione buddhista in Cina e Giappone, portò alla trasformazione dei corpi stessi dei più carismatici tra i maestri *chan* e *zen* in vere e proprie immagini di culto: infatti a partire dal VI secolo questi uomini eccezionali, che per mezzo dell'ascesi si erano resi simili all'Illuminato, iniziarono a essere mummificati, anziché cremati, e dall'VIII secolo in poi i loro corpi furono trattati artisticamente, attraverso la verniciatura con lacca, e non più occultati all'interno degli *stupa*, bensì esposti in appositi padiglioni funerari e disposti in pose tali da mostrarsi seduti e raccolti in una profonda meditazione. Questo speciale modo di onorare i santi buddhisti divenne presto imprescindibile e accadde che, laddove non fosse presente la mummia, si potesse alternativamente ricorrere a effigi composte da terracotta impastata con le ceneri del defunto o a statue in cui venivano inseriti frammenti delle sue ossa. Il risultato fondamentale di tale messinscena fu l'assimilazione profonda, a livello concettuale, tra corpi e oggetti figurativi: se il corpo stesso poteva essere percepito come un'immagine, qualsiasi statua che, anche in assenza di residui fisici, raffigurava un personaggio eminente si proponeva di per sé come un sostituto non meno reale e concreto dell'originale; la simulazione realistica dei dettagli fisionomici, in tal senso, serviva ad agevolare la percezione della sua realtà fisica<sup>34</sup>.

Nel Cristianesimo dei primi secoli la consapevolezza dello scarto tra corpo e immagine rimase comunque più radicata, in virtù di una serie di considerazioni. Come dimostra l'esperienza narrata da Giovanni Mosco, anche i cadaveri eccellenti finivano comunque per essere occultati nell'oscurità della tomba: se potevano darsi casi come quello della mummia del monaco Stefano, che nel VI secolo aveva svolto il ruolo di padre guardiano del monastero del Sinai e che ancor oggi svolge la stessa funzione all'interno dell'ossario (ossia di un ambiente di limitata accessibilità)<sup>35</sup>, normalmente, al di fuori dell'Egitto, non si prendevano misure particolari per la conservazione delle spoglie e si permetteva la loro contemplazione solo nell'ambito, altamente ritualizzato e circoscritto, delle esequie. Alla morte di Daniele Stilita, l'eremita che nella seconda metà del V secolo aveva praticato presso Costantinopoli una delle più caratteristiche forme di asceti siriana (il ritiro sulla cima di una colonna), il suo corpo fu fissato a una tavola e issato in posizione verticale, affinché la folla convenuta potesse vederlo da ogni lato e invocarlo più efficacemente come proprio intercessore<sup>36</sup>. Se i convenuti aves-

30 Giovanni Mosco, *Prato spirituale*, 87. Vid. MIGNE 1844-1866, LXXXVI, 2944-2945.

31 Cfr. ORSELLI 1985; GOLINELLI 1996. In generale sul concetto di corpo incorrotto e le sue metamorfosi cfr. BOUVIER 1983; ANGENENDT 1991.

32 PARAVICINI BAGLIANI 1994; RUSCONI 2010, 79-90.

33 LEGNER 1995, 289-315.

34 FAURE 1991, 148-178; NEDACHI 2009; LEE 2010, 252-255.

35 SKROBUCHA 1959, 45; GALEY & FORSYTH & WEITZMANN 1979, fig. 190.

36 *Vita di Daniele Stilita*, 99 (DELEHAYE 1923, 29).

sero voluto proseguire nei giorni seguenti, dopo la tumulazione, con quel tipo di esperienza visiva, non avrebbero potuto far altro che indirizzare gli sguardi verso un'immagine che apparisse altrettanto capace di evocare la presenza fisica. Tale si rivelò, agli occhi di molti, il ritratto pittorico destinato tradizionalmente alla commemorazione dei defunti, che, da un lato, sembrava carpire l'essenza dell'individuo focalizzando l'attenzione sul volto e, dall'altro, ne denunciava lo status di materia santificata, eliminando ogni riferimento alla transitorietà della vita umana.

## BIBLIOGRAFIA

- ANGENENDT, Arnoldt, «Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung», *Saeculum*, 42 (1991), 320-348.
- ASIMAKOPOULOU-ATZAKÁ, Panagiota, «Παρατηρήσεις σχετικές με καλλιτεχνικά επαγγέλματα κατά την όψιμη ρωμαϊκή και παλαιοχριστιανική εποχή», M. Vassilaki (ed.), Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο, Heraklion, Panapistimiakes ekdoseis Kritis, 1997, 11-43.
- BACCI, Michele, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, Gisem-ETS, 1998.
- BARTELINK, Gerhard J. M. (ed.), *Vita di Antonio. Testo critico e commento*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1974.
- BARTELINK, Gerhard J. M., *Palladio. La storia lausiana. Testo critico e commento*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1974.
- BELTING, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Monaco, C. H. Beck, 1990.
- BÉNAZETH, Dominique, «Les coutumes funéraires», D. BÉNAZETH & M.-H. RUTSCHOWSCAYA (eds.), *L'art copte en Égypte. 2000 ans de christianisme*, Parigi, Institut du monde arabe, 2000.
- BOLSHAKOV, Andrej O., *Man and His Double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1997.
- BOUVIER, Michel, «De l'incorruptibilité des corps saints», J. GÉLIS & O. REDON (eds.), *Les miracles miroirs des corps*, Parigi, Presses et publications de l'Université de Paris-VIII, 1983, 191-221.
- BOYCE, Mary, *Zoroastrians. Their Religious Beliefs and Practices*, London-New York, Routledge-Kegan Paul, 1979.
- BOYCE, Mary, *A History of Zoroastrianism*, Leiden-New York, Brill, 1975-1991, 3 vols.
- BROWN, Peter, *Il corpo e la società. Uomini, donne e astinenza sessuale nel primo cristianesimo*, Torino, Einaudi, 2010 (ed. or. *The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, Columbia University Press, 1988).
- BYNUM, Carolyne W., *The Resurrection of the Body in Western Christianity (200-1336)*, New York, Columbia University Press, 1995.
- CALAMAI, Andrea (ed.), ALESSANDRO DI FILIPPO RINUCINI, *Sanctissimo peregrinaggio del Sancto Sepolcro 1474*, Pisa, Pacini, 1993.
- CANIVET, Pierre & Alice LEROY-MOLINGHEN (eds.), *Teodoret de Cyr. Histoire des moines de Syrie*, Paris, Cerf, 1971.
- CASEAU, Béatrice, «From House to Church: The Introduction of Incense», M. GRÜNBART & KISLINGER, E. & A. MUTHESIUS (eds.), *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453)*, Vienna, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2007, 75-92.
- CONTE, Gian Biagio (ed.), *Plinio. Storia naturale V*, Torino, Einaudi 1988.
- DELEHAYE, Hippolyte, *Les saints stylites*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1923.
- DUNAND, Françoise & Christine ZIVIE-COCHE, *Dei e uomini nell'Egitto antico (3000 a.C.-395 d.C.)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003.
- FAURE, Bernard, *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- FAVOLE, Adriano, *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- FESTUGIÈRE, André-Jean (ed.), *Historia monachorum in Aegypto. Édition critique du texte grec*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1961.
- FLOWER, Harriet I., *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- GALEY, John & George FORSYTH & Kurt WEITZMANN, *Sinai and the Monastery of St. Catherine*, Stoccarda-Zurigo, Belser, 1979.
- GOLINELLI, Paolo, *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, Bologna, CLUEB, 1996.
- GRIMM, Günter, *Die römischen Mumienmasken aus Ägypten*, Wiesbaden, F. Steiner, 1974.
- HARVEY, Susan A., *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- HENNEPHOF, Herman (ed.), *Textus byzantinos [sc. Byzantini] ad iconomachiam pertinentes*, Leiden, Brill, 1969.
- JUNOD, Eric & Jean-Daniel KAESTLI (eds.), *Acta Iohannis*, Turnhout, Brepols, 1983 (Corpus christianorum. Series Apocryphorum, 1-2).
- KITZINGER, Ernst, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal Cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.
- LAHUSEN, Götz, «Funktion und Rezeption des Ahnenbildes», *Römische Mitteilungen*, 92 (1985), 261-289.



- LANZA, Antonio & Marcellina TRONCARELLI (ed.), *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.
- LAWAL, Babatunde, «Àwòrán: Representing the Self and Its Metaphysical Other in Yoruba Art», *The Art Bulletin*, 83 (2001), 498-526.
- LEE, Sonya S., *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.
- LEGNER, Anton, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- MATHEWS, Thomas & Norman E. MULLER, *The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2016.
- MIGNE, Jean-Paul (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, Paris, apud J.-P. Migne, 1844-1866.
- MORALDI, Luigi (ed.), *Apocrifi del Nuovo Testamento. II. Atti degli Apostoli*, Casale Monferrato, Piemme, 1994.
- MORGAN, Lyvia, «Enlivening the Body: Color and Stone Statues in Old Kingdom Egypt», *Source*, 30/3 (2011), 4-11.
- MORKOT, Robert, «Divine of Body: The Remains of Egyptian Kings—Preservation, Reverence, and Memory in a World without Relics», A. WALSHAM (ed.), *Relics and Remains*, Oxford, Oxford Academic, 2010, 37-55 ('Past & Present' Supplement 5).
- NEDACHI, Kensuke, «Portrait Sculpture and Relic Veneration in Japan», A. AKIRA & K. TOMIZAWA (eds.), *The Interrelationship of Relics and Images in Christian and Buddhist Culture*, Tokyo, Graduate School of Humanities and Sociology, The University of Tokyo, 2009, 75-94.
- ORSELLI, Alba Maria, *L'immaginario religioso della città medievale*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1985.
- PAOLETTI, Anna (ed.), *Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- PARAVICINI BAGLIANI, Agostino, *Il corpo del Papa*, Torino, Einaudi, 1994.
- RIGGS, Christina, *The Beautiful Burial in Roman Egypt. Art, Identity, and Funerary Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- RUSCONI, Roberto, *Santo Padre. La santità del Papa da san Pietro a Giovanni Paolo II*, Roma, Viella, 2010.
- SKROBUCHA, Heinz, *Stätten des Geistes. Sinai, Olten-Lausanne*, Urs Graf, 1959.
- SÖRRIES, Reiner, *Das Malibu-Triptychon. Ein Totengedenkbild aus dem römischen Ägypten und verwandte Werke der spätantiken Tafelmalerei*, Dettelbach, J. H. Röhl, 2003.
- TAYLOR, John H., *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- TSAMIS, Demetrios G., Το γεροντικόν του Σινά, Thessalonica, Ekdoseis I. Mones Theobadistou Orous Sina, 1988.
- WALKER, Susan, *Roman Art*, London, British Museum, 1991.
- WORTLEY, John, «The Origins of Christian Veneration of Body Parts», *Revue de l'histoire des religions*, 223 (2006), 1-28.

CÈSAR FAVÀ MONLLAU

Museu Nacional d'Art de Catalunya. cesar.fava@museunacional.cat

## El regne animal als peus de Crist. Miracle i presència eucarística en els retaules del Corpus dels bisbats catalans\*

**Resum:** L'article versa sobre un aspecte concret de la iconografia eucarística medieval: les representacions dels miracles protagonitzats pels animals que veneren l'hòstia consagrada. I ho fa prenent com a fil conductor el grup d'imatges, reduït però significatiu, que ha llegat la plàstica gòtica del Corpus Christi a les diòcesis medievals catalanes. Als tres exemples coneguts tradicionalment, se suma la identificació d'un quart en el frontal de Vallbona de les Monges (Lleida) i es defensa la presència d'un cinquè en un dels relleus conservats d'un retaule escultòric desmembrat de Sant Mateu (Castelló).

**Paraules clau:** miracle, hòstia consagrada, Corpus Christi, animals, art gòtic, Catalunya.

**Abstract:** This article deals with a specific aspect of medieval eucharistic iconography: the representations of miracles carried out by animals that worship the consecrated host. And it does so by taking as a common thread the small but significant group of images bequeathed by the Gothic visual artistry of Corpus Christi in the Catalan medieval dioceses. In addition to the three traditionally known examples, a fourth is identified on the altar frontal of Vallbona de les Monges (Lleida) and a case is made for the presence of a fifth on one of the preserved reliefs of a dismantled sculptured altarpiece from Sant Mateu (Castelló).

**Keywords:** miracle, consecrated host, Corpus Christi, animals, Gothic art, Catalonia.

\* Aquest estudi s'ha dut a terme en el marc del projecte *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval (1187-1388): artistas, modelos y objetos* (MICINN: HAR2015-63883-P). L'article revisita un tema abordat en la meua tesi doctoral, «Imatges per un culte emergent. Els retaules del Corpus Christi a la Catalunya dels segles XIV i XV», dirigida per la Dra. Anna Orriols i llegida a la Universitat Autònoma de Barcelona el 23 de març de 2018.

## El miracle animalístic en l'art català del Corpus Christi

Incardinat en la conquesta cristiana de València, el miracle dels Corporals de Daroca narra un prodigi d'hòsties sagnants succeït a les tropes de Jaume I al Puig del Còdol, a Llutxent (València). La versió més antiga coneguda del relat, continguda en l'anomenada *Carta de Xiva* (1340), explica com es produí el fet i com posteriorment, arran de les postures enfrontades a l'hora de resoldre la propietat de la relíquia resultant, els corporals tacats de sang, es deixà que fos la providència qui n'escollís el lloc més adequat. Per això, van posar-la sobre un mul que, després d'un llarg trajecte, va acabar sucumbint a la ciutat aragonesa que dona nom al succés, a pesar d'haver-se produït en terres valencianes.<sup>1</sup>

El de Daroca és, sens dubte, un dels portents eucarístics més cèlebres entre els documentats a la corona d'Aragó a l'edat mitjana. Ara bé, quan s'amplia el focus, hom constata que es tracta d'un més dins de l'espessa constel·lació de miracles de l'hòstia consagrada que emergiren al llarg i ample de l'orbe cristià en els darrers segles medievals.<sup>2</sup> Durant aquest període, en efecte, aquesta mena de relats va experimentar una fortuna creixent, essent vivament promocionats per la jerarquia eclesiàstica en tant que una eina eficaç per a l'assumpció i la divulgació dels seus postulats.

Els miracles eucarístics van abraçar una àmplia diversitat argumental, tot i respondre generalment a unes línies narratives més o menys ben establertes i, per tant, definibles. D'aquí que, a l'hora de sistematitzar el fenomen, la crítica hagi assajat diverses fórmules de classificació temàtica en grups i subgrups.<sup>3</sup> Ara bé, sigui quin sigui l'assumpte tractat i més enllà d'eventuals significats complementaris, d'aquest tipus d'històries se n'acostumen a desprendre unes premisses fixes. D'una banda, en tant que miracles, totes elles tenen la capacitat d'evidenciar la potència de Déu, en el cas que ens ocupa a través de l'hòstia consagrada. A l'època, aquesta és concebuda com una relíquia cristològica i, per tant, com un ens poderós i capaç d'obrar prodigis. D'altra banda, els miracles de l'hòstia presenten la particularitat de fer explícit un punt central de la teologia cristiana, a saber, la presència real de Crist en les espècies consagrades. La qüestió no és menor, atès que aquest particular és a la base de l'efervescència que experimentà el culte eucarístic a finals de l'edat mitjana. D'ell en deriven notables transformacions en el terreny litúrgic i devocional, fins arribar al punt culminant en la institució de la solemnitat del Corpus Christi per a tota la cristiandat (1264).<sup>4</sup>

Però, retornant al relat de Daroca, hi ha encara una altra qüestió que interessa no passar per alt. Em refereixo a la funció que desenvolupa l'animal, el mul, a l'hora d'escatir el lloc de destí de la relíquia sacramental. La bèstia en qüestió és l'encarregada de portar a terme el judici de Déu, segons un *topos* recurrent i de llarga tradició a l'època, que l'assimila al del brau en l'erecció del santuari de Sant Miquel al mont Gargano o a tants altres animals que ostenten un rol determinant en els relats de certes marededeus trobades, per posar només un parell d'exemples. Amb relació a aquest darrer extrem, poques imatges són tan evocadores com la del retaule del santuari marià de la Bovera (Guimerà, Urgell), conservat al Museu Episcopal de Vic (MEV 848, 885-887) (fig. 1).

1 Sobre el miracle dels Corporals de Daroca, vegeu CHABÀS 1905; CANELLAS 1989; VENTURA 1989; ALADRÉN 1991 o CORRAL 1995. I les aproximacions més recents de PASTOR 2002; MAÑAS 2006; ROYO GARCÍA 2010, 247-252 o CONSTANTE 2018, 169 i s.

2 Per al miracle eucarístic medieval, vegeu CORBLET 1985, vol. I, p. 447-515 (Livre XI); BROWE 1929; BROWE 1938; DUMOUTET 1942, 117-126; RUBIN 1991, 108-129; SNOECK 1995, 309 i s.; ALLEGRI 2004 o TIXIER 2014, 40 i s. També LADAME & DUVIN 1992 o CRUZ 1987. Pel que fa a repertoris hispànics, vegeu TRAVAL 1911 o CARMELO 2008. Quant als miracles de la preciosa sang, vegeu els estudis recents de BYNUM 2007 o FREDMAN 2011, 186-196. Des d'un punt de vista artístic, vegeu també FRICKE 2013.

3 Per exemple, vegeu BROWE 1938 o, més recentment, RUBIN 1991, 118 i s.

4 La bibliografia referent al Corpus Christi i a la devoció eucarística medieval és realment extensa. Entre els últims treballs de síntesi, vegeu RUBIN 1991; WALTERS & CORRIGAN & RICKETS 2006; LEVY & MACY & VAN AUDSALL 2012 o ANDREANI & PARAVICINI BAGLIANI 2015. Pel que fa als territoris de la corona d'Aragó, vegeu FAVÀ 2017 i CONSTANTE 2018.



Fig. 1. Invenció de la MaredeDéu de la Bovera. Retaule de la Mare de Déu del santuari de la Bovera. Museu Episcopal de Vic, inv. 885 (© Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Joan M. Díaz).

Lògicament, el paper dels animals en els miracles eucarístics és divers i concorda amb el caràcter absolutament polièdric que adopten en l'imaginari medieval i que, en determinats casos, fossilitza en les arts plàstiques.<sup>5</sup> Tanmateix, existeix una línia argumental que a l'època va gaudir d'una difusió generalitzada i que pot ser enquadrada en un marc ampli de prodigis determinats pels elements de la natura, com aquells en els quals l'hòstia surt indemne d'un aiguat o d'un incendi.<sup>6</sup> M'estic referint a aquells miracles protagonitzats per animals diversos que, malgrat la seva condició d'éssers irracionals, són capaços de reconèixer la presència divina en la sagrada forma consagrada i d'actuar en conseqüència, generalment retent-li culte de múltiples maneres. L'*exemplum* 352 de l'*Scala Coeli* de Jean Gobi Junior, que està basat en un dels relats eucarístics de Cesari d'Heisterbach, recull un cas que es pot prendre com a paradigmàtic, tant per la trama com perquè posa en solfa diverses espècies animals: la forma consagrada del viàtic cau al camp durant el seu trasllat i, en conseqüència, un grup d'animals diversos (*oves et boves, asini et equi*, segons el text) es disposen en rotllana al seu voltant i li regalen una genuflexió.<sup>7</sup>

El reconeixent i la reverència dels animals a la divinitat és un motiu d'arrels fondes, amb fonaments en les sagrades escriptures, i a l'edat mitjana gaudeix d'una considerable fortuna literària, palesa en els textos hagiogràfics i les compilacions d'*exempla*. Tal i com s'ha posat en relleu, l'animal

5 Entre l'extensa bibliografia de l'animal i la seva imatge a l'edat mitjana vegeu, per exemple, SALISBURY 1994; MARTY-DUFAUT 2005 o, recentment, SABATÉ & PEDROL 2018. També, a nivell general, DELORT 1984, esp. 58. Pel que fa a la imatge artística vegeu, entre altres, KLINGENDER 1971, esp. 262 i s; *Monde* 1985; BENTON 1992; GATHERCOLE 1995; BARIDON & GUÉDRON 2004, 73 i s; TESNIÈRE 2005; BARRAL 2009; HECK & CORDONNIER 2011; o PASTOUREAU 2011. Vegeu també el text breu de CID 1948, centrat en l'art hispà.

6 RUBIN 1991, 122-125.

7 Per a la narració, vegeu POLO DE BEAULIEU 1991, 316-317, núm. 352.

sovint hi compareix amb comportaments propis dels humans, instrumentalitzat com a arma al servei d'un discurs didàctic i moral.<sup>8</sup> Pel que fa a la seva significació, el fet clarament sens dubte advoca en favor de la veracitat de la presència real de Crist en el pa consagrat: aquest postulat és fins i tot reconegut pels éssers irracionals que, paradoxalment, li reten culte de manera conscient.<sup>9</sup> Com es veurà, prodigis com els descrits en ocasions s'acompanyen de significats complementaris. Així succeeix, per exemple, en les narracions que contraposen l'acció de l'animal, encertada, a l'obcecació d'un humà incrèdul o sacríleg, sovint un heretge o un jueu. El torcebraç sempre es resol a favor de l'animal i els contrincants, desarmats, solen optar per convertir-se al cristianisme. En aquests casos, per tant, a la vegada que és proclama la presència real de Crist en l'eucaristia, se'n combaten explícitament les posicions contràries que l'acompanyen des d'un bon començament.

En un altre ordre de coses i com era de preveure, la divulgació dels miracles de l'hòstia consagrada protagonitzats per animals no va quedar limitada al terreny de l'expressió oral o escrita, sinó que, com succeeix en tants altres casos, va experimentar una translació a les arts figuratives. Durant la baixa edat mitjana, una plataforma privilegiada per a la difusió d'aquests relats –i, en definitiva, per al miracle eucarístic en general– van ser els contextos emergents, mobles o immobles, dedicats al Corpus Christi. Tanmateix, com es veurà, hom els detecta en obres diverses i d'advocacions variades. La qüestió queda perfectament evidenciada a partir de les significatives restes del mobiliari d'altar del Corpus Christi que s'han conservat en el marc dels bisbat catalans de la baixa edat mitjana. Les figuracions dels miracles eucarístics dels animals reverents, en efecte, perviuen majoritàriament integrades dins dels programes eucarístics plasmats en aquestes obres. I, per bé que no són gaires, dels casos preservats es pot inferir que la seva inclusió en aquesta mena de conjunts degué ser un fet normalitzat i més o menys habitual.

Així, s'han conservat dues representacions d'aquesta índole en el singular joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges, el conjunt d'advocació eucarística més reculat entre els conservats dels antics regnes hispànics, compost per més d'una vintena de temes i amb un pes específic del miracle sacramental. Procedent de la petita capella del Corpus Christi del monestir femení de Vallbona de les Monges (Urgell, Lleida), probablement fou comissionat durant el segon quart del segle XIV per Berenguera d'Anglesola i de Pinós, que hi fundà un benefici abans de ser nombrada abadessa (1348-1377).<sup>10</sup>

Dues imatges més són incloses en el programa figuratiu de l'imponent retaule marià del monestir de Sixena (Osca), a l'època pertinent a la diòcesi de Lleida, que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 15916-CJT). Concretament, ambdues formen part de la magnífica predel·la del moble, significativament dedicada a l'eucaristia i articulada per quatre compartiments entorn d'un *Sant Sopar* central. Tot i la diversitat de propostes d'autoria que aplega el conjunt, sembla que en l'actualitat hi ha consens a assignar-ne l'execució al taller barceloní dels germans Serra, liderat pels germans Jaume i Pere Serra, cap a la dècada de 1370.<sup>11</sup>

Finalment, en resta probablement una darrera mostra en un relleu de pedra fragmentari servat a la sagristia de l'església arxiprestal de Sant Mateu (Baix Maestrat, Castelló), en l'actual territori de la mitra de Tortosa. Es tracta d'un dels compartiments d'un retaule desmembrat de dedicació eucarística, del qual es coneixen altres parts disperses. De paternitat ignota, el conjunt ha estat assignat a la

8 LE GOFF 1984, 676. Sobre la qüestió vegeu, per exemple, SALISBURY 1994, 103 i s.; o BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 1999. En general, quant a la humanització de l'animal, LOETSCHER 1994. De l'animal en la literatura francesa medieval, vegeu ZINK 1985; en la catalana, MARTÍN 1996.

9 Principalment, RUBIN 1991, 122 i s.

10 La bibliografia d'aquest conjunt és àmplia. Vegeu-ne els escrits recents continguts a ALCOY 2017, 56-59; i FAVÀ 2017, pàssim, esp. II, 433 i s..

11 FAVÀ 2017, pàssim, esp. II, 2, 455-472, que remet a l'extensa bibliografia anterior del conjunt.

producció escultòrica del denominat Mestre de Sant Mateu o, en qualsevol cas, a un dels tallers en actiu a la zona a la segona meitat del segle XIV.<sup>12</sup>

### La genuflexió de l'equí davant l'hòstia consagrada

Entre els nombrosos miracles eucarístics figurats en les taules de Vallbona de les Monges, que és l'exemple més ric entre els quals ha llegat l'edat mitjana peninsular, hi ha el de l'equí que fa una genuflexió a l'eucaristia –a voltes denominat com a ase, a voltes com a mula–, en el compartiment extrem esquerre del registre inferior del retaule (fig. 2).<sup>13</sup> En l'episodi només hi intervenen dos personatges, un de sant vestit amb hàbit i nimbat, que sosté la sagrada forma; i un de laic, abillat amb una túnica vermella amb caputxa, que fuetreja la bèstia, la qual malgrat tot es manté postrada enfront del Santíssim.

El motiu de l'animal que fa una genuflexió a l'hòstia consagrada en reconeixement de la presència divina apareix en múltiples relats medievals, sovint amb variacions que no només afecten l'acció en la qual aquesta té lloc, les seves coordenades i els seus protagonistes, sinó que fins i tot freqüentment impliquen una fluctuació de l'espècie que hi pren part. A vegades pot ser una porcada la que s'agenolla davant una hòstia abandonada al camp, després d'haver estat robada; en altres, és una manada de llops la que es postra al seu pas durant el trasllat del viàtic, etcètera.<sup>14</sup> Com succeeix en la imatge de Vallbona de les Monges, sovint l'actitud pietosa de l'ani-



Fig. 2. Miracle de l'equí reverent. Retaule del Corpus Christi del monestir de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 9920. (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2019).

12 Darrerament, vegeu BESERAN 2012 i FAVÀ 2017, *pàssim*, esp. v. 2, 502 i s.

13 L'escena ja apareix descrita com el miracle de l'adoració de l'eucaristia per un ase a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, 121, núm. cat. 22. En la mateixa línia: RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 287 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 180 i s. En canvi, l'episodi és referit com la prostració d'una mula a TRENS 1952, 218; ESPAÑOL 1994, 109; MELERO 2002-2003, 27-28; MELERO 2005, 177; FAVÀ 2009, 61; etcètera.

14 Un manuscrit cistercenc d'inicis del segle XIII conservat a la Bibliothèque nationale de France (París, lat. 15912), per exemple, inclou una història on un sacerdot, mentre portava la comunió a un malalt a la vila veïna, va veure set llops que li barraven el camí. Gràcies a l'hòstia consagrada, tanmateix, no només va sortir il·lès de l'amenaça, sinó que els llops es van prostrar davant de l'eucaristia. BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 2012, 512, núm. 718. Sobre el motiu literari, vegeu TUBACH 1981, 207, nús. 2641 i 2654; 210, núm. 2668; 211, núm. 2687. Tubach també recull un *exemplum* on uns ases carregats amb sacs de gra s'aparten davant d'un sacerdot que transporta el cos de Crist (36, núm. 402). També GOLDBERG 1998, 178, V35.1.1.

mal contrasta amb la d'un personatge incrèdul en la presència real, en aquest cas un heretge, el qual, consegüentment, manté una actitud irreverent enfront de l'espècie eucarística: aquí propina fuetades a l'animal perquè s'aixequi.<sup>15</sup>

Dins del marc narratiu definit, les històries protagonitzades per un equí que reverencia l'hòstia consagrada van gaudir d'una divulgació remarcable a l'època, al marge de quin fos el patró seguit. Des d'un punt de vista semàntic, el relat ha estat emparentat amb històries com l'adoració de l'Infant Jesús per part de l'ase de la Nativitat o la somera de Balaam, les dues amb una àmplia repercussió tant en les fonts escrites com en l'art medievals.<sup>16</sup> Altrament, cal fer notar que, tot i que en determinades versions la identitat de l'humà que sol coprotagonitzar l'episodi juntament amb l'animal no acostuma a estar definida, des del s. XIII el miracle va ser assimilat per la literatura hagiogràfica, que el va divulgar com un episodi de la vida de sant Antoni de Pàdua (1195-1231).<sup>17</sup>

Tenint en compte aquest fet, no estranya que el sant de l'escena del retaule de Vallbona de les Monges hagués estat identificat amb sant Antoni de Pàdua en diversos estudis.<sup>18</sup> Tanmateix, com ha puntualitzat Paulino Rodríguez, el responsable d'un dels principals estudis precedents sobre la matèria, aquest no vesteix l'hàbit franciscà, de manera que la identificació amb el sant portuguès no sembla pertinent. El que porta és clarament, en efecte, una túnica blanca i una capa negra (a més d'una tela que li creua el pit), i per tant ha de pertànyer forçosament a l'orde dels dominicans. És més, existeix un testimoni pictòric que, per analogia, porta a identificar el personatge de Vallbona de les Monges amb sant Domènec de Guzmán. Es tracta de la taula tres-centista de Tamarit de Llitera (Osca), dedicada al fundador de l'orde dels predicadors, que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 15825) (fig. 3). En ella hi figura una versió del relat, molt propera a la de Vallbona de les Monges, que inequívocament enfronta sant Domènec amb un heretge, tal i com ho expliciten la dedicació de l'obra i les inscripcions que acompanyen els elements que componen l'escena.<sup>19</sup>

- 15 *L'Speculum Laicorum* explica una trobada a les rodalies de Pàdua entre un clergue i un noble que viatja a cavall en companyia d'un palafrener, tot posant èmfasi entre l'actitud de la bèstia i la del mosso davant del sagrament: el primer hi reconeix Crist i s'agenolla en senyal de reverència mentre que el segon, contrariat, intenta fer aixecar l'animal perquè no hi adverteix la presència divina (WELTER 1914, 52, núm. 264). Pel que fa a l'antagonisme dels jueus i l'eucaristia, un *exemplum* del *Ci nous dit* narra com l'infidel llença una hòstia consagrada a un gos perquè se la mengi i, per contra, aquest s'ajeu en reverència. És més, quan en un segon intent profanador el jueu intenta llençar l'hòstia al foc, l'animal acaba impedit novament la malifeta. BLANGEZ 1979, v. I, 147, núm. 144. *L'Scala Coeli*, finalment, conté un prodigi que pot servir per il·lustrar el valor proselitista del miracle eucarístic: a la diòcesi d'Angers es produeix una trobada entre un sacerdot que transportava la darrera comunió i un jueu a cavall, en la qual l'actitud impassible d'aquest darrer contrasta amb la de l'èquid que fa una genuflexió. Davant del fet, el jueu, que inútilment havia intentat fer aixecar l'animal, es penedeix dels seus actes i acaba rebent el baptisme (WELTER 1914, 52, núm. 264).
- 16 RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 287, n. 32. A l'edat mitjana, l'història de l'ase de la Nativitat va ser inclosa en obres tan divulgades com la *Llegenda Àuria* de Iacopo da Varazze o l'*Alphabetum Narrationum* d'Arnald de Lieja, totes dues traduïdes al català. Sobre la primera, vegeu MANEIKIS & NEUGAARD 1977, II, 73-74: «O con lo bou e l'ase maravelosament lo Seyor coneguessen, de ginolós quant lo veseren l'adoraren». Quant a la segona, vegeu YSERN 2004, 133, núm. 486: «lo die que Jesucrist nasqué, lo bou e l'aze conegueren a Jesucrist e, més en lo pesebre, agenollaren e adoraren-lo». Sobre la genuflexió del bou i l'ase en la Nativitat, vegeu RÉAU 1957, 228-229. En relació amb aquestes qüestions i sobre la iconografia de l'ase i la mula en els manuscrits medievals, vegeu també HECK & CORDONNIER 2011, 154 i s.
- 17 GASPAROTTO 1968, 80-81; RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 287 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 180. Sense citar fonts textuales, el miracle de sant Antoni de Pàdua i l'heretge tolosà és explicat a TRENDS 1952, 208-209. Una variant de la narració és recollida, per exemple, en el manuscrit miscel·lani BNM 8744 de la Biblioteca Nacional de España, copiat després del 5 de febrer de 1456 per l'escrivà reial Pero Fernández de Fuentpudia. Sota el títol «El mulo adora la hostia», forma part dels miracles de sant Antoni de Pàdua continguts entre els folis 372v i 388v. El miracle es produeix quan el sant afronta una ordalia contra un grup d'heretges de la regió de Tolosa de Llenguadoc, en la qual l'animal famolenc prefereix reverenciar el sagrament abans que menjar i, per això, els heretges acaben convertint-se al cristianisme. L'estudi i edició de la col·lecció de miracles d'aquest manuscrit es du a terme a LACARRA 2002, 13-15, núm. 20. En general, sobre la relació dels sants i els animals a l'edat mitjana, vegeu ALEXANDER 2008.
- 18 *Cfr.* ESPAÑOL 1994, 109 i 153; MELERO 2002-2003, 27-28 o MELERO 2005, 177, fig. 61.
- 19 RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 287 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 180. La vinculació iconogràfica d'ambdues obres és advertida ja a ESPAÑOL 1994, 109, n. 274. Sobre el retaule de Tamarit de Llitera, vegeu: YARZA 2007 i MALÉ 2008.

Les taules de Tamarit de Llitera i de Vallbona de les Monges, dos exemplars relativament propers tant cronològicament com geogràfica, constitueixen els dos únics testimonis coneguts de la narració assimilada per l'hagiografia de sant Domènec. Atesa la desconeixença de cap altra representació plàstica ni de cap font textual d'aquesta variant del miracle, la crítica raonablement les ha vinculat a una tradició local desconeguda. En tot cas i com s'ha dit, la transposició de la llegenda al sant adquireix tot el sentit arran de la seva lluita contra l'heretgia albigesa a Tolosa de Llenguadoc, a inicis del segle XIII.<sup>20</sup>

Fins fa poc, la imatge del retaule de Vallbona de les Monges constituïa l'única figuració del miracle de l'equí reverent reconeguda en l'art hispà del cos de Crist. Amb tota probabilitat, però, n'ha perviscut parcialment una altra en un relleu escultòric provinent d'un conjunt desmembrat, també dedicat a l'eucaristia. Es tracta del fragment de la col·lecció museogràfica parroquial de Sant Mateu (Baix Maestrat) que, tot i que ja havia estat identificat lacònicament amb el miracle de l'equí, darrerament ha estat inter-



Fig. 3. Miracle de l'equí reverent. Taula de sant Domènec de Tamarit de Llitera. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 15825. (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2019).



Fig. 4. Miracle de l'equí reverent. Retaule eucarístic de Sant Mateu. Col·lecció Museogràfica Parroquial de Sant Mateu. (foto: Cèsar Favà).

20 Fonamentalment, vegeu RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 287-288.



pretat com a part d'un retaule desmembrat de sant Miquel i ha estat identificat hipotèticament amb la història de Balaam i la somera (fig. 4).<sup>21</sup>

La iconografia de l'escultura podria correspondre, certament, als dos episodis referits: únicament s'hi reconeix un quadrúpede amb les potes davanteres flexionades, davant de la part inferior del cos de dos personatges amb túnica talar. Ara bé, si es té en compte que s'han conservat diversos relleus amb similituds formals evidents i amb una inequívoca temàtica sacramental dispersos en diferents llocs de la localitat, com ara el que presenta la conversió de l'hòstia amb l'Infant Jesús, sembla adequat recuperar la identificació de l'episodi amb el miracle de l'equí reverent i a desestimar la seva interpretació com la somera aclofada del relat del llibre dels Nombres. La història de Balaam, a més, sol ser aliena als programes iconogràfics de l'arcàngel Miquel.

Lògicament, les manifestacions artístiques de dedicació eucarística van constituir una plataforma preferent i generalitzada per a la difusió del miracle de l'equí. Així es pot constatar, per exemple, a partir de l'escena continguda en la taula d'escultura aplicada que, procedent del desaparegut convent del Corpus Domini de Venècia, es conserva al Museo Correr de la ciutat (inv. Cl. XIX n. 0002). La imatge, ara protagonitzada clarament per sant Antoni de Pàdua, tradueix visualment una versió del relat que, en sintonia amb el mencionat manuscrit copiat per Pero Fernández de Fuentpudia, mostra clarament com l'animal prefereix mostrar la seva reverència al cos de Crist abans que menjar.<sup>22</sup> Com en l'escena de Vallbona de les Monges i els que es comentaran en les línies que segueixen, d'altra banda, el relleu venecià, que guarda simetria amb un miracle eucarístic de sant Pere Màrtir, posa novament de manifest la imbricació entre el culte eucarístic i els ordes mendicants.

La transposició del miracle de l'equí reverent a l'hagiografia de sant Antoni de Pàdua va contribuir, per descomptat, a una major divulgació del motiu iconogràfic, que és present en obres tan cèlebres com el baix relleu de bronze de l'altar major de la basílica del sant a Pàdua, contractat per Donatello el 1447.<sup>23</sup> Pel que fa a les arts del color, hom pot al·ludir a testimonis com el compartiment de predel·la d'un retaule dispers de santa Anna (Toledo, Ohio, Toledo Museum of Art, inv. 1959.22), assignat al taller de Gerard David,<sup>24</sup> o a manuscrits tan rellevants com el *Breviari d'Elionor de Portugal* (Nova York, The Morgan Library & Museum, MS M. 52, fol. 411v) o les *Grans Hores d'Anna de Bretanya* (París, BnF, Lat. 9474, f. 187v), entre altres.<sup>25</sup> Una bellíssima i oportuna il·lustració de les *Hores Da Costa* (c. 1515) fusiona dos episodis animalístics de la vida de sant Antoni de Pàdua en dos plànols diferents (Nova York, The Morgan Library & Museum, MS M. 399, f. 308v). A primer terme s'hi representa la predicació als peixos, que guarda clara correspondència amb la predicació als ocells de sant Francesc d'Assís i que mostra els animals dins l'aigua, aplegats sota un crucifix sostingut pel sant, alhora rodejat per diversos ocells. A la llunyania, evidenciant el paral·lelisme amb el fet narrat, hi ha el miracle de la reverència de l'equí (fig. 5).<sup>26</sup>

21 El relleu ja és identificat com el miracle de la burra que s'agenolla a FUMANAL & MONTOLÍO 2003, 242. La interpretació hipotètica de la història de Balaam es proposa a ZARAGOZÀ 2015, 86, fig. p. 87.

22 Quant a l'escena, vegeu SCHULTZ 2011, 238-239, fig. 231. Cf. KAPLAN 2005, 150 i s.

23 Vegeu, per exemple, GASPAROTTO 1968 i els treballs clàssics de WHITE 1969a i WHITE 1969b. Quant a la representació del miracle de sant Antoni de Pàdua i la mula, vegeu RÉAU 1958, 115 i s. I, sobre la seva presència en l'art italià, vegeu KAFTAL 1952, 79-80; KAFTAL 1978, 107-108 i KAFTAL 1985, 89-90. També, sobre alguns exemples friulesos d'època moderna i contemporània, vegeu BERGAMINI & GOI 2005, 64-66.

24 AINSWORTH 1998, 167 i fig. 159.

25 Sobre aquestes obres, respectivament, vegeu WIECK 2014, 69, núm. 54; i EVANS 2010, 137. Altres manuscrits dels volts de 1500 i posteriors que inclouen la imatge són les *Hores d'Enric VIII* (Nova York, The Morgan Library & Museum, H. 8, f. 185v), el *Llibre de pregàries de Clàudia de França* (Nova York, The Morgan Library & Museum, M. 1166, f. 41v), un dels dos fulls solts del Mestre de Clàudia de França conservats a l'École nationale de beaux-arts (París, M. 94) o el *Breviari Grimani* (Venècia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. I 99). Vegeu-ne l'entrada corresponent de l'Index of Medieval Art de Princeton.

26 Quant al còdex, vegeu KREN 2003.



Fig. 5. Predicació de sant Antoni de Pàdua als peixos i miracle de la mula. *Hores Da Costa*. Nova York, The Morgan Library & Museum, MS M. 399, f. 308v. © The Morgan Library & Museum, New York.

En l'actualitat, el miracle de l'equí assignat al sant portuguès també apareix figurat en un altre retaule de la corona d'Aragó que no té una dedicació eucarística estricta. Aquest, en efecte, és contingut a la polsera de la dreta de l'espectador del retaule de santa Anna de Fonts (Osca), el qual, datat vers la darrera dècada del segle xv i assignat al Mestre de Viella, es conserva en l'actual església



Fig. 6. Miracle de sant Antoni de Pàdua i la mula. Retaule de santa Anna de Fonts. Església parroquial de Fonts (Osca). (foto: Alberto Velasco).

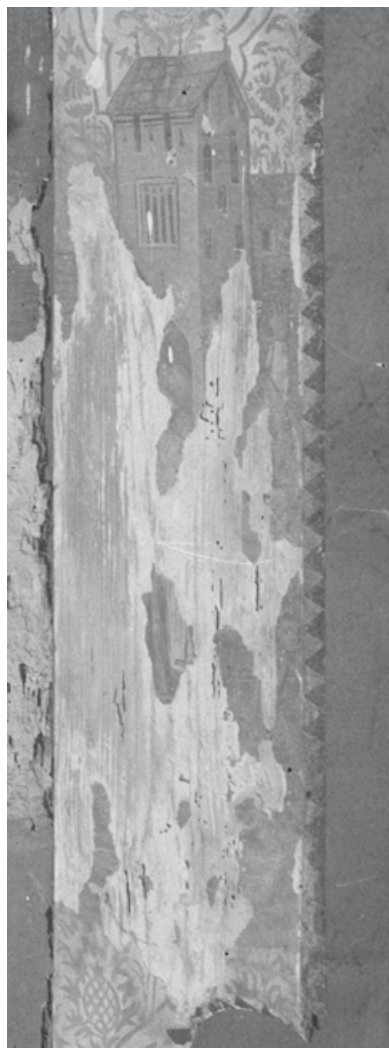


Fig. 7. Estat de l'escena de la figura anterior segons una fotografia de 1917. Retaule de santa Anna de Fonts. Església parroquial de Fonts (Osca). (© 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05562040; foto Mas: C-18994/1917).

parroquial de la vila (fig. 6).<sup>27</sup> Hom hi percep com un grup de personatges disposats al voltant de sant Antoni, que té les mans juntes com si pregués, celebren amb els braços alçats la genuflexió de l'animal davant d'una hòstia gegant. A primer terme, hi ha disposada un cistella i una mena de copa gran. Cal tenir present, això no obstant, que aquesta escena és fruit d'una importantíssima refecció moderna, tal com per exemple posa de manifest una fotografia de l'Arxiu Mas (C-18994), datada l'any 1917 (fig. 7). De fet, amb les dades que se'n disposa i sense un estudi tècnic, ni tan sols es pot assegurar que la mateixa escena hi hagués estat representada originàriament.

<sup>27</sup> Quant a aquesta imatge i la seva relació amb el tema representat a Vallbona de les Monges, vegeu VELASCO 2003, 90, fig. 8. També VELASCO 2006, 156-161, cat. núm. 12.

## Les abelles basteixen un santuari de cera per al Santíssim

En el compartiment de l'extrem esquerre de la predel·la eucarística de l'al·ludit retaule marià de Sixena es desenvolupa una altra història que presenta nexes evidents amb les imatges tractades fins aquí. El miracle en qüestió té lloc en un paisatge bucòlic on, enmig d'unes arnes, apareix un santuari de cera que allotja un altar i una sagrada forma miraculosa a sobre. Les abelles sobrevolen la seva creació mentre un camperol mostra el seu astorament tot duent-se les mans al cap. A primer terme, un grup de religiosos que han acudit fins al lloc en processó, tal i com denoten la creu processional, els bordons o les lluminàries, rauen agenollats davant del prodigi i un dels sacerdots manté oberta una píxide quadrangular en vistes a guardar-hi la relíquia. Com en tants altres casos, els elements que conformen l'escena, doncs, conjuguen el fet miraculós pròpiament dit, així com el seu posterior reconeixement per part de l'autoritat eclesiàstica (fig. 8).



Fig. 8. Miracle de les abelles. Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 15916-CJT. (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2019).

Com l'equí reverent, les abelles compten amb una presència destacada en el marc dels prodigis baixmedievals del sant sagrament i en protagonitzen una gamma àmplia de variants. Novament, però, el denominador comú de la majoria d'aquests relats rau en el reconeixement de la presència real de Crist en l'hòstia consagrada. Ara són aquests insectes els que, com a conseqüència, la revereixen de diverses maneres, a voltes construint-li un altar ceri com a la imatge de Sixena. Com ha estat assenyalat, a vegades el desencadenant del prodigi és un descuit, tal i com succeeix amb la història del sacerdot que perd l'hòstia en el prat; un robatori, de resultes del qual uns lladres deixen el cos de Crist abandonat en un rusc; o un sacrilegi qualsevol, com exemplifica el cas del combregant escèptic en la presència real que abandona la sagrada forma en el forat del tronc d'un arbre.<sup>28</sup> Altres vegades, les abelles, en lloc de bastir una construcció de cera, actuen com a testimonis privilegiats de la conversió de l'hòstia en l'Infant Crist o d'una aparició de la Mare de Déu amb el Nen, entre altres.<sup>29</sup>

28 RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 303 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 198. La història del sacerdot que perd l'hòstia al camp apareix recollida, per exemple, en el *Ci nous dit*: BLANGEZ 1979, I, 146-147, núm. 143. La mateixa font relata una llegenda similar on l'eucaristia havia estat dipositada en un rusc per uns lladres: BLANGEZ 1979, I, 142-143, núm. 134. El robatori que acaba amb l'abandonament del preuat botí en un rusc és inclòs, per exemple, en el llibre segon del *Bonum universale de apibus* de Tomàs de Cantimpré. Vegeu POLO DE BEAULIEU 1999, 148-152, esp. 152. Finalment, sobre el miracle que es desencadena quan un sacrileg diposita la sagrada forma en el tronc d'un arbre, vegeu TUBACH 1981, 209, núm. 2662. En general, sobre el miracle de les abelles, vegeu també SCHEFER 2007, 171-184.

29 Sobre la conversió de l'hòstia en un nounat, vegeu BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 2012, 563-564, núm. 908. L'adaptació de la història al culte marià a través de l'aparició de la Mare de Déu amb el Nen es constata en les *Cantigas* d'Alfons X el Savi (núm. 128 i 208): MONTOYA 2007; RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 303-304 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 198-199, n. 195.

Els elements compositius de l'escena de la predel·la de Sixena són prou explícits per tal d'associar-la amb un relat que, amb certes variants, apareix contingut en obres com el *Dialogus Miraculorum* de Cesari d'Heisterbach o l'*Alphabetum Narrationum* d'Arnau de Lieja. Una dona moguda pel desig d'incrementar la producció de mel va decidir fer un ús sacríleg de l'hòstia consagrada i col·locar-la entre les seves abelles. Tanmateix, el seu objectiu es va frustrar atès que els insectes, en reconèixer la presència divina en l'eucaristia, van construir-li un altar. En descobrir el portent, la mala cristiana va anar a confessar la seva falta i tant el sacerdot com tot el poble van acudir al lloc del miracle.<sup>30</sup>

Fins fa uns anys, la de la predel·la de Sixena havia estat considerada com l'única imatge medieval del miracle eucarístic de les abelles conservada en l'àmbit hispà. Això no obstant, en l'art català en roman una altra figuració, igualment inclosa en un programa iconogràfic del cos de Crist però més antiga, que havia passat absolutament desapercibuda. Em refereixo a l'escena emplaçada en el tercer compartiment del registre superior del frontal de Vallbona de les Monges, adjacent a la Mare de Déu de la casa central (fig. 9).<sup>31</sup> En pro d'aquesta identificació no es pot passar per alt el fet que tota l'escena és sobrevolada per un eixam nombrós d'insectes, difícilment identificables abans de la restauració de la taula duta a terme entre els anys 2009 i 2010 per Gloria Flinch i Victòria Homedes al taller del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Tampoc, que a la part esquerra de l'altar hi ha un element quadrangular que, tenint en compte la presència de les abelles, pot ser identificat amb la representació d'un rusc.

La composició del miracle de les abelles albergada en aquest frontal és tan sintètica que resulta impossible relacionar-la amb una versió determinada del relat. A banda dels insectes i del rusc, en efecte, únicament hi apareix un altar cobert amb un teixit que sustenta un ostensori flanquejat per dos candelers, el qual deu reflectir la construcció bastida per les abelles concebuda pel pintor. Completa



Fig. 9. Miracle de les abelles. Frontal del Corpus Christi del monestir de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 9919). (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2019).

30 La vinculació del tema representat a Sixena amb la història confegida per Cesari d'Heisterbach s'assenyala ja a TRENS 1952, 216, fig. 153. D'altra banda, per les mateixes dates s'indica també la seva relació amb l'exemplum 614 de la versió catalana de l'*Alphabetum Narrationum* a GRIERA 1952, 72. En la mateixa línia, i afegint altres fonts textuais que recullen versions estretament similars del miracle, com ara l'*Alphabetum Narrationum* d'Arnau de Lieja, l'*Speculum Laicorum* o el *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* d'Étienne de Bourbon, vegeu també RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 303-304 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 198-199. Atesos els elements compositius de la imatge, no considero oportuna la relació de la imatge amb la història de l'hòstia abandonada al camp per un jueu. Cfr. CID 1948,

31 Vaig apuntar la qüestió a FAVÀ 2009, 61. Per a les identificacions anteriors de l'episodi, vegeu FAVÀ 2017, 359.

la imatge una massa de núvols arrissats amb dos àngels ceroferaris de túniques afuades que sobrevo- len el cos de Crist. La seva inclusió, alhora que incideix en la dimensió sobrenatural del fet represen- tat, reforça la veritat de la presència real de Crist en l'espècie eucarística del pa. L'episodi descrit, a més, destil·la un cert valor documental en tant que evoca un aspecte fonamental del culte eucarístic medieval, a saber, la comunió ocular derivada de l'ostensió de l'hòstia consagrada (*manducatio per visum*). A partir de la imatge venen a la ment, en efecte, les exposicions continuades de l'eucaristia que a la baixa edat mitjana es documenten arreu. Fins i tot, l'observació atenta de la tela que vesteix l'ara d'altar porta a descobrir la inscripció en vermell PANGE LINGUA GLO[RIOSI], que correspon als primers mots del famós himne eucarístic atribuït a sant Tomàs d'Aquino, usual en les cerimònies eucarístiques del període.<sup>32</sup>

Les dues imatges del miracle de les abelles comentades, la de Vallbona de les Monges i la de Si- xena, porten a inferir, per si soles, el coneixement del relat en l'àmbit català, així com un cert èxit de l'episodi en l'univers iconogràfic del cos de Crist. Aquest fet guarda sintonia, d'altra banda, amb la fortuna dilatada en el temps que es constata a partir de l'existència d'altres vestigis plàstics ultrapire- nencs. Ho exemplifiquen les dues miniatures que il·lustren sengles versions del miracle incloses en un dels volums ricament miniats del *Ci nous dit* del Musée Condé de Chantilly (ms. 26, f. 94 i 97), editat en francès cap a 1340.<sup>33</sup> També en serveix d'exemple la figuració tardana, ja d'inicis del segle XVI, que comparteix protagonisme amb el famós miracle de Billettes, que la tradició situa a París l'any 1290, en un dels tapissos de la sèrie del Corpus Christi de l'abadia de Ronceray, avui al Château de Langeais (Centre-Val de Loire).<sup>34</sup>

Finalment, com s'ha vist amb relació al pro- digi de l'equí reverent, la divulgació del miracle eucarístic de les abelles no va quedar constreta únicament a la imatgeria del cos de Crist. En donen prova les respectives il·lustracions de les referides cantigues 128 i 208 del còdex de El Escorial (MS T. I. 1) i de Florència (Biblioteca Nazionale Centrale, B. R. 20), que vinculen el miracle amb el món devocional marià.<sup>35</sup>

### Els peixos salven el cos de Crist de les aigües

Al costat del miracle de les abelles, el retaule de Sixena presenta encara una darrera història anàloga a les comentades, certament atractiva, que s'estructura en dues seqüències successives (fig. 10). D'una banda, un pescador des de dalt d'una barca es desfà d'una hòstia consagrada,



Fig. 10. Miracle dels peixos. Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 15916-CJT. (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2019).

32 FAVÀ 2009, 61.

33 Al respecte, vegeu HECK 2011, cap. 134, 117, fig. 147 i cap. 143, 118, fig. 153. Al voltant de la representació de les abelles en la miniatura medieval, vegeu HECK & CORDONNIER 2011, 136-139.

34 Crida l'atenció sobre el tapís, en relació amb la imatge de Vallbona de les Monges, RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 304; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 199. Sobre l'escena teixida, vegeu Tervarent 1933, 88-89, fig. 8 i SCHEFER 2007, 171 i s. i X-XII.

35 RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 304; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 199.

que un peix recull amb la boca. D'altra banda, a la riba, la sagrada forma és dipositada per un altre peix –possiblement el mateix que l'anterior– dins de la custòdia que subjecta un sacerdot, que compareix acomboiat per un grup de clergues agenollats.

És clar, doncs, que l'escena reproduceix un dels diversos miracles articulats al voltant del motiu de l'hòstia salvada per un peix, del qual en perviuen múltiples fonts literàries d'època medieval. Malgrat lògiques variacions, aquestes acostumen a convergir en el desenllaç feliç de la recuperació del cos de Crist gràcies a la intervenció dels animals. A vegades, com recull el *Ci nous dit*, l'ultratge és comès per un personatge que, després de combregar en pecat, dona l'hòstia de menjar a un peix. En altres, com en l'*Scala Coeli* de Jean Gobi junior, és un pescador que, aconsellat per un jueu, la llença al mar per incrementar la pesca.<sup>36</sup> L'ús sacríleg que es fa de la sagrada forma, en aquest i en casos com el comentat respecte del miracle de les abelles, és deutor de la creença en certes propietats màgiques que a l'època s'atribuïen al cos de Crist.

Amb aquest teló de fons, la crítica ha oscil·lat entre diverses propostes d'identificació de la imatge de Sixena. Al meu entendre, però, es fa difícil anar més enllà d'interpretar-la genèricament com el prodigi del llançament sacríleg de l'hòstia al mar i el seu salvament per part d'un peix, defensada ja per autors com Manuel Trens a mitjans del segle passat. Al seu parer, el personatge de la barca s'hauria desfet de la sagrada forma, però per mediació de l'animal aquesta hauria estat duta fins a la riba, on un sacerdot l'hauria recollit per traslladar-la a l'església amb tota solemnitat.<sup>37</sup> A tot estirar, l'escena es podria emparentar amb la narració del pescador que utilitza l'hòstia sacrílegament per obtenir una pesca abundant, tenint en compte que el personatge que llença l'hòstia al mar té una xarxa parada.

No comparteixo la identificació de la imatge amb el denominat miracle dels peixets d'Alboraia, que la tradició creu que va succeir l'any 1348 entre les localitats valencianes d'Alboraia i Almàssera. Cal tenir present, en aquest sentit, que els elements pintats a Sixena no s'adiuen amb la línia argumental d'aquest relat, que es desencadena en el context d'una processó de viàtic. En ell, el capellà perd el cos de Crist a causa d'una torrentada i, a la fi, aquest és rescatat gràcies a la intervenció dels peixos. No hi ha rastre, doncs, del personatge que llença l'hòstia al mar, el qual, per contra, constitueix un motiu troncal dins de la imatge del retaule. Al marge d'aquest fet, ja de per si conclusiu, ni tan sols per ara es pot afirmar, fins on jo sé, que el culte entorn al miracle d'Alboraia tingui un origen medieval, atès que les fonts conegudes que al·ludeixen al prodigi són modernes.<sup>38</sup>

Tampoc em sembla un fet evident que l'antagonista de l'escena sigui un jueu, com ja va suggerir mossèn Gudiol a inicis del segle passat i com recentment s'ha justificat a partir de la fesomia presumiblement diferenciada del pescador, adduint el seu nas i la suposada deformació general del seu rostre.<sup>39</sup> Ara bé, els trets del personatge de la barca no difereixen significativament dels d'altres rostres representats en la mateixa predel·la i, en tot cas, el seu nas no és tan explícitament prominent i aguilenc com el d'altres jueus figurats en el retaule de Sixena, com ara el Judes del Sant Sopar o els rabins de l'escena de Jesús entre els doctors del cos principal del conjunt. És més: si bé es podria objectar que alguns jueus d'aquest bancal no presenten una caracterització excessivament especial, en aquests casos són la capa llarga i la caputxa les que denoten la condició del personatge.

36 Sobre la imatge i la seva relació literària, vegeu RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 304-305 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 199-200. Quant al relat i les seves versions, vegeu TUBACH 1981, 167, núm. 2072 i PAOLI 2015, 62. En concret, sobre les versions del *Ci nous dit* i l'*Scala Coeli*, vegeu respectivament BLANGEZ 1979, I, 144, núm. 138 i POLO DE BEAULIEU 1991, 317-318, núm. 354.

37 TRENS 1952, 215-216, fig. 154. En la mateixa línia, BLAYA 1995, 527, n. 17; RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 304-305 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 199-200.

38 Aquesta identificació és defensa a POST 1935, 558, n. 2; SARALEGUI 1942, 138 o ALEJOS 1977, v. I, 181. En relació amb aquest miracle, vegeu principalment ROIG 2001 i ROIG 2002.

39 Vegeu GUDIOL i CUNILL [1924], 346-347; i, similarmet, CID 1948, 9; MANOTE *et al.* 1998, 84, cat. núm. 11; i RUIZ 2005, 286.



Fig. 11. Seqüència del miracle dels peixos. Retaule major d'Almàssera. Parador desconegut. (© 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05562041; foto Mas: C-74860/1934).



Fig. 12. Seqüència del miracle dels peixos. Retaule major d'Almàssera. Parador desconegut. (© 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05562039; foto Mas: C-74859/1934).

La imatge de la predel·la de Sixena no és l'únic testimoni medieval del miracle de l'hòstia rescatada pels peixos conservat a la corona d'Aragó identificat per la crítica. Post en publicà dues taules quatrecentistes al museu diocesà de València (núm. inv. 131-132), avui en parador desconegut, identificades com les úniques parts pervivents del retaule major de l'antiga església d'Almàssera (fig. 11-12). Segons s'ha dit, en elles s'hi representarien els peixos retornant l'hòstia de les aigües i la col·locació solemne de la forma miraculosa a l'església. De fet, igual que en el cas de Sixena, alguns historiadors han identificat el tema representat amb el miracle local dels peixets d'Alboraia, per bé que, almenys que jo sàpiga, la qüestió no ha estat estudiada amb profunditat.<sup>40</sup> Cal tenir en compte, tanmateix, que en la fotografia antiga de la primera taula (fig. 11) sembla que s'hi distingeixen uns personatges sobre una barca compatibles amb el llançament sacríleg representat en el mencionat retaule aragonès.

Altres testimonis informen de les variacions del relat i de la seva fortuna en el context de l'art eucarístic de la baixa edat mitjana. Així, el mencionat manuscrit del *Ci nous dit* del Musée Condé de

40 POST 1935, 558-560; Cfr. SARALEGUI 1942, 136 i s. Dec i agraeixo la constatació de la localització ignota de les taules a Elvira Mocholí, de la Universitat de València. Cfr. FAVÀ 2017, 363.



Chantilly (ms. 26, fol. 95v) inclou una miniatura del prodigi sense que explícitament hi aparegui el rescat. Únicament es veu com un pecador combrega sacrílegament davant d'un altar i, a continuació, com aquest col·loca l'hòstia a la boca d'un peix.<sup>41</sup> D'altra banda, una de les figuracions més famoses del tema apareix en el programa iconogràfic de les pintures murals de la capella dels corporals d'Orvieto, dirigides per Ugolino di prete Ilario a inicis de la segona meitat del s. XIV. A la paret esquerra de l'altar, en tres seqüències successives acompanyades per sengles inscripcions, s'hi relata la història del pescador que, volent escatir la veracitat de la presència real, va donar l'hòstia a un peix. Tanmateix, després de tres anys, aclaparat pel remordiment, va tornar amb un sacerdot al riu, on el peix encara viu va retornar l'hòstia.<sup>42</sup>

Els miracles eucarístics de l'equí, les abelles o els peixos analitzats en les planes precedents contribueixen, sens dubte, a posar de manifest la riquesa que presenta el fet miraculós a l'edat mitjana i, particularment, dona mostra de l'àmplia varietat i la difusió generalitzada dels prodigis de l'hòstia consagrada en els darrers segles medievals. En els territoris de les mitres catalanes, el ressò de portents llunyans va conuiu amb la creença en determinats miracles locals, com per exemple el *Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses* o el *Sant Dubte d'Ivorra*, si bé no tinc constància que cap obeeixi la línia argumental tractada.<sup>43</sup>

D'altra banda, a partir dels testimonis pintats i esculpits de la demarcació es constata una clara dependència respecte de relats forans i amb ressòs universals. Els retaules i el frontal analitzats, que massa sovint passen desapercebuts en els estudis sobre la matèria realitzats fora de les nostres fronteres, igualment porten a inferir com aquestes històries degueren constituir una part més o menys habitual dintre dels programes iconogràfics dedicats al Corpus Christi que desclouen a la baixa edat mitjana.

41 HECK 2011, cap. 138, 118, fig. 150. Per al motiu dels peixos en la miniatura medieval, vegeu HECK & CORDONNIER 2011, 496-501.

42 Sobre aquestes seqüències, vegeu HARDING 2004, 63 i 65, fig. p. 66; RIGAUX 2009, 236-237, fig. 236 i PAOLI 2015, 62. Quant als murals remeto a FRATINI 2015, que en conté la bibliografia anterior. La connexió amb la pintura de la predel·la de Sixena s'assenyala a RODRÍGUEZ BARRAL 2006, 305 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 188.

43 Quant al miracle eucarístic a Catalunya a l'edat mitjana, vegeu FAVÀ 2017, 105 i s., que conté les referències anteriors en la matèria.

## BIBLIOGRAFIA

- AINSWORTH, Maryan W., *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1998.
- ALADRÉN, Jesús, «El milagro de los sagrados corporales de Daroca», D. J. BUESA CONDE & P. J. RICO LACASA (eds.), *El espejo de nuestra de historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Saragossa, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, 441-445 (catàleg d'exposició).
- ALCOY I PEDRÓS, Rosa, *Pintura catalana. El gòtic*, Barcelona, 2017.
- ALEJOS MORÁN, Asunción, *La eucaristía en el arte valenciano*, València, Institución Alfonso el Magnánimo, 1977, 2 vols.
- ALEXANDER, Dominic, *Saints and Animals in the Middle Ages*, Woodbridge-Rochester, Boydell Press, 2008.
- ALLEGRI, Renzo, *Il sangue di Dio. Storia dei miracoli eucaristici*, Milà, Ancora, 2005.
- ANDREANI, Laura & Agostino PARAVICINI BAGLIANI (eds.), *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, Florència, Sismel, 2015.
- BARIDON, Laurent & Martial GUÉDRON (dirs.), *Homme-animal. Histoires d'un face à face*, Strasbourg-Paris, Musées de Strasbourg. Strasbourg-Adam Biro, Paris 2004.
- BARRAL I ALTET, Xavier, «Gli animali nel mondo figurativo: riflessioni di un medievalista», *Ikon*, 2 (2009), 9-22.
- BENTON, Janetta R., *Medieval menagerie. Animals in the Art of the Middle Ages*, Nova York, Abbeville Press, 1992.
- BERGAMINI, GIUSEPPE & Paolo GOI, «Santi dell'Eucaristia in Friuli», A. GERETTI (ed.), *Mysterium. L'Eucarestia nei capolavori dell'arte eucaropea*, Milà, Skira, 2005, p. 63-79.
- BERLIOZ, Jacques & Marie-Anne POLO DE BEAULIEU (eds.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge (I<sup>er</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.
- BERLIOZ, Jacques & Marie-Anne POLO DE BEAULIEU, *Collectio exemplorum cisterciensis in codice Parisiensi 15912 asseruata*, Turnhout, Brepols, 2012.
- BESERAN I RAMON, Pere, «Un nou fragment d'escultura gòtica castellenca i algunes reflexions sobre el seu context», R. ALCOY (ed.), *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, 359-381.
- BLANGEZ, Gérard (ed.), *Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux, tome 1*, Paris, Société des anciens textes français, 1979.
- BLAYA ESTRADA, Nuria, «Devoción eucarística y antisemitismo en el retablo de la eucaristía de Villahermosa del Río», *Cristianismo y culturas: problemática de inculturación del mensaje cristiano. Actas del VIII Simposio de Teología Histórica*, València, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1995, 519-531.
- BROWE, Peter, «Die eucharistische Verwandlungswunder des Mittelalters», *Römische Quartalschrift*, 37 (1929), 137-164.
- BROWE, Peter, *Die Eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau, Müller und Seiffert, 1938.
- BYNUM, Caroline W., *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Filadèlfia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Historia documentada de los Corporales de Daroca*, Saragossa, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1980.
- CARMELO, Juan del, *Milagros en la Eucaristía. La Eucaristía: fuente inagotable de milagros*, Alcobendas, Dragosola, 2008.
- CHABÀS, Roc, *El miracle de Llutzent i els corporals de Daroca. Relacions i documents estudiats*, València, Diputació provincial, 1981 (facsimil ed. 1905).
- CID, Carlos, «Los animales en la pintura gòtica española», *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, 1/4 (1948), 5-9.
- CONSTANTE LUNA, Luis Jorge, *El Corpus Christi en Zaragoza (siglos XIV-XVI). Arte en torno a la paraliturgia processional*, Universidad de Zaragoza, 2018 (tesi doctoral).
- CORBLET, Jules, *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Sacrement de l'Eucharistie*, Paris, Société générale de librairie catholique, 1885-1886, 2 vols.
- CORRAL LAFUENTE, José Luis, «Una Jerusalén en el Occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los corporales», *Aragón en la Edad Media*, 12 (1995), 61-122.
- CRUZ, Joan C., *Eucharistic Miracles and Eucharistic Phenomena in the Lives of the Saints*, Rockford (Illinois), TAN Books, 1987.
- DELORT, Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.
- DUMOUTET, Edouard, *Corpus Domini. Aux Sources de la Piété Eucharistique Médiévale*, Paris, G. Beauchesne et ses fils, 1942.
- ESPAÑOL, Francesca, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*,

- Montblanc, Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 1994.
- EVANS, Mark L., «Jean Bourdichon. Grandes Heures d'Anne de Bretagne», E. TABURET-DELAHAYE & G. BRESC-BAUTIER & T. CRÉPIN-LEBLOND (dirs.), *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, París, RMN, 2010 (catàleg d'exposició).
- FAVÀ MONLLAU, Cèsar, «Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10 (2009), 57-85.
- FAVÀ MONLLAU, Cèsar, *Imatges per a un culte emergent. Els retaules del Corpus Christi a la Catalunya dels segles XIV i XV*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, 2 vols. (tesi doctoral).
- FONT, Lamberto & Enrique BAGUÉ & Juan PETIT, *La eucaristía. El tema eucarístico en el arte de España*, Barcelona, Seix Barral, 1952.
- FRATINI, Corrado, «Ad pingendum in cappella Corporis Christi. Gli affreschi della Cappella del Corporale nel Duomo di Orvieto», L. ANDREANI & A. PARAVICINI BAGLIANI (eds.), *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, Florència, Sismel, 2015, 329-342.
- FREEDMAN, Charles, *Holy Bones. Holy Dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe*, New Heaven-Londres, Yale University Press, 2011.
- FRICKE, Beate, «A liquid history. Blood and animation in late medieval art», *Res: anthropology and aesthetics*, 63-64 (2013), p. 53-69.
- FUMANAL PAGÈS, Miquel Àngel & David MONTOLÍO, «Figuras de san Pedro y san Pablo», L. de SANJOSÉ (ed.), *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Castelló, Fundació Blasco de Alagón, 2003, 242-247 (catàleg d'exposició).
- GASPAROTTO, Cesira, «Iconografia antoniana: I 'miracoli' dell'altare di Donatello», *Il Santo. Rivista antoniana di Storia, Dottrina, Arte*, VIII/1 (1968), 79-91.
- GATHERCOLE, Patricia M., *Animals in medieval French manuscript illumination*, Lewiston, E. Mellen Press, 1995.
- GOLDBERG, Harriet, *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Literature*, Tempe (Arizona), Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998.
- GRIERA, Antonio, «Milagros eucarísticos», *Paz cristiana. Revista oficial del XXXV Congreso Eucarístico Internacional*, III (1952), 70-72.
- GUDIOL I CUNILL, Josep, *Els Trescentistes. Segona part*, Barcelona, S. Babra, [1924] (La Pintura Mig-Eval Catalana, 2).
- HARDING, Catherine D., *Guida alla Cappella del Corporale del Duomo di Orvieto*, Ponte San Giovanni, Quattroemme, 2004.
- HECK, Christian, *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au XIV<sup>e</sup> siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout, Brepols, 2011.
- HECK, Christian & Rémy CORDONNIER, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, París, Citadelles & Mazenod, 2011.
- KAFTAL, George, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florència, Le Lettere, 2003 (1952).
- KAFTAL, George, *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Florència, Le Lettere, 2003 (1978).
- KAFTAL, George, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Florència, Le Lettere, 2003 (1985).
- KAPLAN, Paul H. D., «The paliotto of the Corpus Domini: a eucharistic sculpture for a Venetian nunnery», *Studies in Iconography*, 26 (2005), p. 121-174.
- KLINGENDER, Francis D., *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages*, Londres, Routledge and K. Paul, 1971.
- KREN, Thomas, «Da Costa Hours», T. KREN & S. MCKENDRICK, (eds.), *The Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles, Getty Publications, 2003, 450-451.
- LACARRA, Maria Jesús, «Una colección inédita de milagros de san Antonio de Pádua: edición y estudio», *Revista de literatura medieval*, 14 (2002), 9-33.
- LADAME, Jean & Richard DUVIN, *I miracoli eucaristici*, Roma, Edizioni Dehoniane, 1992.
- LE GOFF, Jaques, *Un autre Moyen Âge*, París, Gallimard 1999 (1984).
- LEVY, Ian & Gary MACY & Kristen VAN AUDSALL (eds.), *A Companion to the Eucharist in the Middle Ages*, Leiden-Boston, Brill, 2012.
- LOETSCHER, Hugo, *Le Coq pêcheur: de l'utilisation littéraire et moral des animaux*, París, Fayard, 1994.
- MALÉ MIRANDA, Gemma, «Nuevas aportaciones sobre el retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera: iconografía, origen, promoción y datación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), 37-51.
- MANEIKIS KNIAZZEH, Charlotte S. & Edward J. NEUGAARD, *Vides de sants rosselloneses*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1977, 2 vols.
- MANOTE, Maria Rosa et al., *Guia art gòtic*, Barcelona, MNAC, 1998.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Capilla de los Corporales. Iglesia col-legial de Santa María de Daroca*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 2006.
- MARTÍN PASCUAL, Lúcia, *La tradició animalística en la literatura catalana medieval*, València, Institut

- de Cultura «Juan Gil-Albert»—Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.
- MARTY-DUFAUT, Josy, *Les Animaux du Moyen Âge: réels & mythiques*, Gémenos, Autres Temps, 2005.
- MELERO MONEO, Marisa, «Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), 21-40.
- MELERO-MONEO, Marisa, *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Bellaterra et al., Universitat Autònoma de Barcelona et al., 2005 (Memoria Artium, 3).
- Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). Actes du congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (Toulouse, 25-26 mai 1984)*, Tolosa de Llenquadoc, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, «El culto a la eucaristía y sus derivaciones mágicas en el siglo XIII», *La Corónica. A Journal of Medieval Spanish Language, Literatures and Cultures*, 36/1 (2007), 189-196.
- PAOLI, Emore, «Il miracolo de Bolsena e il miracoli eucaristici del Medioevo latino fra scritte e immagini», L. ANDREANI & A. PARAVICINI BAGLIANI (eds.), *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, Florència, Sismel, 2015, 49-71.
- PASTOUREAU, Michel., *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011.
- PASTOR ARIÑO, Juan Pablo, «La vivencia eucarística en Daroca», A. HEVIA BALLINA (ed.), *Memoria Ecclesiae XX. Religiosidad popular y archivos de la iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España*, Oviedo, 2002, 205-208 (Actas del XVI Congreso de la Asociación celebrado en Zaragoza. Primera parte).
- POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne (ed.), *La Scala Coeli de Jean de Gobi*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.
- POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne, «Du bon usage de l'animal dans les recueils médiévaux d'exempla», J. BERLIOZ & M.-A. POLO DE BEAULIEU (eds.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge (I<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, 147-170.
- POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting, vol. VI*, Cambridge, Harvard University Press, 1935.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien, tome II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- RÉAU, Louis., *Iconographie de l'Art Chrétien, tome III*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- RIGAUX, Dominique «Miracle, reliques et images dans la chapelle du Corporal à Orvieto (1357-1364)», N. BÉRIOU & B. CASEAU & D. RIGAUX (eds.), *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge), vol. 1, L'institution*, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 2009, 201-245.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, «Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispana», *Boletín. Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XCVII (2006), 279-348.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Bellaterra et al., Universitat Autònoma de Barcelona et al., 2009 (Memoria Artium, 8).
- ROIG HURTADO, Immaculada, *El miracle dels peixets: un símbol para las poblaciones de Almàssera y Alboraià*, Almàssera, Ajuntament d'Almàssera, 2001.
- ROIG HURTADO, Immaculada, «El miracle dels peixets o milagro de las sagradas formas: un símbolo para las poblaciones de Almàssera y Alboraià», A. HEVIA BALLINA (ed.), *Memoria Ecclesiae XX. Religiosidad popular y archivos de la iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España*, Oviedo, 2002, 265-291 (Actas del XVI Congreso de la Asociación celebrado en Zaragoza. Primera parte).
- ROYO GARCÍA, Juan Ramón, «El culto a la Eucaristía en Aragón», F. LABARGA GARCÍA, (ed.), *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, 245-290 (II Congreso Nacional de Cofradías del Santísimo Sacramento).
- RUBIN, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- RUIZ I QUESADA, Francesc, «Pere Serra», R. ALCOY (ed.), *Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 284-296 (L'Art Gòtic a Catalunya).
- SABATÉ, Flocel & Maite PEDROL (dirs.), *Els animals a l'Edat Mitjana*, Lleida, Pagès editors, 2018.
- SALISBURY, Joyce E., *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*, Nova York-Londres, Routledge, 1994.
- SARALEGUI, Leandro de, «Pedro Nicolau», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLVI (1942), 98-152.
- SCHEFER, Jean-Louis, *L'Hostie profanée, histoire d'une fiction théologique*, Paris, Éditions P.O.L., 2007.
- SCHULZ, Anne Markham, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, Florència, Centro Di, 2011.
- SNOECK, Godefridus J. C., *Medieval Piety from Relics to the Eucharist*, Leiden-Nova York-Colònia, Brill, 1995.

- TERVARENT, Guy de, «Les tapisseries du Rocenray et leurs sources d'inspiration», *Gazette des Beaux-Arts*, X (1933), 82-83.
- TESNIÈRE, Marie-Hélène, *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Paris, BNF, 2005.
- TIXIER, Frédéric, *La monstrence eucharistique. Genèse, Typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- TRAVAL I ROSET, Manuel, *Prodigios Eucarísticos*, Barcelona, Libreria Tipogràfica catòlica, 1911 (1908).
- TRENS, Manuel, *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, Aymá, 1952.
- TUBACH, Frederic C., *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1981.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, «El retablo gótico de Santa Ana de Fonç (Huesca): un ejemplo de promoción episcopal en relación al inmaculismo», *Boletín. Museo e Instituto «Camón Aznar» de Ibero-caja*, XC (2003), 275-299.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2006.
- VENTURA, Agustí, «Llutxent, un miracle musulmà?», *Papers de la Costera*, 6 (1989), 53-68.
- WALTERS, Barbara R. & Vincent J. CORRIGAN & Peter T. RICKETS (eds.), *The Feast of Corpus Christi*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006.
- WELTER, Jean-Théobald, *Le speculum laicorum: édition d'une collection d'exempla, composée en Angleterre à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Picard. 1914.
- WHITE, John, «Donatello's High Altar in the Santo at Padua. Part One: The Documents and Their Implications», *The Art Bulletin*, 51/1 (1969a) 1-14.
- WHITE, John, «Donatello's High Altar in the Santo at Padua. Part Two: Reconstruction», *The Art Bulletin*, 51/2 (1969b), 118-141.
- WIECK, Roger S., *Illuminating Faith. The Eucharist in Medieval Life and Art. The Morgan Library & Museum*, Nova York, Scala Arts Publishers Inc., 2014.
- YARZA LUACES, Joaquín, «El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Llitera», *Lambard*, 19 (2006-2007), 275-295.
- ARNAU DE LIEJA, *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet* (ed. Josep-Antoni YSERN LAGARDA), Barcelona, 2004, 2 vols.
- ZARAGOZÀ CATALÁN, Arturo, *El taller de imàgenes de pedra del segle XIV de San Mateo (Castellón). Reconstruyendo un mundo de fragmentos*, Castelló de la Plana, Diputació de Castellón, 2015.
- ZINK, Michel, «Le monde animal et ses représentations dans la littérature française du Moyen Âge», *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). Actes du congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (Toulouse, 25-26 mai 1984)*, Tolosa de Lenguadoc, 1985, 47-71.

MATTIA C. CHIRIATTI

Universidad de Alcalá. mattia.chiriatti@uah.es

## ¿Biografía o *hagiobiografía*? El *De Vita Gregorii Thaumaturgi* de Gregorio de Nisa\*

**Resumen:** *La Vida de Gregorio Taumaturgo*, del obispo capadocio Gregorio de Nisa, constituye el prototipo de un nuevo género literario cristiano, la *hagiobiografía*. Perfilando a un santo como *hagios*, el objetivo del encomiasta es presentar el elogiado a los fieles como modelo de virtud, realizado por el relato de sus *thaumata* (prodigios). La biografía novelada de la vida y los milagros de Gregorio de Neocaesarea (conocido por la tradición posterior como Gregorio el Taumaturgo) pone de manifiesto la evidente deuda de la oratoria cristiana respecto a los recursos retóricos de la Segunda Sofística. Gregorio se convierte, por lo tanto, en un modelo de santo taumatúrgico, un arquetipo de *hagios* literario durante las épocas bizantina y medieval.

**Palabras clave:** Biografía, hagiografía, hagiobiografía, Gregorio Taumaturgo, Gregorio de Nisa, historiografía.

**Abstract:** *The Life of Gregory the Wonder-worker*, by the Cappadocian bishop Gregory of Nyssa, represents the prototype of a new Christian literary genre: the *hagiobiography*. By depicting a saint as *hagios*, the goal of the panegyrist is to present the object of praise to the faithful as a model of virtue, aggrandised by the story of his *thaumata* (wonders). The fictionalised biography of the life and miracles of Gregory of Neocaesarea (known by later tradition as Gregory Thaumaturgus), highlights the obvious debt of Christian oratory to the rhetorical resources of the Second Sophistic. Gregory becomes, therefore, a model of a wonder-working saint, an archetype of literary *hagios* during the Byzantine and medieval eras.

**Keywords:** biography, hagiography, hagiobiography, Gregory the Wonder-Worker, Gregory of Nyssa, historiography.

\* El presente artículo se encuadra dentro del proyecto «Contextos históricos de aplicación de las penas de reclusión en el Mediterráneo Oriental (siglos v-vii): casuística y legislación [Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2014-52744-P]» y en el marco del contrato de investigación «Juan de la Cierva [Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, FJCI-2016-30844]» y la estancia de investigación en la Universidad de Sheffield mediante la acción complementaria «José Castillejo [Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, CAS18/00255]». Las traducciones griegas y latinas presentes en el texto han sido llevadas a cabo por el autor.

## Introducción: las *biografías* de Gregorio Taumaturgo

De todas las menciones biográficas acerca de Gregorio el Taumaturgo, predicador capadocio del siglo III, la de Gregorio de Nisa –cuyo género literario y verosimilitud histórica han sido a menudo puestos en entredicho–, es la más extensa.<sup>1</sup> Queda patente, desde un principio, la trazabilidad dentro de la obra de cánones propios de la biografía clásica, cuyos juicios parciales y tendenciosos sobre el personaje descrito, filtrados con una finalidad moralista, conducían al lector a enclaustrar al personaje dentro de una visión subjetiva –construida específicamente por el biógrafo–, y a moldearlo ideológicamente a su antojo.<sup>2</sup> No obstante, a diferencia de su modelo anterior, la biografía cristiana carece de un factor basilar con respecto a su arquetipo: el descuido de los parámetros históricos esenciales, por una parte, y, por la otra, el predominio del amplio patrimonio oral que, junto con la tradición posterior sobre la hagiografía y los milagros del santo todopoderoso, constituye su núcleo expositivo.<sup>3</sup>

Resulta oportuno a efectos de nuestro estudio, a guisa de premisa, hacer un breve paréntesis introductorio sobre tradición oral y hagiografía. Sendos elementos se presentan como claramente indisolubles para la reconstrucción de la biografía del de Neocesarea, dado que la tradición oral anhelaba constantemente –a través del recuerdo de los prodigios o la exaltación de la virtud– alabar la vida del santo. Por otra parte, debido a su marca temporal de instantaneidad y actualidad, la tradición oral deseaba materializar de inmediato la realidad de los eventos acontecidos en comparación con las ficticias anécdotas del pasado. Asimismo, la hagiografía procuraba constantemente recurrir a milagros y portentos para así *justificar* histórica y socialmente la santidad de este último. Por tanto, dados estos presupuestos, el nacimiento de la transmisión histórica a través de la tradición oral permitió que la información hagiográfica se difundiera con facilidad entre los hablantes y que, a su vez, fuera memorizada más rápidamente entre los oyentes. Basilio era perfectamente consciente de ello: «todavía sigue en pie y viva la admiración hacia Gregorio el Grande entre los lugareños, y su recuerdo, que sigue fresco y siempre verde, se encuentra arraigado entre nosotros y nunca se desvanecerá en el tiempo».<sup>4</sup> Gregorio de Nisa lo era también: «si la exposición de las narraciones sobre su vida ha sido puramente descriptiva y presentada de una manera sencilla, descuidando mi discurso adrede las exageraciones de los hechos sugeridas habitualmente por la exquisitez retórica, que ella sea también un testimonio no pequeño para los que juzgan correctamente las cosas, de que yo no magnifico cuando cuento sus milagros, sino que considero que la memoria es suficiente para alcanzar un elogio perfecto. Lo mismo se puede decir de una belleza natural que destaca en una cara sin el elemento adicional del arte cosmético».<sup>5</sup>

Como bien subraya el capadocio y también las investigaciones históricas actuales sobre el proceso de difusión oral del patrimonio histórico, la manipulación retórica a la que pudo estar sujeto cualquier tipo de traspaso de información a través de este medio era decisiva, por el hecho de que la finalidad de la obra hagiográfica radicaba en crear un modelo de santidad reforzado por las tradiciones orales recogidas hasta el momento de la redacción de la biografía, y presentarlas como si fueran reales e históricamente fidedignas.<sup>6</sup> A este propósito, el hagiógrafo declara en su introduc-

1 GREG. NYSS., *De vita Gregorii Thaumaturgi*, ed. G. Heil, GNO 10/1: *Gregorii Nysseni sermones*, II, Leiden-New York-Köbenhavn-Köln, 1990, 1-57.

2 HÄGG 2012, 380-390; SONNABEND 2002, 4-12.

3 GIANNARELLI 1988, 171-176; DE NICOLA 1995, 283-287.

4 BAS. CAES., *Ep.*, 207, 187.

5 GREG. NYSS., *Thaumaturg.*, 26, 25.

6 VAN DAM 1982, 281. El estudioso subraya que el de Nisa se basa principalmente en el patrimonio oral, puesto que las obras manuscritas del Taumaturgo no circularon hasta bien entrado el siglo IV, como demuestran los testimonios de la historiografía posterior, concretamente Jerónimo, Rufino, Sócrates y Sozómeno.

ción a la *Vita*: «la finalidad de esta oración reside en el enseñar a los oyentes de hoy, a través de la recopilación y el recuerdo de sus hazañas, el mismo tipo de hombre, tal y como fue visto por sus contemporáneos». <sup>7</sup> La intención de hacer encajar una figura del pasado dentro de la actualidad manipulándola bajo el perfil ideológico no representaba, por tanto, un problema exclusivo de la hagiografía cristiana. En sus *Vidas Paralelas*, por ejemplo, Plutarco intentaba otorgar, a los ojos de los dominadores romanos, un valor añadido a los estrategas griegos, buscando entre ambas partes afinidades conceptuales tras hacerlos encajar en una precisa dimensión temporal. Gregorio de Nisa, siguiendo el modelo clásico, intentaba elevar la imagen del santo de Neocesarea y así, superadas las barreras históricas e ideológicas, situar al elogiado en un lugar atemporal, donde la figura del Taumaturgo se convirtiera estructuralmente en un vehículo mítico de construcción de la naciente ideología religiosa. El obispo de Nisa era sobremanera consciente, pues, de la completa ahistoricidad tanto de la vida como del personaje del Taumaturgo, mas intentaba dar un giro propagandístico a su papel histórico-social, adaptándolo, conceptualmente, a la visión ideológica y a la mentalidad propias del siglo IV.

### **Biografía y hagiobiografía: las fuentes de Gregorio de Nisa**

En este planteamiento, donde el personaje es trasladado desde una perspectiva real a una dimensión idealizada, podríamos identificar el género literario cristiano de *hagiobiografía*, aplicado a la narración de vidas de santos ejemplares. Este nuevo patrón podría ser definido, en términos generales, como un relato insertado dentro de un marco histórico de tipo narrativo, «una narración presentada por un narrador personal que integra un lector ficticio y se refiere a un mundo de experiencias personales y cotidianas». <sup>8</sup>

El hagiobiógrafo/panegirista, pues, basándose en su sustrato retórico clásico, forjado en los cánones de la segunda sofística, relataba hechos milagrosos hiperbolizados acontecidos a una tercera persona, hechos recogidos en una o más tradiciones orales (relatos o narraciones transmitidos oralmente por antepasados) o escritas y que, mediante las más sofisticadas técnicas retóricas, confeccionaba en un texto narrativo, ensalzando por acontecimientos fantásticos, pero en el que también incluía similitudes y paralelismos con sucesos reales, topónimos y personajes históricos, todo magnífica y realmente representado, como si de una película se tratara, mediante el artificio retórico de la *ekphrasis*. <sup>9</sup> Gregorio de Nisa tuvo presentes estos cánones, a sabiendas de que el elemento fantástico habría prevalecido sobre el histórico y que las hipérbolas propias de la hagiobiografía cristiana habrían quedado al descubierto al compararlas con las menciones históricas antiguas y los estudios filológicos actuales. De hecho, no pueden ser obviadas en la *Vita* las referencias a autores de corte más propiamente histórico que mencionan al Taumaturgo, entre los que cabría mencionar a Eusebio de Cesarea –quien, en su *Historia Ecclesiastica*, dedica al santo unas pocas líneas, menos de un párrafo<sup>10</sup>– y a

<sup>7</sup> GREG. NYSS., *Thaumat.*, 3, 16 - 4, 2.

<sup>8</sup> GOI 1998, 372.

<sup>9</sup> Sobre la *ekphrasis*, véase WEBB 2009, 1-86; GOLDHILL 1994, 197-223; ID., 2007, 16-19.

<sup>10</sup> EVSEB. CAES., *Hist. eccl.*, VI, 30. El historiador habla de la llegada a Cesarea de Teodoro, conocido más adelante como el obispo Gregorio (ὄν ἐπίσκοπος μάλιστα ἐγνώμεν Θεόδωρον), y de su hermano, Atenodoro. Ambos sentían una terrible atracción por los estudios de los clásicos griegos y romanos, mientras que Orígenes les inculcó, al contrario, el amor hacia la filosofía. Ellos estuvieron con él cinco años más, y progresaron tanto en el estudio de la teología que llegaron a ser muy dignos de recibir el cargo de obispos de las diócesis del Ponto. El léxico bizantino Suda, siglos más tarde, retomará la información proporcionada por el Cesarense (Sud., 452: «Gregorio, llamado también Teodoro, el Taumaturgo, obispo de Neocesarea, ciudad del Ponto, joven se marchó de Capadocia, junto con su hermano Atenodoro, por amor a las letras griegas y latinas, y se fue a *Beritum*, y de allí a Cesarea de Palestina. Orígenes poco a poco los condujo hacia la religión cristiana y los hizo sus seguidores. Después de haberlos formado a lo largo de cinco años, fueron enviados a su patria, y Gregorio escribió un discurso panegirico, en el cual daba las gracias a Orígenes, y después de haber convocado a gente de todos los lados, entre la cual también estaba presente el



Sócrates<sup>11</sup>, Sozómoeno<sup>12</sup> y Rufino<sup>13</sup>.

Asimismo, a la hora de extraer detalles útiles para la reconstrucción de la biografía del Taumaturgo, un problema metodológico dificulta la tarea del historiador: el *Elogio de Orígenes*, escrito por el mismo Gregorio Taumaturgo,<sup>14</sup> proporciona mucha información acerca de su vida, sobre todo en el párrafo quinto,<sup>15</sup> a pesar de que la crítica filológica contemporánea lo considere, junto con la gran mayoría de sus textos, espurio.<sup>16</sup> Dada esta condición, sin embargo, se constata que, a la hora de redactar su obra, Gregorio de Nisa conocía, al igual que Basilio, la existencia de esta obra autobiográfica y, junto con ella, también los escritos de Eusebio y de Jerónimo, quien, en un modesto párrafo, confirmaba la autenticidad del *Elogio a Orígenes* y de la *Paráfrasis del Eclesiastés*.<sup>17</sup>

El resultado de la *Vita*, pues, es una síntesis brillante entre el recurso a fuentes históricas o similares (la obra de Eusebio y la autobiografía del Taumaturgo, siempre y cuando se considere esta última como auténtica) y a la tradición oral, cuya suma se fue modelando progresivamente para forjar un personaje icono de dos siglos de antigüedad, apto para su comunidad cristiana de finales del siglo IV, y, sobre todo, un vector propagandístico de la ortodoxia nicena y de la virtud ascética. El estudioso

mismo Orígenes, lo recitó, tal cual ha llegado hasta nosotros. Escribió también una *Metafrasis* del Eclesiastés, muy breve pero admirable, y muchas otras epístolas de todo tipo. Murió durante el reinado de Aureliano, famoso por los muchos milagros que había realizado cuando era ya obispo»).

- 11 SOCRAT., *Hist. eccl.*, IV, 27, 1-7. El historiador traza una escueta biografía del Taumaturgo, definiéndole «Póntico» (ὁ Ποντικός Γρηγόριος) y «discípulo de Orígenes» (μαθητῆς γὰρ Ὠριγένους ἐγένετο): «[...] oriundo de Neocesarea en el Ponto, fue uno de los primeros en ser alumno de Orígenes. La fama sobre Gregorio fue enorme, tanto en Atenas como en *Beritum* y en toda la diócesis del Ponto, es decir, en toda la ecúmene. Después de haber terminado su formación juvenil en Atenas, estudió derecho en *Beritum*, y después de haberse enterado de que Orígenes estaba en Cesarea interpretando las Sagradas Escrituras, acudió rápidamente allí. Habiéndose imbuido de su renombrada ciencia teológica, y afirmando que disfrutaba mucho con ella, se alejó completamente del estudio de la jurisprudencia romana y, después de haber aprendido, gracias a él, la verdadera filosofía, volvió con estos conocimientos a la tierra natal, que ya lo reclamaba. Allí, siendo de aquella población, realizó muchos prodigios, curando enfermos, echando demonios a través de sus órdenes, atrayendo a los paganos mediante sus palabras, pero sobre todo por medio de los hechos».
- 12 SOZOM., *Hist. eccl.*, II, 27. La referencia de Sozómoeno, al contrario, es más lapidaria: «Por otro lado, sobre esto me gustaría contar, ya que me he enterado de que este prodigio ha sido realizado por el portentoso Gregorio, el que estaba a cargo, un tiempo, de la iglesia de Neocesarea: y no dudo absolutamente de ello». El milagro del que habla Sozómoeno es uno de los que Gregorio de Nisa no incluye en su *Vida*.
- 13 Rufino, en la continuación de la *Historia Ecclesiastica*, afirma: «efectivamente, el texto menciona las historias del santo Gregorio (*verum quoniam beati Gregorii historiae textus adtulit mentionem*), gestas que yo considero muy certeras de un tan gran hombre (*dignissimum puto tanti viri gesta*) que todavía se celebran mediante un discurso común bajo el eje oriental como el occidental (*quae sub orientali et septentrionis axe cunctorum sermone celebrantur*); por eso no quiero yo omitirla, para que quede constancia para la posteridad (*ad memoriam posteritatis*)». Más adelante, Rufino habla, como Gregorio hará en su biografía, de algunos de los hechos milagros operados por el Taumaturgo, entre los que el historiador destaca el milagro del lago, la lucha contra el maligno y sus exorcismos, y, por último, la visión de la Trinidad, hecho este último narrado con todo lujo de detalles por el Niseno.
- 14 GREGOR. TAVMAT., *In Origen.*, I - IX.
- 15 GREGOR. TAVMAT., *In Origen.*, V, 48-72. Su nombre originario era Teodoro y nació en el Ponto. Sus padres, paganos, encumbrados, pudieron procurarle una buena formación en Berito, junto a su hermano Atenodoro. Después de encontrar a Orígenes, en Cesarea de Palestina, frecuentó su escuela durante ocho años, allí se convirtió al cristianismo, volvió al Ponto y empezó la evangelización de su región natal.
- 16 Sobre este argumento las críticas se encuentran divididas: MATEO-SECO 1984, 197 defiende su autenticidad apoyándose en CROUZEL 1979, 287-319. Nautin, al contrario, no atribuye el *Elogio de Orígenes* al Taumaturgo (NAUTIN 1977, 183-197). En nuestra opinión, esta obra puede considerarse auténtica, puesto que las referencias sobre el Taumaturgo, al igual que las presentes en la biografía del Niseno, son pura ficción destinada a la edificación moral (MITCHELL 1999, 99-100).
- 17 HIERON., *De vir. ill.*, 65: «Teodoro, que después se llamó Gregorio, obispo de Neocesarea del Ponto, todavía adolescente, por amor a las letras griegas y latinas, se trasladó desde Capadocia a Berito y desde allí a Cesarea de Palestina, llevando consigo a su hermano Atenodoro. Habiendo visto Orígenes las extraordinarias dotes de ellos, los exhortó al estudio de la filosofía e, introduciendo en ella poco a poco la fe del Cristo, los hizo también sus seguidores; y, así, adoctrinados por él durante cinco años, son enviados junto a su madre. Uno de ellos, Teodoro, al partir escribió para Orígenes un *Panegírico de la Eucaristía* y, convocada una gran concurrencia, lo recitó estando también presente el mismo Orígenes, panegírico que ha llegado hasta hoy. Escribió asimismo una *Metafrasis* del Eclesiastés, ciertamente breve pero muy útil, y circulan por todas partes otras *Cartas* de él, pero sobre todo sus prodigios y milagros, que realizó siendo ya obispo con mucha gloria para la Iglesia».

Van Dam, de hecho, enfatiza en que el proceso creativo de la hagiobiografía de Gregorio sobre el Taumaturgo y su época se presenta más bien como un ejercicio sobre la metodología de escribir la historia, relacionada con las fuentes orales y hagiográficas.<sup>18</sup> De hecho, una clave para interpretar comprensivamente (de manera inclusiva) la vida del santo todopoderoso es la estructuralista, centrándose en la relación entre tradición oral, tradición popular y actitud del predicador, relacionada con el patrimonio cultural bíblico y el modelo profético. Según su análisis pluriangular, el estudioso se plantea descubrir cómo las tradiciones orales –cuya estructura bien trazada está en la base narrativo-histórica de la *Vita* del Taumaturgo– pueden llegar a tener un valor histórico efectivo.<sup>19</sup> En estas, además, reside el conjunto de milagros y portentos, es decir, la base del recorrido narrativo del héroe del Ponto, sobre cuyo armazón se desarrolla el contenido de la *Vita* de Gregorio de Nisa y los *topoi* que tejen la trama biográfica de la obra, cuyo acervo ha llegado a crear el *μῦθος* de Gregorio.

A la hora de definir su personaje, por consiguiente, cabe reconstruir una figura mítica a través de las interconexiones lógicas presentes dentro de la estructura narrativa de la obra, aquellos enlaces simbólicos que permiten entender el texto no solo como una narración histórica, sino más bien como una pieza literaria, ya que esta hagiobiografía así había sido concebida desde el principio. Gregorio teje, a la postre, una estructura interna paralela de símbolos, la mayoría relacionados con los milagros, que, sin estar ordenados bajo ningún criterio cronológico, se relacionan entre ellos a través de referencias o de imágenes metafóricas presentes en cada relato. Todos estos símbolos constituyen un código, un sistema de valores que comprenden el idioma, la mentalidad y la cultura de determinados personajes situados en un espacio temporal específico. La conclusión, por tanto, se basa esencialmente en el binomio *oralidad*-hagiografía. Al autor no le interesa si la fuente que habla del Taumaturgo es escrita u oral, lo que le importa es que la estructura lógico-simbólica sea congruente con la información proporcionada. Los episodios míticos –en este caso, las historias de los milagros– desvelan, por debajo, unas dicotomías estructurales, como las contraposiciones bien-mal, vida-muerte, cultura y naturaleza. Descifrando estas oposiciones, saldría a la luz el verdadero Gregorio, justo como afirma el mismo Lévi-Strauss, según el cual, el objetivo de un mito es aquello de proveer un modelo lógico capaz de resolver una contradicción, siendo el mito continuo y su estructura discontinua.<sup>20</sup>

Destaca, entre esas dualidades, la relación del hombre con el *δαίμων*, la divinidad en general –que el Niseno califica desde el principio como pagana y, por consiguiente, demoníaca–, en contraposición a *θεός*, el Dios verdadero, el Dios de los cristianos. Todos los milagros del Taumaturgo presentan esta dicotomía. Entre los ejemplos que encontramos cabe citar el de la prostituta, impulsada al principio por el diablo para chantajear a Gregorio y después poseída por él mismo; el caso de los dos hermanos y de las dos prostitutas, donde la fuerza maligna impulsa a hacer el mal; el de los dos maleantes judíos, que intentan desafiar la clarividencia del todopoderoso; o cuando el mismo diablo posee a un joven o intenta asustar en los baños públicos al ministro del templo, recién convertido a la fe ortodoxa; por último, y presentado de manera más apocalíptica, el connubio entre demonio/divinidad pagana y Satanás, en el acontecimiento de la peste. En este episodio, la metáfora de la lucha entre la taumaturgia ortodoxa y la herejía pagana (es decir, arriana) alcanza el punto más extremo para poder convertir la victoria del credo cristiano en una derrota más ecuménica de los paganos. El límite en este caso, además acentuado por el constante uso de la hipérbole, entre hagiografía y acontecimiento histórico es muy tenue. La veracidad de las noticias, disfrazadas de prodigios fuera del alcance humano, lleva, por deducción, a considerar los acontecimientos como reales. De igual forma, no cabe la menor duda

18 VAN DAM 1982, 293-297.

19 VAN DAM 1982, 289: la aplicación del estructuralismo a la hagiografía ya se había ensayado con la *Vida de San Martín* de Sulpicio Severo y la hagiografía bizantina.

20 LÉVI-STRAUSS 1992, 252.

de que el autor enfatiza la magnitud de los milagros para unir pasado y presente y así, convirtiendo este hecho sobrenatural en algo verosímil, le proporciona una veracidad cuyos efectos pueden ser apreciados a los ojos de sus contemporáneos. El hecho de recurrir al expediente de la verosimilitud histórica, recurso común entre los artificios utilizados por la retórica encomiástica, le permite enlazar dos acontecimientos en uno, justificando, de manera histórica, la verdad de este suceso.

La clave de lectura estructuralista de esta obra permite, por tanto, interpretarla y, máxime, entender el fenómeno histórico de manera paralelamente opuesta a la sincrónica, a la relación causa-efecto típica de la historiografía tradicional. La estructura diacrónico-simbolista permite analizar en profundidad aquellas estructuras ideológicas o sociales que la mentalidad actual, a distancia de unos veinte siglos, no consigue concebir. Esta interpretación consigue, además, solucionar *conceptualmente* las trabas referentes a la localización geográfica o temporal, mientras nos proporciona la clave exacta con la que leer y analizar esta obra: un complejo sistema de categorías simbólicas que representan la manera de pensar de un individuo del siglo IV acerca de la representación literaria de un personaje sagrado contemporáneo.

### **Conclusión: ¿hagiografía o hagiobiografía?**

En conclusión, la estructura simbólica que, por tanto, subyace en el trasfondo de la *Vita*, puede haber sido utilizada por el autor para vehicular su mensaje pastoral a una asamblea cristiana del siglo IV, utilizando una figura mítica de un siglo anterior y un mensaje cargado de un fuerte componente propagandístico. Esto demostraría la evolución de los parámetros de la biografía clásica hacia otros propiamente cristianos, donde la figura de un simple taumaturgo localizado en una zona remota del Ponto se convierte en un modelo religioso a seguir para toda la comunidad religiosa capadocia y anatolia. Este retrato lógico-estructuralista, hecho propiamente histórico a través de la sabia elaboración retórica del Niseno, nos permite adentrarnos en una mejor comprensión del siglo IV, además de hacernos entender mejor el concepto de conversión religiosa y de proselitismo en la Antigüedad Tardía. Pese a ello, sin embargo, el rol activo de Gregorio Taumaturgo en la conversión de los cristianos de Capadocia durante los comienzos del siglo III permanece aún nebuloso, puesto que la *Vida* cuenta con un abanico de interpretaciones muy amplio: desde la aplicación cristiana de un panegírico pagano a un vehículo oral para transmitir enseñanzas bíblicas; desde un mito creado para contextualizar la naciente iglesia en la Capadocia del siglo IV a un texto auténticamente histórico basado en tradiciones orales y que, siglos después, se convertirá en un patrón literario para las hagiografías tardoantiguas, bizantinas y medievales.

## BIBLIOGRAFÍA

## (Fuentes)

BAS(ILIUS CAESARENSIS), *Ep(istulae)* (ed. Yves Courtonne.), París, CUF, 1957-1966, 3 vols.

EUSEB(IUS CAESARIENSIS), *Hist(oria) eccl(esiastica)* (Eduard SCHWARTZ & Theodor MOMMSEN), Leipzig, J. C. Hinrichs, 1903-1909, 3 vols. (Griechischen Christlichen Schriftsteller, 9)

GREG(ORIUS) NYSS(ENUS), (*De vita Gregorii Thaumaturgi*) (ed. Gunter HEIL), Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1990 (Gregorii Nyseni Opera, 10/1: Sermones, Pars II).

GREGOR(IUS) THAUMAT(URGUS), *In Origen(em)* (ed. Henri Crouzel), París, CUF, 1906.

HIERON(YMUS), *De vir(is) ill(ustribus)* (ed. Ernest C. Richardson), Leipzig, J.C. Hinrichs, 1986, 1-56 (Texte und Untersuchungen, 14/1).

RUFIN(US), *Hist(oria) eccl(esiastica)* (ed. Eduard SCHWARTZ & Theodor MOMMSEN), Berlín, 1908, 957-1040 (Griechischen Christlichen Schriftsteller, 9/2)

SOCRAT(ES), *Hist(oria) eccl(esiastica)* (ed. G. C. HANSEN), Berlín, Akademie-Verlag, 1995 (Griechischen Christlichen Schriftsteller, NF 1).

SOZOM(ENUS), *Hist(oria) eccl(esiastica)* (ed. Joseph Bidez & G. C. HANSEN), Berlín, Akademie-Verlag, 1995 (Griechischen Christlichen Schriftsteller, NF 4).

## (Estudios)

CROUZEL, Henry, «Faut-il voir trois personnages en Grégoire le Thaumaturge?», *Gregorianum*, 60 (1979), 287-319.

DE NICOLA, Angelo, «Il ΘΕΙΟΧ ΤΩΝ ΕΓΚΩΜΙΟΝ ΛΟΓΟΣ nella Vita di San Gregorio Taumaturgo di Gregorio Nisseno», S. PRICOCO (dir.), *La narrativa cristiana antica. Codici narrativi, strutture formali, schemi retorici. XXIII Incontro di studiosi dell'antichità cristiana (Roma, 5-7 maggio 1994)*, Roma, *Studia Ephemeridis Augustinianum* 50 (1995), 283-300.

HÄGG, Thomas, *The art of biography in antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

GIANNARELLI, Elena, «Donne, bambini, vescovi e santi: i fedeli eccellenti di Gregorio il Taumaturgo. Tradizioni e linee di lettura di un personaggio», B.

CLAUSI & V. MILAZZO (dirs.), *Il giusto che fiorisce come palma: Gregorio il Taumaturgo fra storia e agiografia. Atti del Convegno di Staletti*, Roma, Augustinianum, 2007, 171-184.

GOI, Cedomil, «La novela hispanoamericana colonial», Luis ÍÑIGO MADRIGAL (dir.), *Historia de la literatura hispoamericana. Época colonial*, Madrid, Cátedra, 1998.

GOLDHILL, Simon, «The naïve and knowing eye: ekphrasis and the culture of viewing in the Hellenistic world», S. GOLDHILL & R. OSBORNE (dirs.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press 1994, 197-223.

GOLDHILL, Simon, «What is ekphrasis for?», *Classical Philology*, 102 (2007), 1-19.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992 (1958).

MATEO-SECO, Lucas Francisco, «El cristiano ante la vida y ante la muerte: estudio del Panegirico de Gregorio de Nisa sobre Gregorio Taumaturgo», A. SPIRA (ed.), *The Biographical Works of Gregory of Nyssa. Proceedings of the Eighth International Colloquium on Gregory of Nyssa*, Cambridge (MA), Philadelphia Patristic Foundation, 1984, 197-221 (Patristic Monograph Series, 12).

MITCHELL 1999, «The Life and 'Lives' of Gregory Thaumaturgus», J. W. DRIJVERS & J. W. WATT (eds.), *Portraits of Spirituality. Religious Power in Early Christianity, Byzantium and the Christian Orient*, Leiden-Boston, Brill, 1999, 99-138 (Religions in the Graeco-Roman World, 137).

NAUTIN, Pierre, *Origène. Sa vie et son oeuvre*, París, Beauchesne, 1977 (Christianisme Antique 1).

SONNABEND, Holger, *Geschichte der antiken Biographie. Von Isokrates bis zur Historia Augusta*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2002.

VAN DAM, Raymond, «Hagiography and History: The Life of Gregory Thaumaturgus», *Classical Antiquity*, 1/2 (1982), 272-308.

VAN DAM, R Raymond, *Kingdom of Snow: Roman Rule and Greek Culture in Cappadocia*, Philadelphia, 2002.

WEBB, Ruth, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham, Ashgate, 2009.



JUAN ANTONIO JIMÉNEZ SÁNCHEZ

Grup de Recerques en Antiquitat Tardana (GRAT)  
Universitat de Barcelona. jjimenez@ub.edu

## Los barcos de Magonia y otros navíos voladores como género de *mirabilia* durante la Edad Media\*

**Resumen:** Agobardo de Lyon redactó, c. 816, el *De grandine et tonitruis*, tratado destinado a combatir la creencia del pueblo en los *tempestarii*, de los que se decía que eran capaces de producir tormentas con su sola voluntad. En esta obra, el prelado también nos habla de un país fabuloso llamado Magonia, de donde venían barcos sobre las nubes y cuyos tripulantes recogían los frutos caídos a causa de las tempestades provocadas por los tempestarios. El mito transmitido por Agobardo corresponde a un género de *mirabilia* muy extendido durante la Edad Media, el de los navíos voladores. En este trabajo, revisamos los principales testimonios al respecto (conservados en crónicas y otros escritos de diversa naturaleza con una cronología que se extiende entre los siglos VIII y XIII), estudiamos sus semejanzas y diferencias haciendo hincapié en sus elementos comunes, y examinamos finalmente las razones que pudieron originar la leyenda de este fenómeno extraordinario.

**Palabras clave:** Agobardo de Lyon, Magonia, barcos voladores, anclas, Clonmacnoise, Tailten.

**Abstract:** Agobard of Lyon wrote c. 816 the *De grandine et tonitruis*, a treatise intended to combat people's belief in the *tempestarii*, who were said to be capable of producing storms with their will alone. In this text, the prelate also tells us about a fabulous country called Magonia from where boats came on clouds and whose crews gathered up the fruit that had fallen because of the storms caused by the *tempestarii*. The myth transmitted by Agobard corresponds to a genre of *mirabilia* which was widespread during the Middle Ages: that of flying ships. In this work, we review the main testimonies related to this topic (preserved in chronicles and other writings of diverse nature dating from between the 8th and 13th centuries), we study their similarities and differences, emphasizing their common elements and, finally, we examine the possible origins of this extraordinary legendary phenomenon.

**Keywords:** Agobard of Lyon, Magonia, flying ships, anchors, Clonmacnoise, Tailten.

\* Este estudio se enmarca en los proyectos de investigación HAR2016-74981-P del Ministerio de Economía y Competitividad, cuyos investigadores principales son los profesores Josep Vilella y Juan Antonio Jiménez, y del GRAT, Grup de Recerca 2017SGR-211, de la Direcció General de Recerca de la Generalitat de Catalunya, dirigido por Josep Vilella.

## Agobardo y los barcos de Magonia

Agobardo de Lyon redactó, c. 816, el *De grandine et tonitruis* con el objetivo de combatir una superstición extendida entre la sociedad de su tiempo: la creencia en unos individuos conocidos como *tempestarii*. En teoría se trataba de unos magos capaces de generar tormentas con su sola voluntad. Agobardo también narra que la gente pensaba que existía una región denominada Magonia, de la que venían barcos que navegaban sobre las nubes. Los aeronautas recogían los frutos caídos a causa de las tempestades desencadenadas por los tempestarios y, a cambio, entregaban ricos presentes a estos magos.<sup>1</sup> Todo el mundo parecía creer en este lugar y en sus barcos voladores, hasta el punto de que un día se presentó ante Agobardo un grupo de personas llevando consigo a cuatro infelices encadenados con la intención de obtener su autorización para lapidarlos; los acusaban de haber caído de uno de los navíos de Magonia y de ser, de algún modo, los responsables de la destrucción de sus cosechas. El obispo hubo de recurrir a toda su oratoria para lograr la liberación de los cautivos.<sup>2</sup>

Este mito corresponde a la versión más conocida de un género de *mirabilia*<sup>3</sup> muy extendido durante la Edad Media, el de los navíos voladores. No obstante, el prelado de Lyon no fue el primero ni el último en narrar historias semejantes. Testimonios de este tipo se conservan en crónicas y otros escritos de diversa naturaleza, con una cronología que se sitúa entre los siglos VIII y XIII, y que varían en su grado de complejidad, aunque en muchas ocasiones presentan numerosos elementos comunes.

## La Crónica de Irlanda

La alusión más antigua a barcos voladores de la que tenemos constancia debió de hallarse en una compilación de anales, hoy desaparecida, y que conocemos bajo el nombre de *Crónica de Irlanda*. Podemos reconstruirla gracias a que fue la fuente común de otros anales irlandeses para el período comprendido entre el 431 y el 911.<sup>4</sup> Así, en la entrada correspondiente al 749 se nos dice que en ese año se vieron barcos en el aire con sus hombres.<sup>5</sup> Entre las crónicas posteriores derivadas de esta fuente tenemos, por un lado, los *Anales del Úlster (Annala Uladh)*, donde en la noticia del 748, además, se añade —con seguridad es un aditamento posterior<sup>6</sup>— que los navíos y sus tripulaciones se avistaron sobre la abadía de Clonmacnoise, a orillas del río Shannon.<sup>7</sup> Por otro lado, la historia se reprodujo en los anales que forman el denominado *grupo de Clonmacnoise*: los *Anales de Clonmacnoise*,<sup>8</sup> los *Anales de Tigernach*,<sup>9</sup> y los *Anales de los Cuatro Maestros*.<sup>10</sup> El material analístico conservado en algunas recensiones del *Lebor Gabála Éirenn* (o *Libro de las invasiones irlandesas*)

1 AGOBARDVS, *De grand. et ton.*, 2 (p. 4).

2 AGOBARDVS, *De grand. et ton.*, 2 (p. 4).

3 Los *mirabilia*, a diferencia de los *miracula* —que gozaban de una condición sobrenatural al estar producidos por Dios—, eran considerados fenómenos naturales, aunque resultaban inexplicables y estaban revestidos, por tanto, de un carácter maravilloso.

4 Acerca de esta fuente, véase: CHARLES-EDWARDS 2006.

5 *Chronicle of Ireland*, s.a. 749, 13 (p. 221): «ships were seen in the air together with their crews» (solo ofrece la traducción inglesa).

6 Según CHARLES-EDWARDS 2006, I, 221, n. 1, fue Cathal Mac Maghnusa (historiador irlandés, principal compilador de los *Anales del Úlster* durante la segunda mitad del siglo XV) quien añadió la expresión «sobre Clonmacnois» (*os cinn Cluana mic Nois*), pues tal precisión geográfica no aparece en el resto de anales que dependen de la *Crónica de Irlanda*.

7 *Annala Uladh*, s.a. 748 (I, p. 212): *naues in aere uisae sunt cum suis uiris, os cinn Cluana mic Nois*. Véase: CAREY 1992, 16; ROSS 1998, 63; CORRAL 2017, 26; JIMÉNEZ 2018, 96.

8 *Annals of Clonmacnoise*, s.a. 744 (p. 118).

9 *Annals of Tigernach*, s.a. 748, 13 (p. 250).

10 *Annals of the Four Masters*, s.a. 743, 9 (I, p. 346).

sitúa el episodio durante el reinado de Domnall, alto rey de Irlanda que gobernó desde Tara entre el 743 y el 763. Con todo, la noticia resulta aquí más escueta, pues no menciona a los miembros de la tripulación y solo afirma que se vieron barcos en el aire.<sup>11</sup>

### El *Lebor Laignech*

El *Libro de Leinster (Lebor Laignech)*<sup>12</sup> incorpora algunos detalles más. Sitúa la aparición durante una asamblea celebrada en la colina de Tailten (actual Teltown)<sup>13</sup> y añade que fueron tres los barcos vistos en el aire mientras los hombres de Irlanda estaban reunidos en presencia del rey Domnall.<sup>14</sup>

### El *De mirabilibus Hiberniae*

Las fuentes irlandesas siguieron ocupándose de esta historia, en particular aquellas interesadas en mostrar las maravillas de esta tierra, y cada una incluía nuevos detalles que enriquecían el mito. Esto se observa bien en el *De mirabilibus Hiberniae*,<sup>15</sup> poema anónimo<sup>16</sup> redactado aproximadamente en el 990/1000,<sup>17</sup> en el que el autor glorifica el poder de Dios mediante la aparición de algo tan maravilloso como es un barco volador. Afirma que en una ocasión un rey irlandés se hallaba reunido en una asamblea con miles de sus hombres cuando, de repente, vieron un barco que pasaba por el cielo. Entonces, un tripulante arrojó un arpón tras un supuesto pez y el arpón se clavó en la tierra; seguidamente, el navegante descendió nadando y recuperó su arma.<sup>18</sup> El poeta no indica aquí el lugar del avistamiento ni el nombre del monarca, que, de nuevo, está con su pueblo en una reunión festiva; sin embargo, en contraposición, añade un nuevo elemento a la historia que luego devendrá común

11 *Lebor Gabála Érenn*, secc. IX, 144 (642) (V, p. 392): *L. Domnall mac Murchada, .xx. bliadan conerbailt. Naues in aere uisae sunt* («Domnall mac Murchada, veinte años, hasta que murió. Se vieron naves en el aire»). Al respecto, véase CAREY 1992, 16.

12 El conocido hoy como *Libro de Leinster (Lebor Laignech)* –anteriormente como *Libro de Nuachongbáil (Lebor na Nuachongbála)*– es un manuscrito compilado c. 1160 y conservado en el Trinity College de Dublín (MS H 2.18 [cat. MS 1339]). Contiene diversos textos fundamentales para el conocimiento de la mitología y de la historia irlandesa antigua.

13 La feria (*óenach*) de Tailten se celebraba anualmente, durante una semana a inicios de agosto. Aunque de carácter provincial, era la asamblea más importante de Irlanda, ya que tenía lugar bajo el patrocinio del rey de Tara, el más poderoso de la isla. En la *óenach* había competiciones atléticas y carreras de caballos, pero también se trataban en ella asuntos públicos de la comunidad. Al respecto, véase: BINCHEY 1958, 115-127; ALBERRO 2006, 170-173.

14 *Lebor Laignech, Óenach Talten (La feria de Tailten)*, 35733-35735 (V, p. 1204 [fol. 274a]): *Ingnad aile in so béus do ingantaib ind Oenaig cétna .i. facsin na trí long ar inram issind aeor uasa. & fir Herend im Domnall mac Murchada ic ferthain ind Oenaig* («aquí también hay otra de las maravillas de la misma asamblea: se vieron tres barcos navegando en el aire sobre sus cabezas, cuando los hombres de Irlanda estaban celebrando la feria con Domnall, hijo de Murchada»). Véase: MEYER 1894, 313; GOUGAUD 1924, 356; CAREY 1992, 16; ROSS 1998, 64.

15 Este poema consta de dos partes diferenciadas: 1) *De signis et prodigiis* (vv. 1-30) (versos introductorios sobre los *mirabilia* en general); 2) *De rebus Hiberniae admirandis* (vv. 31-195) (descripción de los *mirabilia* de Irlanda). El pasaje que aquí nos interesa se halla en la segunda parte, en el ítem 19, titulado *De nauí qui uisa est in aere*. Véase BOYLE 2014, 233.

16 GWYNN 1955, 8-9 y 11, atribuyó este texto a Patricio, obispo de Dublín entre 1074 y 1084. Sin embargo, resulta inadmisibles dicha atribución en función de determinadas evidencias internas del poema que permitirían fecharlo, aproximadamente, un siglo antes del fallecimiento del prelado dublinés. Al respecto, remitimos a la siguiente nota.

17 Como bien ha puesto de manifiesto BOYLE 2014, 255-256, ciertos elementos internos permiten sostener que el autor de este poema no es Patricio de Dublín. Así, cuando menciona al cuerpo incorrupto de san Cianán, el poeta afirma que el santo había fallecido quinientos años atrás. Cianán murió en el 489, lo que nos proporcionaría el año 990 como fecha aproximada de composición del poema. Esta precisión cronológica no se halla en otras fuentes que narran la misma maravilla, lo que permite sugerir que no se trata de una convención de la historia, sino de algo particular en el autor del *De mirabilibus Hiberniae*, quien, por tanto, lo habría escrito realmente unos quinientos años tras la muerte de Cianán.

18 *De mirab. Hibern.*, 122-133 (p. 64): *rex fuit in theatro Scottorum tempore quodam / turbis cum uariis, cum milibus ordine pulcris. / Ecce repente uident decurrere in aere nauim, / de qua post piscem tunc unus iecerat hastam: / que ruit in terram, quam natans ille retraxit. / Ista quis auditurus erit sine laude tonantis?*



en muchas de las narraciones que perpetuarán el mito: el arpón arrojado desde el navío, objeto que vincula físicamente al barco maravilloso con los testigos mortales.<sup>19</sup>

### **El *Do Ingantaib Érenn Andso da rer Lebair Glind-da-Lacha***

Una versión más desarrollada de esta historia se lee en el opúsculo *Sobre las maravillas de Eri según el Libro de Glendalough (Do Ingantaib Érenn Andso da rer Lebair Glind-da-Lacha)*. No conservamos el *Libro de Glendalough*, pero conocemos la parte relativa a las *maravillas de Irlanda* gracias a que fue recogida en el *Libro de Ballymote (Leabhar Bhaile an Mhóta)*, manuscrito compilado a finales del siglo XIV. En lo que concierne a la fecha de redacción del *Do Ingantaib Érenn*, el texto seguramente tomó su forma actual entre 1054 y 1118.<sup>20</sup> La historia aquí es como sigue: el rey Congalach estaba en la feria de Tailten cuando vio un barco en el aire, desde el que un miembro de la tripulación arrojó un arpón a un salmón; el dardo se clavó en el suelo ante todos los presentes; seguidamente, el aeronauta descendió para recuperarlo, pero entonces fue atrapado por uno de los allí reunidos; el hombre comenzó a gritar que se estaba ahogando, ante lo cual el rey ordenó que lo dejaran marchar; cuando fue liberado, el marinero retornó al barco «nadando» a través del aire.<sup>21</sup>

El lugar del avistamiento, como en el *Libro de Leinster*, vuelve a ser Tailten. En lo que concierne al rey protagonista del episodio, este ya no es Domnall, sino Congalach, quien gobernó en Irlanda entre el 944 y el 956. Esto supone que el portento está fechado aquí unos dos siglos más tarde que en las compilaciones analísticas, aunque resulta imposible precisar el porqué de dicho cambio. La datación no es la única innovación, pues el *Do Ingantaib Érenn* dio a la historia un final más novelesco: el aeronauta capturado está a punto de morir ahogado, como si se hallara en el fondo del mar, y solo la oportuna intervención del rey le libra de un destino trágico.<sup>22</sup>

### **El MS XXVI de la Advocate's Library de Edimburgo**

La historia siguió evolucionando en los detalles y matices, como se observa en un breve repertorio fabuloso (MS XXVI de la Advocate's Library de Edimburgo [Kilbride Collection N.º 22]), de autoría anónima y fechado a finales del siglo XII.<sup>23</sup> En este caso, se relata que un día la comunidad de Clonmacnoise se hallaba reunida cuando los integrantes de la reunión advirtieron sobre ellos un barco navegando como si estuviera en el mar. Los miembros de la tripulación, al ver el cónclave congregado, arrojaron el ancla, que cayó hasta el suelo y fue sujetada por los monjes. Entonces, uno de los aeronautas bajó tras el ancla, nadando a través del aire como si fuera agua; sin embargo, al llegar a tierra, los monjes lo agarraron y él comenzó a rogarles que lo dejaran ir, puesto que estaban ahogándose.

19 CAREY 1992, 16-17. Véase también: GOUGAUD 1924, 355; ROSS 1998, 63-64; JIMÉNEZ 2018, 96. Sobre el ancla como un vínculo entre dos mundos, el real y el sobrenatural, véase: ROSS 1998.

20 BOYLE 2014, 247. Según HERBERT & TODD 1848 (XIII), el *Do Ingantaib Érenn* es «not very unlike the celebrated *Otia imperialia* of Gervase of Tilbury, and compiled probably about the same period», lo que nos llevaría a una composición del siglo XIII, dado que los *Otia imperialia* fueron redactados c. 1211/1215.

21 *Do Ingantaib Érenn Andso da rer Lebair Glind-da-Lacha*, 23 (p. 210-212). CAREY 1992, 25, señala los paralelismos de esta anécdota con la recogida en el MS Laud Misc. 610, de la Bodleian Library de Oxford (texto en: DILLON 1960, 73-74): las coincidencias entre ambos textos resultan casi literales, y entre las pocas divergencias destaca tan solo el final, donde se afirma que la gente del navío estuvo todo el tiempo mirando hacia abajo, y todos reían juntos.

22 MEYER 1894, 312-313; GOUGAUD 1924, 356; CAREY 1992, 17-18; ROSS 1998, 64; CORRAL 2017, 27; JIMÉNEZ 2018, 96-97.

23 CAREY 1992, 18-19, realiza la datación a partir de criterios filológicos. Previamente: JACKSON 1971, 165 y 314, n. 138, lo había fechado entre los siglos XIV y XV a partir de la datación del manuscrito donde se conservaba.

Los religiosos le hicieron caso y él regresó al barco nadando nuevamente y llevando el ancla con él.<sup>24</sup> Como se puede observar, los principales cambios atañen a la ubicación geográfica, que ha pasado de Tailten a Clonmacnoise; los protagonistas, ya que en vez del rey y sus súbditos, son un grupo de monjes, y al objeto arrojado desde el barco aéreo, un ancla en vez de un arpón. Además, en esta ocasión, el navegante es liberado por la propia iniciativa de los cenobitas, no por orden de un superior.<sup>25</sup>

### La *Chronica* de Geoffrey de Vigeois

En algún momento del siglo XII, la historia saltó al continente, donde fue recogida en su crónica por Geoffrey, abad de Vigeois entre 1170 y 1184. El escenario continuó siendo insular; eso sí, la historia se trasladó de Irlanda a Inglaterra. Afirma el cronista que en 1122 un navío sobrevoló los cielos de Inglaterra y que, al pasar sobre Londres, quedó allí sujeto por culpa del ancla. Uno de los marineros descendió para liberarla, pero al ser retenido por numerosas personas, falleció ahogado. Sus compañeros comenzaron a gritar, cortaron la cuerda del ancla y prosiguieron su viaje.<sup>26</sup> Aparte de la ubicación geográfica (Inglaterra en vez de Irlanda, y Londres en vez de un monasterio), la principal innovación atañe al final dramático de la historia, con el navegante muriendo ahogado al ser agarrado por la gente.<sup>27</sup> No será la última vez que nos hallemos ante este desenlace trágico.

### Los *Otia imperialia* de Gervasio de Tilbury

Gervasio de Tilbury recurrió a la versión de Clonmacnoise en sus *Ocios imperiales* (*Otia imperialia*, obra escrita c. 1211-1215) para probar la existencia de un mar superior.<sup>28</sup> Narra que, en Britania la Mayor, en un día de fiesta muy nublado, la gente que pasaba por el cementerio de la iglesia, al salir de misa, vio un ancla en el túmulo pétreo de una tumba. La soga ascendía hasta desaparecer entre las nubes, y su continuo movimiento evidenciaba que los tripulantes del barco aéreo intentaban soltar el ancla sin éxito. Mientras, los presentes oían más allá de las nubes las voces de los marineros, como si discutieran qué debía realizarse a continuación. Finalmente, uno de los aeronautas saltó del navío, se agarró al cable y bajó asíéndose a él, al igual que cualquier marinero sumergiéndose en el agua. Ya había liberado el ancla cuando la gente lo sujetó y el infeliz expiró pronto entre las manos de sus captores, asfixiado por la excesiva densidad de la atmósfera, al igual que un hombre muere ahogado en el mar. Arriba los marinos esperaron una hora, pero al ver que su compañero no regresaba e intuir lo sucedido, cortaron la cuerda y navegaron lejos. Para recordar el acontecimiento, se decidió que el ancla abandonada fuera convertida en diversos ornamentos de la puerta de la iglesia.<sup>29</sup> Como puede

24 *Stories from the Edinburgh MS. XXVI*, 2 (p. 8-9).

25 CAREY 1992, 18, señala que estos cambios han podido ser «deliberate alterations on the part of a redactor».

26 GAVFREDVS COEN., *Chron.*, 40 (p. 299-300): *nauis sursum, in aere, uelut nauta (natans) in aequore uisa est in Anglia, iacta anchora urbis in medio a ciuibus Londoniarum impeditur. Mittitur a nautis quidam, qui solueret anchoram, sed retentus a pluribus, qui mersus aquis exspirauit. Clamantes nautae aera denuo sulcant, fine anchorae secto.*

27 GOUGAUD 1924, 356-357; CAREY 1992, 24; ROSS 1998, 64; CORRAL 2017, 26.

28 GERVASIUS TILB., *Otia imper.*, I, 13 (p. 82), narra la ilustrativa anécdota de que un marinero de Bristol, de viaje tras dejar en casa a su mujer e hijos, navegaba por una parte remota del océano. Una mañana, limpiaba su cuchillo por encima de la borda del navío cuando se le resbaló de las manos y cayó por accidente al mar. A la misma hora, el cuchillo entró en casa del marinero a través de una ventana en el techo y se clavó en la mesa, delante de su mujer, quien lo reconoció y lo guardó. Cuando al cabo de un tiempo regresó su marido, le enseñó el arma y supo por él que la fecha en la que ella encontró el cuchillo coincidía con la que su marido lo había perdido.

29 GERVASIUS TILB., *Otia imper.*, I, 13 (p. 80). Véase: GOUGAUD 1924, 354-355; CAREY 1992, 19-20; ROSS 1998, 64; CORRAL 2017, 26; JIMÉNEZ 2018, 98.

observarse, aquí la historia vuelve a ambientarse en Inglaterra; además, Gervasio también le da un final trágico, como había hecho un siglo antes Geoffrey de Vigeois.

### **El *Konungs skuggsjá***

La versión ambientada en Clonmacnoise se repite en el *Espejo real* (*Konungs skuggsjá* o *Speculum Regale*), obra de carácter educativo escrita en antiguo escandinavo *c.* 1250.<sup>30</sup> Uno de sus capítulos explica que un domingo en el que la gente se hallaba oyendo misa en esta abadía, un ancla descendió del cielo y quedó prendida en el arco de la puerta de la iglesia de Ciarán, fundador del monasterio. La sogá que la sujetaba subía hasta llegar a un barco que flotaba en el cielo, y el pueblo, que se había congregado ante el templo, lo veía tan bien que incluso podía distinguir a sus tripulantes. En ese momento, observaron cómo uno de los aeronautas saltó por encima de la borda y descendió nadando a través del aire para liberar el ancla. Cuando la alcanzó y pugnaba por soltarla, algunos hombres se precipitaron hacia él y lo sujetaron. Por fortuna, el obispo, casualmente presente en la misa de esa jornada, prohibió que lo mantuvieran cautivo, ya que afirmó que moriría enseguida como si estuviera bajo el agua. Tan pronto como fue liberado, el marinero regresó a su barco, sus compañeros cortaron la sogá y el navío reemprendió su viaje. El ancla permaneció en la iglesia para dar testimonio del evento.<sup>31</sup>

### **Las diversas interpretaciones del fenómeno**

Tras haber repasado las principales versiones conocidas de este prodigio, resta la cuestión de su interpretación. Si nos remontamos al testimonio más antiguo, al de la *Crónica de Irlanda*, acaecido en el siglo VIII, podemos pensar que los testigos contemplaron algo en el cielo que no supieron explicar y que identificaron con barcos en el aire. D. Woods creyó que se trataría de un fenómeno meteorológico inusual, por el que algunas nubes de tormenta asumen una extraña apariencia, «probably as a result of the action of reddish sunlight on their water content», y así sugiere que habría que enmendar el texto de los anales, y sustituir «naues in aere uisae sunt cum suis uiris» por «nubes uisae sunt conuiescere».<sup>32</sup> Sin embargo, se hace difícil aceptar una cantidad tan grande de correcciones.<sup>33</sup>

En algún caso, con todo, la explicación podría hallarse en un tipo de fenómeno óptico basado en espejismos. La diferencia de temperatura entre la superficie del mar y la del aire puede provocar que una franja del horizonte *desaparezca* a la vista y que los objetos lejanos, como por ejemplo los barcos, parezcan flotar en el cielo.<sup>34</sup> Es cierto que ni Tailten ni Clonmacnoise —donde se ambientan casi siempre estas leyendas— se hallan cerca de la costa, pero debemos recordar que, en las versiones más antiguas, las recogidas en la tradición analística, no se especificaba el lugar del avistamiento. Podría haber sucedido que un grupo de personas hubiera visto un espejismo especialmente llamativo con uno o más barcos *flotando en el aire*. La impresión generada por tal avistamiento habría motivado su inclusión en los anales. Posteriormente, la leyenda se habría ido enriqueciendo mediante la inclusión de diversos elementos fantásticos.

30 Acerca de la datación de esta obra, véase: LARSON 1917, 60-65.

31 *Konungs skuggsjá*, 11 (p. 27-28). Véase: MEYER 1894, 312; GOUGAUD 1924, 355-356; CAREY 1992, 19; ROSS 1998, 64; CORRAL 2017, 26; JIMÉNEZ 2018, 97-98.

32 WOODS 2000.

33 BOYLE 2014, 252, n. 63.

34 MINNAERT 1954, 45-51.

Por lo que respecta a los navíos de Magonia, P. E. Dutton ha buscado también su origen en una causa natural: su forma sería similar a la de los cumulonimbos, nubes de desarrollo vertical que a menudo desencadenan fuertes vientos, lluvias intensas y tormentas eléctricas. El aire cálido que se eleva en espiral dentro de la nube provoca a veces que esta adopte una particular forma de yunque, hongo o esquemático barco.<sup>35</sup>

De todas maneras, como hemos tenido oportunidad de ver, resultan abundantes en estas historias los elementos anecdóticos y casi novelescos, como arpones y anclas arrojados desde el cielo y que se clavan en la tierra, o marineros que nadan a través del aire y luego son atrapados por la gente al llegar al suelo. En todos estos casos, debemos pensar en explicaciones simbólicas de carácter más complejo.

Así, por ejemplo, cuando Gervasio de Tilbury narró la historia que acabamos de mencionar, lo hizo para probar la existencia de un mar superior. Y esto se debía a la creencia de que el mundo estaba formado por dos planos acuáticos paralelos, ya que al inicio del *Génesis* se afirma que Dios separó las aguas del mundo primigenio mediante una bóveda, y una parte de ellas quedó debajo de esta y la otra permaneció encima.<sup>36</sup> La visión de un barco sobre las nubes, por tanto, podía constituir un fenómeno extraordinario para un habitante de los siglos medievales, pero no era nada antinatural, puesto que podía explicarse a partir de lo expuesto en las Sagradas Escrituras.

También debemos tener presente, sobre todo con los navíos de Magonia, que en el imaginario popular los barcos siempre aparecen como el medio de transporte por excelencia para llevar a personas y mercancías y unir tierras, con frecuencia, lejanas. Por tanto, es normal que deviniera en un símbolo del contacto entre mundos ubicados incluso en planos diferentes, el real y el sobrenatural, que, en ocasiones, podía llegar a ser el de ultratumba. Este simbolismo no es propio del mundo medieval, sino que lo constatamos en muchas culturas de la Antigüedad. Magonia se hallaba en una tierra lejana y mítica, por lo que sus habitantes, los magos que recogían los frutos caídos por la acción de los tempestarios, debían viajar a nuestro mundo en barcos voladores, de acuerdo con el carácter mágico y maravilloso de sus tripulantes.<sup>37</sup>

Salvo los barcos de Magonia, cuyo mito se origina en la región de Lyon, todos los demás casos registrados se sitúan en las islas de Irlanda y Britania, y aun cuando son autores franceses o nórdicos quienes narran estas historias, la ambientación es siempre insular. No los documentamos en otras latitudes y no acertamos a dilucidar la razón de tal ausencia. Está claro que todos los episodios que hemos presentado, a excepción de Magonia, forman parte de una única tradición, la derivada de la breve noticia recogida en la *Crónica de Irlanda* y que tal vez en un inicio tan solo daba cuenta de lo que pudo haber sido la visión de un fenómeno óptico del todo natural.<sup>38</sup> A partir de aquí, la historia se fue embelleciendo mediante el añadido de una serie de elementos que la fueron completando, como la ubicación geográfica y cronológica, los aeronautas que nadaban a través del aire, los arpones y las anclas, etcétera. Los barcos de Magonia representan una tradición diferente que tan solo tiene en común con las historias aquí expuestas la presencia de barcos sobre las nubes.

A modo de conclusión, finalizamos con una curiosa noticia publicada en el *Houston Daily Post* el 28 de abril de 1897: en Merkel (Texas), el 26 de abril de ese mismo año, un grupo de personas que salía de la iglesia contempló un pesado objeto arrastrado por una soga. Se trataba de un ancla, que fue seguida por la gente hasta que al final quedó prendida en las vías del ferrocarril. Al mirar hacia arriba, los presentes vieron una especie de nave aérea, de la que no pudieron calcular sus dimensiones

35 DUTTON 1995, 125.

36 Gn., 1, 6-7.

37 JIMÉNEZ 2018, 101-102.

38 Para CAREY 1992, 16, se trata de «a contemporary notice of an anomalous occurrence».

debido a la distancia que los separaba. Una luz brillaba a través de varias de sus ventanas, al igual que en su parte frontal. Después de unos diez minutos, un hombre descendió por la soga y bajó lo suficiente como para que todos pudieran distinguirlo bien. Detuvo su descenso al ver a la gente allí reunida, antes de llegar al ancla, cortó la maroma y la nave continuó su viaje en dirección nordeste. El diario acaba la noticia recordando que el ancla pasó a exhibirse en una herrería, donde era el foco de atracción de cientos de personas.<sup>39</sup> Cualquiera que no conociera las historias que acabamos de ver pensaría que esta noticia es una más de las que sacudieron a Estados Unidos entre 1896 y 1897 referidas a extraños objetos voladores.<sup>40</sup> Sin embargo, su similitud con algunos de estos episodios de barcos aéreos resulta más que evidente. Y aunque no podamos saber cuál es el punto de conexión entre la noticia del *Houston Daily Post* y la del *Espejo real* o los *Ocios imperiales*, está claro que los mitos se perpetúan y se alimentan entre ellos.

39 CAREY 1992, 20-21, reproduce el texto de la noticia.

40 VALLÉE 1972, 168; BUSBY 2004, 215.

## BIBLIOGRAFÍA

## (Fuentes)

AGOBARDVS, «De grand(ine) et ton(itruis)», *Agobardi Lugdunensis opera omnia* (ed. Lieven VAN ACKER), Turnhout, Brepols, 1981, 3-15 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, 52).

*Annala Uladh: Annals of Ulster otherwise Annala Senait, Annals of Senat: A Chronicle of Irish Affairs from A.D. 431 to A.D. 1540. Vol. I* (ed. William M. HENNESSY), Dublín, Alexander Thom, 1887. También puede consultarse la edición: *The Annals of Ulster (to AD 1131)* (ed. Séan MAC AIRT & Gearóid MAC NIOCAILL), Dublín, The Dublin Institute for Advanced Studies, 1983. (online: <https://celt.ucc.ie/published/G100001A/>) [fecha de consulta: 07/07/2018].

*Annals of Clonmacnoise* (ed. Denis MURPHY), Dublin, Dublin University Press, 1896.

*Annals of the Four Masters* (ed. y trad. John O'DONOVAN, I), Dublín, Hodges, Smith, and Co., 1856. (trad online: <https://celt.ucc.ie/published/T100005A/index.html>) [fecha de consulta: 07/07/2018].

*Annals of Tigernach*, (ed. y trad. Whitley STOKES, «The Annals of Tigernach»), *Revue Celtique*, 17 (1896), 119-263. (trad. de G. MAC NIOCAILL online: <https://celt.ucc.ie/published/T100002A/index.html>) [fecha de consulta: 07/07/2018].

*Chronicle of Ireland* (ed. Thomas M. CHARLES-EDWARDS, *The Chronicle of Ireland. Translated with introduction and notes*, I), Liverpool, Liverpool University Press, 2006.

*De mirab(ilibus) Hibern(iae)* (ed. Aubrey GWYNN, *The Writings of Bishop Patrick, 1074-1084*), Dublín, The Dublin Institute for Advanced Studies, 1955, 56-71.

*Do Ingantaib Erenn Andso da rer Lehair Glind-da-Lacha* (ed. James H. TODD, *The Irish Version of the Historia Britonum of Nennius*), Dublín, Irish Archaeological Society, 1848, 192-218.

GAVFREDVS COEN(OBITA), *Chron(ica), Noua bibliotheca manuscripta, vol. II* (ed. Phillipe LABBE), París, Sebastianum et Gabrielem Cramoisy, 1657, 279-329

GERVASIVS TILB(ERIENSIS), *Otia imper(ialia)* (ed. S. E. BANKS & James W. BINNS, *Otia imperialia: Recreation for an Emperor*), Oxford, Clarendon Press, 2002.

*Konungs skuggsjá* (ed. Rudolph KEYSER, Peter Andreas MUNCH & Carl Richard UNGER), Christiania, Carl C. Werner & Comp., 1848.

*Lebor Gabála Érenn* (ed. Robert Alexander STEWART MACALISTER, *Lebor Gabála Érenn, The Book of the Taking of Ireland*, V), Dublín, The Educational Company of Ireland, 1956.

*Lebor Laignech* (ed. Richard I. BEST *et al.*, *The Book of Leinster, formerly Lebar na Núachongbála*), Dublín, The Dublin Institute for Advanced Studies, 1954-1983, 6 vols. (online: <https://celt.ucc.ie/published/G800011E/>) [fecha de consulta: 08/07/2018].

*Stories from the Edinburgh MS. XXVI (Kilbride Collection N° 22)* (ed. Kuno MEYER, *Anecdota from Irish Manuscripts*, III), Dublín, Hodges, Figgis & Co., 1910, 7-10.

## (Estudios)

ALBERRO, Manuel, «La feria-fiesta-asamblea óenach de Irlanda y sus posibles paralelos en la antigua Hispania céltica», *Habis*, 37 (2006), 159-181.

BINCHY, Daniel A., «The Fair of Tailtiu and the Feast of Tara», *Ériu*, 18 (1958), 113-138.

BOYLE, Elizabeth, «On the Wonders of Ireland: Translation and Adaptation», E. BOYLE & D. HAYDEN (eds.), *Authorities and Adaptations: The Reworking and Transmission of Textual Sources in Medieval Ireland*, Dublín, The Dublin Institute for Advanced Studies, 2014, 233-261.

BUSBY, Michael, *Solving the 1897 Airship Mystery*, Gretna, Pelican Publishing Company, 2004.

CAREY, John, «Aerial Ships and Underwater Monasteries: The Evolution of a Monastic Marvel», *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium*, 12 (1992), 16-28.

CHARLES-EDWARDS, Thomas. M., *The Chronicle of Ireland. Translated with introduction and notes*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006, 2 vols.

CORRAL, José Luis, *Misterios, secretos y enigmas de la Edad Media*, Madrid, Editorial Síntesis, 2017.

DILLON, Myles, «Laud Misc. 610», *Celtica*, 5 (1960), 64-76.

DUTTON, Paul Edward, «Thunder and Hail over the Carolingian Countryside», D. SWEENEY (ed.), *Agriculture in the Middle Ages. Technology, Practice, and Representation*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1995, 111-137.

GOUGAUD, Louis, «L'aeronef dans les légendes du Moyen Âge», *Revue Celtique*, 41 (1924), 354-358.

- GWYNN, Aubrey, *The Writings of Bishop Patrick 1074-1084*, Dublín, The Dublin Institute for Advances Studies, 1955.
- HERBERT, Algernon & James Henthorn TODD, *The Irish Version of the Historia Britonum of Nennius*, Dublin, Irish Archaeological Society, 1848.
- JACKSON, Kenneth Hurlstone, *A Celtic Miscellany. Translations from the Celtic Literatures*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971.
- JIMÉNEZ, Juan Antonio, *Agobardo de Lyon. Sobre el granizo y los truenos*, Madrid, Siruela, 2018.
- LARSON, Laurence Marcellus, *The King's Mirror*, Nueva York, The American-Scandinavian Foundation, 1917.
- MEYER, Kuno, «The Irish *Mirabilia* in the Norse *Speculum Regale*», *Folklore*, 5/4 (1894), 299-316.
- MINNAERT, Marcel, *The Nature of Light and Colour in the Open Air*, Nueva York, Dover Publications Inc, 1954 (1937).
- ROSS, Miceal, «Anchors in a Three-Decker World», *Folklore*, 109 (1998), 63-75.
- VALLÉE, Jacques, *Pasaporte a Magonia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1972 (1969).
- WOODS, David, «On “ships in the air” in 749», *Peritia*, 14 (2000), 429-430.

GAELE BOSSEMAN

Casa de Velázquez

gaelle.bosseman@casadevelazquez.org

## ¿Falsos prodigios o verdaderos milagros? Reconocer las señales de la llegada del Anticristo en la literatura altomedieval ibérica

**Resumen:** En las fuentes altomedievales, los prodigios pueden ser interpretados de dos maneras: o se trata de un acto divino, como un fenómeno excepcional que manifiesta la intervención de Dios en la historia, o, al contrario, son acciones del enemigo del género humano, el Diablo. Los textos cristianos, en particular, en la hagiografía, narran cómo el Diablo o sus discípulos tratan de engañar a los creyentes por medio de milagros o haciéndose pasar por Dios o sus elegidos.

En este contexto, un personaje clave es el Anticristo. En la escatología cristiana, el falso profeta tendrá el poder de engañar incluso a los santos y, con su llegada, se multiplicarán los fenómenos sobrenaturales, señales del fin del mundo inminente. En este trabajo, se propone explorar cómo se consideraba el prodigio en la época altomedieval a través de un género particular: los falsos prodigios o los milagros engañosos que preludian el fin del mundo y el reino del Anticristo. Así se estudiarán algunos de los relatos acerca de la figura del Anticristo que se escribieron y/o se leyeron en las comunidades cristianas de la Península Ibérica del siglo VIII al siglo XI. Se abordarán, asimismo, sus representaciones gráficas, haciendo especial hincapié en el programa iconográfico de los Beatos. Finalmente, se utilizará la leyenda del Anticristo como hilo conductor en el análisis de las tradiciones cristianas y su propia interacción con las tradiciones judías y musulmanas en el contexto mediterráneo.

**Palabras clave:** Anticristo, maravilloso, Apocalipsis, Beato de Liébana, magia.

**Abstract:** In early medieval sources, prodigies can be interpreted in two ways: either as divine acts –exceptional phenomena that manifest the intervention of God in history– or, on the contrary, as actions of the enemy of the human race: the Devil. Christian texts, especially in hagiography, narrate how the Devil or his disciples try to deceive believers through miracles or by pretending to be God or his chosen ones.

In this context, a key figure is the Antichrist. In Christian eschatology, the false prophet will have the power to deceive even the saints and, with his arrival, supernatural phenomena will multiply, as signs of the imminent end of the world. This paper sets out to explore how prodigies were regarded in the early medieval period through one particular genre: the false prodigies or the deceitful miracles that heralded the end of the world and the kingdom of the Antichrist. This involves studying some of the stories about the figure of the Antichrist that were written and/or read in the Christian communities of the Iberian Peninsula from the 8th to the 11th century, together with their iconographic representations, mainly in the Beatus manuscripts. Finally, the legend of the Antichrist is used as the common thread in the study of Christian traditions and their interaction with Jewish and Muslim ones in the Mediterranean context.

**Keywords:** Antichrist, wonder, Apocalypse, Beatus of Liébana, magic.



## Introducción

Cuando se considera el tema de lo maravilloso en la Edad Media, uno se da cuenta de que la época altomedieval, es decir, la que se extiende hasta finales del siglo XI, no ha sido objeto de tanta atención en la historiografía como en las épocas posteriores.<sup>1</sup> De hecho, desde el trabajo de referencia de Jacques Le Goff, el período altomedieval se considera en los estudios como una época de rechazo o, como mínimo, de represión de lo maravilloso.<sup>2</sup> En su reciente edición de las crónicas ibéricas altomedievales, Juan Gil Fernández destaca, por ejemplo, la poca cantidad de eventos maravillosos que estas narran.<sup>3</sup>

En su primer sentido, lo maravilloso (*mirabilia*) es lo que sorprende o provoca la admiración. Desde Jacques Le Goff, que lo diferenció de la magia y del milagro, se ha intentado aclarar la definición de este concepto clave. Si lo *maravilloso* aparece como tal con poca frecuencia en las fuentes altomedievales, tal vez sea porque en ellas los acontecimientos extraordinarios que sorprenden o llaman la atención no son calificados como maravillosos o prodigiosos. De hecho, con la cristianización, lo maravilloso se convirtió progresivamente en signo de la potencia de Dios. El prodigio tomó su sentido en «un contexto de salvación y de revelación»<sup>4</sup> como señal de Dios a los hombres. Así pues, un desastre natural puede, en este sentido, pasar por un evento extraordinario y una señal de Dios.

Para precisar y estudiar las posturas altomedievales frente a lo maravilloso, el corpus de los textos o imágenes escatológicos ofrece un punto de vista interesante. Por un lado, las fuentes que tratan del fin del mundo proporcionan un material sustancioso a analizar con las descripciones de eventos extraordinarios que marcarán el final de la historia.<sup>5</sup> Pero, además, son en sí mismas un lugar de discusión sobre los fenómenos sobrenaturales para saber si son o no signos del fin del mundo, y, cómo interpretarlos.

La escatología cristiana constituye, pues, una reserva de imágenes y de relatos, sobrenaturales y prodigiosos que pertenecen a un género particular. Con la llegada del Anticristo, se multiplicarán los fenómenos extraordinarios como señales del fin del mundo inminente. Los textos cristianos narran, por ejemplo, cómo el diablo o el falso profeta tratarán de engañar a los creyentes por medio de milagros o haciéndose pasar por Dios o sus elegidos.

Así pues, según estos relatos que intentan dar claves para distinguir el verdadero milagro del falso prodigio, ¿cómo se consideraba lo *maravilloso* y con qué palabras? ¿Cómo son interpretados los eventos *maravillosos* o al menos, inexplicables, que tuvieron lugar en la época?

### I. ¿Fenómenos extraordinarios o signos del fin del mundo?

Las profecías escatológicas bíblicas, empezando por el Apocalipsis, contienen diferentes descripciones de eventos naturales excepcionales o calamidades que precederán al final de los tiempos.

En la Península Ibérica, los manuscritos del *Comentario sobre el Apocalipsis* del monje Beato de Liébana, compuesto a finales del siglo VIII,<sup>6</sup> ofrecen unas representaciones únicas de estos fenóme-

1 La bibliografía es muy copiosa; citamos: BALTRUŠAITIS 1955, reed. 2008; *Miracles, prodiges et merveilles*, 1994; DI FEDO 2015; CONSOLINO *et alii* 2016 (en particular el estado de la cuestión de Jean-René Valette); DUBOST 2016.

2 LE GOFF 1999, 458. Sobre la historia de las posiciones críticas frente a las *mirabilia*, THOMAS 2004, 1-13.

3 GIL FERNÁNDEZ 2018, 136.

4 LATOURELLE 1959, col. 1274-1286.

5 La fuente que muestra mayor proporción de material textual a analizar es la Biblia; con todo, en ella tiene una presencia limitada. Lo maravilloso se expresa ante todo en el Apocalipsis, que forma un mundo aparte, LE GOFF 1999, 461.

6 Sobre la historia manuscrita de este comentario, ahora conservado a través de 38 manuscritos, ver la introducción de Roger Gryson en su reciente edición: BEATVS LIEBANENSIS, 2012.

nos.<sup>7</sup> Juan describe con las visiones de los siete sellos (Ap 6, 1-17), de las siete trompetas (Ap 8, 2-9, 21-11, 15-19) y de las siete copas (Ap 15, 1-16 - 21) esos eventos extraordinarios que constan, entre otros, de un terremoto, un eclipse de sol, la caída de las estrellas, el desplazamiento de las montañas y de las islas, la destrucción de un tercio de la tierra por el granizo y el fuego, etc. Aunque Beato interpretaba esos eventos según la tradición como «plagas espirituales» que recapitulan una misma visión,<sup>8</sup> los miniaturistas dedicaron casi siempre una imagen a cada sello, trompeta o copa. De este modo, ofrecen un ciclo iconográfico sin comparación con los ejemplos contemporáneos contenidos en otras tradiciones pictóricas apocalípticas como los *Apocalipsis de Valenciennes*<sup>9</sup> o *Cambrai*,<sup>10</sup> que no representan la totalidad de los signos o los asocian a una sola miniatura.

Si consideramos la apertura del sexto sello (Ap 6, 12), que corresponde, en la explicación de Beato, con la última persecución del Anticristo, la representación de los signos ilustra de manera expresiva el texto bíblico.<sup>11</sup> En el grupo de los Beatos leoneses de los siglos X-XI, por ejemplo,<sup>12</sup> la imagen está dividida en tres niveles. En el inferior, los hombres, asustados, se esconden bajo las montañas para protegerse de la caída de las estrellas, dos árboles podrían figurar las higueras mencionadas por Juan. En el centro, el eclipse del sol está representado con un astro rojo cubierto de un velo negro, la luna está completamente roja.<sup>13</sup> En el registro superior se añade un elemento ausente del texto con la representación del Cristo-Juez en su trono, rodeado por los ángeles Querubín y Serafín, y, a veces, los Cuatro Ancianos. La estilización esquemática de los astros refleja modelos científicos tardos-antiguos.<sup>14</sup> Para ayudar al entendimiento de la imagen, unas inscripciones identifican a los personajes o los símbolos usados por los miniaturistas. Estos *tituli* eruditos no reproducen el texto bíblico o el comentario de Beato sino que parecen establecer un paralelo con otras citas bíblicas.<sup>15</sup>

Lo que se puede observar es que estas representaciones visuales de lo maravilloso apocalíptico no pertenecen a una cultura popular sino erudita y sabia. De hecho, el *Comentario* fue ante todo un éxito monástico, y los códices que conservamos son generalmente libros de lujo. Un ejemplo de finales del siglo XI ilustra de manera aún más figurativa y abstracta la representación de los signos maravillosos que tendrán lugar. El iluminador del Beato del Burgo de Osma,<sup>16</sup> uno de los códices de la rama I, la más cercana al arquetipo, se aparta del esquema antes descrito. Con solo dos registros, eligió representar a Cristo en majestad y, abajo, en suspensión en el aire, el sol, la luna, la caída de las estrellas, y el desplazamiento de las montañas y de las islas.<sup>17</sup> Los «hombres escondidos» según la inscripción,

7 Las imágenes de los Beatos han sido estudiadas y reproducidas en WILLIAMS 1994; ver también el *census* de los Beatos iluminados en: WILLIAMS, 2016; algunos Beatos están digitalizados y visibles en los sitios de las instituciones que los conservan, como la Biblioteca Nacional de España; ver, por ejemplo, el Beato de Fernando I y Sancha, Madrid, BNE 14-2 (León, 1047): <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522>

Los Beatos han sido objeto de varios debates, particularmente en cuanto a las funciones de sus imágenes (polémica contra el islam, creencia en el fin del mundo, meditación monástica, etc.); ver, a modo de introducción y para más referencias bibliográficas: WILLIAMS 1994, I. Para ir más allá, ver entre otros trabajos: HENRIET 2016; KLEIN 2011; KLEIN 2018.

8 BEATVS LIEBANENSIS 2012, IV, 3, vol. 2, 494-505; V, 2, 3-8, 580-582, 588-615; VII, 2-4, 753-762; VIII, 1-6, 770-787.

9 Valenciennes, Bibliothèque Municipale, 99, f.17; sobre estos ciclos, ver: KLEIN 1979 y EMMERSON 2018. El manuscrito está digitalizado en <https://bvmm.irht.cnrs.fr>

10 Cambrai, Bibliothèque Municipale, 386, f.15; ver digitalización en: <https://bvmm.irht.cnrs.fr>

11 MENTRÉ 1984, 171-232.

12 Se trata de la rama segunda a la que pertenece el código BNE 14-2 o el célebre Beato de la Morgan Library de Nueva York, ms. 644. Sobre la tradición pictórica de los Beatos: WILLIAMS 1994, I y WILLIAMS 2018, 21-67.

13 Ver, por ejemplo, en línea: Beato de Fernando I y Sancha, Madrid, BNE 14-2, f°162 (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522>). Reproducciones en: WILLIAMS 1994, II, pl. 48, 172, 316.

14 GRABAR 1979, 167-169; MENTRÉ 1979, 129-132.

15 Por ejemplo, Jl 2, 31. Esto significa que el miniaturista establece una concordancia bíblica, lo que evidenciaría que se trata de un trabajo exegético.

16 El Burgo de Osma, Archivo Catedralicio, 1, f. 89; sobre el manuscrito, ver: WILLIAMS 1994, IV, 17-25, y el volumen de estudios publicado con el facsímil: KLEIN 2015.

17 Reproducción: WILLIAMS 1994, IV, pl. 19.

están figurados en línea, al pie de la imagen, fijos en una actitud neutral, y no de miedo como en los ejemplos anteriores. Aquí, el miniaturista combina fidelidad al texto bíblico y distancia de una escena demasiado realista. Esta idea se ve también en la representación de los que «hacen señales» (Ap 16,14): el Anticristo, el Dragón y la Bestia, o los tres «espíritus inmundos» de la visión de las siete copas (Ap 15, 1-16 – 16, 21). Los miniaturistas se muestran bastante fieles al texto bíblico para representar a los seres fantásticos como los caballos o las langostas. A partir de una imagen real, como los escorpiones, combinan varios animales.<sup>18</sup> Así pues, el bestiario maravilloso está representado en estas miniaturas como una «realidad transfigurada» según la expresión de Joaquín Yarza Luaces.<sup>19</sup>

Junto a estas imágenes eruditas, otros textos, posiblemente de mayor difusión, recapitulan los signos: los apócrifos o las listas de señales, como por ejemplo en la Península, la *Interrogatio de nobissimo*.<sup>20</sup> Este texto aparece en un manuscrito de finales del siglo IX, copiado en el norte de la Península, que fue conservado al menos desde el siglo XI en San Millán de la Cogolla.<sup>21</sup> La *Interrogatio* se presenta como un diálogo de revelación, es decir, que un personaje desvela a otro lo que pasará en el fin de los tiempos. Un detalle original de este texto es que uno de los personajes es «el obispo Alejandro» mientras que el otro es «el rey Aristóteles». Los signos predichos por Alejandro, aunque no pertenecen a una lista conocida, son bastante comunes en el sentido de que anuncian calamidades naturales (como crecidas, lluvias, plagas de langostas, señales en el cielo) y desórdenes sociales o morales. La señal más extraordinaria sería que las mujeres estarán embarazadas durante doce meses.

Si las listas de signos apocalípticos describen eventos, al parecer, bastante realistas, ¿cómo considerar los acontecimientos extraordinarios que a veces se asemejan a unas señales apocalípticas? ¿Fueron entendidos como tal después de la conquista islámica?<sup>22</sup> La *Crónica de 754* hace mención, por ejemplo, a un eclipse de estrellas como nadie lo había visto antes, o a mediados del siglo VIII, a la aparición de tres estrellas de forma extraña que brillaron como soles con color de fuego, seguida de la venida de unos ángeles que «causaron estragos entre todos los habitantes de España con un hambre insoportable».<sup>23</sup> Otro copista anónimo, de finales del siglo VIII o comienzos del IX, se tomó la molestia de apuntar dos eclipses de sol.<sup>24</sup> Los cronistas no hacen comentarios sobre estas manifestaciones celestes excepcionales, de tal modo que solo se nota que fueron percibidas como dignas de memoria, pero no se evidencia si crearon expectativas apocalípticas.

Un fenómeno aún más extraordinario tuvo lugar en Córdoba, hacia el 840. Según un poema de Álvaro de Córdoba, una cruz apareció en el cielo durante la noche del día de Pésaj, la Pascua judía.<sup>25</sup> Este portento fue una verdadera «señal de Cristo», según las palabras de Álvaro. Otros prodigios se multiplicaron en Córdoba en esa época si apelamos al testimonio del hagiógrafo Eulogio de Córdoba, quien escribió las pasiones de la cincuentena de mártires voluntarios que fueron ejecutados por blasfemia contra el profeta Mahoma o por apostasía, dos crímenes castigados con pena de muerte.<sup>26</sup> Así pues, siguiendo los *topoi* de la literatura hagiográfica, Eulogio nos presenta a los mártires como

18 Con la excepción de la bestia de Ap 11, 19 y 7; ver: YARZA LUACES 1974, 60.

19 YARZA LUACES 1974, 52.

20 Una nueva edición y traducción de este texto ha sido realizada por José Carlos Martín Iglesias, a quien le agradezco aquí haberme comunicado los resultados de su trabajo antes de la salida de la publicación. Sobre el texto, ver: GUADALAJARA MEDINA 2004, 44-46.

21 Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 60, f. 64-67. Sobre el manuscrito: RUIZ GARCÍA 1997, 327-331.

22 Interpretación de GIL FERNÁNDEZ 2018, 66-67.

23 Trad. LÓPEZ PEREIRA 2009, 124; edición: GIL FERNÁNDEZ 2018, §53, 357 y §75, 378.

24 Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, R.II.18, f. 65; DÍAZ Y DÍAZ 1975, 159-169. Los eclipses tuvieron lugar, según la nota, en 778 y 779.

25 GIL FERNÁNDEZ (ed.) 1973, *Carmina X*, I, 355-356 (trad. GIL FERNÁNDEZ, 55-56).

26 Sobre los mártires, la bibliografía es demasiado extensa para estar citada aquí por completo, ver: COLBERT 1962; MILLET-GÉRARD 1984; WOLF 1988; COOPE 1995.

verdaderos santos, lo cual fue manifestado, como escribe, por «signos y prodigios» (*indiciis uel prodigiis*), sin muchas más precisiones.<sup>27</sup> Así, se dice que el mártir Isaac habló dentro del vientre de su madre, y que un globo celeste se puso en su boca cuando era niño, o que varios mártires tuvieron visiones del futuro o de mártires antiguos. Y con todo, la cuestión de los prodigios fue central para Eulogio y Álvaro, porque los mártires no recibieron el apoyo de la comunidad cristiana de Córdoba. No fueron considerados como verdaderos mártires y, además, fueron condenados por la jerarquía eclesiástica. Un punto clave del debate es que no hicieron milagros. En respuesta, Eulogio trata de valorar los «signos y prodigios» que marcaron sus destinos especiales, mientras explica que la ausencia de milagros es justamente una de las señales de la persecución del Anticristo.<sup>28</sup> En este caso, como en el de la aparición de la cruz en Álvaro, el contexto polémico es determinante para entender la caracterización de lo extraordinario. Si no es una señal del próximo fin del mundo, es un signo de elección y de apoyo de Dios.

La *Crónica de Alfonso III*, de finales del siglo IX, apunta algunos ejemplos más de hechos maravillosos. Aunque los musulmanes están asimilados a una plaga (*calamitas*), los prodigios no están tampoco relacionados con el fin del mundo.<sup>29</sup> La palabra *magnalia*, es decir, maravilla, se emplea para evocar los acontecimientos fabulosos que se desarrollaron durante la batalla de Covadonga, la primera victoria cristiana en las montañas de Asturias:<sup>30</sup> Dios ayuda a los cristianos haciendo que la cueva donde están vuelva a enviar las piedras sobre los musulmanes o haciendo tumbar la montaña sobre ellos. El cronista traza un paralelo entre este prodigio y el de Moisés separando las aguas del mar Rojo. Es interesante destacar que, de esta manera, él intenta insistir sobre su sinceridad negando que la historia sea «un milagro fabuloso o vano».<sup>31</sup> Aquí, fabuloso se convierte en sinónimo de mentira. La recuperación política del prodigio se reivindica claramente a través del personaje de Pelayo, el futuro primer rey asturiano, quien apeló a la ayuda de Dios.

Los ejemplos de prodigios mencionados aquí de manera muy breve presentan lo *maravilloso* controlado, que obedece a unas normas. Se conforma según modelos antiguos (bíblicos, hagiográficos) o se apoya sobre la realidad, pero no está puesto en relación con eventos apocalípticos. De este modo, lo maravilloso puede servir a unos objetivos precisos (polémicos, políticos o ideológicos).

## II. Falsos milagros, magia y prodigios en la leyenda del Anticristo

Lo que diferencia un relato maravilloso de la descripción de los eventos fantásticos que tendrán lugar al final del mundo es la llegada del Anticristo. En las fuentes anteriores al siglo XII, el Anticristo es ante todo un ser humano: en los Beatos, está representado como un jefe militar, un rey, pero no un ser monstruoso o fabuloso. Su retrato físico es bastante reducido: en la *Interrogatio de nobissimo*, el Anticristo tendrá «un ojo blanco como la estrella matutina».<sup>32</sup> Esta tradición es bastante antigua y se deja observar también en algunas miniaturas de los Beatos.<sup>33</sup> En el *Liber de variis quaestionibus adversus Iudaeos*, tratado polémico escrito entre finales del siglo VII y el siglo VIII, el anticristo es

27 GIL FERNÁNDEZ (ed.), II, §4, 368 y «signis et miraculis», cap. VII, 408.

28 *Memoriale Sanctorum*, GIL FERNÁNDEZ (ed.) 1973, I, I, cap. XIII-XIV (t. 2), 379-380. Se apoya sobre los *Moralia* de Gregorio Magno (XXXIV, 3, 7).

29 GIL FERNÁNDEZ (ed.) 2018, 410. Ver la presentación de la obra y de su tradición manuscrita, *Ibid.*, 107-180.

30 GIL FERNÁNDEZ (ed.) 2018, 406; Sobre la transformación en mito de Covadonga, ver: GARCÍA MORENO 1997, 353-380; HENRIET 2007, 41-59.

31 En la versión *ad Sebastianum* por ejemplo: «miraculum inane aut fabulosus», GIL FERNÁNDEZ 2018, 409.

32 «Album oculum sicut stella matutina», MARTÍN IGLESIAS (en preparación).

33 Beato del Burgo de Osma, AC I, f. 155v. Ver: YARZA LUACES 1979, 308-311 y 314-315.

descrito como ciego del ojo derecho. Además, su brazo derecho será también descarnado con el fin de mostrar sus malas intenciones.<sup>34</sup> Pero tales descripciones con elementos que llaman la atención son escasas antes del siglo XII. Las representaciones más fabulosas que se usan a veces para el Anticristo son las de la bestia o del dragón, como en los Beatos.

Lo que caracteriza al personaje del Anticristo es que hará prodigios y signos, y conocerá las artes mágicas.<sup>35</sup> La mayoría de las fuentes escritas, tanto apócrifos como el *Oráculo de la Sibila Tiburtina*, o canónicas, como la Biblia o la exégesis, no dicen más que esto. En la *Interrogatio de nobissimo*, sin embargo, Alejandro parece anunciar que el Anticristo será capaz de andar sobre las aguas sin que el agua llegue a sus rodillas. Podrá desplazarse con rapidez, porque irá a Oriente tres veces en un día. También será capaz de atrapar aves con la mano.<sup>36</sup> Con estos prodigios, la gente creará en él, y el Anticristo logrará hacerse pasar por Cristo. Al contrario, en la literatura canónica y, en particular, en la exégesis, aunque se repite varias veces que el Anticristo se reconocerá haciendo milagros, los prodigios no son realmente descritos. Según el *Comentario sobre el Apocalipsis* de Beato, por ejemplo, el Anticristo «hará signos a la vista de los hombres», como si estuviera haciendo magia.<sup>37</sup> Uno de los prodigios que hará es «derribar el fuego del cielo»,<sup>38</sup> fenómeno extraordinario no representado en los Beatos. Los textos nos dan, por tanto, otra precisión que nunca aparece representada. El Anticristo se diferenciará de otros falsos profetas porque él hará un milagro particular: fingirá que puede resucitar a los muertos.

En el momento de considerar el vocabulario empleado, nos damos cuenta de que Beato en su comentario nunca usa la palabra *mirabilia* para referirse a los falsos prodigios del Anticristo. La palabra *mirabilia* aparece cinco veces en el comentario, siempre para indicar las obras de Dios. En oposición al Anticristo, se dice que al final de los tiempos, muchos verán las maravillas (*mirabilia*) del Cristo y crearán en él.<sup>39</sup> En cambio, la palabra *magnalia* aparece en una ocasión dentro de una cita de la *vetus latina* en el sentido de falsos prodigios (Mt 7, 22).<sup>40</sup> Esta distinción en el léxico es interesante porque, como destacó Lynn Thorndike en su historia de la magia, la cuestión de la distinción entre maravillas o prodigios, y milagros es un tema por el que se preguntaron los cristianos desde antiguo. Igual que Simón el Mago, los pseudoprofetos o magos hacen prodigios, se reconocen porque no pueden hacer milagros o signos divinos: su magia no beneficia a nadie.<sup>41</sup> En este contexto, el Anticristo es un personaje excepcional porque es el único que podrá realizar maravillas y milagros provechosos, como por ejemplo, curaciones. Así pues, aunque la distinción no está formalizada como tal en las fuentes,

34 «qui, ob hoc quod intentionem atque actionem pravam exerit, oculum dextrum excaecatam et brachium dextrum aridum habere perhibetur. Nihil enim in se dextrum in intellectu neque in actione, sed sinistrum tantummodo habebit», *Liber de variis quaestionibus adversus Iudaeos* (VEGA & ANSPACH, eds.) 1940, 221.

35 «et faciet et prodigia et signa magna per falsas simulationes; deludet autem per artem magicam multos, ita ut igne de caelo descendere videatur», *Sibyllinische Texte...* (SACKUR, ed.) 1898, 185.

36 «Et ambulabit ad mare mortuum et a mare maiore et non illi plicabitur aqua usque ad genua. Et sub uno die tres uices uadit ad Orientem. Et bolatilia conpreendet manus suas. Et dauit credentibus ad se et faciet in frontem caracterem hanc, id est [crismón]», MARTÍN IGLESIAS, en preparación.

37 «Hic facturus est signa in conspectu hominum, ut et mortui uideantur resurgere»; «et facit signa magna, ut et ignem facit de celo descendere in oculis hominum [...] ut sicut magi in oculis hominum signa faciunt», BEATVS LIEBANENSIS 2012, VI, 6, 4 (II, 692-693) y 6, 4, §66 (II, 704) (quien cita a Victorino de Petovio).

38 «Tanta signa et prodigia et miranda ostendebit antichristus coram carnalium oculis, ita ut ignem de caelo descendere faciat», BEATVS LIEBANENSIS 2012, VI, 4, §88 (II, 710).

39 «multi erant eo tempore, qui Christum corporaliter videbantur, et, cum mirabilia eum facientem videbant, credebant, et nullam persecutionem ei faciebant», BEATVS LIEBANENSIS 2012, VIII, 3 §12 (II, 776).

40 «figmentis simulationis fallit, confiteri penitus non audebit. De talibus in evangelio ait: *multi dicent mihi in illa die, Domine, Domine, in tuo nomine manducavimus et bibimus, et in tuo nomine demonia eicimus. magnalia fecimus. tunc respondens dicit eis: discedite a me operarii iniquitatis, non novi vos in domo patris mei, id est, in ecclesia*», BEATVS LIEBANENSIS 2012, IV, 5, §65-66 (II, 533) (quien cita a Potamio de Lisboa).

41 THORNDIKE 1923, 418.

se puede ver que en el conjunto de lo maravilloso, se diferencia las *mirabilia* y los milagros que proceden de Dios o de Cristo, de la magia, que cubre lo sobrenatural y maléfico.<sup>42</sup>

Las descripciones de los prodigios u otros eventos extraordinarios no se desarrollaban en la literatura canónica sino en una literatura más heterogénea y al margen, que se centra en la leyenda del Anticristo, como el *Oráculo de la Sibila Tiburtina*, que circulaba al menos en el siglo XI en la Península, o en las señales del fin del mundo, como la *Interrogatio de nobissimo*. El estudio de las fuentes de este diálogo no revela el uso de textos precisos, pero demuestra motivos o elementos pertenecientes a las tradiciones apócrifas. Sin embargo, el uso de fuentes orientales se puede también suponer dado que las dos únicas menciones geográficas se refieren al Oriente («el Oriente» y el mar Muerto). De la misma manera, en este texto, los personajes de Alejandro y Aristóteles nos conectan con un tipo de literatura precisa, la literatura sapiencial, cuyos textos principales podrían haber sido traducidos del griego o el siríaco en el siglo VII o a partir del árabe después de la conquista.<sup>43</sup> La presencia de Alejandro de forma recurrente en los relatos escatológicos ibéricos confirma una tradición apoyada en textos orientales.<sup>44</sup>

## Conclusión

En la literatura altomedieval ibérica, los indicios sobre la recepción de los prodigios son escasos. Las fuentes consultadas muestran que lo extraordinario era considerado como parte de la realidad presente. Los relatos visuales o textuales que contienen descripciones de eventos fabulosos no desarrollan su dimensión fantástica o extraordinaria con detalles o imágenes fuertes. Al contrario, las menciones son bastante breves y destacan sobre todo el carácter divino o demoníaco del prodigio. El estudio del léxico merece ser continuado a través de un mayor número de fuentes para aclarar de manera más precisa el sentido de las palabras empleadas.

Lo *maravilloso* en la época medieval no estimula la imaginación, pero juega un papel casi didáctico: muestra la intervención de Dios en la historia humana. Así lo dice también el copista Magio, uno de los autores del Beato conservado en la Morgan Library de Nueva York:

...como ornato del libro y conforme al contenido de las descripciones he pintado según su orden las palabras maravillosas (*uerba mirifica*) de las *storiae*, para que inspiren a los sabios el temor del juicio final al advenimiento del fin de los tiempos.<sup>45</sup>

Aquí, lo maravilloso es, a la vez, lo que es admirable y lo que sorprende. Las *storiae*, es decir, las citas del Apocalipsis, son relatos que impresionan, que causan una fuerte impresión sobre las mentes, para que la gente haga penitencia.

42 Lo que se ajusta con la distinción propuesta por LE GOFF 1999, 459.

43 Un conjunto de textos en torno a la figura de Alejandro podrían haber sido traducidos del griego al latín en los siglos VI-VII, o del siríaco o el árabe, en los siglos siguientes, RODRÍGUEZ ADRADOS 2009, 99-100 y 116.

44 Ver otros trabajos de esta autora: CARLOS VILLAMARÍN 2008.

45 «Inter eius decus uerba mirifica storiarumque depinxit per seriem. Ut scientibus terreant iudicii futuri aduentui peracturi seculi» (cita parcial del colofón). Ver reedición y estudio en: DÍAZ Y DÍAZ 1983, 337; WILLIAMS 1994, II, 21-22; PÉREZ GONZÁLEZ 2010 (con reproducciones).

## BIBLIOGRAFÍA

## (Fuentes)

BEATVS LIEBANENSIS, *Tractatus de Apocalipsin* (ed. Roger GRYSOY), Turnhout, Brepols, 2012, 2 vols.

*Corpus scriptorum muzarabicorum* (ed. Juan GIL FERNÁNDEZ), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, 2 vols.

*Chronica Hispana saeculi VIII et IX* (ed. Juan GIL FERNÁNDEZ), Turnhout, Brepols, 2018.

*Crónica mozárabe de 754* (ed. José Eduardo LÓPEZ PEIREIRA), León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro»–Caja España de Inversiones–Archivo histórico diocesano, 2009.

*Liber de variis quaestionibus adversus Iudaeos seu ceteros infideles vel plerosque haereticos iudaizantes ex utroque Testamento collectus* (ed. Ángel Custodio VEGA & A. E. ANSPACH), San Lorenzo de El Escorial, Typis Augustinianis monasterii Escorialensis, 1940.

MARTÍN IGLESIAS, José Carlos (ed.), *Los textos latinos de base de las Glosas Emilianenses y Silenses: presentación, transcripción y traducción*, (Claudio GARCÍA TURZA, dir.), en preparación.

*Sibyllinische Texte und Forschungen: Pseudomethodius, Adso und die tiburtinische Sibylle* (ed. Ernst SACKUR), Halle, Max Niemeyer, 1898.

## (Estudios)

CARLOS VILLAMARÍN, Helena de, «Alejandro en el Códice de Roda», *Troianalexandrina*, 8 (2008), 395-8.

COOPE, Jessica A., *The Martyrs of Córdoba: Community and Family Conflict in an Age of Mass Conversion*, Lincoln-Londres, Nebraska University Press, 1995.

COLBERT, Edward P., *The Martyrs of Córdoba, 850-859, a Study of the Sources*, Washington, Catholic university of America press, 1962.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., «El misterio de un eclipse y otras notas más. Para una historia del Códice Ovetense (Escorial R. II. 18)», *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, Caja insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, II/1, 159-169.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, Centro de estudios e investigación «San Isidoro»–Caja de Ahorros y Monte de Piedad–Archivo histórico diocesano, 1983.

GARCÍA MORENO, Luis A., «Covadonga, realidad y leyenda», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 194 (1997), 353-380

GEARY, Patrick J., *Phantoms of Remembrance: Memory and Oblivion at the End of the First Millennium*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

GIL FERNÁNDEZ, Juan, «Judíos y cristianos en Hispania (s. VIII y IX)», *Hispania sacra. Revista española de historia eclesiástica*, 31 (1978), 988.

GUADALAJARA MEDINA, José, *El Anticristo en la España medieval*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2004.

HENRIET, Patrick, «Le jour où la ‘reconquête’ commença: jeux d’écritures et glissements de sens autour de la bataille de Covadonga (VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)», C. CAROZZI & H. TAVIANI-CAROZZI, *Faire l’événement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2007, 41-59.

KLEIN, Peter, «Les cycles de l’Apocalypse du Haut Moyen Âge (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)», *L’Apocalypse de Jean: traditions exégétiques et iconographiques, III<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Ginebra, Droz, 1979, 135166.

KLEIN, Peter (ed.), *Beato de El Burgo de Osma*, Valencia, Scriptorium, 2015.

LATOURELLE, René, «Miracle», C. Baumgartner (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, tome X: Mabilite-Mythe*, Paris, Beauchesne, 1959, col. 1274-1286.

LE GOFF, Jacques, «Le merveilleux dans l’Occident médiéval», J. LE GOFF (ed.), *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, 455-477.

MENTRÉ, Mireille, *La peinture mozarabe*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, avec le concours de la Casa de Velázquez, 1984.

MILLET-GÉRARD, Dominique, *Chrétiens mozarabes et culture islamique dans l’Espagne des VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Études augustiniennes, 1984.

PÉREZ GONZÁLEZ, Maurilio, «Tres colofones de Beatos: su texto, traducción y comentario», M. PÉREZ GONZÁLEZ, *Seis estudios sobre beatos medievales*, León, Universidad de León, 2010, 221231.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Greek Wisdom Literature and the Middle Ages: the Lost Greek Models and their Arabic and Castilian Translations*, Bern-Berlín-Bruselas, P. Lang, 2009.

RUIZ GARCÍA, Elisa, *Catálogo de la sección de Códices de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1997.

THOMAS, Joël, «Mirabilia. Tropismes de l’imaginaire antique», O. Bianchi & O. Thévenaz (eds.), *Conceptions*

*et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique : actes du colloque international, Lausanne, 20-22 mars 2003*, Bern-Frankfurt, Lang, 2004, 113.

- THORNDIKE, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science*, Nueva York, Columbia University Press, 1923.
- WILLIAMS, John, *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Londres, Harvey Miller, 1994, 5 vols.
- WILLIAMS, John, *Visions of the End in Medieval Spain*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.
- WILLIAMS, John, *Visions of the End in Medieval Spain. Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on*

*the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus* (ed. Therese MARTIN), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017.

- WOLF, Kenneth Baxter, *Christian Martyrs in Muslim Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- YARZA LUACES, Joaquín, «Las bestias apocalípticas en la miniatura de los Beatos», *Traza y Baza*, IV (1974), 5165.
- YARZA LUACES, Joaquín, «Del ángel caído al diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45 (1979), 299-316.





SANDRA DOLZ LÓPEZ

Universitat de Barcelona. sdolzlop17.alumnes@ub.edu

## La imagen de la maravilla: la identidad femenina en el *roman* de *La Manekine* de Philippe de Rémi

**Resumen:** La maravilla se convirtió en la protagonista de un gran número de relatos de la Europa medieval, y muchos *romanciers* cortesanos se valieron del folklore y del exotismo que les brindaba el acceso a diversas culturas para recrear historias. Una obra que permite ilustrar este interés por lo maravilloso es *La Manekine* de Philippe de Rémi. La maravilla adquiere, en este caso, una función identitaria. El autor áulico utiliza el prodigio para otorgar una identidad a su heroína, convertida finalmente en la imagen de una santa. La protagonista se caracteriza por un constante anonimato. Su verdadero nombre es sustituido por otro apelativo (Manekine), que revela su carencia física (la manquedad), y que la identifica también con un maniquí. En la mutilación se cifra el reconocimiento de la protagonista, que deberá errar por el mundo de la aventura para restituir, finalmente, una identidad completa.

**Palabras clave:** doncella manca, doncella inocente perseguida, maravilla, identidad, fragmentación.

**Abstract:** The wonder became the protagonist of a large number of stories from medieval Europe, and many courtly *romanciers* recreated stories based on the folklore and exoticism that their access to diverse cultures afforded them. A work that illustrates this interest in the wondrous is *La Manekine* by Philippe de Rémi. Here, the wonder acquires an identity-giving function: the courtly author uses it to grant an identity to his heroine, who is finally converted into the image of a saint. The protagonist is characterized by a constant anonymity: her real name is replaced by a nickname (Manekine) that reveals her physical flaw (a missing hand) and likens her to a mannequin. In the absence of a name, her mutilation becomes her sign of identity and she must wander through the world of adventure to finally restore her full identity.

**Keywords:** handless maiden, wrongly persecuted maiden, wonder, identity, fragmentation.

Philippe de Rémi construye el relato de *La Manekine* a partir de un motivo folklórico con importantes connotaciones sexuales que constituyen la base sobre la que se erige el argumento principal, que no es más que el de una joven inocente perseguida, en este caso, por el deseo incestuoso del padre. A la base folklórica del relato, el autor añade las etapas características de un recorrido de santidad que, a su vez, adapta a las estructuras narrativas y tópicas de la literatura profana. En este contexto, la maravilla adquiere una función identitaria. El autor se sirve de lo maravilloso para otorgar una identidad a la heroína, convertida, finalmente, en una imagen con halo de santidad, pero que no deja de ser un personaje dual, cortesano y santo a la vez.

### **El roman de *La Manekine*: el testimonio manuscrito y resumen de la obra**

El *roman* de *La Manekine*, compuesto en la primera mitad del siglo XIII en lengua picarda, tan solo se ha conservado en un único manuscrito (París, BNF, fr. 1588), que fue copiado alrededor del año 1300. Lo componen un total de 8.591 versos octosilábicos copiados en un códice misceláneo de 29 x 21 cm, de 143 folios de pergamino y dispuestos a doble columna, de 40 líneas cada una. El primer texto del códice es el de *La Manekine* (2r-56v), con dieciséis miniaturas; le siguen otras obras de Philippe de Rémi (*Jehan et Blonde*, *Salus d'amours* y otros poemas), y cierra el volumen una obra incompleta de Sarrasin (el *Roman du Hen*)<sup>1</sup>

La protagonista de *La Manekine* es una joven princesa húngara (Joïe) que, para evitar ser seducida por su padre, decide cortarse una mano. El rey, como reacción al gesto despechado de su hija, ordena que arda en la hoguera, pero el senescal ayuda a escapar a la joven y coloca unos matojos en lugar de su cuerpo, sin que nadie repare en dicha sustitución. Se embarca en un largo viaje por mar que la lleva hasta tierras escocesas, donde se casa con un príncipe. Este, tras percatarse de la manquedad de la joven, la bautiza como Manekine y ambos contraen matrimonio. No obstante, no pasa mucho tiempo hasta que el rey decide marcharse para participar en torneos y evitar así la *recréantise*. Mientras tanto, Joïe da a luz a su hijo, pero su suegra, celosa de la relación que mantiene con su hijo, cambia las cartas que iban a ser enviadas al rey para notificarle el nacimiento de su hijo, y en su lugar relata que la reina ha dado a luz a un pequeño de aspecto monstruoso. Cuando el rey recibe la noticia, decide escribir otra misiva en la que afirma no importarle el aspecto de su hijo; no obstante, su madre consigue interceptarla de nuevo y modificar el mensaje antes de que llegue a manos de Manekine. Esta vez escribe que su hijo no solo repudia a la criatura, sino que deberá arder junto a su madre en la hoguera. El senescal de la corte ayuda a Joïe a escapar y sustituye su cuerpo en la pira por el de un maniquí.

La heroína, junto a su hijo, vuelve a viajar sin rumbo en una barca hasta llegar a Roma, donde es acogida por un senador y su familia. Allí continúa viviendo bajo el anonimato hasta que, tras siete años, se reencuentra con su esposo y su padre —el primero había estado buscando a la joven durante años, y el segundo, arrepentido por su deseo incestuoso, había peregrinado a Roma para expiar sus pecados—. Después de las disculpas públicas de la figura paterna, Joïe recupera milagrosamente su mano y da a conocer a todos su verdadera identidad.

1 BASARTE 2017, 167. La primera edición de la novela de Philippe de Rémi la realizó Francisque Michel y fue publicada en 1840, seguida de la que elaboró Henri Bordier (1869). Sin embargo, hasta 1884-1885 no se realizó la primera edición completa, cuya publicación corrió a cargo de Hermann Suchier. Las primeras traducciones llegaron en la década de los ochenta del siglo XX. Christiane Marchello-Nizia tradujo *La Manekine* en 1980 al francés moderno; Irene Gnarra publicó su edición en inglés-francés en 1988, y del mismo modo hizo Barbara Sargent Baur en 1999; posteriormente, en 2012, Marie-Madeleine Castellani realizó la primera edición bilingüe en francés antiguo y francés moderno (BASARTE 2017, 168). En ámbito hispánico disponemos de la traducción española de Marie-José Lemarchand (1998).

## Folklore, maravilla e identidad

Philippe de Rémi utilizó temas y motivos folklóricos con los que realizó una *conjointure* para construir una novela que se convirtiese en un *exemplum*, tarea que no resulta ajena al ejercicio que practicaron el resto de *romanciers* a lo largo de la Edad Media. El relato constituye una huida constante de la heroína, que se inicia para impedir la seducción del padre; en otras palabras, se evita una unión endogámica, práctica difamada y denunciada por la Iglesia, pero aceptada y contextualizada en el relato por la misma institución y el poder de la Corte. Este motivo principal es el que se conoce como el de «la doncella inocente perseguida»,<sup>2</sup> al que se le añade el tema de «la doncella sin manos» o «doncella manca», estrechamente vinculado con el anterior. El origen de la dimensión sexual del relato reside, seguramente, en el origen ritual del propio motivo de «la doncella inocente perseguida». En un estudio semiológico sobre dicho motivo, Veronica Orazi afirma que, en un inicio, constituía un ritual que, progresivamente, pasó de ser algo sagrado a algo profano, penetrando así en la producción folklórica y literaria. Estaba muy relacionado con los rituales de iniciación sexual que se realizaban al inicio de la pubertad y que finalizaban con el ingreso del individuo en la comunidad. Se llevaba a cabo en lugares con fuerte significado simbólico, como los bosques, y con pruebas físicas, como son las mutilaciones. La práctica simbolizaba la muerte y resurrección del sujeto. La autora, que estudia las derivaciones de este motivo en las tradiciones literarias medievales, observa que, en todos estos textos, la protagonista es abandonada o debe huir, llegando a lugares aislados (desiertos, mares, ríos, bosques, etc.) que representan en sí mismos espacios donde deberá iniciar alguna prueba. Resulta aún más significativo que la mutilación del ritual originario, convertido en el origen iniciático del motivo, sea el punto de unión con los textos en los que la heroína se corta una mano (o las dos), para recuperarla más tarde de manera milagrosa. Orazi concluye que las prácticas originales del rito de iniciación sexual se reflejan en los textos medievales a través de la persecución de la protagonista, que no deja de tener un trasfondo sexual e incestuoso.<sup>3</sup>

Como ya hemos mencionado, otro de los pilares sobre los que se erige el *roman* es el motivo de «la doncella manca» o de la «doncella sin manos». Según Beltrán, son muchos los *romans* que, tomando como punto de partida el motivo básico de «la doncella inocente perseguida», insertan el motivo de las manos cortadas, originando así un nuevo relato que llega a adquirir su propia autonomía. Cuando este motivo se convierte en un relato en sí mismo, adquiere un esquema muy parecido al de *La Manekine*: 1. El rey y su pecado (el incesto); 2. Las manos cortadas; 3. El castigo; 4. La nueva vida; y 5. La intervención de la suegra malvada.<sup>4</sup>

La heroína del relato es, a la vez, una doncella manca y una doncella perseguida, pero los motivos folklóricos que sirven de base para construir el relato no dejan de ser un pretexto para conseguir el objetivo final del autor: explicar una historia (concretamente, un *exemplum*) sobre la obtención de una identidad femenina a través de una larga aventura que no dejará de poner a prueba la honestidad de la heroína, convertida, finalmente, en una santa con rasgos cortesanos.

A la protagonista se le arrebató su identidad, y es por ello que deberá ir en su búsqueda. En la materia artúrica, la mujer se convierte en la *quête* del caballero, y este deberá errar por el mundo de la aventura hasta conseguir su objetivo final, es decir, una esposa que le proporcionará tierras —una forma de identidad—. En la novela bizantina, que es la categoría que tradicionalmente se le ha atribuido a *La Manekine* —a pesar de que podríamos discrepar sobre esta categorización—, los roles de género

2 Este motivo está catalogado como cuento-tipo 510 en el catálogo de Aarne-Thompson (AT), formando parte de lo que ellos denominan «Cinderella and Cap o' Rushes» (AARNE & THOMPSON 1973, 175). En el ámbito catalán, destacan dos versiones con el motivo principal de «la doncella inocente perseguida», muy parecidas a *La Manekine*: *La filla del rei d'Hongria* (mitad del siglo XIV) y *La filla de l'emperador Contastí* (último cuarto del siglo XV): MIQUEL I PLANAS 1910.

3 ORAZI 2000.

4 BELTRÁN 1992, 26.

del *roman* artúrico se invierten: el hombre se convierte en un agente pasivo mientras que la mujer es la que parte hacia la aventura, la que protagoniza la *quête* para construirse su propia identidad y demostrar finalmente su virtud, prueba que, en el fondo, no deja de ser una muestra de fidelidad y honestidad femeninas ante una comunidad patriarcal.

En *La Manekine* no existe una separación entre lo maravilloso sagrado y lo maravilloso profano, todo queda integrado. La feminidad del folklore es reconvertida en una feminidad cortesana a través de un repertorio popular, y los elementos folklóricos se convierten en la maravilla en sí misma, una maravilla que, finalmente, adquiere una connotación milagrosa.

## La fragmentación de la heroína y su búsqueda identitaria

Todo comienza con los deseos incestuosos de la figura paterna. La honestidad femenina es puesta en evidencia, pues la joven es capaz de seducir a su propio padre. Empieza aquí un largo recorrido repleto de trabas que la heroína deberá superar tanto para demostrar su virtud como para construir su propia identidad.

La figura paterna crea una nueva imagen femenina y convierte a su propia hija en la copia perfecta de la esposa fallecida. El monarca irrumpe en la esfera más íntima de la joven y le intenta arrebatar su virtud. La habitación de la princesa se convierte en un espacio de interioridad e intimidad femeninas<sup>5</sup> donde la masculinidad –el deseo incestuoso– irrumpe con violencia. Cuando ella está peinándose, el padre observa detenidamente su reflejo en el espejo y queda prendado de él. La escena tiene una significación erótica evidente, y es por ello que la joven se siente perturbada y avergonzada en un momento tan íntimo:<sup>6</sup>

Li rois od sa fille demeure;	Ele se regarde, si voit
Mout le cierist et mout l'ouneure.	Son pere qui est dalés li;
Un jor vint li rois en sa cambre	De la honte qu'ele a rougi.
Qui estoit pavee de lambre.	«Sire», dist ele, «bien vigniés!»
La damoisele se pinoit;	«Fille», fait il, «boin hour aiiés!» <sup>7</sup>

El espejo juega un papel importante en cuanto a la identidad de la heroína: por un lado, crea una unión y, por otro, una fragmentación. El espejo se convierte en un espacio donde se produce la seducción incestuosa entre padre e hija, pero también es, a su vez, el objeto que fragmenta y duplica a la heroína. La mujer queda fragmentada por la visión incestuosa, que la convierte en la

5 KÖHLER 1990. Es en ese mismo espacio de interioridad femenina donde la heroína reza continuamente a una pequeña imagen de la Virgen. Esta figura se asemeja a la protagonista en belleza. Se trata de la primera duplicación de la joven quien, a su vez, es una doble de su madre, de modo que ambas son dobles de la Virgen.

6 La reacción de la joven al sorprenderse cuando se siente observada por el hombre (en este caso su padre), en un espacio íntimo y peinando su cabellera (acción considerada erótica), nos remite al tema feérico de origen celta que retomó la materia de Bretaña. Nos referimos a aquellas escenas en las que un caballero sorprende al hada bañándose o peinándose al borde de una fuente o de cualquier elemento acuático, convirtiéndose automáticamente en el poseedor de la mujer. Del mismo modo, también podríamos mencionar el *lai* anónimo de *Graelent*, donde la pasión sexual del hombre adquiere una dimensión violenta y, ante el rechazo del hada, la viola. Este deseo sexual desenfrenado y la necesidad imperiosa de obtener el cuerpo de la mujer a cualquier precio es muy parecido al que siente el rey de Hungría cuando ve el reflejo de su hija mientras se peina. La obliga a casarse con él, que no deja de ser una manera más de poseer el cuerpo femenino en contra de la voluntad de la joven. Para evitar esta violación encubierta, bajo la forma de un matrimonio incestuoso aprobado por la Iglesia, la joven toma el poder sobre su propio cuerpo y decide cortarse la mano.

7 vv. 379-388; ed. SUCHIER 1884-1885, 15.

imagen de la madre (fragmentación simbólica), y por la consecuente automutilación de la mano (fragmentación real y corporal). Se produce a su vez un proceso de duplicación: la heroína adopta el rol de su madre y se convierte en su doble. Al decidir cortarse la mano, Joïe deja de ser un doble y obtiene la independencia respecto a la figura materna, aunque no su propia identidad. De hecho, este momento marca el inicio de su errancia bajo el anonimato, pues el propio acto de cortarse la mano viene acompañado, en consecuencia, del exilio y de un nuevo nombre que vendrá determinado por su nueva manquedad.

Llegados a este punto, cabe detenerse brevemente en el acto en sí de cortarse un miembro, de una valentía y rebeldía extraordinarias. La mujer toma la iniciativa sobre su cuerpo, coge el cuchillo y, sin vacilar, lo deja caer fuertemente sobre su muñeca. Es una acción desesperada ante el horror y el rechazo que le provoca pensar en un matrimonio de tales características. Se trata de un acto simbólico muy significativo. Las órdenes impuestas por la masculinidad, representadas aquí por el monarca y la Iglesia, máximas autoridades del reino, son puestas en evidencia, rechazadas e incumplidas por una mujer. Es precisamente este acto de rebeldía femenino contra el poder del patriarcado el que encoleriza al rey de Hungría y el que hace que este tome la decisión de ordenar ejecutar a su hija en la hoguera, muerte infamante y cruel. Philippe de Rémi describe así el momento en el que Joïe se corta la mano, decidida y apurada porque su padre y su Corte están buscándola:

Son puing senestre tant aloigne	S'en fiert si son semestre poing
Qu'ele le met seur la fenestre;	Qu'ele l'a fait voler bien loing
Le coutel tint en sa main destre.	En la riviere la aval.
Onques mais feme ce ne fist:	De la grant dolor et du mal
Car le coutel bien amont mist,	Que ele senti s'est pasmee. <sup>8</sup>

Tras este episodio se produce una primera sustitución de la joven. Joïe es apresada y su padre ordena quemarla en la hoguera. No obstante, un senescal la ayuda a escapar y sustituye el cuerpo femenino por unos matojos, que serán los que arderán en la pira. Esta muerte simulada produce un desdoblamiento simbólico, y, a partir de ese momento, la protagonista errará bajo el anonimato. «Su voz no es escuchada y debe atravesar el solitario camino del exilio», como ocurre con muchas otras inocentes perseguidas, como la condesa de Anjou del *Roman du Comte d'Anjou*, de Jean Maillart (1313-1316), o la *Bella Helena de Constantinopla* (del cantar de gesta homónimo de mediados del siglo XIV).<sup>9</sup> No obstante, esta aventura solitaria también se daba en los ritos que acabaron dando nombre al motivo de «la doncella inocente perseguida», donde muerte y resurrección se traducían en un alejamiento solitario de la comunidad para ir superando las sucesivas pruebas, que es lo mismo que le ocurre a Manekine.<sup>10</sup>

Joïe emprende un viaje por mar y llega a tierras escocesas, a bordo de una barca sin remos ni timón. Este viaje, que bien podría identificarse con muchos de los que realizan las santas exiliadas de los relatos hagiográficos, también nos remite al *imram* céltico, ese viaje marítimo hasta el más allá en una barca (a veces de cristal), que puede ser guiada por un hada o por un dios.<sup>11</sup> De hecho, según Shepherd, los dos viajes marítimos que emprenderá Joïe forman parte de lo maravilloso y pertene-

8 Vv. 722-731; ed. SUCHIER 1884-1885, 25-26.

9 BASARTE 2017, 175.

10 ORAZI 2000, 103.

11 En la literatura irlandesa abundan los relatos de este tipo: *El viaje de Bran*, *El viaje de Maelduin* o *La aventura de Conle* son algunos de ellos. Muchas veces, la barca puede navegar sin remos ni timón, como ocurre en el *lai de Guigemar* de María de Francia o en el viaje que emprende un Tristán moribundo hasta llegar a tierras irlandesas.

cen a otro mundo, y muestra de ello es la inexactitud temporal: tardará nueve días para viajar desde Hungría hasta Escocia, y doce desde Escocia hasta Roma.<sup>12</sup> Podríamos aventurarnos a afirmar, por tanto, que el viaje de la heroína fusiona elementos paganos, folklóricos y hagiográficos. Las tierras escocesas son el otro mundo céltico racionalizado donde los elementos folklóricos se manifiestan de manera más evidente.

Cuando la protagonista llega a Escocia, el príncipe la denomina Manekine. Su nombre es sustituido por otro que revela una carencia física producida a raíz de un acto para salvarse del incesto y que, por tanto, también recuerda a ese pecado que estuvo a punto de producirse. Su nuevo nombre, un juego de palabras que podría significar *sans mains*, hace referencia a la imagen femenina. Por un lado, la manquedad de la heroína; por otro lado, su asimilación irónica con un maniquí o un muñeco, elemento que también nos podría remitir a la maravilla si lo asociamos con todos aquellos autómatas de las exóticas cámaras de maravillas de inspiración bizantina de la literatura medieval.<sup>13</sup>

En ausencia de un nombre, la mutilación se convierte en el símbolo identitario de Manekine. Desprovista de la mano, se convierte en un muñeco, en un maniquí que deambula de un lugar a otro dejando que su destino recaiga en manos de la esfera masculina. Como señala Basarte, el cambio de nombre acompaña su paso de lo cortés (abandona el nombre de Joïe, el mismo que le habían otorgado sus padres) «hacia una identidad provista de significación espiritual: el nombre Manekine evoca el sacrificio efectuado para evitar el pecado del incesto».<sup>14</sup>

En Escocia, la malvada madrastra/suegra, figura agresora característica de los cuentos folklóricos, consigue que la joven sea de nuevo acusada para morir en la hoguera. Otro senescal se encarga de salvarla, y esta vez sustituye el cuerpo por un maniquí. La carga simbólica del apodo adquiere ya una representación real. El muñeco, estrechamente vinculado con la sustitución y el engaño, crea una duplicación del personaje femenino que, gracias a un doble, a una imagen, consigue escapar. Las copias o representaciones corpóreas de la heroína van adquiriendo forma, pasan de lo más abstracto a lo más preciso, se van definiendo a lo largo del relato para asemejarse más a ella. Primero, unos simples matojos y, finalmente, un maniquí, figura que ya no solo adquiere una definición casi perfecta, sino que remite directamente al nombre de la joven y que incluso podríamos definir como un auténtico doble.

## La cúspide del viaje de la heroína: la recuperación de la identidad femenina

Roma es el vértice del viaje femenino, la ciudad santa donde se obrarán milagros, se expiarán pecados y donde la heroína recuperará finalmente su identidad tras las arduas pruebas superadas. La compasión de la heroína y su capacidad de perdón concluyen la aventura femenina, y su recompensa final es la restitución en su cuerpo y la recuperación del nombre original. El padre le otorgó un nombre al

12 SHEPHERD 1990, 45. Roma, como centro del mundo cristiano, es la síntesis de todos los paisajes posibles de las novelas. Philippe de Rémi construye una historia donde la heroína viaja continuamente: de Hungría a Escocia, de aquí a Roma y, finalmente, a Armenia, donde es coronada como reina. El autor aúna espacios de la novela bizantina con aquellos típicos del *roman* artúrico para, finalmente, culminar con un milagro en Roma, el espacio por excelencia que representa el *roman* clásico y que constituye, a su vez, el vértice de la aventura femenina.

13 Son muchos los textos medievales que presentan autómatas asociados a cámaras de maravillas. En el *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure (1170), aparece una *chambre de labastre* con cuatro autómatas que bailan o indican con señas cómo debe comportarse todo aquel que entre según el código cortés. Tanto en el *Roman d'Enéas* (1160) como en el *Roman d'Alexandre* dodecasílabo (1180) aparecen figuras de pájaros que vuelan y cantan, y en el *Pèlerinage Charlemagne* (1150), el palacio del emperador Hugo de Constantinopla está repleto de *mirabilia* orientales, y entre estas maravillas –mecánicas y fastuosas– hay dos estatuas de pajes que hacen sonar un cuerno; RONCAGLIA 1971, 44-45.

14 BASARTE 2017, 243.

nacer, pero también fue él quien se lo arrebató en el intento infructuoso de convertir a su hija en la esposa muerta. La joven dejó de ser Joïe para convertirse en una desdichada e incompleta Manekine que, en la cumbre que representa Roma, íntegra y restituye toda su peripezia.

Como ya hemos mencionado en varias ocasiones, Joïe debe realizar esta aventura de manera individual tanto para demostrar su virtud como para poder adquirir su verdadera identidad, que le había sido arrebatada por la amenaza incestuosa en sus múltiples representaciones.<sup>15</sup> Igual que todos aquellos caballeros de los *romans* artúricos que emprenden un largo viaje por el mundo de la aventura (normalmente solos, como nuestra heroína) para, finalmente, conseguir una identidad, Joïe debe superar una serie de pruebas con la misma finalidad. No obstante, las trabas con las que va topando no incrementan su fama –como es el caso de los caballeros artúricos–, sino que la obligan a ir vagando de un lugar a otro para salvar tanto su vida como la de su hijo. Su largo viaje es una triste historia de exilio, de huida, aunque son estos obstáculos los que finalmente contribuyen a la construcción de un personaje que acaba asemejándose a una mártir. Como ya habíamos avanzado al inicio, en el caso de los *romans* bizantinos, los roles de género se invierten, y son las mujeres, y no los hombres, las que emprenden la aventura. En el mundo artúrico son ellas, todas esas princesas, reinas y nobles, quienes proporcionan una identidad al héroe caballeresco bajo la forma de un título, tierras y siervos. En nuestro caso, en cambio, es la esfera masculina la que arrebató la identidad a la heroína para, finalmente, entregársela de nuevo a través de la piedad que deberá demostrar la joven, lo que constituirá su prueba final.

Joïe viaja para demostrar sus valores de honestidad, pero también viaja para conseguir el perdón de los dos hombres de su vida. No es el padre quien debe pasar las pruebas para perdonar su deseo incestuoso y mostrar su rectitud moral, sino que es la hija la que las ha de superar, la mujer con la que se habría casado, la misma que prefiere cortarse una mano antes que contraer matrimonio con él. El rey de Hungría se arrepiente de sus actos y se limita a peregrinar a Roma para expiar sus pecados. Algo parecido ocurre con el rey de Escocia, el marido de Joïe. Este la abandona cuando está embarazada para participar en torneos y evitar así la misma *recréantise* que había cometido, por ejemplo, Erec con Enide, y que tantos caballeros le habían recriminado a sus espaldas. No obstante, el rey escocés no emprende una aventura para mostrar sus valores como caballero, y tampoco acude a la guerra. Tan solo decide participar en torneos, es decir, en actos lúdicos, dejando a la Corte sin gobernante. El castigo por esta acción, como en el caso del deseo incestuoso del padre, recae en la heroína, quien se ve obligada a huir para salvarse de morir en la hoguera. De nuevo, es ella quien debe emprender el camino de la aventura (o del exilio) para conseguir el perdón de otra figura masculina.

Las diferentes imágenes de la maravilla fulminan con un milagro: la mano aparece en el interior de un pez que emerge de un pozo, animal convertido ahora en un relicario. Después de una larga aventura en la que debe demostrar su honestidad, Joïe es finalmente santificada en Roma. El cuento folklórico se convierte en un relato edificante en el que el martirio confiere santidad. Tras las diferentes pruebas a las que es sometida (primero la mutilación y después los diferentes infortunios en el decurso de su aventura), la heroína consigue su propia redención y la de su padre y su esposo. El desenlace, de carácter maravilloso, adquiere pinceladas sacras, aunque sin olvidar el origen de uno de los motivos folklóricos sobre los que se sustenta el relato: el de «la doncella inocente perseguida». En este ritual originario, cuando los individuos superaban las pruebas adquirían ciertas cualidades consideradas mágicas, y es por ello que en muchos de los textos medievales de tradición mariana o religiosa que utilizan este motivo, los poderes mágicos le son conferidos a la Virgen o a un santo, que recompensan a la joven.<sup>16</sup> En el caso de *La Manekine*, devolviéndole la mano milagrosamente

15 El peligro del incesto concluye con dos imágenes despiadadas y que, en el texto, se suceden a un ritmo muy rápido: la automutilación de la heroína y la hoguera en la que el padre ordena quemar a su hija.

16 ORAZI 2000, 104.



y recomponiendo así una fragmentación del cuerpo causada por el deseo incestuoso, considerado pecado.

Cuando Joïe recupera su verdadero nombre, muestra su verdadera identidad públicamente ante los ciudadanos de Roma y ante su esposo, que hasta ese momento había desconocido su nombre y sus orígenes. Su apodo desaparece, igual que su manquedad, y su búsqueda identitaria finaliza tras el reencuentro con su familia y su perdón. La heroína es, finalmente, provista de una identidad inalterable y permanente que integra todas las fragmentaciones anteriores que había sufrido a lo largo de su errancia.

## BIBLIOGRAFÍA

### (Ediciones)

MIQUEL I PLANAS, Ramon (ed.), La historia de Jacob Xalabín. *Seguida de la de La Filla de l'emperador Contastí: textos originals autèntichs publicats en vista dels manuscrits y edicions primitives*, Barcelona, Biblioteca Catalana, 1910.

SUCHIER, Hermann (ed.), «La Manekine», *Oeuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1884-1885 2 vols.

### (Estudios)

AARNE, Antti & THOMPSON, Stith, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1973.

BASARTE, Ana, *El modelo heroico de las inocentes perseguidas en la literatura medieval: el caso del roman de La Manekine de Philippe de Rémi*, Universidad de Buenos Aires, 2017 (tesis doctoral).

BELTRÁN, Rafael, «La leyenda de la doncella de las manos cortadas: tradiciones italiana, catalana y castellana», R. BELTRÁN & J. L. CANET & J. L. SIRERA (eds.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València (1900)*, Valencia, 1992, 25-36.

KÖHLER, Erich, *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio, 1990.

ORAZI, Veronica, «Die Verfolgte Frau: per l'analisi semiologica di un motivo folclorico e delle sue derivazioni medievali (con speciale attenzione all'ambito catalano)», *Estudis Romànics*, 22 (2000), 101-138.

RONCAGLIA, Aurelio, «La statua d'Isotta», *Cultura Neolatina*, 31 (1971), 41-67.

SHEPHERD, M., *Tradition and Re-creation in Thirteenth Century Romance: 'La Manekine' and 'Jehan et Blonde' by Philippe de Rémi*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990.



PERE BESERAN I RAMON

Universitat de Barcelona. beseran@ub.edu

## *Omnis etiam mundus ante oculos eius adductus est.* Les visions de sant Benet al claustre de Ripoll\*

**Resum:** El recent estudi del claustre del monestir de Ripoll ha permès replantejar aspectes tant estilístics com cronològics i temàtics de la seva negligida escultura gòtica. Entre les representacions desapercebudes fins ara destaquem les vinculades a la vida i les visions de sant Benet. La selecció dels episodis triats posa l'accent tant en la relació amb la seva germana, santa Escolàstica, com en les visions del sant fundador, que s'han de relacionar amb les suggestions funeràries detectables en la iconografia de l'ala nord-oriental del claustre. Les visions evocades per les escultures, executades pel taller del mestre Colí de Marville poc abans del 1390, es recolzen en les narracions encloses als *Diàlegs* de sant Gregori, i evocuen la mort i la pujada al cel de les ànimes d'Escolàstica i del bisbe Germà de Càpua. Especialment singular és la fórmula representativa d'aquesta segona visió, en què s'aborda de manera original la transcripció del singular text gregorià en el qual es parla de com «tot el món sencer fou presentat als seus ulls com reunit en un únic raig de sol». Un dels objectius de l'estudi és rastrejar els escassos exemples medievals de representacions d'aquesta extraordinària visió còsmica per tal de comparar-los amb el cas ripollès, per bé que aquest sembla més fruit d'una relectura del text biogràfic que no el reflex d'una determinada tradició iconogràfica.

**Paraules clau:** monestir de Ripoll; escultura gòtica; art català medieval; iconografia medieval; sant Benet; santa Escolàstica.

**Abstract:** The recent study of the cloister of the Monastery of Ripoll has shed new light on stylistic, chronological and thematic aspects of its neglected Gothic sculpture. Among the representations that have gone unnoticed until now are those showing the life and visions of Saint Benedict. The episodes selected focus both on the relationship with his sister, Saint Scholastica, and on his visions, which should be related to the funerary allusions discernible in the iconography of the north-eastern wing of the cloister. The visions reflected by the sculptures, made by the workshop of Colí de Marville shortly before 1390, are based on the narrations included in the «Dialogues» of St. Gregory, evoking the death and ascension to Heaven of the souls of Scholastica and Bishop Germanus of Capua. The formula used to represent this second vision is of particular note, taking an original approach to the transcription of the singular Gregorian text, which tells how «the whole world came under his gaze as though gathered in a single ray of sunlight». One of the goals of this study is to track down the few medieval examples of representations of this extraordinary cosmic vision in order to compare them with the Ripoll case, although the latter seems to derive more from a re-reading of the biographical text than from a particular iconographic tradition.

**Keywords:** Monastery of Ripoll, Gothic sculpture, medieval Catalan art, medieval iconography, Saint Benedict, Saint Scholastica.

\* Aquest treball s'emmarca dins el projecte de recerca HAR2017-85910-P de la Universitat de Barcelona finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat.

La significació històrica i artística del monestir de Ripoll és prou sabuda perquè no calgui recordar ni el paper rellevant que va tenir en el context de la Catalunya medieval ni el que, des de la Renaixença fins al segle XXI, li ha reconegut el catalanisme contemporani. Tampoc no cal insistir en els atractius del claustre del monestir, la part que, junt amb la famosa portalada, ha resistit millor els embats del temps, les destruccions i les reconstruccions que tan greument afecten i distorsionen l'aspecte actual del temple ripollès. El claustre, d'altra banda, renova el seu tradicional interès a partir de restauracions i estudis recents. D'una banda, la intervenció en els quatre murs perimetrals ha permès recuperar els paraments originals i fer-ne suggestives lectures cronològiques, mentre que la neteja i consolidació de la galeria claustral romànica ha fet visible la varietat de materials emprats i la riquesa cromàtica que aporten.

Cal fer notar que aquesta acurada restauració ha afectat només la galeria romànica, i subratllar amb això la circumstància, ben coneguda però no sempre prou explicitada, que només la galeria baixa de l'ala nord del claustre –nord-oest, si hem de ser precisos– va ser bastida al segle XII, mentre que les tres galeries baixes restants i les quatre superiors van ser dutes a terme molt més tard, en diverses campanyes a cavall dels segles XIV i XV, de tal manera que set vuitenes parts del claustre són, en realitat, gòtiques –executades, això sí, en una factura d'època gòtica que imita minuciosament les característiques pautades en la primigènia galeria del segle XII. Aquest gòtic que imita el romànic i que, en certa manera, i amb cautela, podria ser designat com «neoromànic gòtic»,<sup>1</sup> ha interessat els estudiosos molt menys que la fase genuïnament romànica. La seva singularitat i les seves particularitats és el que he tingut ocasió d'estudiar de forma detallada en una ambiciosa publicació recent, que s'ha ocupat també dels paraments esmentats, de l'ala romànica i de les intervencions patides pel claustre en els dos darrers segles, entre altres aspectes generals.<sup>2</sup>

L'àmplia, rica i variada sèrie d'imatges distribuïdes damunt de capitells de volumetria similar a la dels romànics ofereix en les tres galeries baixes un ampli camp a anàlisi de caràcter divers, gens freqüents en els claustres gòtics, sovint configurats a base de capitells sense altra figuració que un parell d'esquematzacions vegetals.<sup>3</sup> Aquestes peces de factura seriada i origen gironí són les que al claustre de Ripoll trobem a les galeries altes, en les quals la figuració passa a ocupar les impostes ubicades damunt les parelles de capitells, presents també al claustre baix, però decorades amb repertoris ornamentals més modestos. A desgrat de l'interès d'algunes d'aquestes impostes, per temàtica i singularitat estilística, és als capitells baixos on trobem un conjunt extens i variat de figuracions, tot i l'abundant nombre de peces exclusivament vegetals. Només puntualment trobem coincidències, potser fins i tot referències, amb els repertoris romànics, com podria ser el cas de les sirenes amb cua de peix, gens estranyes d'altra banda en la iconografia profana pròpia del gòtic, amb sentit prou clar. Encara és més clar el de les imatges nítidament i explícitament religioses, com ara la Mare de Déu amb el Nen, que trobem dues vegades, a més d'àngels i sants, com ara els sants Jordi, Pau i Pere i les santes Caterina, Bàrbara i Magdalena. Menys freqüent és la representació d'escenes religioses, com la Crucifixió i la Resurrecció, a base de figures menudes i delicades, a més d'una Epifania que hem pogut identificar dispersada pel claustre per obra d'uns muntadors que van desaparionar els tres capitells on s'emplacen per separat els tres reis, allunyats també de la Mare de Déu amb el Nen que haurien hagut d'adorar.

1 BESERAN 2016.

2 Em refereixo a ALIMBAU et al. 2018, dins el qual hi ha el meu estudi (BESERAN 2018), a més d'extenses referències a la bibliografia ripollesa anterior.

3 No oblidó els casos singulars del claustre d'Elna, tan proper al de Ripoll pel que fa a la imitació dels esquemes romànics en els segles posteriors, o els del monestir de Santes Creus i les catedrals de Vic i Barcelona, tots prou diferents del cas ripollès en organització, factura i cronologia.

El contingut d'un bon nombre de capitells figurats resta, però, incert, a desgrat de les aproximacions o hipòtesis que es poden plantejar i que he elaborat amb més o menys detall i encert en l'estudi monogràfic a què m'he referit. Entre els aclariments i lectures inèdites que he pogut proposar resulta especialment interessant, per la seva originalitat i la seva evidència, la identificació en un dels capitells de les visions de sant Benet de Núrsia, el sant fundador de l'orde benedictina a la qual pertanyia el monestir de Ripoll. Es tracta del capitell convencionalment identificat amb el número 43, ubicat a l'ala nord-est, o ala del capítol, que també podem anomenar l'ala de mestre Colí basant-nos en el nom del seu autor. Efectivament, de manera indirecta sabem que fou executada per un mestre septentrional conegut com Colí de Maraia, Marvilla o Marville, de qui coneixem ben poques coses, a partir del 1385 i abans del 1390, en què s'encarrega a un altre mestre, Jordi de Déu, la continuació de l'empresa prenent com a referència el que abans havia fet mestre Colí.<sup>4</sup> Encara que els dos pisos d'aquesta galeria es van ensorrar el 1842, els restauradors de la segona meitat del XIX van tenir en aquest punt l'encert de reubicar totes les peces recuperades sense manipular-les ni completar-ne els abundants desperfectes. El que no es pot garantir és que els capitells recobressin l'emplaçament i l'orientació originals, i és probable que alguns estiguin girats i que d'altres que haurien d'estar junts estiguin separats, a part dels tres definitivament perduts i substituïts per blocs neutres.

En la cara del capitell 47 que mira a l'interior de la galeria claustral, la cara més visible als espectadors que hi deambulen –malgrat el contrallum que en dificulta les fotografies–, hi ha representada la mort d'un monjo amb la seva ànima en forma de colom sortint del seu cos i sent recollida per un àngel (fig. 2). A la cara lateral immediata –en una lectura de dreta a esquerra que ja veurem que cal invertir– s'hi escenifica un àpat amb monjos asseguts rere una taula parada (fig. 1) que, per la proximitat a l'altre tema, Junyent interpretava com un àpat funerari.<sup>5</sup> A partir de l'observació que el monjo difunt hauria de ser més aviat una monja, per la toca que envolta el seu rostre encaputxat, i cercant episodis relatius a la defunció de monges santes, vaig parar esment en santa Escolàstica, ben oportu-



Fig. 1. Claustre del monestir de Ripoll. Miracle de santa Escolàstica i la tempesta. Mestre Colí de Marville, ca. 1385-1390 (foto: Pere Beseran).



Fig. 2. Claustre del monestir de Ripoll. Miracle de santa Escolàstica i la tempesta. Mestre Colí de Marville, ca. 1385-1390 (foto: Pere Beseran).

4 Per a les dades relatives a la construcció del claustre ripollès continua essent fonamental JUNYENT 1933. La primera reconstrucció del breu periple català de mestre Colí la devem a BRACONS 1983.

5 JUNYENT 1933, 194.

na en tant que germana del sant fundador. De fet, és a les narracions hagiogràfiques de sant Benet on cal cercar el que sabem de sa germana, i l'origen de totes aquestes històries són els *Diàlegs* escrits per sant Gregori al segle VI. La identificació d'aquesta font ha resultat clau per a la interpretació d'aquestes i altres escenes representades per mestre Colí, aparentment concebudes a partir de la lectura del text de referència, més que no pas, com és més corrent, seguint una determinada font visual.

La narració de sant Gregori deixa clar que la lectura del capitell ha de començar per l'escena de l'àpat, que al·ludeix a un miracle obtingut pels precés de la santa. Té lloc quan, a la fi d'una de les trobades anuals que els dos germans, ja monjos, feien per tal d'orar i sopar junts, Benet vol tornar al seu monestir. Escolàstica, per tal de retenir tota la nit el germà estimat i continuar la sacra conversa, «posà les mans juntes sobre la taula, enllaçades pels dits, reclinà la testa al damunt i pregà Déu totpoderós».<sup>6</sup> Immediatament es desferma una tempesta que impedeix que el sant pugui marxar i l'obliga a restar amb la santa, amb qui passarà tota la nit en sant col·loqui espiritual.

Al capitell veiem els dos germans rere la taula parada, Benet amb el rostre romput i Escolàstica executant exactament la mímica descrita al text, amb el rostre recolzat sobre les mans enllaçades (fig. 1). La identificació de l'episodi es basa tant en la coincidència amb el text com en la similitud amb altres representacions de la història que hem localitzat exclusivament a Itàlia, en cicles benedictins dels segles XIV i XV. Sense cap pretensió d'exhaustivitat, podem citar a tall d'exemple les pintures de l'església de San Michele alla Ginestra (a Montevarchi, a la diòcesi d'Arezzo), el cicle del Sacro Speco de Subiaco (prop de Roma) i el de l'Abbazia di Villanova (al Veneto, prop de Vicenza), a més d'un parell de predelles de temàtica benedictina pintades per Lorenzo Monaco, una al políptic de la coronació de la Verge dels Uffizzi de Florència, i l'altra a la National Gallery de Londres.<sup>7</sup>

Tant o més interessant és l'antecedent que ofereixen les il·lustracions del segle XI del *Leccionari* de Desideri de Montecassino (Roma, BAV, Ms. Vat. lat. 1202),<sup>8</sup> que al costat de l'escena del sopar dels dos germans representa l'episodi que ve a continuació seguint el text de sant Gregori, i que serà el que també permetrà interpretar correctament el capitell ripollès. Si el miracle de la tempesta s'explica al capítol xxxiii dels *Diàlegs*, el xxxiv està dedicat a la mort de santa Escolàstica, que té lloc només tres dies després i és miraculosament comunicada al germà: «de la seva cel·la estant, Benet alçà els ulls al cel i veié l'ànima de la seva germana com sortia del cos i penetrava en forma de colom en les altures del cel».<sup>9</sup> Això és exactament el que es representa al *Leccionari*, en què el sant observa el colom que penetra en un globus celestial.<sup>10</sup> En els murals trescentistes de Subiaco apareixen un parell d'àngels elevant el disc lluminós que conté el colom, i als de Villanova l'au ha estat substituïda per una animeta en una més convencional *elevatio animae*.<sup>11</sup> A Ripoll, aparentment aliè en això a la tradició italiana, l'èmfasi no és tant en el Benet visionari sinó en l'ànima que surt del cos de la difunta, que s'esmenta explícitament al text, i que, com aquest apunta, pren forma de colom per entrar a les altures, que l'escultor ha evocat mitjançant l'àngel envoltat de núvols celestials que agafa l'ocell amb les dues mans (fig. 2). La confluència en cares contigües del mateix capitell de les dues representacions vinculades a capítols successius d'un mateix escrit deixa poc marge de dubte sobre l'adequació de la meua proposta de lligar text i imatges. I si encara quedés algun dubte, s'es-

6 GREGORI 1989-1991, I, XXXIII, 112-113. Cito la traducció moderna de la Bernat Metge per a una lectura més còmoda i contrastable amb el text original llatí, tot i l'interès de poder-la comparar amb la traducció catalana medieval transcrita a ALEGRE 2006, 89-90.

7 BESERAN 2018, 300-301; *Iconografia* 1982, 296-297. El recull d'estudis enclosos en aquesta darrera publicació ha resultat, malgrat el títol, decebedor per al nostre propòsit, així com també BRENK, 1992, que atura al s. XII el seu estudi de la iconografia medieval de sant Benet.

8 *Iconografia* 1982, 293.

9 GREGORI 1989-1991, I, XXXIV, p. 114.

10 *Iconografia* 1982, 293.

11 *Ibidem*, 294-296.

vaeix quan comprovem que allò que es representa en la resta del capítol s'ha d'interpretar seguint, precisament, el capítol següent dels *Diàlegs* gregorians, el XXXV.

Si Benet té una primera visió miraculosa en percebre l'ascensió de l'ànima d'Escolàstica, la que ara se'ns narra té un caràcter encara més singular i prodigiós. Mentre el sant pregava davant la finestra oberta a la part alta d'una torre,

De sobte, a l'hora més foscant de la nit veié com una llum que davallava de dalt i feia desaparèixer totes les tenebres de la nit (...). Aquesta visió fou seguida d'una gran meravella, perquè, com ell mateix després ho contà, tot el món sencer fou presentat als ulls d'ell com reunit dins un únic raig de sol. El venerable pare, que tenia els ulls fits en la resplendor d'aquesta llum radiant, veié com l'ànima de Germà, bisbe de Càpua, era enduta pels àngels al cel, dins un globus de foc.<sup>12</sup>

Com en la primera visió, Benet té el privilegi de la revelació miraculosa de la mort d'una figura propera, i en aquest cas sabrà posteriorment que el prodigi ha tingut lloc en l'instant mateix de la defunció. Però ara la percepció extraordinària no es limita al convencional colom ascendent sinó que enclou tota una visió meravellosa i ultrasensorial, no només en relació amb la llum radiant sinó també amb la capacitat de veure tot el món sencer reunit dins un únic raig de sol. Aquesta mena de premonició de l'Aleph borgià s'expressa en llatí amb la frase «omnis etiam mundus, uelut sub uno solis radio collectus, ante oculos eius adductus est», seguida per la visió de l'ànima del difunt. El text llatí és gairebé idèntic a la redacció de Jacopo da Varazze a la *Llegenda àuria*,<sup>13</sup> encara que traduccions d'aquesta, com la castellana, proposen la lectura com: «se presentó ante sus ojos la esfera del mundo iluminado por un potente rayo de sol».<sup>14</sup> S'ha incorporat la idea del món esfèric, contaminada segurament per l'al·lusió en la frase següent al globus de foc dins el qual els àngels eleven l'ànima del bisbe difunt, sense precisar l'aparença d'aquesta: «in sphaera ignea ab angelis in caelum ferri».<sup>15</sup> La idea esfèrica és curiosament absent de la traducció catalana medieval:

(...) tot lo mont li fo amenat devant sos uyls, ajustat a manera d'un rag de sol (...) viu que àngels se'n portaven la ànima de sen German en lo cel, en semblança de gran flama de foc.<sup>16</sup>

Tot i així, a l'hora de donar aparença visible a l'escena els artistes han recorregut gairebé sempre a la forma circular en la representació del món. No ho fa encara l'il·lustrador romànic del *Leccionari* de Montecassino, que presenta sant Benet dalt de la torre, acompanyat del diaca Servand, que al text fa el rol secundari de testimoni. Estès davant seu veuen el món en forma d'ample paisatge amb ciutats emmurallades i altres arquitectures entre roques i rius i, sobrevolant-ho, una esfera ígnia situada damunt un segon cercle o clipeus que sostenen dos àngels i que conté el bust del difunt. Curiosament, el seu aspecte, amb el cap cobert amb mantell blau, és més aviat femení, i hom podria pensar en una contaminació de la visió anterior de l'ànima ascendent de santa Escolàstica, encara que aquesta ja

12 GREGORI 1989-1991, I, XXXV, 115.

13 Vegeu la versió llatina original a VARAZZE, I, 320.

14 VORÀGINE 1992, I, 207.

15 GREGORI 1989-1991, I, XXXIV, p. 115. Remarquem que el text llatí publicat per la Bernat Metge és ben diferent, tot i que amb els mateixos continguts, que el que esmenta CASTELLI 1982 (349, n. 10: «episcopi animam nocte media in globo igneo ad caelum ferri ab angelis aspexit: qui (...) sub uno solis radio, cunctum in suis oculis mundum collectum vidit»). L'estudi de Castelli, tot i ser específicament dedicat a la *visio mundi*, s'ocupa fonamentalment de les fonts textuals i ben poc de les representacions artístiques.

16 ALEGRE 2006, 90.



ha estat representada en un altre foli en forma de colom. També les pintures murals de Subiaco, ja trescentistes, podrien haver combinat les dues visions en una de sola, ja que l'ànima de la santa amb aspecte de colom es mostra a sant Benet, solitari però dalt d'una torre, dins un cercle lluminós sostingut per àngels, com el que en el text envolta l'ànima del bisbe.

El que veiem al capitell de Ripoll s'allunya d'aquestes versions i separa clarament l'episodi relacionat amb la mort d'Escolàstica del de la mort del bisbe de Càpua. En el primer s'ha prescindit de la representació del Benet visionari, protagonista de la segona escena, on, en canvi, s'ha eludit la imatge de l'ànima ascendent per posar l'accent en la més extraordinària visió del món. Efectivament, a la segona cara lateral del capitell –la quarta, encarada al capitell 44 amb què fa parella, és buida– hi veiem un bust masculí representat a una escala molt superior a la de les escenificacions del miracle i la mort d'Escolàstica. El personatge té el rostre trencat, però li veiem llarga barba, tonsura i hàbit, que permeten la identificació amb Benet, encara que resta inexplicable el rengle de fulles d'on sorgeix el sant. El seu gest, amb les mans juntes i els dits encreuats en oració, el presenta admirat davant la visió meravellosa que té al davant: un globus solcat per rius i sembrat de menudes construccions, distribuïdes radialment i en algun cas rompudes (fig. 3). Es tracta, és clar, de l'*omnis mundus*, el món sencer reunit dins un únic raig de sol de la narració hagiogràfica. No hi ha vestigi figuratiu del raig de sol, en tant que el món ha pres la forma esfèrica que, com dèiem, pot derivar del globus de foc esmentat al text més endavant, però que també entronca amb els cercles i esferes que les representacions gòtiques empren com a imatge de la terra, o fins del cosmos, en mans de Déu o sota els seus peus.

L'escena de sant Benet davant la visió prodigiosa del món és tan singular que, a part de les aproximacions esmentades més amunt, només he sabut identificar una representació gòtica dedicada de manera nítida i exclusiva a l'episodi. Es tracta d'una taula atribuïda a Giovanni del Biondo, pintor florentí de la segona meitat del segle XIV, avui al Museu d'Ontario, que devia formar d'una predella o un políptic dedicat a sant Benet, del qual el mateix museu conserva una altra taula amb l'escena del sant ressuscitant un noi.<sup>17</sup> En la pintura, un sant Benet dret davant un pòrtic observa, alçant el



Fig. 3. Claustre del monestir de Ripoll. *Visio mundi* de sant Benet. Mestre Colí de Marville ca. 1385-1390 (foto: Pere Beseran).



Fig. 4. Giovanni del Biondo, *Visio mundi* de sant Benet. c. 1370, Toronto, Art Gallery of Ontario, núm. 52/37 (extret de: <http://www.ago.net/agoid6508>).

<sup>17</sup> Toronto, Art Gallery of Ontario (AGO), núm. 52/37, 35,8 x 39,3 cm, donada el 1953 per A. L. Koppel. L'altra taula del mateix políptic desmembrat du el núm. 52/36. Vegeu ZERI 1962, OFFNER-STEINWEG 1967, PARENTI 1996, PARENTI 2001.

cap i fent-se visera amb la mà, un elevat globus blanc. D'aquest en sorgeixen radialment rajos gravats damunt el fons daurat, i la seva superfície està dividida en tres parts amb els noms inscrits dels continents Àsia, Àfrica i Europa, una altra de les convencions medievals per expressar la globalitat de món conegut (fig. 4). Com es veu, el tema és abordat d'una manera ben distinta de com ho ha fet l'escultor a Ripoll, tot i partir de la mateixa font escrita, i hom té la impressió que escultor i pintor, relativament contemporanis, han construït les seves imatges directament des del text, atesa la falta d'una tradició iconogràfica en què basar-se. No deixa de sorprendre que un destacat conjunt italià dedicat a sant Benet —el que Spinello Aretino, un pintor d'un àmbit creatiu similar al de Giovanni del Biondo, du a terme a la sagristia de San Miniato al Monte de Florència (1387-88)— no enclouï ni aquest tema ni els de santa Escolàstica en cap de les setze escenes del seu extens cicle mural, estrictament contemporani a la tasca ripollesa de mestre Colí (1385-90). No he sabut identificar altres imatges clares de la visió de sant Benet i el globus fins a la pintura barroca de diversos àmbits, o bé ja en obres del segle XX, totes fora dels nostres propòsits actuals malgrat el seu interès.<sup>18</sup>

Tot i el caràcter exòtic i extraordinari d'aquesta representació, el seu context sobrenatural s'ha d'entendre a Ripoll no tant com a evocació aleatòria de la vida del fundador sinó, fonamentalment, dins d'un programa temàtic relatiu a la transcendència i al més-enllà que el creient espera trobar després de la mort, com un element més de la lectura en clau funerària que he volgut donar al repertori figurat d'aquesta ala del claustre.<sup>19</sup> El context textual és clar en aquest sentit i, atesa la continuïtat dels capítols dels *Diàlegs* que han estat figurats, del XXXIII al XXXV, hauria estat ben idoni que també trobéssim al claustre la il·lustració de l'immediatament anterior, el XXXII, en què sant Benet ressuscita un infant mort, precisament l'episodi representat en la segona taula del Museu d'Ontario. Entra dins del possible imaginar que el tema seria —al costat de les altres narracions equiparables tretes de la mateixa font— en un dels tres capitells perduts i ara substituïts en la galeria nord-est per blocs informes.

No podem, és clar, assegurar-ho, però sí que sembla ben pertinent, en canvi, retornar a l'obra de sant Gregori per a trobar-hi la inspiració d'un altre tema, en principi genèric. Pensem ara en el capitell 45, gairebé tot ocupat per una Boca de l'Infern, un cap monstruós d'immensa boca oberta que gira a l'entorn de les diferents cares esculpides. Però més que no l'amenaça de les penes de l'Infern per al pecador, el tema representat és el de l'esperança de poder-ne sortir, que suggereix que ens trobem davant d'una poc freqüent representació del Purgatori. Efectivament, mentre que a la cara del capitell girada vers la galeria ens enfrontem al contundent rostre congestionat del monstre, en la seva prolongació en la cara de l'esquerra veiem, dins les descomunals mandíbules entreobertes i recobertes de dents molars, de primer una ferotge màscara demoníaca i, al seu costat, una ànima a punt de ser redimida. Així cal interpretar el bonic i menut rostre envoltat de flames que eleva la mirada i dues mans en oració, agafades per un àngel davant seu. Tot i que aquest darrer té el cap trencat del tot, la indumentària diaconal i la gran ala supervivent no deixen dubtes sobre la identitat angèlica del bust encarregat de deslliurar el benaurat de les penes infernals (fig. 5).

18 Entre les singulars obres del segle XVII es poden esmentar la tela d'Alonso Cano al Museu del Prado (1658-1660), procedent del Palau Reial de Madrid, les del neerlandès Samuel van Hoogstraaten a la basílica alemanya de Sankt Martin und Sankt Oswald de Weingarten (1655) i una miniatura enclosa a un gradual de 1684 de la biblioteca del monestir d'Einsiedeln. Del segle XVIII cal anotar les versions del tema de l'alemany Cosmas Damian Asam a les esglésies de Sankt Georgi und Sankt Martin de Weltenburg (1735) i de Maria Himmelfahrt de Kladruby (1726) (sobre aquestes vegeu OLSON & PASACHOFF 2007), les de Francesco de Mura per a l'església napolitana de San Severino e Sessio i al Museo di Capodimonte (1735-46), i les del francès Jean Restout per a Saint-Gilles-Leu a Bourg-la-Reine (1746) i per a Saint-Pierre-de-Bourgueil, aquesta darrera ara al Musée de Beaux-Arts de Tours juntament amb la mort de santa Escolàstica que hi fa parella. El Museu Frederic Marès de Barcelona conserva una tauleta castellana del segle XVIII, d'autoria incerta i origen desconegut, amb sant Benet i santa Escolàstica on apareix l'orbe sobrevolant-los a tots dos. Entre les composicions ja del segle XX recordarem les que es poden trobar al reconstruït monestir de Montecassino, especialment les de Pietro Annigoni a la cúpula de l'església.

19 BESERAN 2018, 297 i s. Tot i que no desenvolupo ara aquesta qüestió, recordem els sepulcres comtals que hi havia en aquesta ala del claustre; vid. ALIMBAU *et al.* 2018, 93 i s., amb l'estudi de Concepció Peig sobre el tema.



Fig. 5. Claustre del monestir de Ripoll, Purgatori amb sant Benet. Mestre Colí de Marville, ca. 1385-1390 (foto: Pere Beseran).

Si al segle XIV ja era prou consolidada la idea del Purgatori i dels beneficis que els vius poden aportar als difunts que hi pateixen pels seus pecats redimibles, cal recordar que l'organització d'aquestes idees, que segons un conegut estudi pren forma al segle XII,<sup>20</sup> compta amb notables antecedents. I precisament en sant Gregori se'n troben alguns dels més sòlids. De fet, tot el quart i darrer llibre dels seus *Diàlegs* està dedicat a la temàtica escatològica i al destí de les ànimes dels difunts a partir de nombrosos exemples. El tema del Purgatori hi és explícitament comentat al capítol XLI («An post mortem purgatorius ignis sit»), sense desenvolupar una teoria detallada, ans mostrant en altres capítols diversos casos de penes temporals després de la mort. Així, encara que una imatge com la del capitell 45 no troba fonament literal en el text de Gregori, sí que plasma la imatge gòtica del Purgatori que, anacrònicament, el lector i l'artista del tres-cents empenen per visualitzar el que expliquen els *Diàlegs*, escrits abans que es formés aquesta iconografia. De fet, cal identificar amb el mateix sant Gregori la molt malmesa figura que clou la representació, just després de la fi de les mandíbules

20 LE GOFF 1985.

infernals i de la nuvolada ondulant rere les espatlles del bust angèlic. A desgrat de les grans pèrdues, el bust amb indumentària clerical i les mans presumiblement unides en oració conserva en la part menys prominent del bloc un fragment del que fou el seu capell, que no és altra cosa que la tiara pontifícia de tres corones, pròpia de la dignitat papal de sant Gregori.

Si efectivament el Purgatori representat així al claustre s'ha d'interpretar com una nova referència als *Diàlegs* gregorians, això resulta significatiu a l'hora de descartar com a font exclusiva de les escultures la tan divulgada *Llegenda àuria*, que recull quasi literalment les narracions hagiogràfiques de santa Escolàstica i les visions de sant Benet. D'altra banda, no costarà confirmar la idoneïtat del text gregorià com a font plausible per a aquest conjunt d'imatges a partir de la constatació de la seva presència en la cultura catalana medieval. Així, esmentem el volum de l'Arxiu Diocesà de la Seu d'Urgell, copiat el 938, i especialment la traducció al català del 1340 procedent de Santes Creus, font potser d'un segon manuscrit català del segle XV del mateix origen.<sup>21</sup> També tenim notícia de la presència d'exemplars del text en versió catalana a les biblioteques del rei Martí, de la reina Maria de Castella i d'altres personatges<sup>22</sup> i, per si calgués més demostració, sabem que a la biblioteca del monestir de Ripoll hi havia una o diverses còpies de l'obra de sant Gregori, entre les quals un *Liber Dialogorum Sancti Gregorii papae scriptus in lingua vulgari hoc est en Cathalá*,<sup>23</sup> potser la font directa usada pel programador de les imatges que mestre Colí esculpia en aquesta ala del claustre.

Malauradament no sabem treure més profit d'aquest text en la interpretació del disseny iconogràfic dels capitells ripollesos, però és clar que va interessar al responsable de la seva concepció com a font sobre preocupacions lligades a la transcendència i el destí de les ànimes després de la mort. Aquest és l'objectiu últim de la imatge del sant Benet visionari o de la mort de santa Escolàstica, més enllà de la devoció al fundador per part d'una comunitat benedictina o d'un hipotètic interès per la seva germana, malgrat el culte català i fins ripollès a aquesta santa i a algunes relíquies seves.<sup>24</sup> La victòria sobre la mort terrenal i l'esperança en la vida del més-enllà, encloent el tràmit del Purgatori temporal, són el rerefons d'un programa en el qual aquestes imatges tenen un paper al costat del triomf de santa Margarida sobre el drac diabòlic, el pelicà que ressuscita els seus polls amb la pròpia sang o la mateixa Resurrecció de Crist, aparellada a la seva Crucifixió en un mateix capitell.

Totes aquestes representacions, juntament amb d'altres de sentit menys explícit, conformen un dens programa de significació clarament funerària que, com ja hem dit, es justifica sens dubte per la presència en aquesta mateixa ala claustral de destacats enterraments comtals. La constatació també permet, indirectament, descartar algunes hipòtesis tendents a considerar tardana l'arribada al claustre d'aquests sepulcres, que només després del terratrèmol de 1428 haurien estat traslladats a aquest àmbit alternatiu. Que les escultures construïdes i executades abans del 1390 incideixin nítidament en aquestes temàtiques relatives a la mort i la resurrecció permeten confirmar la presència de les tombes ja aleshores i, a més, intuir que rere un escultor tan notable com Colí de Marville hi havia un desconegut programador de les seves imatges amb un apreciable bagatge cultural i unes intencions ben específiques. Malauradament en la resta del claustre baix de Ripoll no es varen mantenir ni el nivell qualitatiu de les escultures ni uns objectius tan ben definits en l'elecció dels temes, aparentment més dispersos i inconcrets. O, si més no, encara no hem sabut descobrir-los una coherència equivalent a la de la fase dirigida per mestre Colí.

21 ALEGRE 2006, 16-17.

22 Ibidem, 18.

23 MARTÍNEZ 1970, 333-423, núm. 142.

24 BESERAN 2018, 303.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEGRE I URGELL, Montserrat (cur.), *Diàlegs de sant Gregori. Transcripció de la versió catalana del 1340*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- ALIMBAU, Salvador *et al.*, *Clastrum. Claustre medieval de Santa Maria de Ripoll*, Ripoll, 2018.
- BESERAN, Pere, «Un gòtic “neoromànic” al claustre de Ripoll i en altres claustres», R. ALCOY (ed.), *L'art medieval en joc*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016, 127-144.
- BESERAN, Pere, «L'acabament gòtic del claustre de Ripoll», S. ALIMBAU *et al.*, *Clastrum. Claustre medieval de Santa Maria de Ripoll*, Ripoll, 2018.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep, *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Barcelona, 1983.
- CASTELLI, Patrizia, «San Benedetto e la visio mundi», *Iconografia di San Benedetto nella pittura della Toscana. Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo*, Florència, Centro d'Incontro della Certosa di Firenze, 1982.
- BRENK, Beat, «Benedetto da Norcia, Santo», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma, 1992, 361-365.
- GREGORI EL GRAN, *Diàlegs* (trad. Narcís XIFRA I RIERA), Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1989-1991, 2 vol.
- JUNYENT, Eduard, «Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, IX (1933), 185-225.
- JUNYENT, Eduard, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba* (cur. Anscari M. Mundó), Barcelona, 1992.
- Iconografia di San Benedetto nella pittura della Toscana. Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo*, Centro d'Incontro della Certosa di Firenze, Florència, 1982.
- LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus, 1985.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, «Dos catálogos inéditos de la biblioteca del monasterio de Ripoll», *Hispania Sacra. Revista de historia eclesiástica*, XXII (1969), 1970.
- OFFNER, Richard & Klara STEINWEG, *Giovanni del Biondo*, Part I (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section IV, vol. IV), Institute of Fine Arts, New York University, Nova York, 1967, 73, 77-78.
- OLSON, Roberta J. M., & Jay M. PASACHOFF, «St. Benedict Sees the Light: Asam's Solar Eclipses as Metaphor», *Religion and the Arts*, 11 (2007), 299-329.
- PARENTI, Daniela, *Gold Backs 1250-1480*, Londres, Mathiesen Fine Art Ltd., 1996, 48-55 [catàleg d'exposició].
- PARENTI, Daniela, *Giovanni del Biondo, Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, 55 (2001).
- VARAZZE, Iacopo da, *Legenda aurea* (ed. Giovanni Paolo MAGGIORE), Florència, Edizioni del Galluzzo, 1998.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada* (trad. José Manuel MACÍAS), Madrid, Alianza, 1992.

CATARINA FERNANDES BARREIRA\*

Instituto de Estudos Medievais, NOVA FCSH e CEHR UCP. cbarreira@fcsch.unl.pt

MÁRIO FARELO\*\*

Instituto de Estudos Medievais, NOVA FCSH; CEHR UCP e CH-UL. mario.farelo@fcsch.unl.pt

## Relatos prodigiosos nos códices do Mosteiro de Alcobaça

**Resumo:** Num conjunto significativo de códices produzidos no mosteiro cisterciense de Sta. Maria de Alcobaça, os monges foram deixando, até ao século XVIII, pequenos relatos sobre acontecimentos prodigiosos, relacionados, em particular, com fenómenos naturais que lhes causaram espanto e medo. Também na sua biblioteca encontramos textos relacionados com *mirabilia*, copiados pelo *scriptorium* alcobacense, alguns traduzidos para português. A comunidade alcobacense viu-se, desde muito cedo, como uma guardiã de memórias, algumas bastante prodigiosas, vinculadas à história da sua própria fundação, quer relacionadas com o reino de Portugal.

**Palavras-chave:** *Scriptorium*; Mosteiro de Alcobaça; Relatos de viagem; Manuscritos medievais; Catástrofes naturais.

**Abstract:** In various codices produced in the Cistercian monastery of St. Maria of Alcobaça, up to the eighteenth century, the monks left brief accounts of miraculous events, related in particular to natural phenomena that caused them astonishment and fear. In the monastery library we also find texts related to *mirabilia*, copied by the Alcobaça *scriptorium* and translated into Portuguese in some cases. The Alcobaça community saw itself, from very early on, as a guardian of memories, some quite extraordinary, linked to the history of its own foundation, or to the kingdom of Portugal.

**Keywords:** *Scriptorium*, Monastery of Alcobaça, travel stories, medieval manuscripts, natural disasters.

\* Investigadora contratada do IEM da NOVA FCSH, colaboradora do CEHR e Investigadora Responsável no Projeto Horizontes cistercienses. Estudar e caracterizar um *scriptorium* medieval e a sua produção. Alcobaça. Identidades locais e uniformidade litúrgica em diálogo (ref. <sup>a</sup> PTDC/ART-HIS/29522/2017), financiado pelos Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - [DL 57/2016/CP1453/CT0070].

\*\* Membro do projeto Horizontes Cistercienses. Membro integrado no IEM e colaborador no CEHR e CHUL.

Os vestígios bibliográficos deixados pelos monges de uma das mais importantes abadias cistercienses da península ibérica e mesmo da Europa –Santa Maria de Alcobaça– não deixam de registar o maravilhoso. Com efeito, a partir do acervo do arquivo e dos livros da biblioteca alcobacenses, é possível perceber que o maravilhoso ou o prodigioso constituiu um importante recurso literário, mobilizado pelos monges para diversos fins e ao longo dos séculos. Antes de analisar cada um desses fins, impõe-se uma rápida introdução à história deste mosteiro, do seu *scriptorium* e biblioteca.

Filho de Claraval, o mosteiro de Alcobaça foi fundado em abril de 1153 e a edificação da igreja e as instalações conventuais tiveram início em 1178.<sup>1</sup> A igreja foi consagrada a 20 de outubro de 1252, pelos bispos de Lisboa e Coimbra, como ficou registado no *Livro das Eras* de Santa Cruz de Coimbra.<sup>2</sup> A sua história, enquanto o mosteiro cisterciense masculino mais importante em Portugal, está intimamente ligada com o livro e com a constituição de uma biblioteca, ao longo de vários séculos.

De facto, os cistercienses apreciavam o livro<sup>3</sup> e faziam-se dele acompanhar em praticamente todas as atividades diárias, e nos mais variados locais: na igreja, no coro (livros necessários para o ofício e para a missa); no refeitório, a acompanhar as refeições; na reunião na Sala do Capítulo (onde se lia diariamente a *Regra*, o *Costumeiro* e o *Martirologio*<sup>4</sup>); no claustro (leitura das *Colações* de Cassiano antes de Completas<sup>5</sup>); na noviciaria (os livros necessários para a aprendizagem dos noviços) e, individualmente, no estudo e meditação.<sup>6</sup> Para todas estas atividades diárias, litúrgicas ou não, era necessário um conjunto diversificado de livros e, na maior parte dos casos, mais do que um exemplar da mesma obra.

Assim acontecia na abadia de Alcobaça, na qual a biblioteca constituiu um bom exemplo de uma biblioteca feita pelos monges, para uso dos monges e da comunidade, o que previa a existência de um *scriptorium*.<sup>7</sup> Este último iniciou a produção de manuscritos iluminados no último quartel do século XII, e manteve-a até ao século XVIII, apesar da aquisição de impressos.<sup>8</sup>

Da biblioteca do mosteiro de Alcobaça chegaram até nós cerca de 470 códices manuscritos, a maior parte preservados na Biblioteca Nacional de Portugal.<sup>9</sup> Este acervo reflete, de facto, o lugar do mosteiro alcobacense como um importante lugar de produção e cultivo da memória multissecular, quer das memórias espirituais e históricas da comunidade, quer da fixação de uma memória régia, através do papel da abadia enquanto guardiã de documentos régios ou da redação, no seu seio ao longo do período moderno, de textos cronísticos e históricos nas quais se mencionam a fundação (mítica) do reino e a genealogia dos reis de Portugal.<sup>10</sup>

É nesse *corpus* de códices manuscritos que é possível encontrar pelo menos três tipos/tipologias de registos do maravilhoso:

1. Registos ligados ao processo fundacional do mosteiro e às suas origens «lendárias» e míticas;
2. Textos/registos do maravilhoso ao nível da viagem;
3. Pequenos relatos sobre acontecimentos prodigiosos –fenómenos naturais que causaram medo e espanto aos monges e à comunidade.

1 GOMES 1998, 11; GOMES 2000; GOMES 2002, 207; GOMES 2013; GUSMÃO 1992, 22 e 23.

2 FERREIRA 2009; NASCIMENTO 1992, 161; GOMES 2000, 39; GOMES 2002, 202 e 208.

3 NASCIMENTO 2018, 194.

4 NASCIMENTO 2018, 37.

5 NASCIMENTO 2018, 158.

6 BONDÉELLE 2008, 96.

7 NASCIMENTO 2018, 36 e seguintes.

8 NASCIMENTO 1991, 121-145; NASCIMENTO 1992, 149-62; MIRANDA 1996; GUERRA 2003, 226; NASCIMENTO 2012, 292.

9 Sobre este número: NASCIMENTO 2018, 283 e seguintes.

10 GOMES 2000; SOALHEIRO 2016.

## 1. Fundação mítica e lendária do Mosteiro de Alcobaça

As origens do mosteiro de Alcobaça não deixaram de carrear um elemento ligado ao maravilhoso, uma vez que a fundação da abadia decorre de um voto de D. Afonso Henriques e da consequente intervenção «milagrosa» de São Bernardo e da realização de milagres aquando da fundação. As memórias relativas a este contexto fundacional encontravam-se por escrito no período medieval, consignadas desde pelo menos o século XIII numa *Lenda de São Bernardo*, que foi aproveitada posteriormente pela cronística régia e que deveria ter tido um uso litúrgico que a falta de fontes não permite detalhar.<sup>11</sup>

Certo é que o tema passou a ser valorizado ainda mais pela historiografia alcobacense a partir do século XVI e durante as centúrias seguintes. Através da pena de vários dos cronistas da Ordem como Fr. Bernardo de Brito (1569-1617), cronista-mor do reino e monge professo ou Fr. Hilário das Chagas (século XVI) –autor de umas *Memórias da fundação de Alcobaça*– o passado medieval da abadia torna-se um tempo áureo, ao passo que os seus inícios são proficuamente envolvidos por ações «milagrosas» de São Bernardo.<sup>12</sup>

Importa sublinhar que estas memórias fundacionais, congregadora de uma ligação a São Bernardo, mas também à Coroa, viriam a ser cristalizadas na pedra e no vidro. Assim, o visitador Pedro Serrano determina, em 1484, que um dos vitrais a construir na Sala do Capítulo alcobacense seria a imagem dos monges enviados por Bernardo para efetivar a fundação do mosteiro *fundavit* pelo rei D. Afonso Henriques.<sup>13</sup> Posteriormente, esta memória régia viria a ficar cristalizada (ou ainda mais reforçada) na Sala dos Reis, edificada no século XVII, mais concretamente entre 1676 e 1679, sob a forma de esculturas em barro, datadas da centúria seguinte, que representam alguns reis portugueses, de D. Afonso Henriques a D. Pedro II e ainda pelo revestimento das paredes por painéis de azulejos que ilustram lendas ligadas à fundação de Alcobaça.<sup>14</sup>

## 2. Presença de textos ligados ao maravilhoso

Neste apartado pretende-se analisar brevemente o maravilhoso nos textos de viagem. A biblioteca do mosteiro de Alcobaça possuía, fruto do seu *scriptorium*, um importante conjunto de textos relacionados com a viagem em que pontuava o maravilhoso. Por um lado, os monges alcobacenses copiaram textos em latim, cuja crítica aponta para uma cronologia de elaboração entre os séculos XIII e XV, a saber o *De Solistitionis insula magna*, da autoria de Pseudo-Trezenzónio (Alc. 37 e 39),<sup>15</sup> a *Navigatio Sancti Brendani*<sup>16</sup> e *Epistola Iohannis Presbyteri Regis Indiae* no Alc. 380 e o *In anglia comes baruic (Guido de Warwick)* contido no Alc. 414. Pelo outro, regista-se a presença na biblioteca monástica das traduções quatrocentistas de textos conhecidos como a *Visão de Túndalo* (Alc. 211 e 465)<sup>17</sup>, existindo neste último igualmente textos alusivos ao tema como *Barlaão e Josafá* e a *Vida de Santo Amaro*. Por fim, o Alc. 461 consigna de Isaac de Nínive o *Livro do Desprezo do Mundo*, porventura uma versão de *O Purgatório de São Patrício*. Assim, do largo conjunto de hagiografias passíveis de serem retiradas dos *Flos Sanctorum* (cerca de duzentas *vitae*), Alcobaça dispunha as poucas que tratavam de relatos sobre a visão do Paraíso.<sup>18</sup>

11 SOALHEIRO 2016.

12 BRITO 1597; GOMES 2006, 427.

13 SOALHEIRO 2016, 36

14 TINTURÉ *et al.* 2015, 126-133.

15 NASCIMENTO 2018, 139.

16 NASCIMENTO 2012, 553 e seguintes; NASCIMENTO 1998.

17 PEREIRA 1895; NUNES 1903-1905.

18 LUCAS 1986, 28.



Todos estes textos podem definir-se como relatos de viagem, nos quais se inclui a narração de *mirabilia*, de elementos insólitos, mas reais, ligados ao sobrenatural (presença de monstros, por exemplo), ao natural (montanhas, fenómenos atmosféricos e geográficos que ajudam a ação ou constituem o pano de fundo da mesma) ou a elementos físicos construídos pela ação humana.

Num contexto monástico como o de Alcobaça, estes textos não valiam somente pela história que contavam, mas sobretudo porque neles inseriam-se importantes noções para a vivência monacal. De facto, tais textos funcionavam como relatos, alguns de carácter hagiográficos, a partir dos quais era possível explorar as ideias de paraíso, de milagres ou do inferno, ou seja, viagens maravilhosas ao Além que «fornecem modelos de comportamento correto para que os indivíduos atingissem o Paraíso» (Zierer).<sup>19</sup> De igual modo, o espaço marítimo que lhes servia de base constituía uma boa alegoria, um «espaço aberto a experiência espiritual».<sup>20</sup> A vida monástica passava a ser vista na perspectiva de uma aventura marítima. Para além disso, a existência de lugares utópicos era valorizada, porquanto matriz de uma sociedade perfeita, tal como o mosteiro.

De facto, tais textos encontravam-se agregados, geralmente no seio de códices compósitos, a textos de pendor mais teórico, como se estes relatos fossem a «aplicação» ou a formulação «prática» dos textos mais especulativos. Por exemplo, o *De Solistitionis insula magna*, da autoria de Pseudo-Trezenzónio, encontra-se no Alc. 37 com os seguintes: os *Orationes speculatiuae siue meditationes* de Santo Anselmo, o *Liber de Anima* de Cassiodoro, constituindo-se assim numa exemplificação para os dois anteriores.<sup>21</sup>

No caso do Alc. 380, a *Navigatio Sancti Brendani* e a *Epistola Iohannis Presbyteri* foram copiadas depois da segunda parte das *Colações* de Cassiano e do *Livro da condição humana* do papa Inocêncio III. Em relação ao Alc. 414, o texto *In anglia comes baruic (Guido de Warwick)* copiado já no século xv, foi adicionado a um códice litúrgico dos inícios do século XIII (terceiro volume de um *Homiliário*, copiado por João Pecador). Não seria impossível que esta agregação denote uma tentativa de tornar hagiográfico o *Guido de Warwick*, o qual é, na sua base, um romance de cavalaria.<sup>22</sup>

A mesma «mecânica» é perceptível nos textos traduzidos, já que o Alc. 211, contendo *O Catecismo da doutrina cristã*, o *Virgeu da consolação* e um *Tratado das meditações* atribuído a São Bernardo, conclui-se justamente com a *Visão de Túndalo*. Em relação aos outros dois códices, Alc. 461 e 462, os textos estão ambos inseridos em coleções de vidas de Santos: no primeiro, o códice tem início com o *Livro do desprezo do mundo*, de Isaac de Nínive, *Do ajuntamento de boos dictos e palavras*, por Pseudo-Isidoro de Sevilha, seguindo-se duas *vitae* de santas (Maria Egípcíaca e Santa Pelágia), a *Vida de um monge*, a *Vida do Duque Antíoco*, terminando com pequenos textos ascéticos e morais. No caso do segundo, o Alc. 462, temos a seguinte ordem: *Contemplação segundo as sete horas canónicas*, o *Quicumque vult salvus esse*, *Vidas de santos (Santa Eufrosina, Santa Maria Egípcíaca, Santa Pelágia, Santa Tarsis)*, ao que se seguem os textos *Barlaão e Josafá*, *Vida de Santo Aleixo*, *Vida de Santo Amaro* e o códice termina com a *Visão de Túndalo*.<sup>23</sup>

Não é possível, por ora, perceber com maior profundidade os critérios subjacentes a esta junção de textos, pelo que permanece em aberto a possibilidade de existência de critérios distintos para tais agregações, em função das épocas. No entanto, algumas características deste *corpus* parecem evidentes: os monges de Alcobaça copiam com a preocupação em recolher e preservar na sua biblioteca –para seu uso catequístico e edificante– um conjunto de textos ilustrativos do maravilhoso, de cariz

19 ZIERER 2013, 109.

20 NASCIMENTO 2007, 8.

21 NASCIMENTO 1988, 488.

22 NASCIMENTO 1993, 459.

23 CASTRO *et al*, 1982-1983.

moralista.<sup>24</sup> A comunidade transmite, preserva e integra estes textos em conjunto com outros, tornando significativa uma tal agregação, a qual só pode ser apreendida com o estudo preciso do que se junta e do quando se junta. Tais textos tornam-se particularmente importantes para os monges, pois são objeto de tradução no século xv, num período de reforma da comunidade no sentido de um regresso à espiritualidade dos primeiros tempos de Cister.<sup>25</sup> A questão da tradução para português não é de menor importância, pois implica perceber o que se lê para o tornar acessível noutra língua, num processo dinâmico, mas acima de tudo, reflexivo e que responde eficazmente aos interesses dos monges.

### 3. Os fenómenos naturais como sinais do «maravilhoso»

Este tema refere-se a assentos de fenómenos naturais que causaram medo e espanto e que foram registados em diversos códices ao longo dos séculos. Estes aparecem sob a forma ora de cópia dos relatos sobre cataclismos medievais, ora como adições marginais a textos variadíssimos, que vão desde as *Homilias de São Gregório* a códices de uso litúrgico ou de apoio à liturgia, ou ainda a compilações de textos normativos, como é o caso do Alc. 218. Uma tal presença, maioritariamente em notas marginais ou em fólios agregados a códices de uso litúrgico não deixa de ter significado, porventura um significado mais elaborado e complexo do que a mera preservação da memória futura destes acontecimentos pela comunidade precisamente nos códices que poderiam ser objeto de um manuseamento quotidiano.

Quase todos estes relatos obedecem a uma mesma estrutura (Data - Fenómeno - Contexto histórico, reinado - Danos sofridos) e registam essencialmente notícias de terremotos (1355, 1356, 1528, 1531), de tempestades e cheias (1437? ou 1475?, 1583), ou de outros fenómenos como pestes e incêndios (1609, 1656, século xvii), como se depreende da sua compilação explanada na tabela em Anexo.

O facto de alguns destes registos terem sido redigidos pelo mestre de noviços Fr. André, nos inícios do século xvi, faz pensar na utilização destes factos insólitos como avisos ou castigos divinos, destinados a doutrinar aqueles que não eram ainda monges. De igual modo, não é impossível que tais relatos pudessem servir de memória para atos mais mundanos, como por exemplo para justificar as despesas de alguma reparação de danos nas estruturas do mosteiro causados por esses mesmos fenómenos atmosféricos insólitos.

Certo é que tais relatos têm relevância historiográfica, nomeadamente para o estudo da sismicidade histórica, ao passo que carregam informações sobre a arquitetura monástica ao documentar espaços e obras intervencionados como uma parede meio derrubada ou uma escultura que caiu.

\*\*

No término deste rápido e necessariamente incompleto esboço, parece claro que o recurso ao maravilhoso em três registos tão distintos quanto textos historiográficos, relatos de viagem e assentos de catástrofes não acontece de forma fortuita no contexto alcobacense. Todos eles encontram-se ligados –por vicissitudes de vária ordem– à questão da preservação da memória do mosteiro e da sua comunidade.

24 SOBRAL 2005, 98.

25 BARREIRA *et al.* 2019.

Dessa forma, tais registos encontram um perfeito cabimento numa vivência monástica marcada pela ligação erudita entre utopia e religião, em que o maravilhoso assume um carácter de exemplo, de perfeição que se procura atingir. Deste ponto de vista, importa explorá-lo, não somente enquanto recurso literário, mas também como elemento doutrinário e catequizador na formação monástica, especialmente operativo em contextos de retorno à perfeição original como aqueles que marcaram as tendências reformistas que varreram os claustros monásticos, e não só, entre os finais da Idade Média e os alvares da Modernidade.

\*\*

ANEXO—As referências a terremotos, tempestades, cheias e outros elementos «maravilhosos» na biblioteca de Alcobaça<sup>26</sup>

Data	Abrangência	Impactos no Mosteiro	Obs.
11.7.1335, Sábado (sic) [11.7.1355]	Terramoto		BNP, Alc. 9, fl. 1 (Breviário) <sup>27</sup> Santos (ed. 1979): 46 (perífrases de Alc. 9)
24.8.1356, dia de São Bartolomeu, a horas de se pôr o sol	Terramoto	Queda de cruz, torre e coruchéus	Glosa aos Salmos Alc. 240 (assento Fr. André Lopes, início XV; bem datado); Santos (ed. 1979): 46 (perífrases de Alc. 240); São Bonaventura, 1827: 44 (latim, episódio datado de 1321)
16.3.1437? ou 1475?	Tempestade que inundou o mosteiro	Cozinha da enfermaria alagada	Compilação de docs. normativos vários Alc. 218, fl. 115 (1439-1440) <sup>28</sup> ; Santos (ed. 1979): nota 35 à p. 46 (perífrase sumária de Alc. 218)
12.3.1528, 5 <sup>a</sup> feira, das 8 para as 9 da manhã	Terramoto	Parte da abóboda do claustro	Ordinário do Ofício Divino, Alc. 63, fl. 148v (1483) <sup>29</sup> São Bonaventura, 1827: 44 (em português); Santos (ed. 1979): 46

26 Nomenclatura: Alc. = *Fundo* Alcobacense; BNP = Biblioteca Nacional de Portugal; docs. = documentos.

27 Breviário Diurnal: «Era de mil e trezentos e noventa e três anos (1355 de Cristo), onze dias do mês de julho sábado dia in translatio sancti benedicti tremeu a terra (...) reinando em Portugal don D Afonso VII?? filho de don denis e avendo discordia ant e seu filho o infante don herdeiro em no qua dia as gentes ouverão grande medo.»

28 Costumes, Definições, visitações: «Era de mil e iiijc e Lxxv de março xvj dias creçente ho dia foy cousa despamto em a vista dos homens qua lagos soterranhos. Cavernas. e rios e grutas. pareço çessarem de sseus cursos naturaees per seus meatus acostumados e vierom agoas de sso a terra sobre a terra. nom morosas e temperadas mas impetuosamente e comsobrinha trigosa. e derribarom pontes e moynhos e casas em alguas villas e correrom montes huuns aos outros e terras e foy facta perda sem conto e tal rompimento de agoas non for em memoria de homeens achado. per aia nella da cozinha da emfermaria entrara agoa senom fora roto huum portal na parede.» Ver BARREIRA et al. 2019.

29 Breviário Matutinal: «1528, quinta-feira, dia de S. Gregorio, 12. 3, entre as 8 e as 9 horas, acabada a terciã estando tangendo ao sino para a missa, foi tao grande terramoto e tremor de terra que todos os monges fugiram do coro cuidando todos... caia o mosteiro de maneira que senam acordam de tam grande tremor de terra foi este tremor per espaço de um pater noster e em acabando a missa (fl. 149) ao Deo gracia tornou outra vez a tremer mês nam tanto como a primeira de maneira que com este terremoto abrio aboveda da crasta da cozinha e a do convento caindo muitos pedaços da aboveda». Ver BARREIRA 2015; NASCIMENTO 2018, 114, 173 e 343.

<b>Data</b>	<b>Abrangência</b>	<b>Impactos no Mosteiro</b>	<b>Obs.</b>
26.1.1531, pouco antes de amanhecer	Terramoto	Abertura de paredes; caiu cruz e imagem da Virgem 15 dias não dormiram dentro de casa, mas em barracas	Glosa aos Salmos Alc. 240 (assento Fr. André Lopes, início XV; bem datado) São Bonaventura, 1827: 45; Santos (ed. 1979): 46-47 (tradução perifrástica)
21.1.1583, 6ª feira	Cheia do Mondego		Ordinário do Ofício Divino Alc. 62, fl. 179v (1475) <sup>30</sup> (Ordinário do Ofício Divino que foi feito em Alcobaça, foi para Seiça e lá ficou durante um século, pelo menos e depois foi devolvido a Alcobaça)
7.10.1609, às 8 da noite	Viu-se um «arco de velha» pera a parte do norte cousa que nunca se viu em nossos tempos		Ordinário do Ofício Divino Alc. 62, fl. 197 (1475) (Ordinário do Ofício Divino)
Século xvii	O caderno resistiu ao fogo		<i>Flores cistercienses</i> Alc. 90, de Fr. Bernardino Soutomaior
21.10.1656	Epidemia		Homilias São Gregório, Alc. 369

30 BARREIRA 2015; BARREIRA 2016.

## BIBLIOGRAFIA

- BARREIRA, Catarina Fernandes, «Questões em torno dos Ordinários do Ofício Divino de Alcobaça», C. VARELA FERNANDES (coord.), *Imagens e Liturgia na Idade Média*, Lisboa, Secretariado para os Bens Culturais da Igreja, 2015, 131-152.
- BARREIRA, Catarina Fernandes, «O quotidiano dos monges alcobacenses em dois manuscritos do século XV: o *Ordinário do Ofício Divino* Alc. 62 e o *Livro de Usos* Alc. 208», *Cadernos de Estudos Leirnses*, 11 (2016), 329-341.
- BARREIRA, Catarina Fernandes et al., «Normatividade, unanimidade e reforma nos códices medievais de Alcobaça: dos tempos primitivos ao abaciado de Frei Estevão de Aguiar», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 19 (2019), 345-377.
- BONDÉLLE, Anne, «Trésors des moines. Les Chartreux, les Cisterciens et leurs livres», A. VERNET (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises. Les bibliothèques médiévales du VI<sup>e</sup> siècle à 1530*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 2008.
- BRITO, Frei Bernardo de, *Monarchia Lusytana composita por Frey Bernardo de Brito...Parte Primeira...*, Alcobaça, Alexandre de Siqueira & Antonio Aluaréz, 1597.
- CASTRO, Ivo et al, «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense: *Vida de Tarsis*, *Vida de uma monja*, *Vida de santa Pelágia*, *Morte de são Jerónimo*, *Visão de Tündal*», *Revista Lusitana*, nova série, 4 (1982-1983), 5-52.
- FERREIRA, Maria Augusta Pablo Trindade, *A Igreja abacial de Alcobaça. Lugar de memória*, Alcobaça, ACD Editores, 2009.
- GOMES, Saul António, *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI*, Lisboa, Ministério da Cultura-IPPAR, 1998.
- GOMES, Saul António, «Revisitação a um velho tema: a fundação do Mosteiro de Alcobaça», *Cister. Espaços, Territórios, Paisagens. Atas do Colóquio Internacional*, Lisboa, IPPAR, 2000, 27-72.
- GOMES, Saul António, «Entre memória e história: os primeiros tempos da Abadia de Santa Maria de Alcobaça (1152-1215)», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 2 (2002), 187-256.
- GOMES, Saul António, «A Congregação cisterciense de Santa Maria de Alcobaça nos séculos XVI e XVII: elementos para o seu conhecimento», *Lusitania Sacra*, 2<sup>a</sup> série, 18 (2006), 375-431.
- GOMES, Saul António, «Abbés et vie régulière dans l'abbaye d'Alcobaça (Portugal) au Moyen Âge: un bilan», J.-F. COTTIER & D.-O. HUREL & B.-M. TOCK (coords.), *Les personnes d'autorité en milieu régulier. Des origines de la vie régulière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Saint-Etienne, CERCOR, 2013, 137-150.
- GUERRA, António Joaquim R., *Os diplomas privados em Portugal dos séculos IX a XII*, Lisboa, Centro de História, 2003.
- GUSMÃO, Artur Nobre, *A Real Abadia de Alcobaça*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- LUCAS, Maria Clara de Almeida, *A Literatura Visionária na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- MIRANDA, Adelaide, *A Iluminura Românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça*, Universidade Nova de Lisboa, 1996 (Tese de Doutoramento).
- NASCIMENTO, Aires A., «Marginalidade e integração: o projeto codicológico como indício da receção do texto», V. BELTRÁN PEPIÓ, *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, 485-491.
- NASCIMENTO, Aires A., «A experiência do livro no primitivo meio alcobacense», *Atas do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*, Braga, Universidade Católica e Câmara Municipal de Alcobaça, 1991, 121-145.
- NASCIMENTO, Aires A., «Le scriptorium d'Alcobaça: identité et corrélations», *Lusitania Sacra*, 2<sup>o</sup> série, 4 (1992), 149-162.
- NASCIMENTO, Aires A., «Guido de Warwick, historia latine exarata: um epígono de romance de cavalaria, entre os monges de Alcobaça», J. S. PAREDES NÚÑEZ, *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Parte 3*, Granada, Universidad de Granada, 1993, 447-462.
- NASCIMENTO, Aires A., *A Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais*, Lisboa, Colibri, 1998.
- NASCIMENTO, Aires A., «Quando a terra acaba e o mar começa..., o céu por limite e destino», *IX Curso de Verão do ICEA*, 2007, 1-14  
(online: [http://www.icea.pt/actas/actasix/aires\\_nascimento.pdf](http://www.icea.pt/actas/actasix/aires_nascimento.pdf)).
- NASCIMENTO, Aires A., *Ler contra o tempo. Condições dos textos na cultura portuguesa*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, 2 vols.
- NASCIMENTO, Aires A., *O Scriptorium de Alcobaça: o longo percurso do livro manuscrito português*, Alcobaça, DGPC-Mosteiro de Alcobaça, 2018.

- NUNES, J. J., «Textos antigos portugueses. I: A visão de Tundalo ou o cavalleiro Tungullo», *Revista Lusitana*, 8 (1903-1905), 239-262.
- PEREIRA, F. M. Esteves, «Visão de Tundalo», *Revista Lusitana*, 3 (1895), 97-120.
- TINTURÉ, Antónia *et al.*, «Restauros no Mosteiro de Alcobaça. O Claustro do Silêncio e a Sala das Conclusões», *Revista Património*, 3 (2015), 126-133.
- SANTOS, Frei Manuel dos, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça: B. N. L. ALC. 307, FOLS. I-35* (ed. Aires A. NASCIMENTO), Alcobaça, Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça, 1979.
- SÃO BONAVENTURA, Fr. Fortunato de, *História Chronologica e Crítica da Real Abbadia de Alcobaça...*, Lisboa, Na Impressão Regia, 1827.
- SOALHEIRO, João, «Traditio foundationis. O Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e a interpretação do passado cisterciense do reino de Portugal em tempos medievais», M. A. FERNANDES MARQUES & L. C. AMARAL (eds.), *De Cister a Portugal : o tempo e o(s) modo(s) : Livro do XI Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões*, São Cristóvão de Lafões, Associação dos amigos do Mosteiro de S. Cristóvão de Lafões, 2016, 33-125.
- SOBRAL, Cristina, «O Modelo discursivo hagiográfico», A. S. LARANJINHA & J. C. MIRANDA (orgs.), *Modelo. Atas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, 97-107.
- ZIERER, Adriana Maria de Souza, *A Visão de Tundalo no contexto das viagens imaginárias ao Além Túmulo: religiosidade, imaginário e educação no medievo*, *Notandum*, 32 (2013), 101-124.



MONTSERRAT BARNIOL LÓPEZ

montsebarniol@gmail.com

## Núvols, capes i *transfretacions* o el viatge com a forma de prodigi. Tradicions textuais i iconogràfiques del viatge de sant Antoni Abat a Barcelona\*

**Resum:** La *Legenda mirabilis*, traduïda de l'àrab pel dominicà Alfonso Buenhombre el 1341, narra el prodigiós viatge de sant Antoni Abat a Barcelona. Juntament amb altres fets admirables del sant, el relat explica com l'eremita va arribar a la ciutat comtal des del desert de Tebes, travessant el Mediterrani en un núvol brillant que miraculosament li envià el Senyor. El prodigi entronca amb una tradició tant bíblica com hagiogràfica prou sòlida, i, amb les pertinents variacions, als darrers segles medievals continua atribuint-se a diversos sants.

L'espectacularitat de núvols, capes i altres sorprenents mitjans de transport, així com de les *transfretacions* pròpiament dites, ens convida a aprofundir en la gènesi, la tradició i la traducció visual del miracle. L'article proposa un recorregut per diferents relats hagiogràfics, textuais i visuals, per veure com el viatge miraculós es perfila no només com un lloc (més o menys) comú en el llegendari dels sants, amb totes les seves implicacions, sinó també com una forma més de prodigi.

**Paraules clau:** hagiografia, prodigis, culte als sants, sant Antoni Abat.

**Abstract:** The *Legenda mirabilis*, translated from the Arabic by the Dominican Alfonso Buenhombre in 1341, recounts the prodigy of Saint Anthony the Abbot's journey to Barcelona. Together with other admirable episodes, the narrative explains how the hermit travelled from the Thebaid desert to Barcelona, crossing the Mediterranean on a shining cloud sent by the Lord. This prodigy is part of a firmly established Biblical and hagiographical tradition and, with the corresponding variations, went on to be attributed to several saints during the Late Middle Ages.

The spectacularity of clouds, cloaks and other surprising means of transport, as well as that of the *transfretations* themselves, invites us to probe more deeply into the origin, tradition and visual representation of the miracle. This article takes the reader through different hagiographical narratives, both textual and visual, to show how the miraculous journey appears not only as a *topos* (to a greater or lesser degree) in the legendary of the saints, with all that implies, but also as another form of prodigy.

**Keywords:** hagiography, prodigy, worship of the saints, Saint Anthony the Abbot.

\* Aquest estudi s'ha dut a terme en el marc del projecte «Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval (1187-1388): artistas, modelos y objetos» (MICINN: HAR2015-63883-P; IP: Manuel Castiñeiras).



El llegendari de sant Antoni Abat, com el de tants altres sants, és, sens dubte, un terreny ben adobat per a les formes del prodigi. Els nous relats medievals dedicats al sant (bàsicament, els que narren els trasllats del cos del sant, la *Llegenda de Patres* i la *Llegenda mirabilis*),<sup>1</sup> que n'engruixiren considerablement el llegendari, van acabar de perfilar la polièdrica «santedat» antoniana: de l'eremita exemplar al líder monàstic, sense oblidar-se, és clar, de la seva capacitat de protagonitzar miracles. Proposo aquí fixar-nos en un d'aquests prodigis antonians: el viatge en núvol des del desert a Barcelona,<sup>2</sup> narrat a la *Llegenda mirabilis* (o *Llegenda àrab*), un relat traduït de l'àrab el 1341 pel dominicà Alfonso Buenhombre i àmpliament difós a Occident.<sup>3</sup>

### **El viatge de sant Antoni: *Ad ciuitatem Barchilonie in nube subito mirabiliter translatus est*<sup>4</sup>**

Narra la *Llegenda mirabilis* com, fugits d'Egipte, els dimonis van arribar a regions occidentals. A la ciutat de Barcelona en turmentaven els habitants, entre els quals els fills i l'esposa del monarca. El rei, desesperat i aconsellat pel prebost Andreu, va reunir una comitiva per anar a cercar sant Antoni al desert i demanar-li la intercessió a favor dels barcelonins. Quan el sant es disposava a viatjar a Catalunya, s'esdevingué el prodigi: el Senyor li envià un núvol lluminós, va pujar-hi i, aquella mateixa nit, va arribar a Barcelona. Com era d'esperar, a la ciutat se succeïren els miracles de sant Antoni, entre els quals el famós guariment d'un garrí que havia nascut cec i sense les potes del davant i l'alliberament dels dimonis de l'esposa i el fill del monarca.

La *transfretació* miraculosa de sant Antoni no es va traduir mai visualment en els cicles hagiogràfics medievals catalans dedicats al sant, o almenys no en tenim constància. Sí que l'inclou, com passa amb la gran majoria d'escenes antonianes, el manuscrit de La Valletta (Biblioteca Nacional de Malta, ms. 1) (fig. 1), una vida del sant, il·lustrada amb més de dues-centes miniatures, que Guigue Robert de Tullins, gran prior dels antonians, va donar a la casa mare de l'ordre el 1426. També ho fa, com és d'esperar, la còpia (c. 1429-1431) conservada a la Biblioteca Laurenziana de Florència (ms. Laur. Med. Pal. 143).<sup>5</sup>

En grisalla, daurat i tonalitats rogenques, blavoses i verdoses, les miniatures relaten com l'eremita, acompanyat de dos àngels, ja és dalt del núvol prodigiós que Jesucrist —a la part superior esquerra— li envia. L'episodi, tal com narra la *Llegenda*, transcorre en un indret apartat, lluny de qualsevol possible mirada (f. 54v del manuscrit de Malta i f. 42v del de Florència). Una altra de les miniatures

1 A la tesi (BARNIOL 2013, 53-129) vaig dedicar un llarg capítol al relat antonià. És sempre de referència la tesi de Laura Fenelli (FENELLI 2007). Quant als textos mencionats, són diversos els que narren el trasllat del cos del sant, la *Invençió del cos de sant Antoni Abat* (que en àmbit català trobem inclosa en el ms. 1421 de la Biblioteca de Catalunya i publicat a ORAZI 1994, 63-99, i en la *Llegenda àuria* de la Biblioteca Episcopal de Vic, ms. 7615; VORÁGINE 1976) i la *Translatio sanctissimi Antonii a Constantinopoli in Viennam*, d'entorn 1200, NOORDELOOS 1942, 68-81. La *Llegenda de Patres* va ser editada per François Halkin (HALKIN 1943, 211-250). Sobre la *Llegenda mirabilis*, vid. *infra*.

2 En definitiva, una *transfretació*. És a dir, «passar a l'altra vorera de la mar» segons el Diccionari Català Valencià Balear (<https://dcvb.iec.cat/results.asp>). El terme és habitualment utilitzat per a referir-se al prodigiós viatge de sant Ramon de Penyafort, de Mallorca a Barcelona. Per extensió, l'utilitzo per referir-me a miracles molt similars atribuïts a altres sants.

3 La *Llegenda* fou editada per primera vegada en llatí per François Halkin (HALKIN 1942, 143-212). Hi ha, però, una edició recent de la part del relat corresponent al viatge de sant Antoni a Barcelona a càrrec d'Antoni Biosca (BIOSCA 2017), que inclou també una traducció llatina (de l'àrab) de 1646, la d'Abrahamus Ecchellensis. Aquesta sembla corroborar que, tal com afirma Buenhombre, en efecte, la *Llegenda* és una traducció de l'àrab. Quant a l'àmplia discussió sobre l'origen del relat, remeto a Fenelli; (FENELLI 2014, 521-537) i a la meua tesi doctoral (BARNIOL 2013).

4 BIOSCA 2017, 112.

5 Sobre els manuscrits de La Valletta i Florència vid. GRAHAM 1933, 169 i s.; GRAHAM 1934, 143-188; COCKERELL 1933; FENELLI 2007, 103-123.

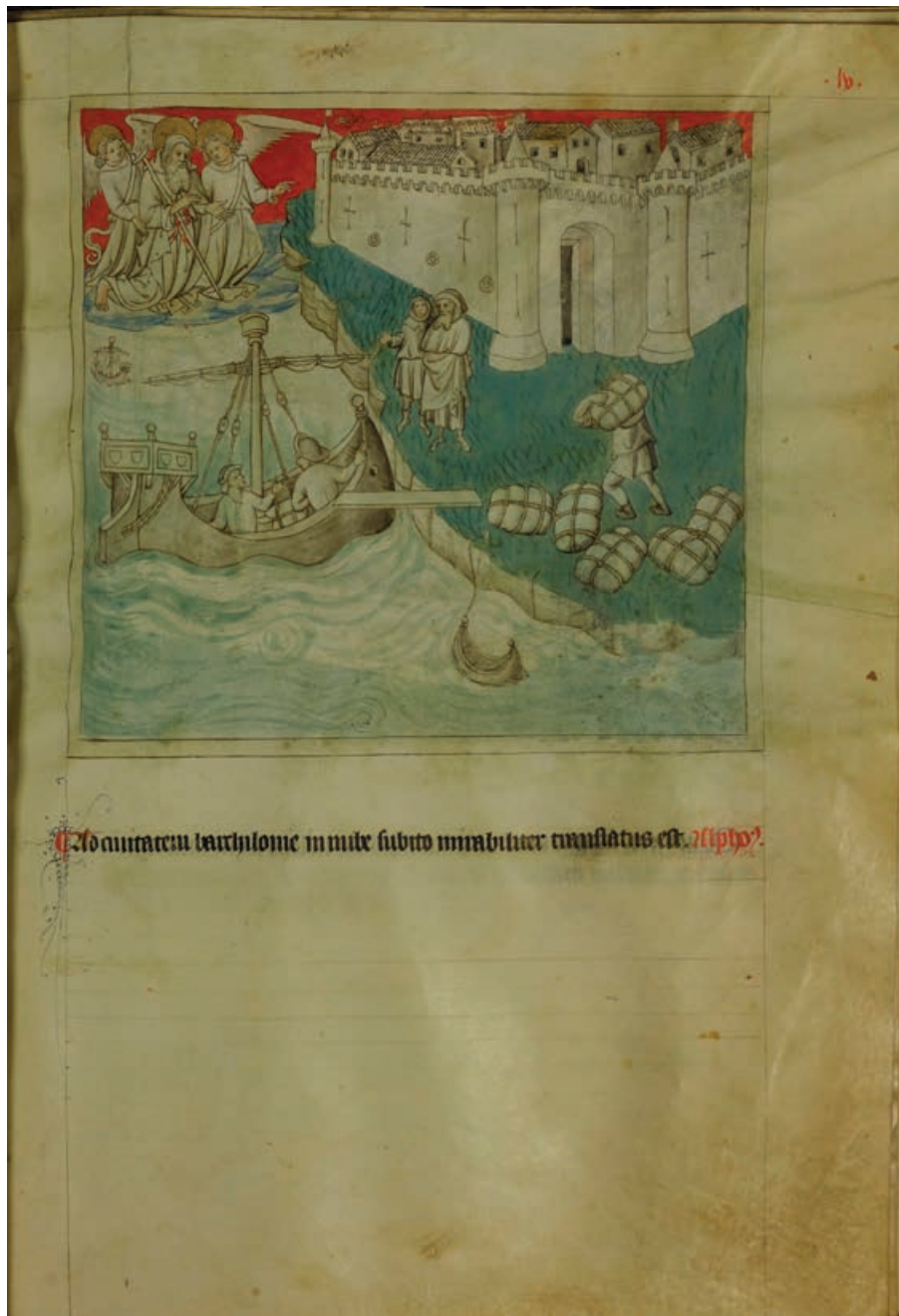


Fig. 1. Arribada miraculosa de sant Antoni a Barcelona. La Valletta, The National Library of Malta, ms. 1, f. 55r.  
(© The National Library of Malta).

(f. 55r del manuscrit de La Valletta i f. 43r del de Florència) il·lustra l'arribada del sant, dalt del núvol, a Barcelona, una ciutat que es representa emmurallada i prop d'un atrafegat port comercial.<sup>6</sup> Si bé aquestes escenes no es troben en la retaulística catalana, els miracles barcelonins sí que van

<sup>6</sup> Poden veure's aquestes miniatures a BIOSCA 2017, 111, 113. Hi ha una edició facsímil del manuscrit florentí (*Sant'Antonio Abate - la vita e le opere*, Mòdena, ArtCodex 2013).

plasmar-s'hi. Que ens consti, es van pintar en un dels compartiments del desaparegut retaule de Jaume Huguet (c. 1453-1457) per a l'església dels antonians de la ciutat;<sup>7</sup> i, plausiblement, també en el malaurat retaule (només se'n conserva la part central de la predel·la) dedicat al sant que la confraria dels sabaters de Manresa va encarregar (el 1410) a Lluís Borrassà.<sup>8</sup> Del retaule manresà, perdut el 1714, no en conservem cap imatge però sí que coneixem, parcialment, la magnífica peça huguetiana gràcies a les fotografies realitzades abans de la seva pèrdua durant la Setmana Tràgica (1909). En una d'aquestes imatges –corresponent a un dels compartiments del retaule–, s'hi pot observar com, a l'esquerra, sant Antoni agafa la mà del prebost Andreu, disposat a traçar-hi el senyal de la creu per atorgar-li, d'aquesta manera, capacitats curatives. L'èxit de l'acció queda ben palès en el relat, segons el qual el sant imposa la mà d'Andreu damunt les parts defectuoses d'un porquet que és guarit instantàniament. Tot i no incloure's el prodigi a l'escena, s'hi al·ludeix en el compartiment central del retaule, on una truja amb la seva cria deforme s'acosta a la majestàtica imatge antoniana. Tornant al miracle barceloní, l'acció se situa al palau reial, on s'esdevé el guariment del fill (segons el relat) o la filla (a la pintura d'Huguet) del rei.<sup>9</sup>

Reprenem, però, el que ara ens ocupa: el viatge miraculós. En el relat, l'aparició del núvol permet resoldre de manera eficaç el trajecte llarguíssim –però forçosament breu– entre el desert i Barcelona que, segons la llegenda, durant trenta mesos el sant va recórrer diàriament, tornant cada vespre a l'erm per viatjar de nou a Catalunya l'endemà. En efecte, és una mostra més, de les tantes que conté l'hagiografia antoniana, del potencial del sant per efectuar miracles gràcies, és clar, al favor diví. La presència del núvol en el relat no sembla tenir transcendència en el culte a sant Antoni. Ara bé, no dubto que l'estada barcelonina de l'eremita, amb els seus consegüents miracles, va ser un potent recurs dels antonians per «apropar» –per aculturar, en certa manera– el sant, oriental i llunyà, als fidels.<sup>10</sup>

És cert que el prominent folklorista Joan Amades suggereix la relació entre la travessa del Mediterrani i la devoció a sant Antoni de la gent de mar, els quals deien pescador al sant, i li atribuïen el do de fer apropar els peixos a la barqueta, és a dir, al núvol.<sup>11</sup> I així ho cristal·litzaria la literatura popular: «Sant Antoni va pel mar / tocant una campaneta; / tots els peixos, en sentir-la, / li salten dins la barqueta».<sup>12</sup> Al marge d'aquest apunt etnogràfic, Geneviève i Henri Bresc defensen, en el seu estudi sobre els sants protectors de vaixells, que sant Antoni va gaudir d'un culte continuat de la gent de mar barcelonina, almenys entre 1200 i 1400.<sup>13</sup> Per tant, la devoció s'iniciaria amb anterioritat a la difusió a Occident del relat del viatge del sant a dalt del núvol, la qual cosa impedeix, és clar, esgrimir la difusió de la *Llegenda àrab* com a argument per a la suposada veneració marinera a sant Antoni.

Dit això i, per descomptat, sense negar les mostres de culte recollides per Geneviève i Henri Bresc, mai m'ha convençut del tot la idea que sant Antoni fos considerat «especialista» en el salvament marítim o almenys no al nivell d'altres com sant Nicolau o sant Elm. Després d'haver estudiat, en diverses ocasions, les devocions de navegants i mercaders barcelonins a les darreries de l'edat mitjana i haver-me dedicat a bastament al culte a sant Antoni, segueixo sense trobar raons que avalin

7 BESERAN 1993, 144-151; SUREDA 1994; MARCH 2006, 92-121; BARNIOL 2013, 384 i s.

8 El contracte de l'obra menciona les «istòries hon age aver rey», la qual cosa ha fet suposar que es tracta dels miracles barcelonins, vid. MOLINA 1993, 74-85. El contracte va ser transcrit i publicat per J. M. Madurell (MADURELL 1950, 185-188, doc. 166). Sobre el retaule, ORRIOLS 1991, 113-125; ORRIOLS 2001, 105-131; YARZA 1993.

9 La diferència entre el relat (en què apareix un príncep) i la traducció plàstica huguetiana (en què trobem una princesa) havia estat ben indicada per Joan Molina: MOLINA 1997, 5-28.

10 BARNIOL 2013, 118 i s.

11 AMADES 1954, 28-49; AMADES 1989, 190 i s.

12 AMADES 1989, 192.

13 BRESK 1979, 161-178.

suficientment aquesta idea.<sup>14</sup> Em sembla més versemblant pensar que les mostres de culte de la gent de mar, en un indret com Barcelona –amb intensa activitat marítima–, es justifiquen suficientment per l'àmplia veneració a sant Antoni a tot l'Occident medieval.

## Jesucrist dalt d'un núvol

Deixem, però, de banda ara la discussió sobre les possibles implicacions de la travessa del mar en el culte antonià i reprenem el miracle del viatge en núvol, per veure com aquest element entronca amb una rica tradició textual i plàstica. Sembla que, des de l'antiguitat, els núvols foren associats amb la presència de divinitat. A la Bíblia, segons una profecia d'Isaïes, el Senyor arriba a Egipte sobre un núvol (Isaïes, 19, 1; «El Senyor entra a Egipte, cavalcant un núvol lleuger. Els ídols d'Egipte tremolen davant d'ell, i als egipcis se'ls fon el cor dins les entranyes»). No serà fins segles després que Gregori Magne defensarà, i Beda assumirà, que Crist, gràcies als seus poders de levitació, no necessita cap mena d'ajuda per ascendir.<sup>15</sup>

No obstant això, en la plàstica medieval encara es troben representacions de Crist sobre un núvol o fins i tot darrere un núvol. Es tracta d'una peculiaritat iconogràfica que Meyer Schapiro, en el seu estudi sobre les ascensions britàniques entorn de l'any 1000, explica gràcies a la literatura homilètica.<sup>16</sup> Francesca Español en reprèn l'estudi a propòsit d'un parell de miniatures del saltiri i llibre d'hores d'Alfons el Magnànim (British Library, ms. Add. 28962).<sup>17</sup> En la de l'Ascensió (f. 340v), Crist, flanquejat de personatges de l'Antic Testament, s'eleva sobre un núvol, mentre la Mare de Déu i els apòstols contempen l'escena. La historiografia ha trobat, en sermons de sant Vicenç Ferrer, una font textual per explicar, convincentment, aquesta particularitat. Però és que, a part d'aquesta escena, el núvol és present també en una altra de les miniatures del manuscrit (f. 312r), en què es figura el rei orant davant d'un altar, sobre el qual apareix, dalt d'un núvol, la Mare de Déu acompanyada d'altres personatges. La inusual reiteració d'aquest element recorda a Español les representacions paralitúrgiques en què podria també abeurar-se el manuscrit. En aquestes, sovint s'utilitzaven enginys, precisament designats *núvols*, que els actors utilitzaven per pujar i baixar. Així es va fer, almenys, en les coronacions de Martí l'Humà (1399) i Ferran d'Antequera (1414) a Saragossa, i en l'entrada reial del primer a València el 1402.<sup>18</sup>

## Capès, pedres, creus. Altres travessies miraculoses

A part de la presència de núvols en representacions cristològiques, cal assenyalar que, en la tradició hagiogràfica, no són pas rares les *transfretacions* miraculoses. Arran de l'episodi en el qual sant Pere camina sobre l'aigua, narrat en l'evangeli de Mateu (14, 24-32), l'apòstol s'erigeix com un referent per a tots aquells sants als quals el relat atribueix travessies miraculoses.<sup>19</sup>

14 BARNIOL 2012; BARNIOL 2019.

15 URIBE 2011, 83-95; SCHAPIRO 1943, 133-152; DESHMAN 1997, 518-546. *Bíblia catalana. Traducció interconfessional*, edició digital.

16 *Ibid.*

17 ESPAÑOL 2002-2003, 91-114. El manuscrit es troba digitalitzat a: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add\\_MS\\_28962](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_28962).

18 ESPAÑOL 2002-2003, 91-114; MASSIP 1997; FERRER 1992.

19 La Bíblia ofereix altres episodis que, de vegades, la literatura hagiogràfica ha evocat com a antecedents: Moisès, que dividí el mar, i Elies creuant el Jordà. Per exemple, Salvador Pons, en la seva vida de santa Eulàlia i sant Ramon de Penyafort (1593), designa el darrer com a nou Moisès. DILLA 2017, 532.

Ja pròpiament en la literatura hagiogràfica, trobem nombrosos exemples de sants que creuen llacs, rius o el mar de manera prodigiosa, moltes vegades dalt de la seva capa. Així Giulio d'Orta o de Novara (†401) va travessar miraculosament un llac ple de serps i va arribar a la riba sa i estalvi. Sant Sinibald o Sebald de Nuremberg, al segle VIII, va creuar de la mateixa manera el Danubi i també així sant Fintan de Rheinau va viatjar de les illes Britàniques a França. El relat del sant i abat bretó Gildes de Rhuys (c. 493-†570) recull un viatge semblant: quan aquest es dirigia a l'enterrament de sant Filibert, quatre dimonis vestits de monjo li aconsellaren embarcar amb ells; la nau s'enfonsà però el sant va poder continuar miraculosament el seu trajecte, de Bretanya a Irlanda, assegut a la seva capa.<sup>20</sup>

Si les capes, doncs, semblen convertir-se en naus idònies per als viatges prodigiosos d'alguns sants, d'altres utilitzen mitjans diferents però igualment sorprenents: sant Martí de Vertou (†601), abat de Vertou (al Loira), *transfretà* dalt d'una pedra i el bisbe irlandès sant Forannan (†982) abandonà l'illa per dirigir-se al continent sense altre mitjà que dues peces de fusta disposades en forma de creu.<sup>21</sup>

A part d'aquests exemples, convé aturar-nos en la *transfretació* miraculosa de sant Ramon de Penyafort (1180-1275), que, com sant Antoni, va arribar a Barcelona prodigiosament. El miracle va ser compilat per primera vegada pel dominic Jaume de Sant Joan, que l'inclou al final de la *Vita antiqua*, de 1456, segurament amb la intenció d'engruixir el dossier per a la canonització del sant, esdevinguda finalment el 1601. Segons el relat, Jaume I demana a Ramon de Penyafort que l'acompanyi a l'illa de Mallorca, on caldrà predicar i convertir els jueus i musulmans que hi habiten. Un cop allà, i per obra del diable, el monarca comença a ignorar els consells del dominicà, que decideix marxar de l'illa. Per evitar-ho, el rei demana que ningú el transporti. Ni a Palma ni a Sóller cap navegant gosa desobeir el rei, i llavors es produeix el miracle: sant Ramon transforma la seva capa en una improvisada nau que el durà fins a Barcelona. L'èxit de l'episodi és espectacular, també dins la iconografia raimundiana posterior a la seva canonització el 1601,<sup>22</sup> i, com en el cas de la *transfretació* antoniana, tingué ressò en la literatura popular, com recull Amades:

Des de Montjuïc  
barco senyalaven  
tots els mariners  
surten a muralla  
Què és això que es veu?  
n'és galera o barca?  
No n'és barca, no  
ni galera armada  
que n'és sant Ramon  
que ha fet un miracle  
Santa Caterina  
toca les campanes.<sup>23</sup>

Referir-nos al viatge de Ramon de Penyafort ens obliga a mencionar altres *transfretacions* sor-

20 CAHIER 1867, 325-326; RÉAU 1997b, 33 i s., RÉAU 1998, 191-193; DILLA 2017, 532 i s.

21 CAHIER 1867, 325-326; DILLA 2017, 534.

22 DILLA 2017, 529-569; VALLS 1936; VAUCHEZ 1968, 16-24. Per a la iconografia del sant, és interessant també veure KAFTAL 1986, 873-874; KAFTAL 1978, 895-898.

23 AMADES 1952, 43.

gides també en un context dominicà, i proper cronològicament a l'esmentat. Així, podem citar la de sant Francesc de Paula, nascut el 1416 i canonitzat el 1519, que, rebutjat pels barquers perquè el creien massa pobre per pagar-se el passatge, va creuar amb la seva capa l'estret de Messina; la de sant Jacint de Polònia (1185-1257, canonitzat el 1594), que durant el setge dels tàrtars a Kiev va travessar el Dnièper caminant sobre les aigües amb un copó en una mà i una imatge de la Mare de Déu en l'altra; i, més tardanament, la de santa Maria de la Cabeza, canonitzada el 1697, que cada dia creuava el Manzanares sobre la seva mantellina.<sup>24</sup>

La historiografia que ha abordat el llegendari raimundià acostuma a remarcar, encertadament, les plausibles contaminacions entre els relats esmentats sorgits de l'àmbit dominicà i, fins i tot, els precedents, en aquest cas més per il·lustrar que la *transfretació* miraculosa compta amb una densa tradició hagiogràfica que no pas per apuntar connexions directes entre les narracions. Incomprendiblement, però, obvia el viatge en núvol de sant Antoni Abat i em sembla que aquesta travessa no hi pot pas faltar. El viatge antonià, recordem-ho, es difon a Occident de la mà del també dominicà Alfonso Buenhombre. Desconeixem si en la gestació del miracle de sant Ramon de Penyafort hi ha el ressò del de sant Antoni, però sí que és clar que, en el moment que fou compilat per Jaume de Sant Joan, el relat de Buenhombre era conegut a Barcelona, on els antonians es deurién ben encarregar de difondre'l.

## A manera de tancament

Al marge d'aquestes consideracions, el cas és que, com s'ha posat de manifest, les travessies miraculoses sobre les aigües són un d'aquells miracles que trobem reiterades vegades en l'hagiografia i, sembla, independentment de l'especialització dels sants.

Tornant al viatge amb núvol de sant Antoni, amb el qual hem començat, potser val la pena insistir que els nombrosos exemples vistos em reforcen més encara en la idea de no considerar la travessa de sant Antoni com un possible estímul per a una suposada devoció barcelonina marinera a l'eremita. Una devoció que, d'altra banda, quedaria ben justificada per la combinació de l'amplitud del culte al sant a la baixa edat mitjana i la intensa activitat comercial i marítima a Barcelona.

En definitiva, considero més aviat el miracle de la *transfretació* com un lloc més o menys comú, que permet resoldre narrativament el(s) viatge(s) impossible(s) de sant Antoni, alhora que en mostra el poder sobrenatural. Tanmateix, i sigui quin sigui l'origen de la *Llegenda àrab*, l'episodi del viatge prodigiós i l'estada a la ciutat comtal de l'eremita degué ser hàbilment instrumentalitzat pels antonians per «apropar» –i aculturar– el sant, oriental i llunyà, als fidels. Per descomptat, la inclusió dels miracles ocorreguts a Barcelona en el retaule que Jaume Huguet va pintar per a l'església dels antonians de la ciutat no és gratuïta: les escenes actuarien com un potent *memento* del vincle entre l'ordre i el sant i n'estimularien la devoció i les consegüents donacions.

Comptat i debatut, els relats textuals i visuals de trasllats i *transfretacions* ens han permès veure també com el viatge, per si mateix desconegut, enigmàtic i temut, pot prendre forma de prodigi en el món medieval.

24 RÉAU 1997a, 564-565; RÉAU 1997b, 137-138; DILLA 2017, 532-535.

## BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan, «Tradiciones marineras catalanas», *Leyendas y tradiciones marineras. Premios San Jorge 1954 (Periodismo)*, Barcelona, Ediciones de la Sección de Prensa de la Diputación Provincial de Barcelona, 1954, 28-49.
- AMADES, Joan, *Costumari català, Gener, el dia de reis*, Barcelona, Salvat, 1989.
- AMADES, Joan, *Els exvots*, Barcelona, Orbis, 1952.
- BARNIOL, Montserrat, «Patrons e advocats dels navegants. Els sants i el mar en el gòtic català», *Imago Temporis Medium Aevum*, 6 (2012), 462-478.
- BARNIOL, Montserrat, «Spaces and times for worship: Merchant devotion to the saints in late medieval Barcelona», E. KELLEY & C. TURNER CAMP (ed.), *Saints as Intercessors between the Wealthy and the Divine. Art and Hagiography among the Medieval Merchant Classes*, Londres-Nova York, Routledge, 2019, 134-155.
- BARNIOL, Montserrat, *Sant Antoni Abat a Catalunya en els segles XIV-XV: relat, devoció i art*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013 (tesi doctoral).
- BESERAN, Pere, «Retaule de Sant Antoni Abat», *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, 144-151.
- Biblia catalana. Traducció interconfessional*, Associació Bíblica de Catalunya, Barcelona, 2007, en línia (ed. revisada).
- BIOSCA, Antoni, *El viaje de San Antonio a Barcelona. Una leyenda medieval de origen oriental*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2017.
- BRESC, Geneviève & Henri BRESC, «Les saints protecteurs de bateaux 1200-1460», *Ethnologie française*, nouvelle série, 9/2 (1979), 161-178.
- CAHIER, Charles, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, París, Librairie Poussielgue Frères, 1867.
- COCKERELL, Sydney C., «Two Pictorial Lives of St. Anthony the Great», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 62, 359 (1933), 58-67.
- DESHMAN, Robert, «Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images», *The Art Bulletin*, 79 (1997), 518-546.
- DILLA, Ramon, *Sant Ramon de Penyafort. Imatge, devoció, santedat*, Universitat de Barcelona, 2017 (tesi doctoral).
- ESPAÑOL, Francesca, «El salterio y libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Juan de Casanova», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), 92-114.
- FENELLI, Laura, «Da Cipro alla Spagna, dall'arabo al latino: la Tentatio sancti Antonii di Alfonso Buenhombre», *Coexistence and cooperation in the middle ages: 4. European Congress of Medieval Studies*, Palerm, Officina di Studi Medievali, 2014, 521-537.
- FENELLI, Laura, *Sant'Antonio Abatte: Parole, reliquie, immagini*, Università di Bologna, 2007 (tesi doctoral).
- FERRER, Teresa, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», R. BELTRÁN & J. R. CANET & J. L. SIRERA (eds.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, València, Universitat de València, 1992.
- GRAHAM, Rose, «Le Livre d'images de la vie de saint Antoine», *Annales de l'Académie de Mâcon*, 3e série, 29 (1934), 143-188, pl. I-XXII.
- GRAHAM, Rose, *A Picture-book of the Life of St. Anthony the Abbot, executed for the Monastery of Saint-Antoine de Viennois in 1426, Communicated to the Society of Antiquaries*, Oxford, Printed by John Johnson for the Society of Antiquaries of London, 1933.
- HALKIN, François, «La Légende de Saint Antoine traduite de l'arabe par Alphonse Bonhome, O. P.», *Analecta Bollandiana*, 40 (1942), 143-212.
- HALKIN, François, «Une histoire latine de S. Antoine. La "Légende de Patras"», *Analecta Bollandiana*, 41 (1943), 211-250.
- KAFTAL, George, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florència, Le Lettere, 1986 [1952] (Saints in Italian Art, I).
- KAFTAL, George, *Iconography of the saints in the painting of north east Italy*, Florència, Sansoni, 1978 (Saints in Italian Art, III).
- MADURELL, Josep Maria, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VIII (1950), 185-188.
- MARCH, Eva, «Jaume Huguet», *L'art gòtic a Catalunya, pintura III*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, 92-121.
- MASSIP, Francesc, *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses, máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España Madrid*, Madrid, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1997.
- MOLINA, Joan, «Caràcter i funció de les imatges en els retaules de Jaume Huguet», *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, 74-85.

- MOLINA, Joan, «La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio», *Analecta Sacra Tarracoen-sia*, 70 (1997), 5-28.
- NOORDELOOS, Pierre, «La translation de saint Antoine en Dauphiné», *Analecta Bollandiana*, n. 60 (1942), 68-81.
- ORAZI, Veronica, «L'inedita *Invençió del cors de sent Antoni Abat*, racconto devoto catalano del XIV sec.», *Medioevo e Rinascimento, anuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze*, VIII/ n. s. V (1994), 63-99.
- ORRIOLS, Anna, «Els retaules gòtics de la Seu», *Manresa i la Seu*, Manresa, Amics de la Seu, 1991, 113-125.
- ORRIOLS, Anna, «La pintura gòtica a la Seu», *Manresa Medieval. Història, art i cultura a l'Edat Mitjana*, Manresa, Amics de l'Art Romànic del Bages, 2001, 105-132.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, tom 2, vol. 3 (A-F)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997a.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, tom 2, vol. 4 (G-O)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997b.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, tom 2, vol. 5 (P-Z)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.
- SCHAPIRO, Meyer, «La imagen de Cristo desapareciendo. La ascensión en el arte inglés en torno al año 1000», *Estudios de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1987, 241-259.
- SUREDA, Joan, *Un cert Jaume Huguet. El capvespre d'un somni*, Barcelona, Lunwerg, 1994.
- URIBE, Ignacio, «Las nubes homéricas como representación de lo divino en el Renacimiento», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 13 (2011), 83-95.
- VALLS, Ferran, *San Ramón de Penyafort*, Barcelona-Madrid, Labor, 1936.
- VAUCHEZ, André, «Raimondo di Penyafort, santo», F. CARAFFA & G. MORELLI (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XI, Roma, Città Nuova, 1968, 16-24.
- YARZA, Joaquín, *Els retaules gòtics de la Seu de Manresa*, Manresa, Angle Editorial-Fundació Caixa de Manresa, 1993.





### III. OBJECTES / OBJECTS / OBJETOS



NIKOLAS JASPERT

Universität Heidelberg. nikolas.jaspert@zegk.uni-heidelberg.de

## Objetos jerosolimitanos medievales: actantes transmediterráneos

**Resumen:** En la Edad Media, Jerusalén estuvo presente en la mente de los creyentes de varias maneras: como una ciudad real en Palestina, como escenario de narraciones bíblicas –algunas de ellas milagrosas– y, finalmente, como lugar de esperanzas y temores escatológicos. Este artículo se acerca a la temática de la translocación de Jerusalén en seis pasos. En el primer apartado se analiza cómo Palestina y Jerusalén se convirtieron en el escenario de narraciones milagrosas sobre la piedad de cristianos ibéricos, que, por lo tanto, sirvieron de un punto de referencia transmediterráneo adicional. En un segundo paso, el foco está en los artefactos, que, a través de su forma o su material, cumplieron una función similar y desarrollaron un poder real y trascendente muy específico como «actantes» (B. Latour). Se presta particular atención a relicarios palestinos, tema del tercer capítulo. Debido a su origen en Tierra Santa o Bizancio, muchas estaurotecas formaron parte de la gran circulación medieval de reliquias y relicarios. El cuarto apartado describe cómo estos relicarios sirvieron de vehículo de comunicación medieval. Se analiza si existieron correlaciones entre la migración de estos objetos a través del Mediterráneo y la movilidad de los cristianos ibéricos de los siglos XI y XII, especialmente los del noreste de la Península Ibérica. Una manera de acercarse a este tema es el estudio de actas de dedicación de iglesias y capillas (capítulo quinto), pues reflejan la transferencia de reliquias y el movimiento de personas. Finalmente, se presenta un tipo de fuente poco utilizada para analizar la transferencia de actantes: testamentos de peregrinos.

**Palabras clave:** Jerusalén, reliquias, relicarios, peregrinación, dedicaciones, hagiografía.

**Abstract:** In the Middle Ages, Jerusalem was present in the minds of believers in several ways: as a physical city in Palestine, as a setting for biblical narratives –some of them miraculous– and finally as a place of eschatological hopes and fears. This article approaches the subject of translocating Jerusalem in six steps. The first section deals with how Palestine and Jerusalem became the setting for miracle stories about the piety of Iberian Christians, which therefore served as further trans-Mediterranean reference points. In the second section, the focus lies on artefacts, which, through their form or material, fulfilled a similar function and developed a real, significant and highly specific power as “actants” (B. Latour). Particular attention is paid to Palestinian reliquaries, the subject of the third chapter. Due to their origin in the Holy Land or Byzantium, many *staurothèques* formed part of the medieval circulation of relics and reliquaries. The fourth section describes how these reliquaries served as vehicles for medieval communication. We analyse whether correlations existed between the migration of these objects across the Mediterranean and the mobility of Iberian Christians of the eleventh and twelfth centuries, especially those of the northeast of the Iberian Peninsula. One way to approach this question is by studying dedication charters of churches and chapels (section five), as these reflect the transfer of relics and the movement of people. Finally, a type of source is presented that is seldom used to study the transfer of actants: pilgrims’ wills.

**Keywords:** Jerusalem, relics, reliquaries, pilgrimage, dedications, hagiography.

I.

¡Jerusalén! Ciudad de la alianza del Antiguo Testamento de Israel con Dios, escena de la vida y del sufrimiento de Cristo, ciudad real –física– situada en Palestina, lugar del juicio final. Está fuera de cualquier duda que la ciudad de David tiene un significado destacado para las *imágenes y mirabilia* del mundo medieval.<sup>1</sup> Esto también vale para la Península Ibérica, como demuestran innumerables ejemplos. Basta con recordar la leyenda de la llegada del cuerpo del apóstol Santiago: emprende un milagroso viaje a través del Mediterráneo desde Jerusalén hasta Galicia (fig. 1), supuestamente realizando varios milagros a su llegada al suelo ibérico.<sup>2</sup> De esta manera, y desde muy temprano, tanto Jerusalén como el mar Mediterráneo desempeñaron un papel importante para las leyendas de la *translatio* de Santiago.



Fig. 1. Martín Bernat, Traslado del cuerpo de Santiago el Mayor, ca. 1480-1490. Madrid, Museo del Prado, núm. P002669. (© Madrid, Museo Nacional del Prado).

1 LEVINE 1999; BAUER & HERBERS & JASPERT 2001; NICCACCI 2001; BRANDMÜLLER 2003; HUBEL & SEIDENSTICKER 2004; REU-DENBACH 2008; RUDY 2011; KÜHNEL & NOGA-BANAI & VORHOLT 2015.  
 2 HERBERS & SANTOS NOIA 1999, 186; VÁZQUEZ SANTOS 2011; YZQUIERDO PERRÍN 2012; RUCQUOI 2014, 221-224; PAZOS 2016.

La relación del santo con el Mediterráneo incluso fue reforzada por los *miracula* hagiográficos, como ha vuelto a demostrar hace poco Klaus Herbers.<sup>3</sup> Después del establecimiento del culto jacobeo en Compostela y en la época del surgimiento de una ruta de peregrinación a Galicia en el siglo XII –por cierto, una ruta esencialmente terrestre– el famoso Códice Calixtino o *Liber Sancti Jacobi*<sup>4</sup> informó sobre los milagros que el santo, supuestamente, había obrado en el Mediterráneo.

En el segundo libro de *Liber Sancti Jacobi* se recopilan 22 historias de milagros.<sup>5</sup> Los relatos 7, 8, 9 y 10 están dedicados al tema de Santiago y Jerusalén. Todos ellos se remontan a los años 1101-1104, es decir, poco después de la conquista de Jerusalén, en 1099, por los cruzados cristianos. El primero de los relatos (núm. 7) cuenta la historia de un marinero llamado Frisonus, a quien el apóstol salva del ataque de un pirata musulmán en el Mediterráneo. El supuesto diálogo entre el apóstol y el musulmán Avitus es significativo. El musulmán le pregunta al santo: «¿Eres el dios del mar para oponerte a nuestra gente en el mar?» Responde en seguida el apóstol: «No soy el dios del mar, sino sólo un discípulo del dios del mar. Ayudo a los que están en el mar y en la tierra que están en peligro y que me llaman, tal y como Dios quiere». Sigue el relato: «Inmediatamente, por el poder de Dios y la ayuda de Santiago, el fuerte barco de los sarracenos fue golpeado por una tormenta. El barco de los cristianos en cambio, dirigido por Santiago con la ayuda de Dios, llegó al lugar deseado».<sup>6</sup>

La siguiente historia (núm. 8) habla de un prelado que estaba de regreso de Jerusalén cantando en el barco, cuando una fuerte ola le tiró al mar junto con algunos otros viajeros. Ya se estaban alejando del barco cuando invocó a Santiago, quien pronto le rescató.<sup>7</sup>

La tercera historia (núm. 9) habla de un caballero franco, de Tiberíades, que prometió emprender una peregrinación a la tumba de Santiago, pero luego olvidó su promesa. Solo después de una enfermedad grave y una visión, se puso finalmente en marcha, pero el barco en el que viajaba encontró mal tiempo y peligraba naufragar: «Inmediatamente el bendito Apóstol se les apareció a los asustados en la nave en forma de hombre y les dijo: ‘No tengan miedo, mis queridos hijos, aquí estoy, a quien llaman’. Inmediatamente desató las velas, calmó y tranquilizó la tormenta, y hubo un gran silencio en el mar».<sup>8</sup>

El último milagro trata de otro peregrino en el camino de regreso de Jerusalén, que cae por la borda y llama a Santiago. Un compañero del barco arroja su escudo al mar, con las siguientes palabras: «El glorioso apóstol Santiago, cuya ayuda pides, te salvará. Y efectivamente el peregrino coge el escudo y nada en la estela del barco durante tres días y tres noches por las aguas del mar –con ayuda de Santiago. Así llegó a salvo con los demás al puerto deseado (...)».<sup>9</sup>

Cuatro historias de milagros que comparten dos cosas en común. Por un lado, Santiago ayuda tanto en tierra como por mar. Por otro lado, esta ayuda marítima siempre ocurre en el Mediterráneo, no en el Atlántico. Así, los autores del *Liber Sancti Jacobi* pusieron la peregrinación de Jerusalén y Santiago en estrecha relación. Uno tiene la impresión de que los responsables compostelanos –sobre todo el famoso arzobispo Diego Gelmírez– quisieron integrar la peregrinación jerosolimitana, en auge desde la conquista de 1099, en su propia concepción política del culto jacobeo.<sup>10</sup> Los compositores de las historias de milagros parecen haber seleccionado estas historias deliberadamente para vincu-

3 HERBERS 2018.

4 DÍAZ Y DÍAZ 1988; HERBERS & SANTOS NOIA 1999; HERBERS 2010; LÓPEZ ALSINA 2013.

5 HERBERS & SANTOS NOIA 1999, 162-168.

6 *Ibidem*, 166.

7 *Ibidem*, 166-167.

8 *Ibidem*, 167-168.

9 *Ibidem*, 168; cf. HERBERS 2018, 346-349.

10 VONES 1980; FLETCHER 1984; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ 2010; LÓPEZ ALSINA & VILLARES 2013; especialmente LÓPEZ ALSINA 2013.

lar la piedad de Jerusalén a su patrón. Según estos relatos, el apóstol incluso tiene dominio sobre el espacio más íntimamente vinculado con la peregrinación a Jerusalén, es decir, el mar Mediterráneo. Comparativamente hablando, mostraba así ser el intercesor más poderoso de todos los santos, dando una ventaja a Compostela sobre sus competidoras Roma y Jerusalén.<sup>11</sup>

A través de estas historias –y, por supuesto, por la presencia física del cuerpo del santo procedente de Palestina–, Jerusalén y el Mediterráneo fueron lugares permanentemente ligados al culto jacobeo. Esta estrecha relación fue reforzada precisamente en las primeras décadas del siglo XII por vínculos institucionalizados entre los cabildos de las sedes catedralicias de Santiago y Jerusalén. En torno al año 1119, ambos firmaron una sociedad, una promesa de realizar oraciones periódicas en beneficio del otro, y reforzaron estos vínculos entre 1128 y 1130.<sup>12</sup> En esta ocasión, canónigos jerosolimitanos y compostelanos, que fueron enviados como embajadores de sus respectivos señores (el patriarca y el arzobispo), ejercieron de *actantes transmediterráneos*, por citar el título de este artículo. Pero estos nuncios no corresponden al otro término del título, pues, evidentemente, no pueden ser considerados *objetos jerosolimitanos*. Por tanto, en lo que sigue, abandonaremos los textos hagiográficos y nos concentraremos sobre todo en artefactos materiales para mostrar enlaces transmediterráneos entre Jerusalén y la Península Ibérica a través de estos objetos. Estos, sin duda, podrían desarrollar su propia potencia –*agency*– y, por lo tanto, los califico de *actantes*, recogiendo así un término acuñado por el sociólogo y filósofo francés Bruno Latour para subsumir tanto a los humanos como las cosas materiales.<sup>13</sup> Latour atribuye a ambos la capacidad de actuar.

## II.

Para encontrar ejemplos de *actantes transmediterráneos* no tenemos que alejarnos demasiado de Santiago de Compostela. En la Cámara Santa de Oviedo se encuentra –probablemente desde finales del siglo XI– la famosa Arca Santa.<sup>14</sup> Es un ejemplo excepcional de cómo Jerusalén o, mejor dicho, el concepto de Jerusalén fue capaz de desarrollar un alto impacto simbólico y político en la Edad Media en la Península Ibérica a través de objetos materiales.<sup>15</sup> El Arca Santa es un relicario de madera en forma de un gran baúl (fig. 2) fabricado en torno a 1096-1097, cubierto de plata labrada en bajorrelieves románicos. Contiene una gran cantidad de reliquias, consideradas oriundas de Tierra Santa, de las cuales la más famosa es el Santo Sudario. Algunas de las reliquias supuestamente se remontan al Antiguo Testamento, la gran mayoría se refiere directamente a Tierra Santa y Jerusalén: leche de la Virgen María; un trozo de la Vera Cruz; un trozo de la corona de espinas; una piedra del Santo Sepulcro; tierra que pisó Cristo cuando subió al cielo; el mencionado sudario; la sangre de la imagen que hirieron los judíos durante la subida al Calvario; la mana; el zurrón de San Pedro; el de San Andrés; el pesebre donde estuvo el niño Jesús; la sandalia de San Pedro, y cabellos de Santa María Magdalena, entre otras.<sup>16</sup>

El número y la calidad de los objetos recogidos en Oviedo fue de tal magnitud que la ciudad asturiana se convirtió en el siglo XII en un punto de peregrinación nada desdeñable, en un desvío del

11 CAUCCI VON SAUCKEN 1999; CAUCCI & LOPEZ ALSINA 2010; POPP 2015; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ 2015.

12 FALQUE REY 1988, 271, 463 (lib. II, cap. 28; lib. III, cap. 26); JASPERT 1999a; PORTELA SILVA & PALLARES MÉNDEZ 2006; JASPERT 2008; FALQUE REY 2013.

13 LATOUR 1996; GERSON 2011; PASSOTH 2010.

14 La datación no está del todo fuera de duda: HARRIS 1995; ALONSO ÁLVAREZ 2007-2008; ALONSO ÁLVAREZ 2012; ALONSO ÁLVAREZ 2014, esp. 92-95; ALONSO ÁLVAREZ 2017a.

15 KOHLER 1897; HENRIET 2006; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2012; ALONSO ÁLVAREZ 2017b; GARCÍA DE CASTRO VALDÉS 2017.

16 BRUYNE 1927.



Fig. 2. El Arca Santa, finales s. xi. Oviedo, Catedral de San Salvador. (© Catedral de Oviedo).

Camino de Santiago. Significativamente, los textos ovetenses comenzaron a relacionar el Arca Santa con Jerusalén en las décadas posteriores a la Primera Cruzada –al mismo tiempo que los cabildos de Jerusalén y Compostela fortalecían sus relaciones y, precisamente, cuando los autores del *Codex Calixtinus* se esforzaban para vincular a Santiago con el Mediterráneo y Palestina a través de la narración de supuestos milagros jacobeos ocurridos en el mar–.

En un momento indeterminado entre 1109 y 1130, el obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153) mandó escribir el *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*.<sup>17</sup> En este cartulario (fig. 3), se incluye la historia de la supuesta translación de las reliquias ovetenses de Jerusalén a Asturias por los discípulos de los apóstoles. Según este relato, estos objetos primero pasaron a África, luego a Toledo, donde se les veneraron ya en tiempos del metropolitano Ildefonso, y después de la caída del reino visigodo fueron transferidos a Asturias. Las reliquias permanecieron allí hasta que el rey Alfonso II edificó una iglesia dedicada a San Miguel en Oviedo y depositó el Arca en ella. El relato se cierra con la lista de las reliquias, que incluye una *crux opere angelico fabricata spectabili modo*.<sup>18</sup>

Por las mismas fechas, el autor leonés de la llamada *Historia Silense* presentaba una variación de este relato. Hace navegar el arca desde Jerusalén hasta Sevilla; desde allí, supuestamente, fue trasladada a Toledo, donde permaneció cien años. En tiempos de la invasión de los musulmanes, el arca

17 FERNÁNDEZ CONDE 1971; *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis* 1995 (facs.; VALDÉS GALLEG0 2000. FERNÁNDEZ CONDE 1993; JEREZ 2008; ALONSO ÁLVAREZ 2010a; ALONSO ÁLVAREZ 2011; no entraremos en la amplia discusión sobre la fecha de compilación del *Liber Testamentorum* (*ibidem*).

18 FLOREZ & RISCO 1789, 352-358; KOHLER 1897; ALONSO ÁLVAREZ 2010b. Véase la similar versión de la *translatio* incluida en el *corpus pelagianum*: PRELOG 1980, 76-79, 92-98.



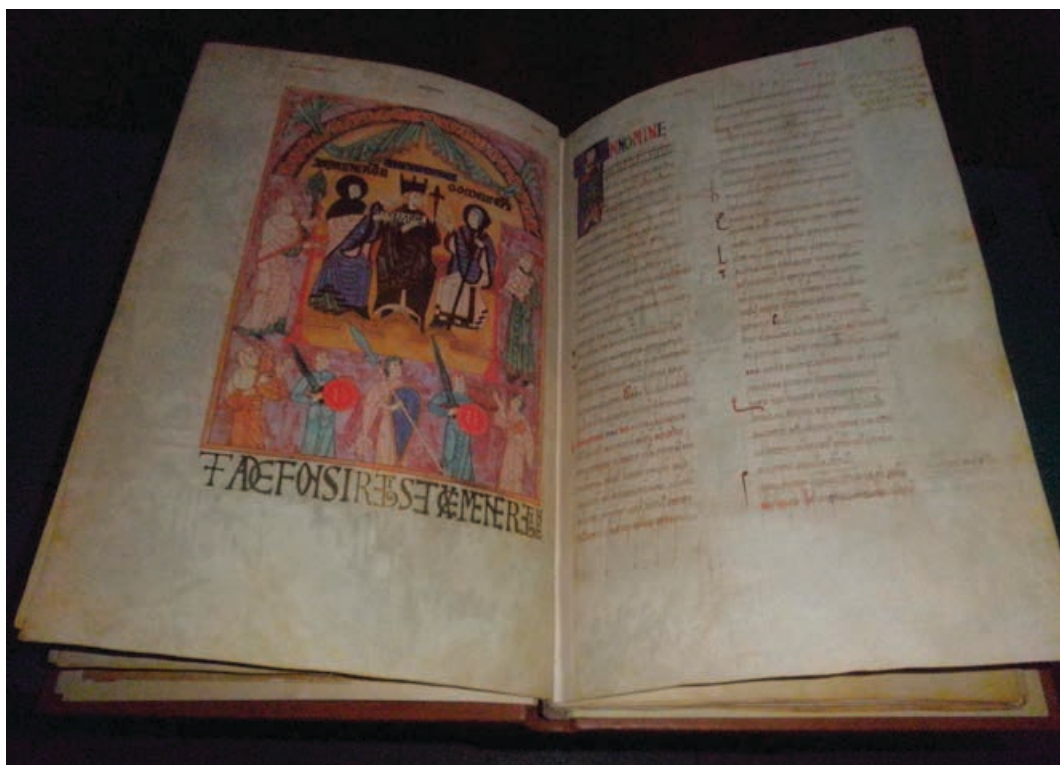


Fig. 3. *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, 1109-1130. Oviedo, Catedral de San Salvador. (© Catedral de Oviedo).

viajó, similarmente a la leyenda del traslado del cuerpo de Santiago, por barco hasta un puerto en Asturias, cerca de Gijón. El autor añade la historia milagrosa de la Cruz de los Ángeles, obra de dos espíritus celestes que disimularon ser artesanos peregrinos.<sup>19</sup>

Así, tanto el *Liber Testamentorum Ecclesiae Ouetensis* como la *Historia Silense* se pueden interpretar como destacados intentos de relacionar la monarquía asturleonese, y, más concretamente, la sede episcopal de Oviedo, con Jerusalén a través de actantes transmediterráneos muy concretos: las reliquias del Arca Santa y otros tesoros guardados en la Cámara Santa ovetense. La famosa Cruz de los Ángeles de Oviedo (fig. 4) demuestra que tal vinculación incluso había surgido antes del siglo XII, pues no olvidemos que las grandes cruces de Oviedo de los siglos IX y X, tanto la Cruz de los Ángeles como la Cruz de la Victoria,<sup>20</sup> hacen clara referencia a Jerusalén –por su forma de *crux gemmata* (que

19 «Verum, pro magnitudine miraculi, angelica crux in medium proferatur. Dum enim quadam die supradictus Adefonsus, castus et pius rex, casu haberet in manu pondus splendidissimi auri et quosdam lapides preciosos, cepit cogitare ad opus Domini altaris quomodo inde crux fieri possent. In eadem itaque santa deuotione existente, post participationem corporis et sanguinis Christi, more solito ad regiam curiam, manu aurum tenente, prandendi causa iam pergebat, cum ecce duo angeli in figura peregrinorum, fingentes se artifices esse, ei aparuerunt, qui illico tradidit eis aurum et lapides, designata mansione, in qua sine hominum impedimento operari possent. Ceterum res mira videtur et post apostolos nostri inusitata temporibus. Siquidem, in ipsa eadem morula prandii, rex ad se reuersus, quibus personis aurum dederit inquit, ac statim, vnum post alium legatum, ut perciperent quid ignoti artifices agerent, missitare cepit. Iam ministri domui fabrice apropiabant, cum subito tanta lux totam domum interius circumfulgebat, quod vt ita dicam non domus manufacta sed solis ortus pre nimia claritate videretur. Introsipientibus autem per fenestram qui missi fuerant ablatis angelicis magistris, sola crux, ad effectum ducta, in medio posita, domum illam ut sol irradiabat; vnde aperte constat intelligi, eam diuino non humano studio factam fuisse. Quod audiens deuotissimus rex, relictis ferculis, cum perpeti gradu cucurrit, atque pro tanto beneficio, ut decebat, cum laudibus et hymnis Deo gratias agens, eadem venerabilem crucem super altare santi Saluatoris reuerenter posuit» (PÉREZ DE URBEL & GONZÁLEZ RUIZ ZORILLA 1959, 139-140).

20 SCHLUNK 1985; ALONSO ÁLVAREZ 2010b, 29.



Fig. 4. Cruz de los Ángeles (808) y Cruz de la Victoria (908). Oviedo, Catedral de San Salvador. (© Catedral de Oviedo).

recuerda a la cruz legendaria que Constantino y su madre Elena supuestamente erigieron en Gólgota<sup>21</sup>). Ahora bien, solo fue bajo el pontificado de Pelayo cuando esta vinculación fue remarcada de manera muy concreta en un acto de «apropiación productiva»<sup>22</sup> a través de las narraciones del *Liber Testamentorum Ecclesiae Ouetensis* y otros textos que, en su conjunto, forman parte del así llamado *corpus pelagianum*.

No es de extrañar que las reliquias jerosolimitanas, a su vez, obraran milagros –*mirabilia*– en el sentido estricto de la palabra. A finales del siglo XII o comienzos del XIII, la *Narratio de reliquiis a Hierosolyma Ovetum usque translatis* cuenta cómo las reliquias defendieron enérgicamente a los cristianos contra atacantes musulmanes, haciendo que las flechas y lanzas que estos enviaban dieran la vuelta milagrosamente cayendo sobre los atacantes.<sup>23</sup> No es difícil ver cómo las reliquias jerosolimitanas reunidas en el arca cumplieron importantes funciones muy reales –incluso políticas–: elevaron la sede de Oviedo a la par con la joven iglesia metropolitana de Compostela; destacaron la importancia de la ciudad asturiana como urbe real, y, en última instancia, postularon una *translatio* desde Jerusalén, pasando por la antigua ciudad regia de Toledo, a la nueva ciudad regia de Oviedo.<sup>24</sup>

21 Sobre las *cruces gemmatae*: ALONSO ÁLVAREZ 2010b; MILNER 1996; y, en especial, sobre las cruces jerosolimitanas, véase FROLOW 1961; FROLOW 1965; DRIVERS 1992; HEID 2001; KLEIN 2004; BAERT 2004.

22 ALONSO ÁLVAREZ 2017, 54: «While their status as civic and regional symbols cannot be traced back to the twelfth century, there is no doubt that Pelayo's creative appropriation of these objects made their eventual transformation possible».

23 KOHLER 1897, esp. 8-9; RUCQUOI 2016. Véase la imagen en el *corpus pelagianum* del rey Pelayo alzando la cruz de la victoria contra atacantes musulmanes (Biblioteca Nacional de España, ms. 2805, f. 23r) – imágenes en ALONSO ÁLVAREZ 2010b, 33; Raquel ALONSO ÁLVAREZ 2017, 63.

24 FERNÁNDEZ CONDE 1993; HENRIET 2006; ALONSO ÁLVAREZ 2007-2008; JEREZ 2008.

Pero, a pesar de la eficacia como actantes de estos objetos reunidos en la Cámara Santa de Oviedo, su verdadero origen jerosolimitano no se pudo probar por textos coetáneos, es decir, por textos escritos en los siglos IX o X. Pues el *Liber Testamentorum* y la *Historia Silense* eran textos posteriores que explicaron la presencia de los objetos en Oviedo, pero no se les puede considerar como documentos escritos en Jerusalén en tiempos de la creación de estos artefactos y enviados a Europa junto con ellos. Por el contrario, este sí fue el caso en otro grupo de objetos al que quiero referirme en la próxima parte de este artículo.

### III.

Desde hace muchos siglos, la iglesia parroquial de Anglesola, situada a ochenta kilómetros al este de Lleida, conserva en el interior de un relicario altomedieval (fig. 5) ocho fragmentos de la Vera Cruz. *Les santes virtuts*, nombre con el que son conocidas las reliquias por los feligreses, han sobrevivido, aunque en un estado algo deteriorado, a las muchas vicisitudes que ha experimentado la iglesia, entre ellas varios intentos de robo. Algunos feligreses de Anglesola posiblemente atribuirían su supervivencia a los poderes milagrosos de la cruz, pues ya en el siglo XIV, los habitantes del pueblo dieron por seguro que su reliquia incluso tenía poder para interceder ante Dios contra los elementos, ya que en 1362 los *prohoms* de Anglesola llegaron a un acuerdo con el rector de la iglesia parroquial para que uno de los clérigos subiera al campanario de la iglesia con el *lignum crucis* cada vez que el mal tiempo se acercara.<sup>25</sup>

Hace algunos años, demostré que la Cruz de Anglesola procedía directamente de Jerusalén, donde fue fabricada en la segunda mitad del siglo XII, y esta posición ha sido recogida y comprobada por un reciente análisis científico de la pieza que dio lugar a una exposición sobre *La Vera Cruz de Anglesola y las peregrinaciones de Cataluña a Tierra Santa*, celebrada en el verano de 2014.<sup>26</sup> Por ello, me limito a resumir los puntos más importantes de lo que expuse ya hace tiempo.

Pocas semanas después de la toma de Jerusalén por los cruzados, una parte de la Vera Cruz —es decir, la cruz donde Cristo había muerto, que santa Elena, supuestamente, encontró en el siglo IV y



Fig 5. Vera Creu d'Anglesola, s. XII. Anglesola, Iglesia parroquial. (foto: Nikolas Jaspers).

25 BINEFA I MONJO 1964, 23-27.

26 JASPERT 1999b; JASPERT 2001, 247-251, 265-268; datos recogidos por ESPAÑOL 2015, esp. 44-45, 79-87.

que fue escondida en el siglo VII para protegerla contra la invasión musulmana— fue redescubierta. Rápidamente, la Vera Cruz se convirtió en la reliquia más importante del joven reino de Jerusalén, en el símbolo de los estados cruzados y en su tesoro máspreciado. En más de treinta ocasiones, durante las ocho décadas hasta el fin del primer reino cruzado de Jerusalén, esta reliquia fue llevada en la batalla contra los musulmanes para elevar la moral de los combatientes cristianos. La Vera Cruz de Jerusalén también tuvo una considerable importancia política. Fue el punto de cristalización de la casa real y del patriarcado jerosolimitano. La reliquia fue entregada al patriarca y a su cabildo, los canónigos del Santo Sepulcro, de modo que estos se convirtieron en los *custodes Crucis Domini*. Adquirió un lugar de preeminencia dentro de la liturgia jerosolimitana, y la fiesta de su elevación fue celebrada con especial celo.<sup>27</sup>

Gracias a estudios escritos hace casi medio siglo por el historiador alemán Heribert Meurer, sabemos que, desde la tercera década del siglo XII, existieron talleres de orfebrería en la Ciudad Santa, donde se fabricaron relicarios de la Vera Cruz.<sup>28</sup> Probablemente, los artesanos dependieron de —o por lo menos colaboraron con— la iglesia del Santo Sepulcro y su superior, el patriarca, en cuya cercanía inmediata tuvieron sus talleres.<sup>29</sup> Hoy día, conocemos algunas obras salidas de estos talleres jerosolimitanos: las cruces de Santiago de Compostela (Museo de la Catedral), París (Museo del Louvre), Agrigento (Museo Nacional), Troia (Museo de la Catedral) y Castel Sant’Elia cerca de Nepi (iglesia Santa Maria ad Rupes).<sup>30</sup> Estas piezas no son idénticas, pero sí de una semejanza sorprendente. No cabe la más mínima duda de que fueron fabricadas en el mismo lugar, incluso con las mismas herramientas.

A nivel local, tanto estas reliquias como sus receptáculos fueron puntos de cristalización de devoción popular. Estaurotecas tenían una forma característica que los contemporáneos asociaron con Jerusalén. Crearon así una relación directa y fácilmente identificable entre receptor y contenido, hasta tal punto que se las puede calificar de «relicarios parlantes».<sup>31</sup> Justamente, la visualización de la reliquia garantizaba una mejor participación de la fuerza divina atribuida a las reliquias, su *virtus* y *presentia*. Por ello, la devoción religiosa, las memorias y las emociones colectivas de los creyentes medievales se concentraron tanto en las reliquias como en sus recipientes, por lo que se convirtieron en un elemento importante de cohesión social. Para el enfoque concreto de este artículo, la función de objetos como actantes transmediterráneos, es sumamente interesante saber cómo llegaron las estaurotecas de Jerusalén pasando por el Mediterráneo hasta la Europa latina. En muchos casos, como el de la Vera Cruz de Anglesola, únicamente podemos formular unas teorías fundadas. En otros, en cambio, tenemos evidencia material más fidedigna.

#### IV.

Generalmente, las estaurotecas fueron enviadas con personas y documentos que atestaron su autenticidad. Canónigos jerosolimitanos fueron expedidos desde Palestina a Europa como colectores de limosnas. Para facilitar esta tarea, les fueron entregadas reliquias de la Vera Cruz. Esto se desprende de un documento que aún se conserva en el Archivo Estatal de Baviera, en Múnich, sellado y firmado

27 GERISH 1996; LIGATO 1996; MURRAY 1998; LIGATO 2000; JASPERT 2001, 252-254; CAROFF 2004.

28 MEURER 1976; MEURER 1985; MEURER 2006.

29 Ibidem, y FOLDA 1995, 68, 83, 99-100, 290, 391, 509; JASPERT 2001, 254-256; FOLDA 2005, 48-52; HOLBERT 2005, esp. 353-357.

30 Imágenes y referencias bibliográficas en JASPERT 2015a, 217-219.

31 FROLOW 1961; FROLOW 1965. Sobre las reliquias de Tierra Santa: MOLTENI 1996; BENVENUTI 2002; MORRIS 2000, esp. 97-99; JASPERT 2001; DALENA 2006.

por el patriarca Fulcher (1146-1157), que fue dado a un canónigo del Santo Sepulcro llamado Konrad para su viaje a Europa:

[...] hanc crucem construximus et super haec de sacra cruce sanguine Christi dedicata partem addidimus et ad vestram consolationem per Conradum canonicum et filium nostrum, latorem et custodem huius sanctae crucis, cuius etiam monitu et rogatu ad vos eam dirigimus.<sup>32</sup>

El patriarca relata haber hecho fabricar el reliquiario y presenta el portador del mismo. Así, este documento sellado del patriarca le dio mayor autenticidad tanto al emisario como al artefacto mismo. Al caso de Conrado se podrían añadir otras noticias similares sobre el envío de canónigos y reliquias jerosolimitanas al occidente cristiano, por ejemplo a París, en 1109, o a Compostela, en 1128-1130.<sup>33</sup>

El sello de esta carta escrita durante los años 1155-1157, que acompañaba la reliquia de la Vera Cruz, es un buen ejemplo de otro tipo de artefacto móvil altamente simbólico. Al igual que las reliquias y relicarios, los sellos jerosolimitanos no solo se refieren a los distantes lugares santos, también funcionaron como actantes que desarrollaron una fuerza propia en sus lugares de llegada donde fueron integrados en los nuevos contextos —experimentaron lo que se podría llamar una «biografía de artefacto» o una «carrera de artefacto» (*Artefaktbiographie*)—.<sup>34</sup> Tales nuevas formas de acción social por parte de objetos materiales a menudo tenían lugar en el espacio público, y tenían una dimensión performativa, pues los documentos se solían presentar y leer públicamente, y en esas situaciones, los sellos jugaron un papel autenticador importante.

Las reliquias y los relicarios que sirvieron para la visualización de los fragmentos de la Vera Cruz también podían marcar el espacio público en el exterior de las iglesias, pues fueron mostrados por las ciudades en procesiones. Pero, sobre todo, sirvieron en la liturgia en las propias iglesias.<sup>35</sup> Tales actos performativos expusieron las estaurotecas a los creyentes, presentándolas en el espacio público. Significativamente, las bases de algunas estaurotecas permitieron sujetarlas a palos procesionales, por ejemplo, la mencionada cruz de Scheyern, hecha a instancias del patriarca de Jerusalén. El relicario de Scheyern ya no existe, pero perdura el recipiente contemporáneo en el que fue transportado y guardado (fig. 6).<sup>36</sup>



Fig.6. Recipiente del relicario de Scheyern, s. XII (Baviera, Abadía de Scheyern). (© Abadía de Scheyern).

32 REICHHOLD 1981, 15-16, 18-19; STEPHAN 1988, 28, doc. 9.

33 BAUTIER 1971; JASPERT 1999a; JASPERT 2008.

34 SCHLUMBERGER & CHALANDON & BLANCHET 1943, 73-80; MAYER 1978, 9, 12; LAMIA 2000; KIRSTEIN 2002, 280-281, 491; LAMIA 2005; JASPERT 2015<sup>a</sup>, con imagen del sello patriarcal del Arxiu Capítular de Vic en p. 220.

35 Sobre la liturgia jerosolimitana, en general, y la de los canónigos del Santo Sepulcro, en particular, véase SCHÖNFELDER 1911; BUCHTHAL 1957; BALDOVIN 1987; BUX 1990; ELM 1997; DONDI 2003; TESSERA 2005; SALVADÓ 2016; SHAGRIR 2017; SALVADÓ 2018; ZÖLLER 2017; SALVADÓ 2018 y ahora ZÖLLER 2018.

36 MEURER 1985, 72-73; SPRINGER 1981; KOTZUR & KLEIN 2004, 407-409, n° 70-71.

Una imagen particularmente llamativa que ilustra la compra, el transporte y la llegada de una estautoteca a Occidente se encuentra hoy entre los tesoros de la basílica de Saint-Sernin, en Toulouse.<sup>37</sup> Es un relicario de finales del siglo XII en forma de caja esmaltada, y sus paredes muestran la transferencia de una reliquia y su contenedor de Tierra Santa a Europa, literalmente cuentan la historia de cómo llegó la Vera Cruz a Toulouse (fig. 7).



Fig. 7. Relicario, ca. 1176-1198. Toulouse, Trésor de la Basilique de Saint-Sernin. (© Basilique Saint-Sernin).

Las inscripciones escritas explican lo que las imágenes muestran. Primero, se muestra el milagroso descubrimiento de la cruz por la emperatriz Elena, pero la siguiente escena, en el cuerpo de la caja, ya nos introduce al siglo XII. El abad del monasterio de Josafat, en Jerusalén, entrega a un tal Raimundus Botardelli un pedazo de la Vera Cruz –*Abbas de Iosaphat de cruce dat Raimundo Botardelli*. En la siguiente imagen, vemos una excelente representación de transporte marítimo (fig. 8). El texto revela que se muestra el embarque a Europa de Raimundus con la reliquia –*Hi(c) intrat mare*. Una vez allí, el viajero de Jerusalén entrega su tesoro a un abad, y el texto nos dice que se trata del abad Pontius –*da (t) abbati poncio*. Este hecho ayuda a datar el acontecimiento, porque un tal Pons de Montpezat fue el abad del monasterio de Saint-Sernin, en Toulouse, desde 1176 hasta 1198. Sin embargo, el verdadero beneficiario de la preciosa donación no es el abad, sino Saturnino, el santo cuyos restos mortales fueron adorados en Saint-Sernin y al que estaba dedicado el monasterio. Por último, vemos a Raimundo arrodillado en el círculo de sus cánones, entregando la cruz al santo –*canonici abbate offer(unt) cruce Saturnino*. Por lo tanto, al contemplar y leer el relicario,

37 GAUTHIER 1979, 57; WATIN-GRANDCHAMP 2007. Imágenes en: KOTZUR & KLEIN 2004, 220-21 (fig. 122-124), y los artículos correspondientes: SHALEM 2004 y ibidem, 406-407, n. 69.



Fig. 8. *Hic intrat mare*. Relicario, ca. 1176-1198. Toulouse, Trésor de la Basilique de Saint-Sernin. (© Basilique Saint-Sernin).

cualquier persona obtiene una visión directa del viaje de la reliquia desde Jerusalén, a través del mar Mediterráneo, hasta Toulouse.

El relicario de Toulouse es excepcionalmente explícito. Por regla general, en cambio, no sabemos cómo llegaron las reliquias a las respectivas iglesias en las que fueron adoradas. Por eso, los relicarios eran tan importantes: servían para dar autenticidad y aumentar la confianza de los creyentes en las reliquias. Al mismo tiempo, indicaban su contenido. Pero la mayoría de las reliquias no se custodiaban en contenedores parlantes de este tipo, muchos de estos recipientes ya no existen o nunca fueron muy expresivos. Por eso, en los dos últimos apartados de este artículo quisiera presentar dos tipos de textos históricos que pueden ayudar a desvelar conexiones transmediterráneas, documentos que rara vez se consideran para descubrir relaciones entre Palestina y la Península Ibérica.

## V.

Al consagrar o reconsagrar una iglesia, se solían emitir certificados para dejar constancia escrita de tal acto. En el nordeste de la Península Ibérica, muchas de estas *dotalties* se han conservado. Hace pocos años, el historiador catalán Ramon Ordeig i Mata compiló y editó unas 450 de ellas.<sup>38</sup> Entre estas también se encuentran documentos que nos proporcionan información sobre reliquias (se trata de unas cien consagraciones). Por regla general, estas reliquias fueron solemnemente entregadas a la iglesia durante la consagración y guardadas en el altar. ¿Vale la pena examinar estas reliquias para averiguar de qué santos o de qué regiones provienen? Tal vez las consagraciones de iglesias medievales proporcionan información sobre objetos jerosolimitanos y actantes transmediterráneos desconocidos.

38 ORDEIG I MATA 1996-2004. Véase también: BARAUT 1978.

Un análisis de todas las reliquias mencionadas en la colección de Ordeig i Mata muestra, como era de esperar, que la inmensa mayoría de los santos provenían de la Península Ibérica, del sur de Francia o de Italia. Sin embargo, una parte no despreciable era oriunda de Tierra Santa. Estas reliquias incluyen objetos como la esponja utilizada para limpiar el cuerpo de Jesús, el pan de la última cena, partes del pesebre de Natividad, piezas de la Vera Cruz o del Santo Sepulcro. En especial, estos dos últimos objetos se mencionan muy frecuentemente, a saber, en ocho y nueve iglesias respectivamente.<sup>39</sup> A veces, se las menciona juntas, pues parece que algunas iglesias crearon pequeñas colecciones de reliquias jerosolimitanas o palestinas. Especialmente los monasterios benedictinos de San Esteve de Banyoles y Santa Maria de Ripoll destacan en este sentido. Esto es particularmente instructivo en el caso de Ripoll, porque esta comunidad también utilizó otros medios, como los manuscritos, pero también la famosa fachada oeste de la iglesia abacial, para invocar a Jerusalén y Tierra Santa.<sup>40</sup>

Volviendo a los santos, es posible enumerar todo un grupo de figuras bíblicas vinculadas a Jerusalén y cuyas reliquias se guardaron en iglesias catalanas: sobre todo María, pero también apóstoles como Andrés, Marcos, Juan, Santiago, Pedro y Pablo. Personajes del Nuevo Testamento y apócrifas como san Juan el Bautista; Marta; Gamaliel; Lázaro y Nicodemo; los santos inocentes; mártires como Esteban, y obispos paleocristianos como Babil de Antioquia.<sup>41</sup> Otras fuentes proporcionan información adicional, como así lo demuestran dos ejemplos. En el primero de ellos, según un *sermo in dedicatione ecclesiae sanctae Mariae Rivipollensis*, en 1032 se colocaron piezas de la Vera Cruz y del Santo Sepulcro bajo el altar al consagrar la nueva iglesia de Ripoll,<sup>42</sup> al igual que en Saint Miquel de Cuixà.<sup>43</sup> El segundo es cuando Ramon Arnall, hijo de Clementia, juró fidelidad al conde Guillem de Cerdanya por el castillo de So, en algún momento entre 1068 y 1095, lo hizo en la iglesia de Santa Maria de Cornellà sobre una reliquia de la Vera Cruz.<sup>44</sup>

Evidentemente, a los historiadores y científicos no nos suele interesar si estas reliquias eran auténticas o falsas, y, por supuesto, no siempre se puede asumir que estas fueron efectivamente adquiridas en Tierra Santa. Los cuerpos de los apóstoles, por ejemplo, supuestamente descansaron fuera de Palestina. Incluso reliquias jerosolimitanas podían haber sido adquiridas en otros lugares. Solo como ejemplo ilustrativo, mencionamos una carta escrita en torno al año 1040 por el obispo y abad Oliba al magnate catalán Arnau Mir de Tost en la que relata cómo Oliba había obtenido reliquias de la Vera Cruz, del Santo Sepulcro y de la ropa y los zapatos de María, pero no en Palestina, sino en Lodi, en Italia.<sup>45</sup> Otras fuentes, sin embargo, mencionan explícitamente la adquisición de reliquias en Jerusalén, como un texto de 1043-1046, según el cual las reliquias que se guardaron en el monasterio de Sant Miquel de Cuixà fueron adquiridas en 974 por el abad Garí en Roma y Palestina.<sup>46</sup>

Menos conocidos son los lazos del famoso caudillo catalán Arnau Mir de Tost con Jerusalén. Ya en 1068, su esposa Arsenda escribió su testamento en el que legaba al Santo Sepulcro su diadema

39 ORDEIG I MATA 2004, 163-164.

40 JASPERT 2003; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ 2011; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ 2013.

41 ORDEIG I MATA 2004, 163-202.

42 VILLANUEVA 1807, 211-12: «Sunt et ibi de sepulcro Domini porciones inmissae, fidelium laboriosa et indeficienti fide ad nos usque delatae. Quod venerabile sepulcrum omni adoratu cultuque dignissimum, quanta divinitus praeferat sanctitate, non est humanae facultatis effari. De cuius veneranda gloria prophetarum oraculis multo ante praedictum est, quod et ex nostri Salvatoris triduo in illo quiescentis sacratissimo corpore indicibiliter consecratum est: quod sanctorum angelorum postmodum frequentibus excubiis illustratum est: quod totius saeculi veneratione et frequentia quoad mundus maneat celebrandum est».

43 MARCA 1688, col. 1075, doc. 222.

44 MIQUEL ROSELL 1945, II, 145-146, doc. 638.

45 JUNYENT I SUBIRÀ 1992, 338-340, doc. 22; ORDEIG I MATA 1996, 95, núm. 164A; VONES 2018.

46 JUNYENT I SUBIRÀ 1992, 369-386, doc. 28: «...quem ipse Hierosolymis et Roma vel in aliquibus locis, munus datis aliquando magnis pretiis adquisierat...» (372); FITÉ I LLEVOT & GONZÁLEZ I MONTARDIT 2010, 126-27; VONES 2018.



de oro (*ornamentum meum de caput que est de auro*).<sup>47</sup> El testamento de Arnau Mir de Tost del año 1072 también contenía una donación sustancial de 100 mancusos de oro para el Santo Sepulcro.<sup>48</sup> El telón de fondo de estos legados ha sido una incógnita durante mucho tiempo; solo recientemente se ha abierto una pequeña lipsanoteca en la iglesia del pueblo de Santa María de la Torreta (Berguedà) que revela que, de hecho, Arnau Mir de Tost realizó una peregrinación a Jerusalén. La lipsanoteca contiene una pequeña nota de pergamino que relata que las reliquias –tierra del Sepulcro, cera encendida por el milagroso *fuego de Pascua* e incienso– fueron traídas a Cataluña por el guerrero pirenaico.<sup>49</sup>

Este hallazgo incidental nos señala una importante vía transmediterránea entre la Península Ibérica y Jerusalén, es decir, una manera de cómo las reliquias encontraron su camino hacia el oeste: las peregrinaciones de los cristianos ibéricos. Por ello, en la última parte de mi contribución, presentaré algunos hallazgos que muestran cuán intensa fue la relación transmediterránea de personas –y por ello probablemente también de artefactos– entre Jerusalén y el nordeste de la Península Ibérica en el siglo XI, y, por lo tanto, antes de la conquista cristiana de la ciudad por los cruzados cristianos.

## VI.

La conquista de Jerusalén por un ejército de guerreros cristianos el 15 de julio de 1099 y el posterior establecimiento del Reino Latino de Jerusalén marcaron un punto decisivo en la historia de las peregrinaciones. Por primera vez, los cristianos latinos gobernaban la ciudad de David. Esto, a su vez, facilitó la comunicación entre la Europa latina y el Levante y aumentó la conectividad a través del Mediterráneo, incluidas las peregrinaciones cristianas. El número de hombres y mujeres que emprendieron el arduo viaje por mar o por tierra aumentó considerablemente, como muchos estudios han mostrado.<sup>50</sup> En cambio, resulta mucho más difícil de captar, analizar y cuantificar las peregrinaciones a Jerusalén en el período anterior a la Primera Cruzada.

Hay varias fuentes narrativas que proporcionan información sobre viajes individuales y en grupo. Estas crónicas y textos hagiográficos deben ser complementados por otro material menos literario que pueda proporcionar nuevos conocimientos sobre la vida, la mentalidad y las intenciones de los peregrinos de la Alta Edad Media. Documentos privados a menudo cumplen estas condiciones mejor que las fuentes narrativas, ya que proporcionan información sobre la identidad de los individuos, así como sobre su contexto social y económico. Existe un tipo de documento cuya redacción está a menudo directamente vinculada a una peregrinación: los testamentos medievales.<sup>51</sup> Estos documentos fueron redactados bajo circunstancias muy concretas que, generalmente, se señalan en sus cláusulas y narraciones expositivas, la más común de las cuales fue la mala salud del testador o testadora. La segunda razón más frecuente fue un viaje inminente y largo –una expedición militar, un viaje comer-

47 CHESÉ LAPEÑA, I, 326, doc. 87: «Ornamentum meum de caput que est de auro precipio uendere et ipsum pretium dare ad sepulcrum domini mei Ihesu Christi».

48 MIRET Y SANS 1900, doc. 6, 350-358, esp. 354: «aliis centum mancuis similiter in valente quos dimito ad Sepulcrum Domini».

49 «Hoc sit notum tam presentibus quam futuris quia hec sunt reliquie, quas adduxit vir nobilissimus Arnallus de Tost de Sancti Sepulcri. Terra autem, qui hic est, fuit de sepulcrum Domini, ubi ille iacuit et unde resurrexit. Cera vero est de ipsum cereum qui fuit inluminatus in lumine quod iam Deus misit ad suam resurreccionem in lampadam de iam dicto sepulcro Domini. Timiama etiam est de ipsa unde cremavit in supra dicto locho. Et hec totum dederunt supradictus Arnallus et dilectissima Arsendis, coniuix eius, ad Sancta Maria, cuius baselica est fundata in Pegaroles, ut Deus omnipotens sit eis propici[us] hic et in futuro. Amen». La donación debe haber sido hecha en algún momento entre 1042 y 1068: CALDERER 1994, 568; BARAUT 2003, esp. 512; FITÉ LLEVOT 2006-20007, 536-538; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ 2008, 33-54, esp. 37-38, i 78.

50 Sobre peregrinos catalanes a Jerusalén: GUDIOL 1927; JASPERT 1996, 69-79; PONSICH 2000; CLAVERIE 2004; JASPERT 2015b.

51 *Actes à cause de mort* 1993; PAVÓN BENITO 2004. Sobre los testamentos catalanes: UDINA I ABELLÓ 1984; TAYLOR 1995 (todavía sin publicar); UDINA ABELLÓ 1996; UDINA I ABELLÓ 2001; VOGEL 2016.

cial o una peregrinación— que necesariamente conllevaba cierto peligro para el viajero. Por lo tanto, los testamentos de los peregrinos podrían proporcionar información valiosa sobre las motivaciones subyacentes al viaje, sobre todo porque generalmente se escribieron antes de que el viajero partiera.

Quisiera resumir el resultado de un análisis de 73 testamentos catalanes del siglo XI que se refieren explícitamente a una peregrinación inminente o consumada a Jerusalén.<sup>52</sup> En muchos estudios modernos sobre la peregrinación a Jerusalén en la Edad Media, los autores describen el objetivo de los peregrinos en términos bastante generales, a menudo refiriéndose indiscriminadamente a Palestina, Jerusalén o los santos lugares. Pero, exactamente, ¿qué espacios u objetos ejercieron una atracción sobre los creyentes, qué *attractoria* o *atractores* de Tierra Santa necesitan ser diferenciados? Un análisis de las fuentes referentes a peregrinos y cruzados —crónicas y sermones, cartas y testamentos— permite determinar tres de tales *atractores*: el primero es Tierra Santa; el segundo, la ciudad de Jerusalén, y el tercero, el sepulcro de Cristo. Pero es igualmente importante tener en cuenta las fluctuaciones y los cambios diacrónicos, ya que durante los siglos XI y XII la influencia de estos *atractores* no fue consistente. Si uno entiende el espacio no como un *contenedor* en el que eventos o interacciones ocurren, sino como una construcción social o cultural —o como un *embodied space* en el que los seres humanos forman el espacio a través de sus actividades—, entonces uno necesariamente también debe tomar en cuenta cambios en la construcción cultural de espacios y lugares. ¿Cómo describieron los testadores su objetivo? ¿Cuáles son los puntos de atracción que mencionaron? ¿Se puede desvelar la construcción del espacio cultural con la ayuda de testamentos? ¿Cómo se vio afectada la peregrinación a Tierra Santa por los cambios físicos de la Jerusalén del siglo XI?

En los pocos documentos privados que datan de finales del siglo X y de las primeras décadas del siglo XI, los testadores suelen dar Jerusalén como destino del viaje. Sin embargo, con el auge de las peregrinaciones a comienzos del siglo XI, las referencias cambian. Ahora, el sepulcro de Cristo se convierte en objetivo predominante de los peregrinos. Finalmente, se puede discernir un cierto cambio en las décadas anteriores a la Primera Cruzada. A partir de los años ochenta del siglo XI, Jerusalén crece en importancia y es señalada repetidamente como meta del peregrino o del cruzado. Ciertamente, la Primera Cruzada siguió estando fuertemente marcada por la devoción al sepulcro de Cristo y muchos testadores aún señalaban el Sepulcro como su objetivo. Pero su predominio no era tan absoluto como lo había sido en las décadas anteriores. Se puede percibir un cambio sutil de foco, ya que la atención ahora abarca tanto los lugares de la muerte de Cristo como los de sus actividades terrenales.

Pero en las décadas siguientes, la ciudad de Jerusalén —el lugar donde Cristo se había enfrentado a los cambistas, donde se había reunido la comunidad apostólica, etc.— cobró impulso. La fundación de estados latinos en el Levante aumentó aún más los puntos de contacto entre Oriente Medio y Europa latina y, por lo tanto, entre la ciudad real de Jerusalén y Cataluña. Ahora, no solo viajaban los peregrinos, sino que colonos y colonas se trasladaban a los territorios conquistados, mercaderes fundaban casas y comerciaban regularmente entre las costas del Mediterráneo, guerreros viajaban al este, aristócratas y eclesiásticos hacían carrera ahí. Todo esto contribuyó a hacer de Jerusalén una realidad mucho más concreta en la conciencia colectiva de los cristianos latinos que en las décadas anteriores a la conquista.

Los resultados obtenidos a través del análisis de testamentos catalanes están respaldados por otras fuentes regionales. Las consagraciones eclesiásticas, por ejemplo, corroboran la creciente importancia del sepulcro de Cristo, identificado a principios del siglo XI. Anteriormente, ya se habían erigido edificios dedicados al Santo Sepulcro, pero su número era limitado y, además, casi nunca

52 Resumen aquí dos estudios anteriores: JASPERT 2011; JASPERT 2015b.

se construían como réplicas del auténtico *sepulcrum Domini*. En cambio, en Cataluña se dedicaron varias capillas al Santo Sepulcro a partir de la década de 1020. De hecho, no menos de once iglesias y capillas recibieron esta dedicación.<sup>53</sup> Todas estas relaciones indirectas entre Palestina y Cataluña pudieron generar la dislocación de objetos jerosolimitanos –reliquias, relicarios etc.– que cruzaron el Mediterráneo.

## Conclusión

Hemos comenzado esta ponencia analizando cómo Palestina y Jerusalén se convirtieron en el escenario de narraciones milagrosas sobre la piedad de cristianos ibéricos, para cambiar, a continuación, el escenario y concentrarme en artefactos vinculados a Jerusalén a través de leyendas e historias milagrosas. Estos artefactos desarrollaron un poder real y trascendente muy específico como *actantes*. Las reliquias guardadas en el Arca Santa de Oviedo son ejemplos significantes de cómo estos actantes ejercieron una función concreta y muy particular, experimentando incluso lo que he llamado *biografías* o *carreras de artefacto*. Ahora bien, por lo que sabemos, las reliquias del Arca Santa son ejemplos de una conectividad transmediterránea ficticia, no real. Por ello, nos hemos fijado en las estaurotecas que formaron parte de la gran circulación medieval de reliquias y relicarios. En este contexto, los relicarios sirvieron como un vehículo no poco importante de la comunicación medieval. Normalmente no sabemos cómo llegaron estos objetos a su lugar de destino, pero un análisis de diferentes fuentes –fuentes tanto escritas como materiales– ha señalado algunas pistas para entender mejor estas vías de difusión. Gracias a ellas, se ha podido demostrar que efectivamente existieron correlaciones entre la migración de estos objetos a través del Mediterráneo y la movilidad de los cristianos ibéricos de los siglos XI y XII, especialmente, los del nordeste de la Península Ibérica. La devoción a Tierra Santa fue fortalecida aún más por la construcción y dedicación de iglesias y capillas, la transferencia de reliquias y otros dispositivos materiales y mnemotécnicos, como ha demostrado el vaciado sistemático de cartas de dedicación.

Finalmente, el estudio de un corpus inusualmente grande de testamentos del siglo XI ha extendido nuestro conocimiento sobre la veneración de Jerusalén, en general, y del sepulcro de Cristo, en particular. La naturaleza misma de estos documentos permite un acercamiento más directo a la peregrinación jerosolimitana y a los propios peregrinos que el proporcionado por las fuentes narrativas, porque los testamentos contienen información valiosa sobre los contextos sociales, económicos y espirituales del testador. Estas fuentes, por lo tanto, corroboran textos narrativos sobre la peregrinación en el siglo XI. Así pues, la documentación examinada ha permitido elaborar un estudio situado en el espacio entre la historia, la historia del arte y los estudios de materialidad que abre una ventana a la conectividad mediterránea medieval y su plasmación material.

53 JASPERT 2011.

## BIBLIOGRAFÍA

- Actes à cause de mort = Acts of last will: Europe médiévale et moderne*, Bruxelles, De Boeck, 1993 (Recueils de la Société Jean Bodin pour l'Histoire Comparative des Institutions, 60).
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «'Patria uallata asperitate moncium'. Pelayo de Oviedo, el arca de las reliquias y la creación de una topografía regia», *Locus amoenus*, 9 (2007-2008), 17-29.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «El obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153): historiador y promotor de códices iluminados», *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 22 (2010a), 331-350.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «El origen de las leyendas de la Cruz de los Angeles y la Cruz de la Victoria (catedral de Oviedo): cruces *gemmata* al servicio de la propaganda episcopal», *Territorio, sociedad y poder*, 5 (2010b), 23-33.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «El Corpus Pelagianum y el Liber Testamentorum Ecclesiae Ouetensis: las reliquias des pasado de la catedral de Oviedo y su uso propagandístico en la obra del obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153)», M.-F. ALAMICHEL & R. BRAID (dirs.), *Texte et contexte: littérature et histoire de l'Europe médiévale*, Paris, Houdiard, 2011, 519-548.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «La obra histórica del obispo Pelayo de Oviedo (1089-1153) y su relación con la Historia legionensis (llamada silensis)», *e-Spania*, 14 (2012), s.p. (<http://e-spania.revues.org/21586>; doi:10.4000/e-spania.21586)
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «El obispo Arias y la apertura del Arca Santa de Oviedo: La reforma litúrgica antes del concilio de burgos», *Medievalia*, 17 (2014), 79-102
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «La Cámara Santa de la catedral de Oviedo: de *thesaurus* a relicario», R. ALONSO ÁLVAREZ (dir.), *La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo y su relicario*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2017a, 59-81.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «The cruces *gemmatae* of Oviedo between the eleventh and twelfth centuries», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 9 (2017b), 52-71.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «Tocius Hyspanie presidio et saluti adistencia. La protección del reino: de Santiago al Arca Santa de Oviedo», F. J. FERNÁNDEZ CONDE (dir.), *Los reyes de Asturias y los orígenes del culto a la tumba del apóstol*, Gijón, Ediciones Trea, 2017c, 127-140.
- BAERT, Barbara, *A heritage of holy wood: the legend of the true cross in text and image*, Boston, Brill, 2004 (Cultures, beliefs, and traditions, 22).
- BALDOVIN, John F., *The urban character of Christian worship: the origins, development, and meaning of stational liturgy*, Roma, Pontificium institutum orientalium studiorum, 1987 (Orientalia Christiana analecta, 228).
- BARAUT, Cebrià, «Les actes de consagracions d'esglésies del bisbat d'Urgell (segles IX-XII)», *Urgellia*, 1 (1978), 11-182.
- BARAUT, Cebrià, «Pelegrins de Terra Santa de l'antic comtat d'Urgell», *Cebrià Baraut: Església i Bisbat d'Urgell: recull de treballs*, La Seu d'Urgell, Societat Cultural Urgel·litana, 2003, 509-513.
- BAUER, Dieter R. & Klaus HERBERS & Nikolas JASPERT (eds.), *Jerusalem im Hoch- und Spätmittelalter: Konflikte und Konfliktbewältigung-Vorstellungen und Vergegenwärtigungen*, Frankfurt, Campus-Verlag, 2001 (Campus historische Studien, 29).
- BAUTIER, Geneviève, «L'envoi de la relique de la Vraie Croix à Notre Dame de Paris en 1120», *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 129 (1971), 387-397.
- BENVENUTI, Anna, «Le legende d'Oultremare: reliquie, traslazioni, culti e devozioni della Terrasanta», M. S. CALÒ MARIANI (dir.), *Il cammino di Gerusalemme*, Bari, M. Adda, 2002, 529-546 (Rotte mediterranee della cultura, 2).
- BINEFA I MONJO, Josep, *Anglesola i Santa Creu. Noticies historiquies del senyoriu d'Anglesola i novena en honor de la Santa Creu*, Poblet, Abadia de Poblet, 1964.
- BRANDMÜLLER, Walter (ed.), *L'idea di Gerusalemme nella spiritualità cristiana del Medioevo: atti del Convegno internazionale*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2003 (Atti e documenti, 12).
- BRUYNE, Donatien de, «Le plus ancien catalogue des reliques d'Oviedo», *Analecta Bolandiana*, 45 (1927), 93-95.
- BUCHTHAL, Hugo, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, with Liturgical and Paleographical Chapters by Francis Wormald*, Oxford, Oxford University Press, 1957.
- BUX, Nicola, *Codici liturgici latini di terra santa. Liturgical latin codices of the holy land*, Brindisi, Schena, 1990 (Studium Biblicum Franciscanum Museum, 8).
- CALDERER, Joaquim, «Troballa, a l'església de Santa Maria de la Torreta, d'una lipsanoteca i dos pergamins», *Urgellia*, 12 (1994), 565-596.
- CAROFF, Fanny, «L'affrontement entre chrétiens et musulmans. Le rôle de la vraie Croix dans les images de croisade (XIIIe-XVe siècle)», D. COULON (dir.),

- Chemins d'outre-mer: études d'histoire sur la Méditerranée médiévale offertes à Michel Balard*, 2 Bde., París, Publications de la Sorbonne, 2004, 99-114 (Byzantina Sorbonensia, 20).
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, «El Baldaquí de Tost. una obra mestra de la pintura sobre taula», M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (dir.), *El cel pintat. El Baldaquí de Tost*, Vic, Museu Episcopal de Vic, 2008, 33-54
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (ed.), *Compostela e l'Europa: la storia di Diego Gelmírez*, Milán, Skira, 2010.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, *The Creation Tapestry*, Girona, Catedral de Girona, 2011.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, «The Portal at Ripoll Revisited: An Honorary Arch for the Ancestors», J. McNEILL & R. PLANT (dirs.), *Romanesque and the past: retrospection in the art and architecture of Romanesque Europe*, Leeds, British Archaeological Association, 2013, 121-142.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, «Santiago-Rome-Jerusalem: Old Issues, New Proposals», B. NICOLAI & K. RHEIDT (dirs.), *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Viena, Peter Lang, 2015, 385-408.
- CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (ed.), *Santiago, Roma, Jerusalén. III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo & Fernando LOPEZ ALSINA (eds.), *Pilgerziele der Christenheit: Jerusalem, Rom, Santiago de Compostela*, Stuttgart, Belser, 2010.
- CHESÉ LAPEÑA, Ramon, *Col·lecció diplomàtica de Sant Pere d'Àger fins 1198*, Barcelona, Fundació Noguerà-Pagès, 2011.
- CLAVERIE, Pierre-Vincent, «La dévotion envers les Lieux saints dans la Catalogne médiévale», D. COULON *et al.* (dirs.), *Chemins d'outre-mer. Études d'histoire sur la Méditerranée médiévale offertes à Michel Balard*, París, Publications de la Sorbonne, 2004, 127-137 (Byzantina Sorbonensia, 20)
- DALENA, Pietro, «Gli itinerari delle reliquie della passione», P. DALENA & C. D. FONSECA (dirs.), *Militia Sancti Sepulcri. La storia, i luoghi, gli itinerari*, Bari, M. Adda, 2006, 63-85.
- DONDI, Christina, *The Liturgy of the Canons Regular of the Holy Sepulchre of Jerusalem: A Study and a Catalogue of the Manuscript Sources*, Turnhout, Brepols, 2003.
- DRIEVERS, Jan W., *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross*, Leiden, Brill, 1992.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago: estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela, Centro de Estudios Jacobeos, 1988 (Monografías de Compostellanum, 2).
- ELM, Kaspar, «La liturgie de l'Eglise latine de Jérusalem au temps des croisades», M. REY-DELQUÉ (dir.), *Les Croisades. L'Orient et l'Occident d'Urbain II à Saint Louis 1096-1270*, Milán, Electa, 1997, 243-246.
- ESPAÑOL, Francesca, *La Vera Creu d'Anglesola i els pelegrinatges de Catalunya a Terra Santa*, Solsona, Museu Diocesà i Comarcal, 2015.
- FALQUE REY, Emma (ed.), *Historia Compostellana*, Turnholt, Brepols, 1988 (Corpus Christianorum, 70).
- FALQUE REY, Emma, «Peregrinos y peregrinación a Compostela y Jerusalén en el s. XII a la luz de la Historia Compostelana», J. A. BELTRÁN (dir.), *Otium cum dignitate: estudios en homenaje al profesor José Javier Iso Echegoyen*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013, 417-426 (Monografías de filología latina, 16).
- FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, *El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1971 (Publicaciones del Instituto Español de Historia Ecclesiastica, 17).
- FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, «El obispo don Pelayo. Reorganización eclesiástica y señorial en la diócesis de Oviedo/UVieuo», *Orígenes: Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Barcelona, Lunberg, 1993, 347-353.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etevlina, «El Arca Santa de Oviedo y sus precedentes. De Alfonso II a Alfonso VI», C. ESTEPA DÍEZ & J. M. MINGUEZ (dirs.), *Alfonso VI y su legado*, León, Instituto Leonés de Cultura, 2012, 311-346.
- FITÉ LLEVOT, Francesc, «Arnau Mir de Tost i el culte a les relíquies: un exponent pirinenc en la promoció dels santuaris», *Urgellia*, 16 (2006-2007), 511-549.
- FITÉ I LLEVOT, Francesc & Eduard GONZÁLEZ I MONTARDIT, *Arnau Mir de Tost: un senyor de frontera al segle XI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2010 (El Comtat d'Urgell, 9).
- FLETCHER, Richard A., *Saint James's catapult: the life and times of Diego Gelmírez of Santiago de Compostela*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- FLOREZ, Henrique y RISCO, Manuel (ed.), *España Sagrada: Theatro geographico-historico de la iglesia de España*, vol. 37: *Antigüedades civiles y eclesiásticas de los astures transmontanos hasta el siglo X*, Madrid, La Imprenta de Blas Roman, 1989

- FOLDA, Jaroslav, *The Art of the Crusaders in the Holy Land (1098-1187)*, Cambridge, 1995.
- FOLDA, Jaroslav, *Crusader art in the Holy Land, from the Third Crusade to the fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- FROLOW, Anatole, *La relique de la Vraie Croix: recherches sur le développement d'un culte*, Paris, Institut Français d'Etudes Byzantines, 1961.
- FROLOW, Anatole, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, Institut Français d'Etudes Byzantines, 1965 (Archives de l'Orient Chrétien, 8).
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César, *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2017.
- GAUTHIER, Marie-Madelaine, «Reliquaires du XII<sup>e</sup> siècle entre le Proche-Orient et L'Occident latin», *XXIV<sup>e</sup> congrès du Comité International d'Histoire de l'Art II*, Bolonia, Clueb, 1982, 55-69.
- GERISH, Deborah, «The True Cross and the Kings of Jerusalem», *The Haskins Society Journal*, 8 (1996), 137-155.
- GERSHON, Ilana, «Bruno Latour (1947-)-», J. SIMONS (dir.), *From Agamben to Žižek*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, 161-176.
- GUDIOL, Josep, «De peregrins i peregrinatges religiosos catalans», *Analecta sacra tarraconensia*, 3 (1927), 93-120.
- HARRIS, J. E., «Redating the Arca Santa of Oviedo», *The Art Bulletin*, 77 (1995), 84-93.
- HEID, Stefan, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos: Aspekte frühchristlicher Staurologie*, Münster, Aschendorff, 2001 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband, 31).
- HENRIET, Patrick, «Oviedo, Jérusalem hispanique au XII<sup>e</sup> siècle. Le récit de la translation de l'Arca Santa selon l'évêque Pélage d'Oviedo», B. CASEAU & J.-C. CHEYNET & V. DÉROCHE (dirs.), *Pèlerinages et lieux saints dans l'Antiquité et le Moyen Âge. Mélanges offerts à Pierre Maraval*, Paris, Collège de France, 2006, 235-248.
- HERBERS, Klaus & Manuel SANTOS NOIA (eds.), *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- HERBERS, Klaus, «II Codex Calixtinus. Il libro della chiesa compostellana», M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (dir.), *Compostela e l'Europa: la storia di Diego Gelmirez*, Milán, Skira, 2010, 122-141.
- HERBERS, Klaus, «Jakobus der Ältere und das Meer», N. JASPERT & C. NEUMANN & M. DI BRANCO (dirs.), *Ein Meer und seine Heiligen. Hagiographie im mittelalterlichen Mediterraneum*, Paderborn–München, Wilhelm Fink, 2018, 341-354 (Mittelmeerstudien, 18).
- HOLBERT, Kelly, «Relics and reliquaries of the true cross», S. BLICK & R. TEKIPPE (dirs.), *Art and architecture of late medieval pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, Leiden, Brill, 2005, 337-363.
- HUBEL, Helmut & Tilman SEIDENSTICKER (eds.), *Jerusalem im Widerstreit politischer und religiöser Interessen. Die Heilige Stadt aus interdisziplinärer Sicht*, Frankfurt am Main, Lang, 2004.
- JASPERT, Nikolas, «Das Heilige Grab, das Heilige Kreuz, Jerusalem und das Heilige Land. Wirkung, Wandel und Vermittler hochmittelalterlicher Attraktoren», T. PRATSCH (dir.), *Konflikt und Bewältigung–Die Zerstörung der Grabeskirche zu Jerusalem im Jahre 1009*, Berlin, De Gruyter, 2011, 67-95 (Millenium-Studien, 32).
- JASPERT, Nikolas, *Stift und Stadt. Das Heiliggrabpriorat von Santa Anna und das Regularkanonikerstift Santa Eulàlia del Camp im mittelalterlichen Barcelona, 1145-1423*, Berlin, Duncker und Humblot, 1996 (Berliner historische Studien, 24–Ordensstudien, 10).
- JASPERT, Nikolas, «Pro nobis, qui pro vobis oramus, orate: die Kathedralskapitel von Compostela und Jerusalem in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts», P. CAUCCI VON SAUCKEN (dir.), *Santiago, Roma, Jerusalem. III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999a, 187-212.
- JASPERT, Nikolas, «Un vestigio desconocido de Tierra Santa: la Vera Creu d'Anglesola», *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999b), 447-475.
- JASPERT, Nikolas, «Vergegenwärtigungen Jerusalems in Architektur und Reliquienkult», D. BAUER & K. HERBERS & N. JASPERT (dirs.), *Jerusalem im Hoch- und Spätmittelalter: Konflikte und Konfliktbewältigung–Vorstellungen und Vergegenwärtigungen*, Frankfurt a. M., Campus, 2001, 219-270 (Campus Historische Studien, 29).
- JASPERT, Nikolas, «Historiografía y legitimación carolingia. El Monasterio de Ripoll, el Pseudo-Turpín y los condes de Barcelona», K. HERBERS (dir.), *El Pseudo-Turpín. Lazo entre el culto Jacobeo y el culto de Carlomagno*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, 297-316.
- JASPERT, Nikolas, «Peregrinos gallegos a Palestina y las relaciones entre los cabildos de Compostela y Jerusalén en el siglo XII», *Potestas*, 1 (2008), 149-169.
- JASPERT, Nikolas, «Eleventh-Century Pilgrimage from Catalonia to Jerusalem: New Sources on the Foundations of the First Crusade», *Crusades*, 14 (2015b), 1-48.

- JASPERT, Nikolas, «The True Cross of Jerusalem in the Latin West: Mediterranean Connections and Institutional Agency», B. KUEHNEL & G. NOGA-BANAI & H. VORHOLT (dirs.), *Visual Constructs of Jerusalem*, Turnhout, Brepols, 2015a, 207-223 (Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages, 18).
- JEREZ, Enrique, «Arte compilatoria pelagiana: la formación del Liber cronicorum», A. ARIZALETA (dir.), *In Poétique de la chronique. L'écriture des textes historiographiques au Moyen Âge (péninsule Ibérique et France)*, Toulouse, CNRS-Université Toulouse-Le Mirail, 2008, 47-88.
- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard (ed.), *Diplomatari i escrits de l'abat i bisbe Oliba* (cur. Anscari M. MUNDÓ), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992.
- KIRSTEIN, Klaus-Peter, *Die lateinischen Patriarchen von Jerusalem von der Eroberung der Heiligen Stadt durch die Kreuzfahrer 1099 bis zum Ende der Kreuzfahrerstaaten 1291.*, Berlin, Duncker und Humblot, 2002 (Berliner historische Studien, 35–Ordnungsstudien, 16).
- KLEIN, Holger A., *Byzanz, der Westen und das 'wahre' Kreuz: die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden, Reichert, 2004 (Spätantike–frühes Christentum–Byzanz: Reihe B, Studien und Perspektiven, 17).
- KOHLER, Charles, «Translation de reliques, de Jérusalem à Oviedo, VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle», *Revue de l'Orient latin*, 5 (1897), 1-21
- KOTZUR, Hans-Jürgen & Brigitte KLEIN (eds.), *Die Kreuzzüge: kein Krieg ist heilig*, Mainz, von Zabern, 2004.
- KÜHNEL, Bianca & Galit NOGA-BANAI & Hanna VORHOLT (eds.), *Visual Constructs of Jerusalem*, Turnhout, Brepols, 2015 (Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages of Jerusalem, 18).
- LAMIA, Stephen, «Souvenir, synaesthesia, and the Sepulcrum Domini: sensory stimuli as memory strategies», E. VALDEZ DEL ALAMO & C. S. PENDERGAST (dirs.), *Memory and the medieval tomb*, Aldershot, Ashgate, 2000, 19-41.
- LAMIA, Stephen, «Erit Sepulcrum Ejus. Gloriosum: verisimilitude and the tomb of Christ in the art of twelfth-century Île-de-France», S. BLICK & R. TEKIPPE (dirs.), *Art and architecture of late medieval pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, Leiden, Brill, 2005, 365-381 (Studies in medieval and Reformation traditions, 104).
- LATOURE, Bruno, «On actor-network theory. A few clarifications», *Soziale Welt*, 47 (1996), 369-382.
- LEVINE, Lee I. (ed.), *Jerusalem. Its sanctity and centrality to Judaism, Christianity and Islam*, New York, Continuum, 1999.
- Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Barcelona, Moleiro, 1995.
- LIGATO, Giuseppe, «The Political Meanings of the Relics of the Holy Cross among the Crusaders and in the Latin Kingdom of Jerusalem: an example of 1185», M. BALARD (dir.), *Autour de la Première Croisade. Actes du Colloque de la Society for the Study of the Crusades and Latin East*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, 315-330.
- LIGATO, Giuseppe, «La croce di Terra Santa, dalle origini alla Custodia francescana», Michele PICCIRILLO (dir.), *Terra Santa: Dalla crociata alla Custodia dei Luoghi Santi*, Milán, 2000, Artificio Skira, 270-279.
- LÓPEZ ALSINA, Fernando, «Diego Gelmírez, Las raíces del Liber Sancti Jacobi y el Códice Calixtino», F. LÓPEZ ALSINA & H. MONTEAGUDO & R. VILLARES (eds.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2013a, 301-386.
- LÓPEZ ALSINA, Fernando & Henrique MONTEAGUDO & Ramón VILLARES, Ramón (eds.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2013b.
- MARCA, Pierre de, *Marca Hispanica sive limes hispanicus hoc est geographica et historica descriptio Cataloniae*, Paris, Franciscus Muguet 1688 (reimp. Barcelona, Base, 1988).
- MAYER, Hans Eberhard, *Das Siegelwesen in den Kreuzfahrerstaaten*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1978 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse, Abhandlungen N.F., 83)
- MEURER, Heribert, «Kreuzreliquiare aus Jerusalem», *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 13 (1976), 7-18.
- MEURER, Heribert, «Zu den Staurotheken der Kreuzfahrer», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48 (1985), 65-76.
- MEURER, Heribert, «Andenken und Geschenke der Kreuzfahrer und Jerusalem-pilger in der Zeit der ersten Kreuzzüge», V. HERZNER (dir.), *Transfer–Innovationen in der Zeit der Kreuzzüge*, Speyer, Verlag der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, 2006, 39-49 (Veröffentlichungen der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, 101).
- MILNER, Christine, «'Lignum vitae' or 'crux gemmate'?: the cross of Golgotha in the early Byzantine period», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 20 (1996), 77-99.
- MIQUEL ROSELL, Francisco (ed.), *Liber feudorum maior. Cartulario real que se conserva en el Ar-*

- chivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, 2 vols.
- MIRET Y SANS, Joaquín, *Investigación histórica sobre el vizcondado de Castellbó: con datos inéditos de los Condes de Urgell y de los vizcondes de Ager*, Barcelona, J. Puigventós, 1900.
- MOLTENI, Ferdinando, *Memoria Christi: reliquie di Terrasanta in Occidente*, Florencia, Vallecchi, 1996.
- MORRIS, Colin, «Memorials of the holy places and blessings from the East: devotion to Jerusalem before the crusades», R. N. SWANSON (dir.), *The Holy Land, Holy Lands, and Christian History*, Woodbridge, Boydell Press, 2000, 90-109 (Studies in Church History, 36).
- MURRAY, Alan V., «'Mighty Against the Enemies of Christ': The Relic of the True Cross in the Armies of the Kingdom of Jerusalem», J. FRANCE & W. ZAJAC (eds.) *The Crusades and Their Sources: Essays Presented to Bernard Hamilton*, Aldershot, Ashgate, 1998, pp. 217-238
- NICCACCI, Alviero (ed.), *Jerusalem. House of prayer for all peoples in the three monotheistic religions*, Jerusalem, Franciscan Printing Press, 2001 (Studium Biblicum Franciscanum: Analecta, 52).
- ORDEIG I MATA, Ramon, *Les dotalies de les esglésies de Catalunya (segles IX-XII)*, Vic, 1996-2004 (Estudis històrics. Diplomatarí, 1-7).
- ORDEIG I MATA, Ramon, *Les dotalies de les esglésies de Catalunya (segles IX-XII)*, vol. 2: *Introducció. Documents 121-276 (segle XI). Primera part*, Vic, 1996 (Estudis històrics Diplomatarí, 3).
- ORDEIG I MATA, Ramon: *Les dotalies de les esglésies de Catalunya (segles IX-XII)*, vol. 4: *Estudi*, Vic, 2004 (Estudis històrics. Diplomatarí, 7).
- PASSOTH, Jan-Hendrik, «Aktanten, Assoziationen, Mediatoren. Wie die ANT das Soziale neu zusammensetzt», G. ALBERT & R. GRESHOFF & R. SCHÜTZEL (dirs.), *Dimensionen und Konzeptionen von Sozialität*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, 308-317
- PAVÓN BENITO, Julia, «El testamento, un símbolo de la 'peregrinatio'», *Anuario de estudios medievales*, 34 (2004), 31-50
- PAZOS, Antón M. (ed.), *Translating the Relics of St James: From Jerusalem to Compostela*, Milton, Taylor and Francis, 2016 (Compostela International Studies in Pilgrimage History and Culture).
- PONSICH, Pierre, «Roussillonais, cerdans et catalans du haut moyen-âge sur les routes des grands pèlerinages», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 31 (2000), 85-96.
- POPP, Christian, «Konkurrenz für Santiago de Compostela? Die Verehrung des Kopfes des hl. Jakobus in Jerusalem», V. HONEMANN & H. RÖCKELEIN (dirs.), *Jakobus und die Anderen: Mirakel, Lieder und Reliquien*, Tübingen, Narr, 2015, 123-144.
- PORTELA SILVA, Ermelindo & María del Carmen PALLARES MÉNDEZ, «Compostela y Jerusalén. Reconquista y cruzada en el tiempo de Diego Gelmírez», J. M. MÍNGUEZ FERNÁNDEZ & G. del SER QUIJANO (dirs.), *La Península en la Edad Media: treinta años después: estudios dedicados a José-Luis Martín*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, 271-286.
- PRELOG, Jan, *Die Chronik Alfons' III.: Untersuchung und kritische Edition der vier Redaktionen*, Frankfurt, Lang, 1980 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 3, 134).
- PÉREZ DE URBEL, Justo & Atilano GONZÁLEZ RUIZ ZORILLA (eds.), *Historia Silense*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959.
- REICHHOLD, Anselm, *Das Heilige Kreuz von Scheyern*, Scheyern, Benediktinerabtei, 1981.
- REUDENBACH, Bruno (ed.), *Jerusalem, du Schöne: Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt*, Bern, Lang, 2008 (Vestigia bibliae, 28).
- RUCQUOI, Adeline, *Mille fois à Compostelle: pèlerins du Moyen âge*, Paris, Les Belles lettres, 2014.
- RUCQUOI, Adeline, «El manuscrito de Cambrai 804: Las reliquias de Oviedo y sus milagros», *Territorio, Sociedad y Poder*, 11 (2016), 77-88.
- RUDY, Kathryn M., *Virtual pilgrimages in the convent: imagining Jerusalem in the late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2011 (Disciplina monastica, 8)
- SALVADÓ, Sebastián, «The Augustinian Reform, the Panormia Glosses, and Reading the Bible in the Medieval Latin Liturgy of Jerusalem», *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 62 (2016), 27-58.
- SALVADÓ, Sebastián, «Commemorating the rotunda in the round: the medieval Latin liturgy of the Holy Sepulchre in Jerusalem and its performance in the West», R. GRIFFITH-JONES & E. FERNIE (dirs.), *Tomb and temple: re-imagining the sacred buildings of Jerusalem*, Woodbridge, Boydell Press, 2018, 413-428.
- SCHLUMBERGER, Gustave & Ferdinand CHALANDON & Adrien BLANCHET, *Sigillographie de l'Orient latin*, París, P. Geuthner, 1943 (Bibliothèque de l'Archive Historique, 37).
- SCHLUNK, Helmut, *Las cruces de Oviedo: el culto de la Vera Cruz en el reino Asturiano*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1985.



- SCHÖNFELDER, Albert, «Die Prozessionen der Lateiner in Jerusalem zur Zeit der Kreuzzüge», *Historisches Jahrbuch*, 32 (1911), 578-598.
- SHAGRIR, Iris, «The 'Holy Women' in the Liturgy and Art of the Church of the Holy Sepulchre in Twelfth-Century Jerusalem», E. LAPINA & N. MORTON (eds.), *The Uses of the Bible in Crusader Sources*, Boston, Brill, 2017, 455-476 (Commentaria, 7).
- SHALEM, Avinoam, «Reliquien der Kreuzfahrerzeit: Verehrung, Raub und Handel», H.-J. KOTZUR & B. KLEIN (dirs.), *Die Kreuzzüge: kein Krieg ist heilig*, Mainz, von Zabern, 2004, 212-227.
- SPRINGER, Peter, *Kreuzfüße: Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes*, Berlin, Dt. Verlag für Kunstwissenschaft, 1981 (Bronzegeräte des Mittelalters, 3).
- STEPHAN, Michael (ed.), *Die Urkunden und die ältesten Urbare des Klosters Scheyern*, München, Beck, 1988 (Quellen und Erörterungen zur bayerischen Geschichte. Neue Folge 36, 2).
- TAYLOR, Nathaniel Lane, *The Will and Society in Medieval Catalonia and Languedoc, 800-1200*, Harvard University, 1995 (tesis doctoral).
- TESSERA, Miriam Rita, «Dalla liturgia del Santo Sepolcro alla biblioteca di Sidone: note sulla produzione libraria latina di oltremare nel XII-XIII secolo», *Aevum*, 79 (2005), 407-415.
- UDINA I ABELLÓ, Antoni Maria, *La successió testada a la Catalunya altomedieval*, Barcelona, Fundació Noguera, 1984.
- UDINA ABELLÓ, Antonio Maria, «La adveración sacramental del testamento en la Cataluña altomedieval», *Medievalia*, 13 (1996), 51-64.
- UDINA I ABELLÓ, Antoni Maria, *Els testaments dels comtes de Barcelona i dels reis de la Corona d'Aragó: de Guifré Borrell a Joan II*, Barcelona, Fundació Noguera, 2001.
- VALDÉS GALLEGO, José Antonio, *El Liber Testamentorum Ovetensis. Estudio filológico y edición*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2000.
- VILLANUEVA, Jaime, *Viaje literario a las iglesias de España, vol. 8*, Valencia, De Oliveres, 1821.
- VOGEL, Christian, *Individuelle und universelle Kontinuitäten. Testamente und Erbverfahren auf der Iberischen Halbinsel im frühen Mittelalter (ca. 500-1000)*, Münster, LIT-Verlag, 2019 (Geschichte und Kultur der Iberischen Welt, 16).
- VONES, Ludwig, *Die 'Historia Compostellana' und die Kirchenpolitik des nordwestspanischen Raumes 1070-1130*, Köln, Böhlau, 1980 (Kölner historische Abhandlungen, 29).
- VONES, Ludwig, «'Sermo' in Briefform, Reliquienkult und Klosterpolitik: das Schreiben des Mönches Garsias an Bischof Oliba von Vic über Gründung und Ausstattung des Klosters Sant Miquel de Cuixà», T. DESWARTE & K. HERBERS & H. SIRANTOINE (dirs.), *Epistola 1: Écriture et genre épistolaires: IV<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2018, 247-258.
- VÁZQUEZ SANTOS, Rosa, «La 'Translatio' de Santiago en la Iconografía Jacobea del Siglo XII», *Viator*, 42 (2011), 57-74.
- WATIN-GRANDCHAMP, Dominique, «Le coffret reliquaire de la Vraie Croix de Saint-Sernin de Toulouse», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 38 (2007), 37-46.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón José, «Texto e iconografías: vita, missio, passio y translatio de Santiago Zebedeo», *Abrente*, 44 (2012), 9-40.
- ZÖLLER, Wolf, «The Regular Canons and the Liturgy of the Latin East», *Journal of Medieval History*, 43 (2017), 367-383.
- ZÖLLER, Wolf, *Regularkanoniker im Heiligen Land. Studien zur Kirchen-, Ordens- und Frömmigkeitsgeschichte der Kreuzfahrerstaaten*, Münster, LIT-Verlag, 2018 (Vita regularis. Abhandlungen, 73).

PERE MAYMÓ I CAPDEVILA

Universitat de Barcelona – GRAT (Grup de Recerques en Antiguitat Tardana). maymo@ub.edu

## Política i poder en el control de les relíquies a la Mediterrània del segle vi\*

**Resum:** A finals del segle vi, el fenomen del culte als sants i a les seves relíquies s'havia generalitzat en la Mediterrània cristiana, tot i que es va desenvolupar de manera diversa a una i altra riba de la mar, i es van generar diferents formes de veneració de les despulles sagrades. Davant d'un Orient procliu a la partició i al trasllat dels *corpora sacra* en funció dels interessos de bisbes i emperadors, Occident se'ns presenta com un reducte ancorat en la tradició veteroromana, molt estricta amb la tangibilitat dels cadàvers –també dels sacres– d'acord amb les lleis imperials i els cànons conciliaris.

Aquesta és la política que, en línies generals, se segueix als dos extrems de la Mediterrània, però documentem un parell de casos que representen l'excepció a la regla i alhora ofereixen aspectes molt interessants relatius a la pugna per monopolitzar la *potentia* de les relíquies. Es tracta de la negativa de dos bisbes, Gregori el Gran de Roma i Eusebi de Tessalònica, a trametre a la parella regnant a Constantinoble, Maurici i Constantina, els cossos dels màrtirs venerats a les seves respectives ciutats. L'anàlisi i la comparació d'ambdós exemples ens permeten discutir l'abast real de la divergència en les pràctiques culturals a Orient i a Occident, però també verificar l'autoritat efectiva de dos bisbes, capaços de desafiar l'*establishment* imperial per tal de preservar el capital espiritual de la seva seu.

**Paraules clau:** Antiguitat tardana, culte als sants, relíquies sacres, hagiopolítica, Gregori el Gran, Eusebi de Tessalònica.

**Abstract:** By the end of the sixth century, the phenomenon of the cult of the saints and their relics had spread all over the Christian Mediterranean, though it developed differently on each shore and various ways of venerating holy remains emerged. Unlike the East, which favoured the partition and relocation of the *corpora sacra* in accordance with the interests of bishops and emperors, the West seemingly stood as a bastion anchored to the ancient Roman tradition, which was very strict regarding the tangibility of corpses –including the sacred ones– pursuant to the imperial laws and the conciliar canons.

In general terms, these are the policies adhered to at each end of the Mediterranean, but we have evidence of two cases that represent an exception to the rule and provide highly interesting insights into the struggle to monopolise the *potentia* of relics: that of Bishop Gregory the Great of Rome and that of Eusebius of Thessalonica, who each refused to send the bodies of martyrs venerated at their respective cities to the reigning couple in Constantinople, Maurice and Constantina. The analysis and comparison of both examples allow us not only to discuss the real range of divergence between the cultural practices in the East and the West, but also to verify the effective authority of two bishops prepared to defy the imperial 'establishment' in order to preserve the spiritual capital of their sees.

**Keywords:** Late Antiquity, cult of the saints, holy relics, hagiopolitics, Gregory the Great, Eusebius of Thessalonica.

\* Aquest estudi ha estat realitzat gràcies a la concessió dels projectes de recerca HAR2016-74981-P i 2017SGR-211, finançats pel MCINN i l'AGAUR, respectivament.

A finals del segle VI, el culte als sants i a les seves relíquies –un fenomen de gran rellevància i complexitat– s’havia generalitzat al llarg de la Romània; i ho havia fet de tal manera que esdevingué un dels factors més determinants en l’èxit del cristianisme.<sup>1</sup> Conceptualment, cal cercar els seus precedents en el culte heroic clàssic, expressió de la veneració envers un personatge que encarna uns valors identitaris molt concrets i que representa la seva comunitat en un plànol espiritual, gairebé diví;<sup>2</sup> conjunturalment, la devoció per determinats individus a qui s’atribueix una virtut excepcional esclata a partir de les persecucions imperials dels segles II i III, quan el coratge d’uns pocs fidels els du a la mort per defensar les seves creences. Els màrtirs, els «testimonis» de la fe del Galileu, assoleixen la santedat i entren a formar part de ple dret del selecte grup dels escollits, d’aquells qui seuen a la vora del Déu únic. Ben aviat, aquests sants es converteixen en els intermediaris per excel·lència davant de la divinitat, tant individualment com col·lectiva, i aquest fet propicia que les comunitats cristianes, en essència urbanes, els identifiquin com a protectors de les seves esglésies i disputin al mateix heroi fundador la representació de la πόλις o la *ciuitas* fins a erigir-se en els seus patrons celestials.<sup>3</sup> Tanmateix, el procés no fou uniforme ni homogeni.

Amb la tolerància del cristianisme i la seva posterior elevació a religió oficial de l’Imperi romà durant el segle IV, el culte als sants es difongué d’un mode espectacular. Trobem arreu *martyria*, basiliques i oratoris dedicats als *milites Christi*, elements arquitectònics indefugibles en la nova topografia religiosa de les ciutats tardoantigues; perquè és en les ciutats –en molta menor mesura, en àmbits rurals– on es concentra la majoria d’edificis culturals, habitualment en el punt en què morí o rebé sepultura el màrtir. En aquests edificis, constatem la presència de les restes mortals del sant que certifiquen el seu caràcter sacre i votiu. Però ara convindria aturar-se a definir alguns conceptes i termes.

## Legislació i tipologia de les relíquies

Les relíquies per antonomàsia són el cadàver del sant, denominades λείψανα a Orient i *reliquiae* a Occident. Per un procés de transposició, la santedat del difunt (*uirtus*) es transfereix a les seves despulles, en les quals perdura i a través de les quals és capaç d’exercir influència (*potentia*) sobre el món material. Així, les relíquies són el sant que evoquen, comparteixen el mateix poder i en continuen l’obra protegint i intercedint (*intercessio*) en favor dels seus devots.<sup>4</sup> No resulta estrany, doncs, que les seus episcopals que posseïen *corpora sacra* es beneficiessin del prestigi que conferien i no se’n volguessin desprendre. Ni tampoc que els bisbats –o millor els seus bisbes– trobessin de forma miraculosa tombes ignorades per tothom amb la finalitat d’adquirir un capital relicari de què no disposaven i que seria degudament instrumentalitzat, cas de les troballes (*inventiones*) de Gervasi i

1 Vegeu, en general: DELEHAYE 1927, 122-207; DELEHAYE 1933, 50-99; CRACCO RUGGINI 1981, 161-204; BROWN 1981, 1-22 i 86-127; PASQUATO 1981, 207-215. Per a Itàlia: ORSELLI 1965, 69-96; PRICOCO 2003, 35-44. Per a Gàl·lia: CONSOLINO 1979, 39-87; VAN DAM 1993, 177-300; BEAUJARD 2000, 54-99, 126-139 i 203-259. Per a Hispània: GARCIA RODRÍGUEZ 1966, 359-417; CASTELLANOS 1996, 5-21; CASTILLO 1999, 227-351. Per a l’Àfrica: SAXER 1980, 230-244; DUVAL 1982, II, 455-496. Sobre el culte a Orient, remetem a les notes 10 i 11.

2 LUCIUS 1904, 311-330; DELEHAYE 1933, 24-29; KLAUSER 1960, 33-34; HERRMANN-MASCARD 1975, 13-15; McCULLOH 1980, 313; HENTEN 1995, 303-322; WORTLEY 2006b, 5-28.

3 ORSELLI 1965, 75-77; HERRMANN-MASCARD 1975, 217-218; VAN DAM 1992, 11-151; GRÉGOIRE 1996, 363-375; CANETTI 2002, 109-122.

4 SEJOURNÉ 1937, 2312-2376; LECLERCQ 1948, 2294-2359; HEINZELMANN 1979, 17-20; DUVAL 1982, II, 543-580; MARAVAL 1985, 163-193; GRÉGOIRE 1996, 308-322; REBILLARD 2003, 84-86; STELLADORO 2006: 65-87; FREEMAN 2012, 9-69.

Protasi per Ambròs de Milà el 386<sup>5</sup> o del protomàrtir Esteve per Joan de Jerusalem el 415.<sup>6</sup> Descobertes d'aquesta mena no eren gaire habituals; tanmateix, la demanda augmentava alhora que creixia la devoció popular i es construïen nous edificis de culte, els quals, segons decreta el concili de Cartago del 401,<sup>7</sup> havien de contenir necessàriament una relíquia fundacional.

Això constituïa un greu problema, perquè el nombre de cossos era limitat i la legislació romana garantia la inviolabilitat de la tomba i de les restes mortals, considerades *res sacrae*.<sup>8</sup> En concret, el *Codex Theodosianus* recull una famosa disposició de Teodosi I del 386 que tracta específicament de l'assumpte i prohibeix el trasllat, la fragmentació o el comerç del cos inhumat d'un màrtir.<sup>9</sup> Però no sembla que les restriccions de la llei n'aturessin el tràfic, com no ho aconseguí la legislació posterior, que incorporà excepcions a aquesta prohibició si els cossos es trobaven en una tomba provisional o si la seva integritat estava en perill. Certament, l'exemple imperial no ajudava en aquest sentit: el cèsar Gal té l'honor d'haver autoritzat la primera *translatio* a Antioquia el 351-353; i en la centúria següent, Constanci II, Arcadi i Teodosi II s'ocuparen de nodrir Constantinoble amb les despulles – íntegres o parcials– d'apòstols, evangelistes, sants i màrtirs, els defensors sobrenaturals per a la nova capital de l'Imperi.<sup>10</sup> I que els emperadors afavorissin la seu constantinopolitana no era gens casual, ja que pretenien enfortir el patriarcat cortesà enfront d'esglésies tan prestigioses –i curulles de relíquies– com Roma, Jerusalem, Antioquia o Alexandria.

Si Orient sembla procliu al trasllat i a la partició dels *corpora sacra* en funció dels interessos dels sobirans,<sup>11</sup> pel contrari, Occident se'ns presenta com un reducte ancorat en la tradició veteroromana, molt estricta amb la intangibilitat dels cadàvers d'acord amb les lleis imperials i els canons conciliars, i les evidències de què disposem confirmen aquest punt, almenys fins a mitjans del segle VII.<sup>12</sup> Ara bé, per compensar aquesta carència, a la *pars occidentis*, es desenvolupà una nova tipologia d'objecte consagrat: la relíquia de contacte.

Mitjançant un ritual controlat per les jerarquies eclesiàstiques, descrit amb detall al segle VI però documentat com a mínim un segle abans, un element tèxtil adquireix les mateixes virtuts taumatúrgiques i apotropaiques que les despulles sacres sobre les quals ha passat una nit sencera de vetlla i oració. Aquestes relíquies *ex contactu*, que supleixen la manca de corporals i resulten igual d'efec-

5 AMBROSIVS, *Epistulae*, 77, 2 (ed. ZELZER 1982, 126-140). Cf. PAVLINUS MEDIOLANENSIS, *Vita sancti Ambrosii*, 14-16 (ed. BASTIANSEN 1975, 71-79). VAN UYTFANGHE 2001, 206, n. 67, defineix la *inuentio* ambrosiana com a «chef-d'oeuvre de psychologie politique (...) démagogique». Vegeu també: ORSELLI 1965, 70-72; HEINZELMANN 1979, 26-27 i 31-32; PRICOCO 2003, 37-40, n. 14 i 20.

6 LVCIANUS PRESBITER, *Epistula de inuentione corporis sancti Stephani martyris*, 8-9 (ed. VANDERLINDEN 1946, 178-217. Per a la fortuna de les relíquies d'Esteve a Àfrica i Hispània, vegeu: DUVAL 1982, II, 624-628; GONZÁLEZ SALINERO 2000, 232-239; AMENGUAL 2008, 119-127, 430-431 i 455-457.

7 *Registrum ecclesiae Carthaginensis excerptum*, 83 (ed. MUNIER 1974, 204-205). Respecte de l'impacte de la normativa africana, vegeu: BRAUN 1924, 525-537 i 608-623; KÖTTING 1958, 321-334; DES GRAVIERS 1962, 107-123; HEINZELMANN 1979, 24-42; PASQUATO 1981, 210-212.

8 BRAUN 1924, 616; DE VISSCHER 1963, 135-195; HERRMANN-MASCARD 1975, 26-28; McCULLOH 1976, 145-146, n. 4; McCULLOH 1980, 313; THOMAS 1999, 73-112; REBILLARD 2003, 74-79 i 161-197; BOIRON 2006, 19-31.

9 *Codex Theodosianus*, 9, 17, 7 (386) (eds. KRUGER & MOMMSEN 1990, 466), Hildesheim, Weidmann, 1990, 466. Sobre aquesta fonamental disposició teodosiana, vegeu: HERRMANN-MASCARD 1975, 31-32, n. 50-52; REBILLARD 2003, 81-83, n. 21; CASTELLANOS 2003, 141-146.

10 Pel que fa a l'adquisició de relíquies constantinopolitanes, remetem a: PASQUATO 1981, 216-220; WORTLEY 1999, 353-378; WORTLEY 2006a, 207-225; CRONNIER 2015, 114-121 i 391-398. Sobre les *translationes*: HEINZELMANN 1979, 46-52, 66-83 i 89-94.

11 DELEHAYE 1933, 55-63; KITZINGER 1954, 118-119 i 125; HERRMANN-MASCARD 1975, 28-30, n. 30-35 i 39-44; CRONNIER 2015, 211-237. Vegeu també la nota anterior.

12 DUDDEN 1905, I, 279-282, i II, 206; DELEHAYE 1933, 51-52; HERRMANN-MASCARD 1975, 33-41; SUSMAN 1961, 133-134; HEINZELMANN 1979, 20-22; McCULLOH 1976, 315; McCULLOH 1980, 145-150, 154-156 i 169-170; MARAVAL 1985, 97; LEYSER 2000, 290-291; CANETTI 2002, 44-46; CRACCO RUGGINI 2007, 15-19. La historiografia més recent discuteix l'abast i el seguiment d'aquesta doctrina relicària a Occident, tot i que sense arguments definitius.

tives, reben diferents noms segons la seva funció, encara que, de vegades, els límits es difonen: els *sanctuaria* i els *brandea* s'utilitzen per a la consagració canònica de qualsevol temple, mentre que les *benedictiones* i els *pignora* s'associen a la protecció personal dels devots fidels que les podien adquirir.<sup>13</sup> Evidentment, tant en un cas com en un altre, l'increment de la demanda originà un augment del seu comerç, un factor que, unit a l'impacte econòmic de les peregrinacions, permet entendre la rellevància del culte als sants en les societats tardoantigues, així com l'esforç dels diferents bisbats per mantenir les relíquies sota la seva custòdia i monopolitzar-les.<sup>14</sup>

## Dos exemples comparats d'Occident i Orient

A grans trets, aquesta és la política que se seguia en una i altra riba de la Mediterrània en matèria relicària, tot i que un parell de casos coetanis alhora que distants ens obliguen a replantejar-nos l'abast real d'aquesta diversitat. Es tracta de la negativa de dos bisbes, Gregori el Gran de Roma i Eusebi de Tessalònica, a trametre parts dels cossos de màrtirs venerats a les seves respectives ciutats a Constantina i Maurici, la parella regnant a Constantinoble entre el 582 i el 602. Comencem en ordre cronològic l'anàlisi dels textos que ens descriuen els esdeveniments.

### *Gregori el Gran*

En la primera meitat del 594, l'emperadriu demana a Gregori el cap i el sudari de l'apòstol Pau per emprar-los com a relíquies fundacionals d'una nova església palatina; i ho fa de manera taxativa, mitjançant *iussiones*, és a dir, escrits formals amb força de llei. Coneixem els fets gràcies a la resposta gregoriana en una cèlebre carta del seu extens epistolari –l'epístola 4, 30, datada en juny del mateix any– considerada com una lletra hagiogràfica, atesa la seva temàtica i un títol que no deixa gaires dubtes: *Miracles dels apòstols i de les relíquies dels sants*.<sup>15</sup> En ella, el pontífex argumenta el seu rebuig frontal a qualsevol concessió, fonamentant-se en els inveterats costums romans i també en tres exemples preclars del terrible poder dels sants en contra de qui volgués pertorbar el seu repòs. Dos d'ells succeïren en temps de Pelagi II, el seu predecessor, quan es decidí a realitzar obres de millora en els sepulcres de Pere i de Llorenç; en ambdues ocasions, es produïren manifestacions (*signa*) de l'enuig dels sants, però amb diferències: la refecció de la coberta argentina del patró de l'*Urbs* s'interrompé a causa dels senyals; en canvi, tots aquells que, per accident, veïeren el cos cremat del màrtir moriren en el decurs de deu dies. El tercer episodi citat s'esdevingué sota el mateix Gregori, qui endegà la reforma –precisament– de la tomba de Pau: durant els treballs, el preposít de la basílica gosà traslladar uns ossos que eren al nínxol de l'apòstol i caigué mort de manera fulminant pel sacrilegi perpetrat. Totes tres mostres de *potentia* sacra, de càstig per al transgressor de la norma, serveixen per justificar l'actitud del bisbe romà.

13 HERRMANN-MASCARD 1975, 45-49; MCCULLOH 1976, 153-180. MAYMÓ 2018, 268-276, amb bibliografia.

14 En general, vegeu: BARDY 1949, 224-235; COLGRAVE 1969, 156-172; GRÉGOIRE 1996, 340-351. Sobre els *loca sancta* orientals: MARAVAL 1985, 61-104 i 249-410. Per a la *peregrinatio ad Romam*: SUSMAN 1961, 111-119. Respecte dels beneficis econòmics derivats del fluxe de pelegrins: HERRMANN-MASCARD 1975, 275-296.

15 GREGORIVS I, *Epistularum Registrum*, 4, 30 (ed. NORBERG 1982, 248-250). En particular, vegeu: MAYMÓ 2010, 87-96; MAYMÓ 2016, 225-227, amb extensa bibliografia.

No obstant, el pontífex envià finalment a l'emperadriu una *benedictio*<sup>16</sup> —és a dir, una relíquia personal i no fundacional— consistent en partícules de les cadenes que retingueren Pau en el seu empresonament amb la intenció de satisfer el seu pietós desig i alhora d'apaivagar el seu descontentament. Gregori era conscient que una relíquia representativa —un objecte que havia estat en contacte amb el sant mentre era viu— no complauria Constantina, que n'exigia una de corporal, molt més prestigiosa, i per això ofereix un altre miracle molt adient. Durant el pontificat de Lleó I el Gran, més d'un segle abans de la sol·licitud imperial, uns grecs indeterminats dubtaren de la sacralitat dels *brandea* —relíquies de contacte, recordem— que havien rebut del bisbe; la resposta de Lleó fou tant il·lustrativa com demolidora, ja que tallà amb unes tisores el teixit i aquest sagnà igual que un cos viu, ratificant-ne el poder. Gregori encara va més enllà i, com a contrapunt al respecte reverencial dels occidentals envers els cossos sacres, esmenta uns altres *Graeci* qui, només dos anys abans (*ca.* 592), arribaren a Roma, foren enxampats mentre saquejaven el cementiri adjacent a la basílica de Sant Pau Extramurs —justament— i confessaren la seva intenció de dur a Orient els ossos, ossos que, a la vista dels exemples esmentats, no devien pertànyer a cap sant de la Ciutat.

En la meua opinió, la tria dels *miracula* no és gratuïta. D'una banda, Gregori pretén excusar la seva reticència més absoluta al lliurament de relíquies corporals, emparant-se en la *consuetudo Romanorum* i en successos extraordinaris de reconeguda veracitat; d'altra, i malgrat els seus equilibris per mantenir un tarannà diplomàtic, l'epístola constitueix una defensa aferrissada dels costums occidentals, sí, però també un menyspreu de les pràctiques orientals. No hem d'oblidar que, el 594, per circumstàncies polítiques, la relació —abans cordial— del pontífex amb el matrimoni imperial passava per un moment difícil i, de fet, es trobava prop de la ruptura definitiva. També cal tenir en compte que el vincle s'afeblia a causa de la disputa pel patriarcat ecumènic amb Joan el Dejunador, bisbe de Constantinoble i probable instigador de la demanda de Constantina.<sup>17</sup> Com que, en definitiva, la possessió d'objectes sacres de diversa mena sempre prestigiava la seu que els atresorava i, en la pugna per la primacia eclesiàstica, ningú volia desprendre's del rèdit espiritual que proporcionaven.

Però no només Occident rebutja cedir el seu patrimoni relicari, i ara hem de girar la vista cap a Orient per examinar el segon dels textos que ens ocupa.

### *Eusebi de Tessalònica*

Els *Miracula sancti Demetrii* són una obra hagiogràfica dedicada a enaltir el seu venerat protagonista, qui patí martiri a Tessalònica en època tetràrquica.<sup>18</sup> L'obra consisteix en dos reculls realitzats en dos moments diferents: el primer, atribuït a un cert Joan, bisbe de la ciutat, es composà durant el regnat d'Heracli (610-641); el segon fou redactat per una mà anònima a finals del segle VII. Pel que fa al cas que ens interessa, el relat forma part de la compilació de Joan; en concret, es tracta del cinquè capítol, inclòs entre les aparicions del sant i titulat *De la demanda de relíquies del màrtir*. En aquest capítol, es descriu com Maurici demana a Eusebi, bisbe de Tessalònica entre el 597 i el 603,

16 En temps d'Hormisdas, en el 519, un Justinià encara *comes domesticorum* havia sol·licitat al bisbe de Roma relíquies corporals de Pere, Pau i Llorenç que el papa negà, enviant en el seu lloc mers *sanctuaría*: HORMISDAS, *Epistula*, 190 (ed. GÜNTHER 1898, 647-648).

17 Sobre el difícil moment de la relació entre Gregori i Maurici, que la disputa pel patriarcat ecumènic feu esclatar el 595, cal consultar: DUDDEN 1905, II, 201-228; RICHARDS 1980, 217-221; MARKUS 1997, 91-96; BOESCH GAJANO 2004, 107-109; DEMACPOULOS 2009, 600-621.

18 *Miracula sancti Demetrii*, 5, 51-54 (ed. LEMERLE, 1979-1981, I, 88-90). Per a aquests *miracula* orientals, vegeu: LEMERLE 1979-1981, I, 9-16 i 40-42; PETERSEN 1983, 95-96; PETERSEN 1984, 148; MARAVAL 1985, 394-396; CRONNIER 2015, 222 i 281.

l'enviament d'una relíquia corporal de Demetri (λείψανον) perquè, coneixent les recents manifestacions com a defensor de la ciutat en el setge d'àvars i esclavens del 586, vol disposar d'un instrument de victòria en la guerra que menava als Balcans.<sup>19</sup> A despit d'aquestes precisions cronològiques, la datació del relat no és gens clara, tot i que apunta als primers anys de l'episcopat d'Eusebi.<sup>20</sup>

Sigui com sigui, els *Miracula* reproduïxen la breu resposta epistolar del bisbe. La carta comença amb una declaració sorprenent: que els tessalonicencs no tenen el costum d'exposar o de tocar els cossos dels seus sants, una simple frase que desarticula d'una tacada tot el discurs tradicional respecte de les diferències entre Occident i Orient. A continuació, s'adueix una demanda anterior de Justinià adreçada a l'episcopat de Tessalònica en els mateixos termes que la de Maurici, en la qual paga la pena aturar-se. Delerosos de satisfer la petició imperial, una comitiva clerical, provista de làmpades i pebeters i entonant himnes, es dirigí a una cripta de la basílica «martirial»<sup>21</sup> on es creia que es trobava el cos de Demetri; un cop dins, una flamarada li barrà el pas i una veu ultraterrenal ordenà que aturés el seu camí; aterrits, els clergues giraren cua no sense abans recollir un grapat de la pols (χοῦς) que cobria la galeria i exhalava un perfum sobrenatural, pols que dipositaren a la catedral de la ciutat i de la qual n'enviaren una part a l'emperador. Eusebi remeté a Maurici uns relicaris (εὐλογία) amb la mateixa substància perquè la seva pietat no quedés sense recompensa.

De nou, veiem com una sol·licitud de relíquies corporals —efectuada pel sobirà, ni més ni menys— acaba reduint-se al lliurament de «simples» relíquies de contacte; una altra vegada, un bisbe es nega a compartir el dipòsit sacre de la seva càtedra amb Constantinoble. Tanmateix, encara podem extreure algunes dades d'interès.

## A mode de conclusió

Eusebi era coetani de Gregori, ja ho hem vist, i, de fet, conservem quatre cartes del *Registrum* pontifici adreçades al bisbe macedoni datades entre el 597 i el 601.<sup>22</sup> Dues d'elles tracten d'afers de disciplina canònica d'àmbit local, mentre que les altres dues —enviades al conjunt dels arquebisbats hel·lènics subordinats a la *Vrbs*— transmeten l'exigència d'oposar-se a la llei imperial que prohibia l'entrada als ordes religiosos de funcionaris i militars i, significativament, a les pretensions ecumèniques del patriarcat constantinopolità. És a dir, que Tessalònica formava part de la jurisdicció eclesiàstica de Roma i, en principi, havia de seguir-ne les directrius; això explicaria la negativa d'Eusebi a lliurar λείψανα a Maurici, però caldria afegir que els episcopats grecs de Tebes i Patràs no tingueren cap inconvenient a enviar les despulles d'Andreu i Lluc a Constanci II el 357.<sup>23</sup> I a desgrat de la distància temporal entre ambdós esdeveniments, sembla que Grècia seguia la tendència oriental de traslladar els *corpora sacra* sense gaires reticències, fet que redunda en l'excepcionalitat del rebuig tessalonicenc.

19 LEMERLE 1979, I, 130-158 i II, 46-72 i 85-103; MARAVAL 1985, 396, n. 30-31.

20 LEMERLE 1979, II, 36-45.

21 De fet, l'absència del cos del màrtir fa difícil pensar en un *martyrium*: MARAVAL 1985, 396; CRONNIER 2015, 222, n. 70.

22 GREGORIVS I, *Epistularum Registrum*, 8, 10; 9, 157 i 197; 11, 55; 14, 8 (ed. NORBERG 1982, 527-528, 714-716, 752-754, 959-960, 1076-1078). PETERSEN 1984, 148, opina que la negativa del bisbe tessalonicense es deuria a motius «polítics» més que a escrúpols legals.

23 Vegeu nota 10. Per contra, Lleó I (457-474) havia requerit el cos de Simeó l'Estilita a la ciutat d'Antioquia, però l'episcopat i el consistori es negaren a satisfer les exigències de l'emperador a causa de la protecció que les relíquies conferien a la metròpoli siriana: EVAGRIVS SCHOLASTICVS, *Historia ecclesiastica*, 1, 13 (ed. BIDEZ & PARMENTIER 1964, 26-29)

Per últim, hem de considerar que tant Gregori com Eusebi eren súbdits de l'Imperi i, en conseqüència, devien obediència a l'emperador; encara que aquesta obediència, òbvia en afers seculars, no resulta tan evident en matèria de religió, en què els prelats poden emparar-se en la potestat exclusiva de l'Església. Evidenciem, doncs, un marge de maniobra per a l'oposició, la qual, no obstant això, no evita el conflicte obert amb l'Estat. En un esforç per prestigiar l'episcopat de Constantinoble, Constantina i Maurici requereixen de Roma i Tessalònica una part fonamental del seu tresor, tot i que coneixen prou bé la seva posició respecte de la tangibilitat de les relíquies, raó per la qual opino que ens trobem davant d'un exemple d'instrumentalització política dels objectes sacres.<sup>24</sup> L'anàlisi i la comparació d'ambdós exemples ens permeten discutir l'abast real de la divergència en les pràctiques culturals a Orient i a Occident, però també verificar l'autoritat efectiva de dos bisbes capaços de desafiar l'*establishment* imperial per tal de preservar el capital espiritual de la seva seu.

24 Remeto a les conclusions d'un dels meus treballs més recents: MAYMÓ 2018, 276-282 i 314-320.



## BIBLIOGRAFIA

- AMBROSIUS, *Epistulae et acta: Epistularum libri VII-VIII* (ed. M. ZELZER), Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1982 (CSEL 82/3).
- AMENGUAL I BATLE, Josep, *Judíos, católicos y herejes: el microcosmos balear y tarraconense de Seuerus de Menorca, Consentius y Orosius (413-421)*, Granada-Menorca, Universidad de Granada-Institut Menorquí d'Estudis, 2008 (Monográfica. Biblioteca de Humanidades. *Chronica nova* de Estudios Históricos, 112).
- BARDY, Gustave, «Pèlerinages à Rome vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle», *Analecta Bollandiana*, 67 (1949), 224-235 (Mélanges P. Peeters, I).
- BEAUJARD, Brigitte, *Le culte des saints en Gaule: d'Hilaire de Poitiers à la fin du VI<sup>e</sup> siècle*, París, Éditions du Cerf, 2000 (Histoire Religieuse de la France, 15).
- BOESCH GAJANO, Sofia, *Gregorio Magno. Alle origini del Medioevo*, Roma, Viella, 2004 (Sacro/Santo, 8).
- BOIRON, Stéphane, «Définition et statut juridique des reliques dans le droit canonique classique», J.-L. DEUFFIC (ed.), *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, Turnhout, Brepols, 2006, 19-31 (Pecia. Ressources en Médiévisstique, 8-11).
- BRAUN, Joseph, *Das christliche Altar in seiner historischen Entwicklung*, I, München, Karl Widmann, 1924.
- BROWN, Peter Robert Lamont, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, University of Chicago Press, 1981 (The Haskell Lectures on History of Religions, n.s. 2).
- CANETTI, Luigi, *Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antichità e Medioevo*, Roma, Viella, 2002 (Sacro/Santo, 6).
- CASTELLANOS GARCÍA, Santiago María, «Las reliquias de santos y su papel social: cohesión comunitaria y control episcopal en Hispania (ss. V-VII)», *Polis*, 8 (1996), 5-21.
- CASTELLANOS GARCÍA, Santiago María, «*¿Nemo martyrem distrahat?* Reliquias de santos: disposición jurídica y práctica en Occidente a finales del siglo IV d.C.», L. A. GARCÍA MORENO et al. (eds.), *Santos, obispos y reliquias. Actas del III Encuentro internacional Hispania en la Antigüedad tardía*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2003, 141-146.
- CASTILLO MALDONADO, Pedro, *Los mártires hispanos y su culto en la Hispania de la Antigüedad tardía*, Granada, Universidad de Granada, 1999 (Biblioteca de Estudios Clásicos, 11).
- COLGRAVE, Bertram, «Pilgrimages to Rome in the 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> centuries», E. B. ATWOOD & A. A. HILL (eds.), *Studies in Languages, Literature, and Culture of the Middle Ages and Later*, Austin, University of Texas, 1969, 156-172.
- CONSOLINO, Franca Ela, *Ascesi e mondanità nella Gallia tardoantica. Studi sulla figura del vescovo nei secoli IV-VI*, Nàpols, M. D'Auria Editore, 1979 (KOINΩNIA, 4).
- CRACCO RUGGINI, Lellia, «Il miracolo nella cultura del tardo Impero», *Hagiographie, cultures et sociétés (IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles). Actes du Colloque organisé à Nanterre et à Paris (Nanterre, 2-5 mai 1979)*, París, Études Augustiniennes, 1981, 161-204.
- CRACCO RUGGINI, Lellia, «Le amicizie "europee" di Gregorio Magno e la sua "politica delle reliquie"», L. G. G. RICCI (ed.), *Gregorio Magno e la Sardegna. Atti del Convegno internazionale di studio (Sassari, 15-16 aprile 2005)*, Florència, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2007, 11-29 (Archivum Gregorianum, 11).
- CRONNIER, Estelle, *Les inventions de reliques dans l'Empire romain d'Orient (IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> s.)*, Turnhout, Brepols, 2015 (Hagiologia, 11).
- DAM, Raymond van, *Leadership and Community in Late Antique Gaul*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992 (The Transformations of the Classical Heritage, 8).
- DAM, Raymond van, *Saints and their Miracles in Late Antique Gaul*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- DELEHAYE, Hippolyte, Sanctus. *Essai sur le culte des saints dans l'Antiquité*, Brussel-les, Société des Bollandistes, 1927 (Subsidia Hagiographica, 17).
- DELEHAYE, Hippolyte, *Les origines du culte des martyrs*, Brussel-les, Société des Bollandistes, 1933 (Subsidia Hagiographica, 20).
- DUVAL, Yvette, *Loca sanctorum Africae: le culte des martyrs en Afrique du IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*, Roma, École Française de Rome, 1982, 2 vols. (Collection des Écoles de France à Athènes et Rome, 58).
- DEMACOPOULOS, George Edward, «Gregory the Great and the Sixth-Century Dispute over the Ecumenical Title», *Theological Studies*, 70/3 (2009), 600-621.
- DUDDEN, Friedrich Homes, *Gregory the Great. His Place in History and Thought*, London-Nueva York-Bombay, Longmans, Green & Co., 1905, 2 vols. *Epistulae imperatorum pontificum aliorum inde ab a. CCCLXVII usque ad a. DLIII datae Avellana quae dicitur collectio, pars II: ep. 105-244* (Otto GUENTHER, ed.) Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1898, 647-648 (CSEL 35/2).
- FREEMAN, Charles, *Holy Bones, Holy Dust. How Relics shaped the History of Medieval Europe*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2012.

- GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *El culto a los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, CSIC-Instituto Enrique Flórez, 1966 (Monografías de Historia Eclesiástica, 1).
- GONZÁLEZ SALINERO, Raúl, *El antijudaísmo cristiano occidental (siglos IV y V)*, Madrid, Trotta, 2000.
- GRAVIERS, Jacques des, «La dédicace des lieux du culte aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles», *L'Année canonique*, 7 (1962), 107-123.
- GRÉGOIRE, Réginald, *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano, Monastero San Silvestro Abate, 1996 (Biblioteca Montisfani, 12).
- HEINZELMANN, Martin, *Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes*, Turnhout, Brepols, 1979 (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, 33).
- HENTEN, Jan Willem van, «The Martyrs as Heroes of the Christian People: Some Remarks on the Continuity between Jewish and Christian Martyrology, with Pagan Analogies», M. LAMBERIGTS & P. VAN DEUN (eds.), *Martyrium in multidisciplinary perspective. Memorial L. Reekmans*, Lovaina, Presses Universitaires de Louvain, 1995, 303-322 (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Louanensium, 117).
- HERRMANN-MASCARD, Nicole, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975 (Société d'Histoire du Droit. Collection d'Histoire Institutionnelle et Sociale, 6).
- KITZINGER, Ernst, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *Dumbarton Oak Papers*, 8 (1954), 83-150.
- KLAUSER, Theodor, *Christlicher Märtyrerkult, heidnischer Heroenkult und spätjüdische Heiligenverehrung*, Colonia, Westdeutscher Verlag, 1960 (Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, 91).
- KÖTTING, Bernhard, «Reliquienverehrung, ihre Entstehung und ihre Formen», *Trierer Theologische Zeitschrift*, 67/6 (1958), 321-334.
- KRÜGER, Paul & Theodor MOMMSEN, *Codex Theodosianus*, Hildesheim, Weidmann, 1990.
- LECLERCQ, Henri, «Reliques et reliquaires», *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, 14/2, Paris, Letouzey et Ané, 1948, 2294-2359.
- LEMERLE, Paul, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius et la pénétration des slaves dans les Balkans*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979-1981, 2 vols.
- LEYSER, Conrad, «The Temptations of Cult: Roman Martyr Piety in the Age of Gregory the Great», *Early Medieval Europe*, 9/3 (2000), 289-307.
- LUCIUS, Ernst, *Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1904.
- LVCIANUS PRESBITER, *Epistula de inuentione corporis sancti Stephani martyris*, 8-9 (ed. L. VANDERLINDEN), «Reuelatio sancti Stephani (B.H.L. 7850-6)», *Revue d'Études Byzantines*, 4 (1946), 178-217.
- MARAVAL, Pierre, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris, Éditions du Cerf, 1985.
- MARKUS, Robert Austin, *Gregory the Great and his World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- MAYMÓ I CAPDEVILA, Pere, «Consuetudo y sacrilegium al respecto de la tangibilidad de los corpora sacra en la ep. 4, 30 de Gregorio Magno a Constantina», E. SUÁREZ DE LA TORRE & E. PÉREZ BENITO (eds.), *Lex sacra: religion y derecho a lo largo de la Historia. Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*, Valladolid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2010, 87-96.
- MAYMÓ I CAPDEVILA, Pere, «El obispo y las reliquias», S. ACERBI & M. MARCOS & J. TORRES (eds.), *El obispo en la Antigüedad tardía. Homenaje a Ramón Teja*, Madrid, Trotta, 2016, 217-232.
- MAYMÓ I CAPDEVILA, Pere, «Quando (romani) sanctorum reliquias dant. Las reliquias en la hagiopolítica de Gregorio Magno», *Sacris erudiri*, 57 (2018), 267-321.
- MCCULLOH, John M., «The Cult of Relics in the "Letters" and "Dialogues" of Pope Gregory the Great: A Lexicographical Study», *Traditio*, 32 (1976), 145-184.
- MCCULLOH, John M., «From Antiquity to the Middle Ages: Continuity and Change in Papal Relic Policy from the 6<sup>th</sup> to the 8<sup>th</sup> Century», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 8 (1980), 313-324 (Pietas. Festschrift für B. Kötting).
- MUNIER, C. (ed.) *Concilia Africae a. 345-525*, Turnhout, Brepols, 1974 (CCSL 149).
- NORBERG, Dag (ed.), *Gregorius Magnus. Registrum Epistularum*, Brepols, Turnhout, 1982 (CCSL 140).
- ORSELLI, Alba Maria, *L'idea e il culto del santo patrono cittadino nella letteratura latina cristiana*, Bolonya, Zanichelli, 1965 (Studi e Ricerche, n.s. 12).
- PASQUATO, Ottorino, «Religiosità popolare e culto ai martiri, in particolare a Costantinopoli nei secc. IV-V, tra paganesimo, eresia e ortodossia», *Augustinianum*, 21 (1981), 207-242.
- PAVLINUS MEDIOLANENSIS, *Vita sancti Ambrosii*, 14-16 (ed. A. A. R. Bastiaensen), Milà, Arnoldo Mondadori, 1975.
- PETERSEN, Joan Margaret, «Dead or Alive? The Holy Man as Healer in East and West in the Late Sixth Century», *Journal of Medieval History*, 9/2 (1983), 91-98.

- PETERSEN, Joan Margaret, *The Dialogues of Gregory the Great in their Late Antique Cultural Background*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984 (Studies and Texts, 69).
- PRICOCO, Salvatore, «Culto dei santi e delle reliquie nell'età di Teodosio: Martino di Tours, Ambrogio di Milano e Paolino di Nola», L. A. GARCÍA MORENO et al. (eds.), *Santos, obispos y reliquias. Actas del III Encuentro internacional Hispania en la Antigüedad tardía*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2003, 35-44.
- REBILLARD, Éric, *Religion et sépulture: l'Église, les vivants et les morts dans l'Antiquité tardive*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003 (Civilisations et Sociétés, 115).
- RICHARDS, Jeffrey, *Consul of God. The Life and Times of Gregory the Great*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1980.
- SAXER, Victor, *Culte des morts, des martyrs et des reliques en Afrique chrétienne aux premiers siècles. Les témoignages de Tertullien, Cyprien et Augustine à la lumière de l'archéologie*, Paris, Beauchesne, 1980.
- SEJOURNÉ, Pierre, «Reliques», *Dictionnaire de Théologie Catholique*, 13/2, Paris, Letouzey et Ané, 1937, 2312-2376.
- STELLADORO, Maria, «Significato, ruolo, potere e culto delle reliquie», J.-L. DEUFFIC (ed.), *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, Turnhout, Brepols, 2006, 65-87 (Pecia. Ressources en Médiévistique, 8-11).
- SUSMAN, Francesco, «Il culto di s. Pietro a Roma», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 84 (1961), 1-192.
- THOMAS, Yann, «Corpus aut ossa aut cineres. La chose religieuse et le commerce», *Micrologus*, 7 (1999), 73-112.
- UYTFANGHE, Mark van, «L'hagiographie antique tardive: une littérature populaire?», *Antiquité Tardive*, 9 (2001), 201-218.
- VISSCHER, Fernand de, *Le droit des tombeaux romains*, Milà, Giuffrè, 1963.
- WORTLEY, John, «The Byzantine Component of the Relic-Hoard of Constantinople», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 40 (1999), 353-378.
- WORTLEY, John, «The Earliest Relic-Importations to Constantinople», J.-L. DEUFFIC (ed.), *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, Turnhout, Brepols, 2006a, 207-225 (Pecia. Ressources en Médiévistique, 8-11).
- WORTLEY, John, «The Origins of Christian Veneration of Body-Parts», *Revue d'Histoire des Religions*, 223/1 (2006b), 5-28.

LAURA RODRÍGUEZ PEINADO

Universidad Complutense de Madrid. Irpeinado@ghis.ucm.es

## El toque de lo sagrado: los tejidos como reliquias\*

**Resumen:** En el culto a las reliquias, los textiles han cumplido un papel fundamental porque su contacto con restos sagrados hizo que se impregnaran de su virtud. De hecho, los fragmentos de los sudarios que envolvían los cuerpos de los santos se convirtieron en las primeras reliquias que fueron enviadas a quienes las solicitaban en un periodo en el que no estaba permitido trasladar ni mutilar los cuerpos santos. Los envoltorios estaban conformados por ricas telas que fueron adquiridas como fruto del comercio, del botín y de regalos diplomáticos. Muchas de estas telas tuvieron como última finalidad proteger tan preciados bienes, razón por la cual los fragmentos textiles que cumplieron esta función se han conservado, lo que ha permitido construir la historia textil de la Edad Media, periodo en el que las ricas telas de seda y oro procedían de al-Andalus, Bizancio y manufacturas islámicas orientales, que abastecieron de ricos tejidos a los reinos cristianos occidentales.

**Palabras clave:** Brandea, envoltorio de reliquias, reliquias por contacto, reliquias textiles, textiles medievales, soportes de la memoria.

**Abstract:** In the cult of relics, textiles have played a fundamental role because their contact with the bodies of the saints impregnated them with the latter's virtue. In fact, fragments of the shrouds that enveloped the bodies of the saints became the first relics that were sent to those who requested them, at a time when it was not allowed to move or mutilate holy bodies. In these cases, textile relics were a substitute. The wrappings were made up of rich fabrics acquired through trade, as spoils, or as diplomatic gifts, and put to a final use as protectors of their precious contents. This is why many of them have been preserved, allowing us to construct the textile history of the Middle Ages, a period in which al-Andalus, Byzantium and Eastern Islamic makers supplied rich silk and gold cloths to the Western Christian kingdoms.

**Keywords:** Brandea, relic wrapper, contact relics, textile relics, medieval textiles, memory supports.

\* Este artículo ha sido redactado en el marco de los Proyecto de Investigación I+D+i HAR2014-54918-P, «Las manufacturas textiles andaluzas: caracterización y estudio interdisciplinar», RTI2018-093880-B-100, «Al-Andalus, arte, ciencia y contextos en un Mediterráneo abierto. De Occidente a Egipto y Siria» y RTI2018-098615-B-100, «El tesoro medieval hispano en su contexto: colecciones, conexiones y representaciones en la Península y más allá» financiados por el Gobierno de España.

## Introducción

En su obra sobre el origen de la economía europea, Michael McCormick considera que el comercio de las reliquias se extendió desde principios del siglo v hasta finales de la Edad Media en Europa.<sup>1</sup> A las reliquias se les otorgaba un valor taumatúrgico y salutífero, por lo que se impuso que los fieles se desplazasen hasta el lugar donde se veneraban para que estas ejerciesen su efecto sobre aquellos que acudían con devoción incondicional, constituyendo esta razón una de las causas del desarrollo de las peregrinaciones. El culto a las reliquias y el flujo de peregrinos favorecieron el enriquecimiento de aquellos monasterios, catedrales y templos que poseían tan preciados bienes, porque desde la Edad Media las reliquias se entendieron como actos de fe que eran objeto de culto y como una apuesta de poder en manos de instituciones que controlaban su veneración.<sup>2</sup> El culto a las reliquias forma parte de la historia religiosa, social y política de la Edad Media.

Las reliquias se definen a través del reconocimiento por parte de la audiencia de un poder que puede ser representado por milagros o simplemente ser reconocido por afirmación institucional. Lo más importante es que sin alguna forma de reconocimiento, una reliquia es simplemente un hueso, polvo o un objeto intrascendente. La audiencia es esencial porque su atención autentifica las reliquias, que actúan como *memoria* y poseen la *virtus* del santo, materializando lo invisible a partir de los restos de un cuerpo santo al cual se rinde veneración.<sup>3</sup> También adquirieron categoría de reliquias aquellos objetos que estuvieron en contacto con los santos o que les pertenecieron. Estos objetos quedaron impregnados de su *virtus* y serían asimismo venerados, como veremos en el caso de los tejidos. Hasta el siglo iv no hay evidencia de culto a las reliquias. El viaje de santa Elena a Jerusalén a visitar los lugares donde había vivido Cristo se puede considerar un detonante por su empeño en encontrar la cruz en que había sido crucificado. Pero la primera evidencia de veneración de reliquias se fecha en la segunda mitad del siglo iv, cuando los fieles de Esmirna recogieron los huesos del mártir Policarpo para celebrar el aniversario de su martirio, considerándolos «más queridos que piedras preciosas».<sup>4</sup>

Las reliquias se depositaban en relicarios para mostrarlas a los fieles, lo que los convirtió en soportes de la memoria al envolver lo trascendente.<sup>5</sup> Por tanto, un relicario era algo más que un receptáculo y un confinamiento realizado con materiales preciosos, invocaba unos restos valiosos por su naturaleza y eternos por su condición. Su exhibición implicaba una variedad de prácticas que conformaban un ritual donde la narración de historias del santo del que se custodiaban sus restos evocaba un momento histórico digno de recuerdo y mantenía viva su memoria.<sup>6</sup> Estos estuches se exhibían para que los fieles los contemplasen e incluso los tocasen por su carácter taumatúrgico y salvífico. Un ejemplo significativo de estas prácticas se refleja en las placas de marfil del arca de san Millán (monasterio de san Millán de la Cogolla) donde se narran la resurrección milagrosa de una niña depositada sobre el sepulcro del santo, y la recuperación de la vista de los ciegos que tocan el cofre de sus reliquias.<sup>7</sup>

Sin embargo, las investigaciones sobre el funcionamiento material y espiritual de los relicarios medievales tienden a pasar por alto el papel que desempeñaron los textiles, que la mayoría de las ve-

1 MCCORMICK 2001, 283-318.

2 Véanse las aportaciones de la 4.<sup>a</sup> parte en BOZÓKY & HELVÉTIUS 1999, 255-320.

3 LEONI 2014, estudia la semiótica de las reliquias y su carácter antropológico en la sociedad en las que son veneradas, donde evocan, emocionan y estimulan la imaginación.

4 HAHN 2010, 290-291.

5 Como titula Massimo Leoni a su trabajo: LEONI 2014.

6 HAHN 2017, 20.

7 POZA 2001, 394.

ces entraron en contacto directo con lo sagrado porque, a menudo, las reliquias se envolvían en ricos paños que aportaban un carácter protector e impedían su dispersión. Esta aportación trata de poner en valor el papel de los textiles en la creación y recreación de los tesoros medievales y en el culto a las reliquias, tratando de constatar la función que se otorgó a los textiles en este culto.

## Textiles y reliquias

El aprecio que en el mundo medieval se tenía por las ricas telas realizadas en seda y entretejidas con hilos metálicos propició que se valoraran como piezas exclusivas reservadas a reyes y altos dignatarios de la nobleza y el clero, ocupando un papel fundamental en contextos civiles y religiosos, en usos profanos, litúrgicos y sagrados. Las ricas telas estaban presentes en todos los escenarios del poder en la ornamentación de los espacios. Los grandes señores lucían prendas confeccionadas con telas de gran valor, el clero vestía una rica indumentaria litúrgica en los oficios sagrados y se ataviaba a los difuntos para la eternidad con sus ropas más preciadas.<sup>8</sup>

La superioridad de la producción textil oriental, unida al monopolio de la fabricación de tejidos de seda teniendo en cuenta la tardía introducción de la sericultura en Occidente, a excepción de al-Andalus, hizo que en Europa se utilizasen para estos fines tejidos procedentes de las manufacturas andalusíes y de procedencia oriental que llegaban a través del activo comercio desarrollado en la cuenca del Mediterráneo,<sup>9</sup> aunque en algunos casos fueron fruto de expolia y botín de guerra, y en otros constituyeron regalos diplomáticos.<sup>10</sup>

Los ricos tejidos de seda también jugaron un importante papel en el culto a las reliquias como elemento de protección y símbolo de magnificencia. Con sedas de origen oriental fueron enterrados personajes proclamados santos, se forraron relicarios y arquetas, y se envolvieron reliquias ensalzando su valor. Estos tejidos eran a su vez envoltorios relicarios y reliquias por contacto al absorber la *virtus* de los restos con los que estaban relacionados. El origen de esta tradición está en las *brandea*, tejidos de seda o lino que envolvían los cuerpos de los santos y sus reliquias.<sup>11</sup> El papa Gregorio Magno (590-604) comenta que desde el pontificado de León I (440-461) se cortaban fragmentos de estas *brandea* como reliquias para enviar a quienes lo solicitasen en sustitución de los cuerpos santos, a los que no estaba permitido trasladar ni mutilar.<sup>12</sup> Cuando Justiniano solicitó al papa Hormisdas (514-523) una reliquia de san Lorenzo, este le envió una *brandea*. Es significativa la obtención de una reliquia de esta naturaleza de santa Leocadia por parte de san Ildefonso y Recesvinto. Ambos fueron en procesión a honrar a la santa y cuando la comitiva estaba junto a su sepulcro, la losa se abrió y la santa se apareció a los presentes. Para constatar el milagro, el rey ofreció su puñal al obispo para que cortara un fragmento del manto de la santa antes de que volviese al sepulcro. La reliquia sigue venerándose en la primada toledana.

La garantía de intercesión y mediación de estas *brandeas* sobrepasa la Edad Media. Así, cuando se inició el proceso de canonización de Fernando III y en 1668 se abrió su sepulcro en la catedral de Sevilla, muchos de los asistentes se llevaron fragmentos del manto del rey. Uno de estos fragmentos se guardó en una arqueta con la heráldica de Fernando VI y Bárbara de Braganza, y se conserva actualmente en la Real Armería del Palacio Real en Madrid.<sup>13</sup>

8 YARZA 2005; FERNÁNDEZ 2007; MILLER 2014; COATSWORTH & OWEN-CROCKER 2017.

9 SABBE 1935; JACOBY 2004; MUTHESIUS 1997; MACKIE 2015; RODRÍGUEZ 2017.

10 RUIZ SOUZA 2001; ROSSER-OWEN 2015, 47-50.

11 GOEHRING 2010.

12 BASTÚS 1828, 313.

13 HERRERO 1998.

Algunas reliquias textiles gozaron de la más alta consideración por su vinculación directa con Cristo y la Virgen.<sup>14</sup> Se conservan varias túnicas veneradas como la inconsútil que vestía Cristo antes de la crucifixión, distinguiéndose la de la catedral de Trier y la de la basílica de Saint-Denys d'Argenteuil.<sup>15</sup> El sudario de la catedral de Turín se considera la sábana en la que fue envuelto el cuerpo de Cristo,<sup>16</sup> mientras que el sudario de la catedral de Oviedo se tiene por el paño mortuorio que cubría su cabeza.<sup>17</sup> Del lienzo con la Santa Faz con el que Verónica limpió el rostro de Cristo en la vía dolorosa, que constituye una imagen *acheiropoieta* no realizada por la mano del hombre, hay distintos ejemplares,<sup>18</sup> lo que llevó a interpretar que la tela estaba doblada cuando Verónica la pasó por el rostro y la impresión se estampó en cada doblez. Entre las reliquias textiles vinculadas con la Virgen, la camisa de la catedral de Chartres es, según la tradición, un fragmento de la que vestía en el momento de la Anunciación,<sup>19</sup> y la túnica que se conserva en el palacio Dadiani de Zugdidi (Georgia), proveniente de Constantinopla, se considera la que vistió en sus últimos años.

Coincidiendo con la instauración de la festividad del Corpus Christi, se sucedieron milagros en los que durante la Eucaristía manaba sangre de la Hostia impregnando los corporales, como en Daroca, donde se veneran como preciada reliquia de soporte textil.<sup>20</sup>

También adquirieron un carácter sagrado las vestiduras asociadas a santos confeccionadas con ricos tejidos de procedencia oriental, entre los que podemos señalar algunos como la casulla de santo Tomás Becket de la catedral de Fermo,<sup>21</sup> la casulla de san Juan de Ortega de la iglesia de Quintanaortuño (Burgos);<sup>22</sup> la casulla de san Pedro de Osma, uno de cuyos fragmentos se conserva en la catedral de Burgo de Osma,<sup>23</sup> o los ornamentos pontificales con los que fue enterrado san Bernat Calbó, obispo de Vic (1233-1243), conservados en el Museu Episcopal de Vic. Respecto a estos últimos, +escribe Gudiol con motivo de la apertura del sepulcro en 1888:

Se quitaron los vestidos que consistían en una túnica blanca aun bien conservada y dentro los restos o sagradas reliquias envueltas en otra ropa de color muy carcomido y con tierra que probablemente sería la que se le había introducido en su primera sepultura. Los tejidos originales fueron considerados reliquias, fueron cortados y los fragmentos repartidos entre las personas devotas del santo.<sup>24</sup>

Los tejidos ricos constituyeron un medio para expresar la piedad y la devoción, por eso, al envolverse con ellos las reliquias de los santos y entrar en contacto directo con tan preciados tesoros se convirtieron también en reliquias, como la casulla de Saint Sernin de Toulouse con la que se envolvieron las reliquias de Saint-Exupéry,<sup>25</sup> o la seda de Mozac (Musée des Tissus, Lyon), que envolvía los restos de Saint Austremonie en la abadía de Saint-Calmin de Mozac, de donde fue exhumada en

14 No se va a entrar en este estudio en la consideración que se da a estas piezas en la actualidad, porque nos interesa su función en la sociedad medieval. Asimismo, por falta de espacio y por no estar en la finalidad de este trabajo, no se van a tratar los aspectos relativos a la producción de los textiles mencionados.

15 LAUCHERT 1913.

16 THURSTON 1912.

17 GUSCIN 1998.

18 FERNÁNDEZ 2001.

19 BURNS 2006.

20 CORRAL 1995.

21 SHALEM 2017.

22 PARTEARROYO 1997, 378-379.

23 PARTEARROYO 1997, 379.

24 *Cfr.* SALADRIGAS 2017, 5.

25 DODDS 1992, 318.

1904.<sup>26</sup> El fragmento de *tiraz* de Abd al-Rhman III (The Cleveland Museum of Art), procedente del relicario de Santa Librada en la catedral de Sigüenza, se llegó a considerar la camisa que vestía la santa cuando fue martirizada y el color rojo de su bordado, la sangre de la mártir.<sup>27</sup>

En un porcentaje muy elevado, los tejidos conservados del periodo medieval desempeñaron esta función, lo que favoreció su preservación al mantenerse en el interior de los relicarios.<sup>28</sup> Solo a partir de las aperturas de tecas, arcas y estuches que los contuvieron durante siglos, perdieron en su mayor parte su carácter sacro, a excepción de algunos custodiados en instituciones religiosas, que adquirieron la consideración de piezas artísticas objeto de estudio y conservación. Algunas de las piezas textiles de mayor relevancia tienen esta procedencia. Se desconoce cómo llegó a la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz (Soria) el almaizar de Hixem II (Real Academia de la Historia, Madrid), hallado en el transcurso de unas obras en la iglesia en 1853 dentro de una caja de madera envolviendo una bolsa de lienzo con una reliquia de santa Leocadia o santa Cecilia.<sup>29</sup> Tampoco se conoce la procedencia del *izar* de Colls (Museo de Huesca), encontrado en 1978 en la pequeña ermita románica de San Pedro de Colls en Puente de Montañana (Huesca) envolviendo una lipsanoteca colocada bajo el ara del altar.<sup>30</sup>

Aunque no es el caso de los fragmentos textiles mencionados, la mayor parte que envolvían las reliquias son de reducido tamaño, como el utilizado para proteger una fracción de la Vera Cruz de Tost (Museo Episcopal de Vic, Barcelona),<sup>31</sup> el extraído de la lipsanoteca de Ardanué (Museo Diocesano Barbastro-Monzón, Huesca) (fig. 1) o los pedazos contenidos en una bolsa procedente del relicario de san Eugenio de la catedral de Toledo.<sup>32</sup> También es el caso de los fragmentos textiles descubiertos durante los procesos de restauración llevados a cabo entre 2015 y 2016 en el interior de los medallones esmaltados de una cruz de plata procedente del monasterio de Sant Joan de



Fig. 1. Fragmento textil de la lipsanoteca de Ardanué. Huesca, Museo Diocesano Barbastro-Monzón (foto: Laura Rodríguez Peinado).

26 MARTINIANI-REBER 1986, 109-111.

27 PARTEARROYO 1997, 369-370; MACKIE 2015, 172-173. Sobre su uso como camisa de la santa: NIETO 2017, 67-71.

28 En el tesoro de la catedral de Sens, unas cincuenta reliquias son textiles y unas cien están protegidas por fragmentos textiles: MARTINIANI-REBER 1992, 54.

29 DODDS 1992, 225-226.

30 ESTEBAN & GARCÍA 1986; DODDS 1992, 226-228.

31 <https://www.museuepiscopalvic.com/ca/colleccions/teixit-i-indumentaria/fragment-de-teixit-que-folrava-el-reliquiari-de-la-vera-creu-de-tost-mev-8642>.

32 BORREGO *et al.* 2017, 9-10.



les Abadesses y conservada en el Museu Episcopal de Vic,<sup>33</sup> del que destaca un pequeño fragmento rectangular del que se conserva la parte inferior de dos aves adosadas a un eje de simetría en rojo sobre fondo verde.<sup>34</sup> En los últimos años se han producido más hallazgos importantes en este sentido, como es el caso de un conjunto de reliquias textiles descubiertos en la planta superior del pajar del monasterio de Santo Domingo de Silos en 2008, donde se habían recogido formando «un amasijo sucio y arratonado de trapos viejos».<sup>35</sup> Algunos de estos tejidos forraban arquetas relicario; otros envolvían reliquias, como atestiguan sus etiquetas (fig. 2), y otros pudieron tener funciones funerarias y litúrgicas. Se encuentra en fase de estudio el conjunto de reliquias textiles preservado dentro de la mesa de altar de un retablo de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid), con tejidos de diferentes periodos que revelan el sentido de atesoramiento y el carácter acumulativo de estos bienes (fig. 3).



Fig. 2. Envoltorio de reliquias. Monasterio de Santo Domingo de Silos (foto: Laura Rodríguez Peinado).



Fig. 3. Reliquias textiles de la iglesia de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid) (foto: Laura Rodríguez Peinado).

33 Para mostrar los resultados de la restauración se celebró en el museo entre el 28 de octubre de 2017 y el 8 de abril de 2018 la exposición «El tesoro oculto: la creu de Sant Joan de les Abadesses»: <https://www.museuepiscopalvic.com/ca/actualitat/exposicions/el-tesoro-oculto-la-creu-de-sant-joan-de-les-abadesses>.

34 Agradezco a la conservadora Judit Verdaguer que me ofreciera estudiar esta pieza, que será publicada en una obra de conjunto sobre la cruz.

35 HERRERO 2014, 100.

En la exposición de los santos a los fieles, los tejidos también asumían un papel protagonista, asignándoles la piedad popular un carácter curativo. Los enfermos que acudían a pedir intercesión se frotaban con estas telas que cubrían los sepulcros para conseguir la curación, al considerarse que el contacto visual y táctil con algún objeto cercano al santo era garantía de intercesión y mediación. De la utilización de ricos paños para cubrir las arcas relicario se documenta, por ejemplo, la cubrición del frontal de Santo Domingo de Silos en el siglo XIII con paños de seda y cortinajes.<sup>36</sup> La misma función debieron desempeñar los dos grandes paños de la catedral de Sigüenza decorados respectivamente con grifos y águilas bicéfalas, aunque en una de las aperturas del arca se guardaron dentro y se extrajeron definitivamente y vendieron troceados a diversos museos tras la apertura de 1946.<sup>37</sup>

En las *traslatio*, las reliquias iban cubiertas por ricas telas que se impregnaban de la *virtus* del santo,<sup>38</sup> como se representa en la *traslatio* de las reliquias de San Clemente, en la basílica de San Clemente de Roma. Este es el origen que se asigna al tejido que forra el arca del relicario de san Isidoro (Museo de la Real Colegiata de San Isidoro, León), porque en la *traslatio* de las reliquias de san Isidoro desde Sevilla a León, según la tradición, al-Mutadid quiso honrar los restos envolviéndolos en un rico paño de seda –*cortinam olosericam miro opere contextam*<sup>39</sup>– (fig. 4). Es indudable que estos forros textiles que entraron en contacto directo con las reliquias adquirieron un carácter sagrado, como sería el caso de otros muchos, entre los que citamos el forro de la arqueta de san Millán (Museo Arqueológico Nacional).<sup>40</sup>



Fig. 4. Forro del arca de San Isidoro. Colegiata de San Isidoro de León (foto: Laura Rodríguez Peinado).

36 HERRERO 2014, 100.

37 NIETO 2017, 239-250 y 300-302; SALADRIGAS 2017, 3 (fig. 2), 6-7.

38 ROSSER-OWEN 2015, 50-55; GARCÍA 2016, 169-173.

39 FRANCO 1991, 52.

40 DODDS 1992, 228-229.

## Conclusión

Las sedas de lujo se encontraban entre los *gemmis et auro*: los objetos de mayor valor sobre los que se fundamentó el deslumbrante desempeño de lo sagrado. Ofrecían un velo físico en los rituales que ocultaban y revelaban, protegiendo y exponiendo las reliquias en los momentos de activación acorde al ceremonial. Fueron fundamentales en el proceso de visualización y evocación de lo santo y el reflejo de la majestad, dando lugar a que se forjasen leyendas como la atribuida a un tejido posiblemente procedente del relicario de san Marcelo en el monasterio de san Claudio de León (Museo de la Real Colegiata de San Isidoro), conservado en estado muy fragmentario. Según la leyenda, al llegar Almanzor a las puertas del monasterio de San Claudio, mandó que fuese destruido y él mismo encabezó las tropas. Pero al entrar en el monasterio y cuando el abad realizó la señal de la cruz, el caballo de Almanzor reventó y se cayó al suelo. Asombrado por este hecho, Almanzor ordenó que se respetase el monasterio y regaló al abad la gualdrapa del caballo de color azul «con labores a la morisca».<sup>41</sup>

Para envolver y dar más aura a los restos santos se utilizaron ricos tejidos sin importar su origen, incluso es posible que aprovechando su origen para dignificarlos, lo que justifica la asociación de tejidos muy singulares con reliquias, como es el caso del *tiraz* de Abd al-Rhaman III, el almaizar de Hixem II o la casulla de san Juan de Ortega, vinculados claramente por su epigrafía con las producciones de lujo realizadas expresamente para los monarcas andalusíes, las dos primeras para los califas cordobeses y el tejido de la casulla para Alí ibn Yúsuf.<sup>42</sup> La vinculación de estas telas con tan insignes personajes pudo estimarse, al dedicarlas a estos fines, como un valor añadido y el triunfo del cristianismo sobre el islam, por lo que pudieron ser donaciones fruto de botín de guerra.

Las telas ricas jugaron un importante papel protegiendo y otorgando mayor magnificencia a las reliquias. A menudo estas telas se convirtieron en *mementos* susceptibles de manipulaciones, sustracciones y fragmentaciones por el carácter trascendente que les transmitieron los restos que envolvían. Siguiendo esta tradición, cuando el marqués de Cerralbo encontró las vestiduras funerarias del arzobispo de Toledo Rodrigo Ximénez de Rada en su enterramiento del monasterio de Santa María de Huerta, recogió dos fragmentos del alba que dispuso, como si de reliquias se tratase, en un relicario que se exhibe en el Museo Cerralbo de Madrid.<sup>43</sup>

El toque de lo sagrado en los textiles que han contactado con un cuerpo santo continúa vigente para la iglesia católica. En la ceremonia de canonización de monseñor Oscar Arnulfo Romero el día 14 de octubre de 2018, el Papa Francisco se ciñó el cingulo ensangrentado que el arzobispo de El Salvador llevaba puesto cuando fue asesinado el 24 de marzo de 1980, un vestigio textil que todavía en el siglo XXI es considerado una preciada reliquia (fig. 5).<sup>44</sup>

41 Así lo asegura DÍAZ-JIMÉNEZ 1930, 263. El padre Risco comenta que Almanzor donó *praetiosi panni cappas devotione, que potuit offerre curavit* y asegura que se conservaba en el monasterio un pedazo del caparazón del caballo de azul raso: RISCO 1784, 360.

42 PARTEARROYO 1997, 369-371 y 378-379.

43 MONTERO 2011.

44 <https://www.infobae.com/america/mundo/2018/10/14/las-prendas-ensangrentadas-y-los-simbolos-historicos-que-uso-el-papa-francisco-como-homenaje-a-monsenor-romero-y-pablo-vi-en-la-canonizacion/>.

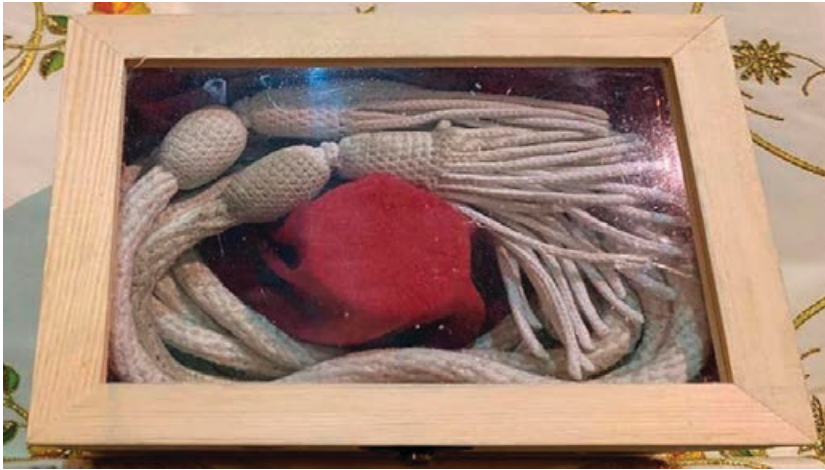


Fig. 5. Cíngulo de monseñor Oscar Arnulfo Romero. Catedral de San Salvador (foto: <https://www.elheraldo.co/mundo/papa-lleva-cingulo-ensangrentado-de-monsenor-romero-en-misa-de-canonizacion-552934>).

## BIBLIOGRAFÍA

- BASTÚS, Vicenç Joaquín, *Diccionario histórico enciclopédico, vol. I*, Barcelona, Roca impresor de cámara de S. M., 1828.
- BORREGO, Pilar *et al.*, «Caracterización de materiales y análisis técnico de tejidos medievales», *Ge-conservación*, 12 (2017), 6-30.
- BOZÓKY, Edina & Anne-Marie HELVÉTIUS (eds.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997*, Turnhout, Brepols, 1999.
- BURNS, E. Jane, «Sarace silk and the Virgin's 'chemise': cultural crossing in cloth», *Speculum*, 81, 2 (2006), 365-397.
- COATSWORTH, Elizabeth & Gale R. OWEN-CROCKER, *Clothing the past. Surviving garments from early medieval to early modern Western Europe*, Leiden-Boston, Brill, 2017.
- CORRAL, José Luis, «Una Jerusalén en el Occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales», *Aragón en la Alta Edad Media*, 12 (1995), 61-122.
- DÍAZ-JIMÉNEZ, Eloy, *Historia del real monasterio benedictino de san Claudio de León*, Madrid, Imprenta de Ramona Velasco, viuda de P. Pérez, 1930.
- DODDS, Jerrylinn D. (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, El Viso, 1992.
- ESTEBAN, Juan Francisco & Manuel Santiago GARCÍA, «Noticias sobre el hallazgo de un tejido musulmán», *Artigrama*, 3 (1986), 29-34.
- FERNÁNDEZ, Etelvina, «Del santo Mandilyon a la Verónica: sobre la vera icona de Cristo en la Edad Media», M. L. MELERO *et al.* (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, 353-371.
- FERNÁNDEZ, Etelvina, «Que los reyes vestiesen paños de seda, con oro, e con piedras preciosas': indumentarias ricas en los reinos León y Castilla (1180-1300). Entre la tradición islámica y el Occidente cristiano», M. VALDÉS (ed.), *Simposio Internacional «El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media»*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, 365-408.
- FRANCO, Ángela, (1991): «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, 1-2 (1991), 35-68.
- GARCÍA, Francisco de Asís, «Mover al santo: traslado de reliquias y renovación de escenarios de culto en monasterios hispanos (siglos XI y XII)», J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR & R. TEJA (coords.), *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2016, 145-173.
- GOEHRING, Margaret, «Textile contact relics», *Encyclopedia of medieval pilgrimage*, Leiden, Brill, 2010, 740-742.
- GUSCIN, Mark, *The Oviedo Cloth*, Cambridge, The Lutterworth Press, 1998.
- HAHN, Cynthia, «What do reliquaries do for relics?», *Numen*, 57 (2010), 284-316.
- HAHN, Cynthia, *The reliquary effect: enshrining the sacred object*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.
- HERRERO, Concepción, «Fragmento del manto de Fernando III», A. MORALES (ed.), *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario. Incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1998, 238-239.
- HERRERO, Concepción, «Un nuevo hallazgo textil en el siglo XXI. Reliquias textiles de la abadía benedictina de Santo Domingo de Silos (siglos XII-XIV)», L. RODRÍGUEZ & A. CABRERA (eds.), *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2014, 99-113.
- JACOBY, David, «Silk economics and cross-cultural artistic interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West», *Dumbarton Oaks Papers*, 58 (2004), 198-240.
- LAUCHERT, Friedrich, «Holy Coat», *The Catholic Encyclopedia*, vol. 7, New York, Robert Appleton Company, 1913.
- LEONE, Massimo, «Wrapping transcendence: the semiotics of reliquaries», *Signs and Society*, 2/S1 (2014), S49-S83.
- MACKIE, Louise W., *Symbols of power. Luxury textiles from Islamic lands, 7<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> century*, New Haven-Londres, The Cleveland Museum of Art, 2015.
- MARTINIANI-REBER, Marielle, *Lyon, Musée Historique des Tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines. V<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles*, París, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.
- MARTINIANI-REBER, Marielle, «Le rôle des étoffes dans le culte des reliques au Moyen Âge», *Bulletin du CIETA*, 70 (1992), 53-58.
- MCCORMICK, Michael, *Origins of European economy. Communications and commerce, AD 300-900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

- MILLER, Maureen C., *Clothing the clergy. Virtue and power in medieval Europe, c. 800-1200*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2014.
- MONTERO, Silvia, *Fragmento de alba de Ximénez de Rada, del siglo XIII al XXI*, Madrid, Museo Cerralbo, 2011. [<https://www.culturaydeporte.gob.es/mcerralbo/dam/jcr:d0b8c2e7-2743-4e7f-a53a-7eab5e65174d/2011-10-alba-ximenez-rada.pdf>]
- MUTHESIUS, Anna, *Byzantine silk weaving, AD 400 to AD 1200*, Viena, Verlag Fassbaender, 1997.
- NIETO, Marcos, *Santa Librada. Lo que se esconde detrás*, Guadalajara, AH ediciones, 2017.
- PARTEARROYO, Cristina, «Las telas de los santos, de los reyes y de los califas: los tejidos en al-Andalus (ss. X-XIII)», F. SINGUL (ed.), *Santiago-Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio: conmemoración del milenario de la restauración de la ciudad de Santiago después de la razzia de Almanzor*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, 365-395.
- POZA, Marta, «El arca-relicario de San Millán de la Cogolla», I. BANGO (ed.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Caja España, I, 2001, 393-394.
- RISCO, Manuel, *España Sagrada, tomo XXXIV, Contiene el estado antiguo de la Santa iglesia esenta en León*, Madrid, Imprenta de don Pedro Marín, 1784.
- RODRÍGUEZ, Laura, «La seda en la Antigüedad Tardía y al-Andalus», R. FRANCH & G. NAVARRO (eds.), *Las rutas de la seda en la historia de España y Portugal*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2017, 15-38.
- ROSSER-OWEN, Mariam, «Islamic objects in Christian context: relic translation and modes of transfer in medieval Iberia», *Art in translation*, 7 (2015), 39-64.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos, «Botín de Guerra y tesoro sagrado», I. BANGO (ed.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Caja España, I, 2001, 31-39.
- SABBE, E. «L'importation des tissus orientaux en Europe occidentale au Haut Moyen-Âge, IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles», *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 14/3-4 (1935), 811-848, 1261-1288.
- SALADRIGAS, Silvia, «Sedas, santos y reliquias: la colección de tejidos medievales del CDMT», *Data-tèxtil*, 37 (2017), 1-9.
- SHALEM, Avinoam (ed.), *The chasuble of Thomas Becket: a biography*, Múnich, Hirmer, 2017.
- THURSTON, Herbert, «The Holy Shroud (of Turin)», *The Catholic Encyclopedia*, vol. 13, Nueva York, Robert Appleton Company, 1912.
- YARZA, Joaquín (ed.), *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época: 1170-1340*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005.



IDRIES TREVATHAN

King Abdulaziz Center for World Culture (Ithra), Dhahran, Saudi Arabia. idriestrevathan@gmail.com

## Colour, light and wonder in Medieval Islamic Aesthetics

**Abstract:** By drawing on a range of literature, this brief paper provides an insight into medieval Islamic aesthetics and particularly its concern with the importance of colour, light and wonderment, their generation, and how they are gazed upon contemplatively in art and architecture. Descriptions of architecture are drawn from a variety of sources including scientific treatises, histories, travelogues and poetry, as well as classical Arabic dictionaries. The analysis also extended to Byzantine descriptions of Islamic muqarnas domes, thus setting it in a medieval intellectual context to shed light on the aesthetic dimension of the use of colour in buildings. Together, these descriptions of materials and experiences lead to considerations of “awe” or “wonder” that are often described in relation to particular materials. Such accounts are then compared with various material studies that suggest an inclination towards creating luminosity and that materials may have been used intentionally to elicit a particular aesthetic experience of the object.

**Keywords:** Colour, light, aesthetics, architecture, art, wonder.

**Resum:** A partir de textos diversos, aquest breu article proporciona una visió de l'estètica islàmica medieval, en particular de la seva preocupació per la importància del color, la llum, l'efecte meravellós, la seva generació i la mirada contemplativa en l'art i l'arquitectura. Les descripcions de l'arquitectura provenen de fonts variades, que inclouen tractats científics, relats, literatura de viatges i poesia, així com els diccionaris clàssics àrabs. L'anàlisi s'amplia també a les descripcions bizantines de les cúpules islàmiques de moçàrabs, que permeten fonamentar aquest discurs en un context intel·lectual medieval que ajuda a clarificar la dimensió estètica del color en els edificis. Aquest recull de descripcions de materials i experiències porta a considerar la vivència d'«admiració» o «meravella» que sovint es descriu amb relació a determinats materials. Aquestes descripcions es comparen amb diversos estudis materials que suggereixen la tendència a crear lluminositat i la possible utilització intencionada de materials per tal d'arribar a obtenir una particular experiència estètica de l'objecte.

**Paraules clau:** color, llum, estètica, arquitectura, art, meravella.



## Introduction

The few descriptions of buildings and objects by medieval Muslim observers are filled with joyous praise of the brilliance and translucency of pure, bright colours. Of the variety of aesthetic features included in Islamic buildings, glittering and brilliant colours seemed to be the most captivating. While sensual enjoyment was indeed a fundamental aspect of the aesthetic experience of brightly coloured materials in architecture, it was potentially only a first aesthetic response. Wonder induced by brightness and colour could lead to deeper feelings of awe about the universe, the Divine and their creation. This research paper provides a review of these descriptions from a variety of sources including histories, travelogues and poetry, as well as classical Arabic dictionaries. This review is also extended to Byzantine descriptions of Islamic *muqarnas* domes, thus setting the analysis in the medieval Islamic intellectual climate to shed light on the aesthetic dimension of the use of colour in materials and surfaces. The goal is to demonstrate how such emotional reactions as wonder and amazement not only occurred naturally in spectators but, as evidenced by inscriptions found in the Alhambra and material data found in Damascene rooms, were also intentionally evoked by artists and craftsmen through the use of materials to create brightly coloured, reflective surfaces. The paper also attempts to show that wonder is not just a reaction sought by medieval Islamic aesthetics, but can be seen as the starting point of a process that potentially leads to higher knowledge or states of consciousness and is therefore to be pursued and stimulated.

## Ibn Al-Haytham and Aesthetic perception

The great 11th century physicist, mathematician and astronomer Ibn al-Haytham was one of the first Muslim philosophers to make beauty the main subject of his work and thus instituted aesthetics as an independent branch of philosophy. While his writings addressed distinct aesthetic concepts in the modern sense of the word, his work did not treat the aesthetic object of study as exclusive from other fields of knowledge. His *Kitab al-Manazir* (*Book of Optics* or *Persepectiva* in Latin, literally “book of what appears”) presents his theory of optics, which was based on earlier Greek ideas. This treatise investigates a variety of subjects including physiology of vision and sensory perception of beautiful things (*idrak al-husn*) in which the concept of the beauty of proportion features prominently. He presents the visual perception of beauty as a three-part process; “pure sensation”, “glancing perception” and “contemplative perception”. “Pure sensation” is described as the sensual cognition of light and colour involving the senses.<sup>1</sup> For him, pure sensation arises from the qualities of light and colour. He writes that colourful forms are beautiful “without there being a cause on account of which their forms look beautiful”.<sup>2</sup> The second phase of visual perception, “glancing perception”, is cognition by remembrance, which involves the mind and memory. Third, “contemplative perception” involves faculties whereby it is possible to see beyond the apparent form of the object, and to contemplate its novel qualities, which the mind and memory cannot recognize and the eye cannot distinguish. He

1 IBN AL-HAYTHAM, 1989, I, 128-130.

2 IBN AL-HAYTHAM 1989, I, 200-203. The full text reads as such: “It is these particular properties [light and colour] that separately produce beauty –and by ‘producing beauty’ I mean that they produce in the soul an effect such that the form appears beautiful (which) will be evident from a brief consideration. For light produces beauty, and thus the sun, the moon, and the stars look beautiful, without there being in them a cause on account of which their forms looks beautiful and appealing other than their radiant light. Therefore, light by itself produces beauty... colour also produces beauty. For every bright colour... appeal(s) to the beholder and please(s) the eye. Similarly, dyed clothes and covers and utensils, also flowers, blossoms and meadows, are felt to be beautiful. Therefore, colour by itself produces beauty”.

relates the third phase, “contemplative perception”, to the twenty-two other properties he cites as leading to beauty, including proportion, balance, regularity, etc. Thus Ibn Al-Haytham viewed the beauty of light and colour as pure and indivisible and directly perceivable, while the perception of other properties of beauty required a process of discernment. Hence light and colour were considered beautiful, immediate, pure and simple, with no relational element. His description of the qualities of light and colour seems to place them outside the systematic classification that characterizes the aesthetics of other types of beauty. This interpretation fits well with what is found elsewhere in Islamic and Christian literature; for example, this same feeling is echoed by Plotinus in his *Enneads*, where he hypothetically excluded colour from the category of beauty on the basis that it could not be comprehended in the same way as proportion. He writes “All loveliness of colour, and even the light of the sun, being devoid of parts and so not beautiful by symmetry, must be ruled out of the realm of beauty. And how comes gold to be a beautiful thing? And lightning by night, and the stars, why are these so fair?”<sup>3</sup> This understanding is also repeated in other Christian literature where the beauty of light and colour are considered pure and indivisible, while the perception of other types of beauty was more theoretically regulated. For example, the 13th century Bishop of Lincoln writes,

The brilliance of gold is beautiful, not because it manifests a certain proportion, but because it is light. Similarly, the purest and greatest physical beauty, that of the stars... is explained not by the harmony of their elements... but by their joyous, flashing radiance... in nature; it is immediate, and is the object of a direct perception... its whole charm consists not in its harmony nor in its proportion not in its weight nor in any other physical attribute, but simply in the direct perception of it.<sup>4</sup>

Commenting on his own efforts to try to understand the medieval experience, Martin further explains in his book *Curious Visions of Modernity: Enchantment, Magic, and the Sacred* that “Colour was a lived, everyday experience, being spiritual, sensual and tactile... medieval experiences of light and colour were about experiences and not theory”.<sup>5</sup>

## The Experience of Light and Colour in Buildings

This sensuous feeling is found elsewhere in the descriptions of buildings and objects by pre-modern Muslim spectators. Their observations are filled with joyous praise of the brilliance and translucency of pure and bright colours. Among the variety of aesthetic features that art presented, it was glittering and brilliant colours that seemed the most captivating. This is evidenced brilliantly in Ibn Jubayr’s ecstatic description of the polychrome decor of the ceiling at Martorana in Palermo (Sicily), in which

3 PLOTINUS, *Enneads* I, 6.1. This point is also made by John Gage in his book *Colour and Culture*. Gage writes, “Plotinus thought, somewhat, that any objectivism of the beautiful should be rejected in favour of a more spiritual understanding. For this reason, he says ‘again since the one face, constant in symmetry, appears sometimes fair and sometimes not, can we doubt that beauty is something more than symmetry, that symmetry itself owes something to a remoter principle?’” (GAGE 1993, 14). Plotinus must have been aware of Plato’s insistence in the *Timaeus* on the futility of applying an intellectual classification or system to colour. Plato writes here “The law of proportion [intellectual classifications]... according to which the several colours are formed, even if man knew he would be foolish in telling, for he could not give a necessary reason, nor indeed any tolerable or probable explanation of them (...) he whoever, who should verify all this from experiment would forget the difference of the human and divine nature (...) For God only has the knowledge and also the power which are able to combine many things into one and again to resolve the one into many” (PLATO, *Timaeus and Critias*).

4 DE BRUYNE 1969, 59.

5 MARTIN 2011, 198.

he describes the colourful windows as “sparkling fires” that “ravish the sight and will be capable of throwing the souls into a disquiet which we pray God to guarantee”.<sup>6</sup> This reaction is echoed elsewhere in Ibn Jubayr’s description of the Great Mosque of Damascus (fig. 1), which is again notable for his particularly enthusiastic praise of the light bearing qualities of the mosque’s decor. He writes



Fig. 1. A view of the Umayyad Mosque in Damascus from its central courtyard (photo: Idries Trevathan).

This blessed mosque is entirely adorned, outside as well as inside, with gilded mosaics and arrayed with the richest ornaments of a marvelous art...the brilliant light shed through the gilded and polychromed gridded windows, the sunbeams that stream down to become transformed into reflections of diverse colors dazzling the eye with their iridescent rays, all this stretching across the entire south wall to form a marvelous ensemble that defies description: no words can match even a tiny part of the effects its form makes on the mind of the visitor.<sup>7</sup>

Later, in the Ottoman period, Sai Celebi’s detailed mystical and religious description of the Suleymaniya Mosque sets forth an analogy between the physical light and colours within the sacred space and the divine light which he says enlightens the “eyes of the mind”.<sup>8</sup> These animated reactions to these buildings resonate with what Ibn al-Haytham has described as the sensual cognition of light

6 GAGE 1993, 277.

7 PAPADOPOULOU 1979, 235. In his book *Jerusalem. The Biography*, S. S. Montefiore writes that the 16th century traveller Evliya Celebi also observed the Al Aqsa mosque in terms of its light. Montefiore reproduces a quotation from Celebi: “This humble one has travelled for thirty-eight years through seventeen empires and viewed countless buildings but I’ve never seen one that so resembled paradise. When a person enters, one stands dumb founded and amazed with one finger to mouth”. He writes further that “The mosque becomes light upon light and the congregants’ eyes shine with reverence as they pray.” (MONTEFIORE, 2011, 366).

8 NECİPOĞLU 1985, 100.

and colour, which is alluded to by late Umberto Eco as a lively feeling resulting from the purely sensuous properties of things. He describes it as a sensuous feeling that is “pure and simple, something immediately perceptible and indivisible”.<sup>9</sup>

As John Gage notes in his short chapter “Light from the East”, Islamic descriptions of buildings lay particular emphasis on light-giving materials and their capacity to stun the spectator in ways that are close to Western descriptions of buildings.<sup>10</sup> This hypothesis is supported by various Byzantine accounts of Islamic monuments that also demonstrate a shared preoccupation with, and appreciation of, the light-bearing qualities represented in Islamic ornamentation. For example, the monk Nikolaus Mesarites describes the muqarnas vault of the Mouchroutas (from the Arabic *makhrut* meaning cone), built in the 12th century in Constantinople, possibly for visiting Seljuk dignitaries. After stating that the building is the work of a Persian hand (i.e., Islamic craftsmen), Mesarites writes,

The canopy of the roof, consisting of hemispheres joined to the heaven-like ceiling, offers a variegated spectacle; closely packed angles project inward and outward; the beauty of the carving is extraordinary, and wonderful is the appearance of the cavities which, overlaid with gold, produce the effect of a rainbow more colourful than the one in the clouds. There is insatiable enjoyment here –not hidden, but on the surface. Not only those who direct their gaze to these things for the first time, but those who have often done so are struck with wonder and astonishment.<sup>11</sup>

Another account by the Byzantine Bishop John Philagathos also praises the muqarnas ceiling (fig. 2) of the 10th century Cappella Palatina in Palermo by saying



Fig. 2. The muqarnas ceiling in the 10th century Cappella Palatina in Sicily (photo: Idries Trevathan 2014).

<sup>9</sup> ECO 1986, 44.

<sup>10</sup> GAGE 1993, 64. He cites as examples; lusterware ceramics produced in Egypt and from about the 7th century in imitation of metalwork, and the monochrome silks manufactured in Persia in the ninth century and at Antioch or Damascus in the eleventh century.

<sup>11</sup> MANGO 1972, 228. On why the muqarnas were used in the Mouchroutas, see TRONZO 1997, 136-137.

You do not tire of contemplating the roof [ceiling], a cause of wonder and marvel to those who see or hear about it. Embellished as it is with delicate carvings, which are executed as differently shaped coffers and shining with gold from all sides, it imitates the clear sky of heaven, illuminated with choir of the stars.<sup>12</sup>

Necipoğlu, the great Harvard historian of Islamic art, is also of the opinion that passages on the beauty of colour found in medieval Christian literature exhibit a striking affinity with aesthetic concepts encountered in medieval Islamic texts. She cites the 12<sup>th</sup> century Abbot Suger (1081-1151) and his oft-quoted passage describing his experience of the precious objects studded with gems used to decorate the main altar of the church of St Denis, Suger writes:

Thus, when –out of my delight in the beauty of the house of God– the loveliness of the many-colored gems has called me away from external cares, and worthy meditation has induced me to reflect, transferring that which is material to that which is immaterial, on the diversity of the sacred virtues: then it seems to me that I see myself dwelling, as it were, in some strange region of the universe which neither exists entirely in the slime of the earth nor entirely in the purity of Heaven; and that, by the grace of God, I can be transported from this inferior to that higher world in an anagogical manner.<sup>13</sup>

In reference to this passage, Necipoğlu suggests “The uplifting emotional force of visual beauty would not have been foreign in a contemporary Islamic context” in which light and the brilliance of colour, religious and aesthetic elements are all intimately interlinked.<sup>14</sup>

## Expressions of Wonder in Art and Literature

It is clear that bright and luminous colours seem to have held substantial intellectual, aesthetic and spiritual interest for people in the pre-modern Islamic world. The question we are left with is: what exactly was it about these light-bearing materials, such as precious stones and metals, that captured their attention? What led to their use in architectural settings and objects? One clue is offered by the Arabic term *‘ajab*, which is frequently used in conjunction with colour in art and expressions of beauty. It means wonderful, wondrous, marvellous, astonishing or amazing and is derived from the root verb *‘-j-b* meaning “to wonder”, “to marvel”, “to be astonished”, “to be amazed”. This verb is also the root of *‘ajab* (wonder, marvel) and *ta ‘ajjub* (astonishment, amazement). The term *‘ajab* was defined by the 12th century Mazudi in the *Lisan al-Arab (The Arab Tongue)* as “the denial or refusal of something that appears to you due to its lack of ordinariness” or “perceiving that a thing is unfamiliar (*ghayr ma ‘luf*) and abnormal (*ghayr mu ‘tad*)” and that state wherein man experiences “wonder at something if its impression upon him is great and its cause is hidden”.<sup>15</sup> Likewise, in the first known account of wonders in the Islamic world, *‘Aja’ib al-Makhluqat (Wonders of Creation)*,<sup>16</sup> the author Qazwini (d. 1283) defines *‘ajab* as “a state of

12 TABBAA 2001, 125

13 PANOFSKY 1979, 63–65.

14 NECIPOĞLU 1995, 196.

15 IBN MANZUR 1955, 130.

16 Wonder constitutes the main topic of *Al-Makhlaqatwa-Ghara’ib al-Mawjudat (Wonders Among Things Created and Marvels Among Things Existent)* by the geographer Zakariyya al-Qazwini, which was a very popular treatise that was translated into Turkish, Persian and Urdu. Reminiscent of Ibn Sina, Qazwini also begins this book by defining wonders (*‘ajab*) and wonderment (*‘aja’ib*), presenting as an example the bees’ capacity to make honeycombs and honey.

bewilderment that comes to people due to their incapability of knowing the cause of something". Thus, 'ajab denoted the unknowable, mysterious and wondrous qualities of things, which implies that the word may have been understood primarily in reference to the mystery and wonder of God's creation. Qazwini also asserts that the fundamental point of all these wonders and his classifications is to indicate the oneness of the Creator, for "in everything He has a sign or symbol (*ayat*), indicating that he is One".<sup>17</sup>

In this sense, the term may have been reserved for the "great" and unexplainable aspects of God's creation in the same way that Plotinus and Ibn al-Haytham relate to the incomprehensibility of light and colour through analysis, which tended to place them outside the bounds of systematic human comprehension. What this shows us is that in a pre-modern context, spontaneous and sensual delight in light and colour (whether found in art or nature), and particularly bright and luminescent colour, induced a feeling of 'ajab (wonder, awe and amazement) that stemmed from the perception of the phenomenon as out of the ordinary and beyond normal comprehension. Two examples follow of the use of this term 'ajab in relation to art, the first being textual and the second visual.

### *Textual example*

In their epistles (which is an encyclopaedia of sorts), the 10th century Ikhwan al-Safa (group of scholars) present painting, particularly the application of colour, as an example of a craft that is elevated because, while it has no inherent monetary or practical value, it is considered valuable because of its ability to produce 'ajab in the viewer. They write

As for the craft of the painters, they do nothing more than imitate existent forms, be they natural, artificial, or of the soul, yet their skill is enough to draw the viewer's eyes to [the depiction] and away from the existent thing itself due to *ta'ajjub* regarding its beauty and brilliant appearance. It also happens that the difference between artisans can be quite large. It has been said that a man from one place or another used to paint images and likenesses (*ṣuwarwa-ta-mathil*) in bright pigments and beautiful, luminous colours, and that viewers who saw them experienced *ta'ajjub*, due to the [image's] beauty and brilliance.<sup>18</sup>

Indeed the historian Matthew Saba, in his award-winning paper 'Abbasid lusterware and the aesthetics of the 'ajab' writes, that "Reflectiveness in general emerges here as a significant 'ajab-inducing quality... it is evident from medieval Islamic discussions of crafts and their fine attributes that 'ajab or *ta'ajjub* was an appropriate and, moreover, desirable reaction on the part of those beholding such objects".<sup>19</sup>

### *Visual example*

Descriptions relating art and architecture to the experience of wonder and contemplation can also be found in mytho-poetical works such as those of Nizami, which present analogies between artists, their use of light and colour, and spiritual transformation. For example, in the *Iskandarnama* (*Book of Alexander the Great*), Nizami narrates the story of Chinese and Greek mural painters competing

<sup>17</sup> BERLEKAMP 2011, 15.

<sup>18</sup> IKHWAN AL-ŠAFA 1957, 1, 287. This translation from SABA 2012, 201.

<sup>19</sup> SABA 2012, 198.

against each other by decorating two facing walls in Alexander's palace. When the artists are finished, two identical depictions are revealed. After a few moments of confusion, Alexander realizes that the Chinese had polished their mural to such a high degree that it reflected the Greek painting opposite like a mirror. This scene is described by Necipoğlu as depicting Alexander and his group "biting their fingers in awe and amazement"<sup>20</sup> at the reflective surface (fig. 3). This conventional gesture indicates a psychological state of wonder. In reference to this nail biting, Persis Berlekamp states in her book, *Wonder, Image and Cosmos*, that the Arabic, Persian and Ottoman Turkish languages include a "verbal reference to this conventional gesture [that] indicates a psychological state of wonder. To say that a person was amazed, a writer might say: 'he bit his fingers in astonishment', or 'she held up the finger of astonishment.' Likewise in painting, the gesture indicates an emotional state of wonder".<sup>21</sup> While these accounts are meant in a metaphorical sense, it can be argued that they also represent contemporary accounts, which document the aesthetic preferences of the pre-modern Muslim beholder. Through such narratives, it is possible to gain a sense of the aesthetic preoccupation with light and colour and it is tempting and not implausible to compare these accounts to those presented in the previous section since they share the same underlying aesthetic preoccupation with wonder and the contemplative perception of brightly coloured and burnished surfaces.

### Creating Materials of Light

There is also evidence that suggests that this aesthetic response was originally intended by the artists in their creation of the work. Recent technical analyses performed on a variety of Islamic architectural decorative works support the notion that Muslim craftsmen did seek to create "sensations of light". For example, material analyses on the stuccowork on most of the upper walls of the Alhambra Palace have identified a combination of gypsum, powdered marble and eggshell (fig. 4).<sup>22</sup> Alongside these, we also find poetic epigraphy beckoning the viewer to gaze and ponder the beauty of the architecture. One inscription refers to the unfolding of so many wonders (*aja'ib*) that the "the eyes (of the spectator) remain forever fixed on them, provided he be gifted with a mind (to estimate them)".<sup>23</sup>

So how did they regard these wonders? Where did this experience of wonder and awe lead? What was the aesthetic intention behind the use of brightly coloured surfaces? According to Ibn Sina, a famous 11<sup>th</sup> century Persian polymath, it is important to make a distinction between "true seekers" and "fools", with the former understanding wondrous things through the contemplative perception of Divine signs and the latter stopping at mere wonder.<sup>24</sup> The historian Jamal Elias notes that Ibn Sina's concern in this regard is reminiscent of Plato's claim in the *Theaetetus*, as well as Aristotle's in his *Metaphysics*, that "wonder is the starting point of philosophy".<sup>25</sup> This is echoed by Francis Peters in his discussion of aesthetics in his book *Greek Philosophical Terms* where he also notes the relationship between "awe" and the aesthetic experience as the starting point for noetic knowledge in Plato and Aristotle's work.<sup>26</sup> Even in Plotinus' *Enneads*, which was highly influential in the Islamic world, there is an example that expresses this Neoplatonist view. Plotinus articulates the experience of beauty and resulting wonder by writing,

20 NECIPOGLU 2015, 48.

21 BERLEKAMP 2011, 99.

22 KALAITZOU 2006, 65.

23 Translation taken from BUSH 2006, 55

24 IBN SINA 1892, 207.

25 ELIAS 2012, 168. See also KEMAL 1991, 154-169.

26 PETERS 1967, 124.



Fig. 3. A painting from a copy of the *Iskandar Nama* (Book of Alexander) from Nizami's *Khamsa*. New York, Metropolitan Museum, 13.228.3, f. (Public domain).





Fig. 4. A view of the columns and capitals in the Alhambra's Court of Lions (photo: Idries Trevathan 2009).

Wonder seizes upon him who contemplates it [beauty], who enters in and becomes one with it. Just as the view of the heavens and the splendor of the stars leads one to think of their author and to seek him out, so the contemplative who has gazed upon the intelligible realm and been struck with the wonder of it should seek out its author.<sup>27</sup>

As such, the response of wonder was not just a desired reaction in pre-modern Islamic aesthetics, it was also seen as the starting point of a process that potentially leads to higher knowledge or states of consciousness and is therefore to be sought and stimulated. For this reason, it should be viewed as one of the most important qualities constituting aesthetic appreciation of colour in art in a pre-modern Islamic context.

<sup>27</sup> PLOTINUS, *Enneads*, 175.

## Final remarks

In conclusion, this short paper has tried to show that pre-modern Islamic descriptions of buildings and objects are often full of terms for radiance, brilliance, and sparkle, thereby reinforcing the imagery of light, luminosity and lustre among the most remarkable features of Islamic visual culture. It has also attempted to demonstrate that in a pre-modern context, spontaneous and sensual delight in colour (whether found in art or nature), and particularly bright and luminescent colour, induced a feeling of *'ajab* (wonder, awe and amazement) that stemmed from the perception of the phenomenon as out of the ordinary and beyond normal comprehension. Thus while joy was indeed part of the aesthetic experience of brightly coloured surfaces, it was only one aspect of aesthetic response that potentially led to deeper feelings of wonder and contemplation about creation and the universe. To quote Taabaa, seeing colour in architecture has the potential to produce an “effect ... [that] proceeds from instant joy to wonder to heavenly allusion”.<sup>28</sup> Thus, to draw a comparison between Taabaa’s words and those of Ibn Al-Haytham, colour and light in architecture produce an effect that proceeds from “instant joy” and “immediate wonder”, which constitutes what Ibn al-Haytham describes as the sensual cognition of light and colour involving sensual faculties, or “wonder and heavenly allusion”, or Al-Haytham’s contemplative perception involving faculties that make it possible to see beyond the apparent form of the object, as well as the contemplation of its novel qualities which the mind or the memory cannot recognize and the eye cannot distinguish.

There is also good reason to suggest that a connection can be made between the capacity of materials to bear light and their capacity to lead to an experience of wonder or awe in the viewer thus potentially encouraging contemplative thought or transporting the viewer to “that higher world in an anagogical manner” as Bishop Suger has put it.

A common thread can be found connecting Islamic theosophical, literary and artistic aesthetics and a shared concern with the importance of colour, light and wonderment, their generation, and gazing upon them contemplatively. Thus, this inclination towards luminosity found in the literature was actually shared by the artists and may have even provided an impetus for their technical innovations in creating light and luminosity in art and architecture. The examples discussed indicate that emotional reactions such as wonder and amazement not only occurred naturally in spectators, but, as evidence suggests, they were also intentionally evoked by artists and craftsmen through the use of materials to create brightly coloured and reflective surfaces.

28 TABBAA 2001, 125.

## BIBLIOGRAPHY

- BERLEKAMP, Persis, *Wonder, Image and Cosmos in Medieval Islam*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- BUSH, Olga. "When my Beholder Ponders: Poetic Epigraphy in the Alhambra", *Artibus Asiae*, 66/2 (2006), 55-67 (Pearls from Water. Rubies from Stone. Studies in Islamic Art in Honor of Priscilla Soucek. Part I).
- ECO, Umberto, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven, Yale University Press. 1986.
- ELIAS, Jamal J., *Aisha's Cushion: Religious Art, Perception, and Practice in Islam*. Cambridge, Harvard University Press, 2012.
- DE BRUYNE, Edgar, *The Esthetics of the Middle Ages*, New York, Frederick Ungar Publishing Co. 1969.
- GAGE, John, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London, Thames and Hudson 1993.
- IBN AL-HAYTHAM, *The Optics of Ibn al-Haytham: Books I-III, On Direct Vision* (ed. and transl. Abdelhamid I. SABRA), London, Warburg Institute, 1989, 2 vols.
- IBN MANZUR, Muhammad Ibn Mukarrim, *Lisan Al-Arab*, Beirut, Dar al-Sadir–Dar al-Bayrut, 1955, 15 vols.
- IBN SINA, Abu Ali Al-Hussain, *Kitab al-isharatwa' l-tanbihat* (ed. J. FORGET), Leiden, E. J. Brill, 1892.
- IKHWAN AL- SAFA, *Rasa'illkwan al-Safa* (with an introduction by Butrus Bastani), Beirut, Dar Sadir, 1957, 4 vols.
- KALAITZOU, Mariana & Naima ANAHNAH, "Universo-Decorativo en la Alhambra", *El legado andalusí*, 27/3 (2006), 64-68.
- KEMAL, Salem, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, Leiden, Brill, 1991 (Islamic Philosophy, Theology and Science: Texts and Studies, 9)
- MARTIN, L. David. *Curious Visions of Modernity: Enchantment, Magic, and the Sacred*, Boston, The MIT Press, 2011
- MANGO, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1972.
- MONTEFIORE, Simon Sebag, *Jerusalem: The Biography*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2011.
- NECIPOĞLU, Gülru, "The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation". *Muqarnas*, 3 (1985), 97-117.
- NECIPOĞLU, Gülru, *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.
- NECIPOĞLU, Gülru, "The Scrutinizing Gaze in the Aesthetics of Islamic Visual Cultures: Sight, Insight, and Desire", *Muqarnas Online*, 32/1 (2015), 23-61.
- PANOFSKY, Erwin (ed.), *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- PAPADOPOULOU, Alexandre, *Islam and Muslim Art*, New York, Harry N. Abrams, 1994.
- PETERS, Francis. E., *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, New York, New York University Press, 1967.
- PLATO, *Timaeus and Critias* (transl. Benjamin JOWETT), Digireads.com Publishing. 2009.
- PLOTINUS, *The Six Enneads* (transl. Stephen MACKENNA), London-Boston, The Medici Society Ltd., 1917-1930. (online: <http://www.sacred-texts.com/cla/plotenn/enn061.htm>).
- PLOTINUS, *The Essential Plotinus* (transl. Elmer O'BRIEN), Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1964.
- SABA, D. Matthew, "Abbasid Lusterware and the Aesthetics of the 'ajab.'", *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*, 29 (2012), 187-212.
- TABBAA, Yasser, *The Transformation of Islamic Art During the Sunni Revival*, Seattle, University of Washington Press, 2001.
- TRONZO, William, *The Cultures of His Kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

AVITAL HEYMAN

Independent Scholar . avital.heyman@gmail.com

## ¿Qué le dio la Virgen al carpintero de Le Puy por la noche?

**Resumen:** La historia de una visión nocturna en la catedral de Notre-Dame de Le Puy-en-Velay, en el año 1182, trata de unas imágenes sagradas. Un carpintero, de nombre Durando, estaba rezando cuando se le apareció la Virgen coronada. La madre de Dios le dio una imagen, sobre la cual se distinguían las palabras *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*. Con toda probabilidad, se trata de una imagen *achiropita*. Muy emocionado, el carpintero creó, con la ayuda del obispo Pedro IV de Solignac, una confraternidad de la Paz de Dios para luchar contra los señores feudales de la región, que amenazaban la opulenta peregrinación a la Virgen de Le Puy. El *Agnus Dei* se convirtió en el símbolo de la cofradía, y se representó en la portada de la capilla de Saint-Michel d'Aiguilhe, añadida y esculpida en los años 1180. La catedral entronizó una estatua considerada divina, o *achiropita*, que el carpintero había oído hablar diciéndole que buscara la paz. Sin embargo, una crónica hostil a la actividad de la confraternidad desarrolla otra versión de la visión. Según el Anónimo de Laón, un canónigo de Le Puy mandó a un joven vestido como la Virgen, que mintió al carpintero; de este modo, la imagen recibida por Durando sería una falsa imagen. Las imágenes supuestamente *achiropitas* de Le Puy y la historia controvertida de la intervención milagrosa de la Virgen son evidencia de la percepción del hombre medieval. La construcción del campanario de la catedral, de su *Porche du For* (el porche sur), y las adiciones a la capilla de Saint-Michel d'Aiguilhe coinciden con la visión del carpintero y muestran la ideología de la Paz de Dios.

**Palabras clave:** Catedral de Le Puy-en-Velay, capilla de Saint-Michel d'Aiguilhe, Virgen María, Paz de Dios, Capuchones (Capucciati), peregrinación, visión, imágenes sagradas, imágenes *achiropitas*, percepción.

**Abstract:** The story of a nocturnal vision in Notre-Dame of Le Puy-en-Velay Cathedral in 1182 involves sacred images. A carpenter by the name of Durand was praying there, when suddenly the crowned Virgin appeared before him. The Mother of God gave him an image, on which the words *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* were inscribed. In all likelihood, it was an *achiropita* image. Very moved, the carpenter established a Peace of God confraternity, with the help of Bishop Peter IV of Solignac, to fight against the feudal lords of the region who threatened the opulent pilgrimage to the Virgin of Le Puy. The *Agnus Dei* became the symbol of the brotherhood and was represented on the portal of the chapel of Saint-Michel d'Aiguilhe, added and sculpted in the 1180s. The cathedral enthroned a statue considered divine or *achiropita*, which was seen to talk by the carpenter, telling him to seek peace. However, a chronicle hostile to the activity of the confraternity recounts a different version of the vision. According to the Anonymous of Laon, it was not the Virgin, but a young man, sent by a canon of Le Puy, dressed as the Virgin, and thus lying to the carpenter, which would mean that the image seen by Durand was a false image. The supposedly *achiropita* images of Le Puy and the controversial story of the miraculous intervention of the Virgin testify to the perception of the medieval man. The construction of the bell tower of the cathedral, its *Porche du For* (the southern porch), and the additions to the Saint-Michel d'Aiguilhe Chapel coincide with the vision of the carpenter and show the ideology of the Peace of God.

**Keywords:** Le Puy-en-Velay Cathedral, Saint-Michel d'Aiguilhe Chapel, Virgin Mary, Peace of God, Capucciati, pilgrimage, vision, sacred images, *achiropita* images, perception.

Nuestra historia empieza una noche en la catedral de Nuestra Señora de Le Puy-en-Velay, el año 1182 o un poco más tarde. Aunque se trata de una historia conocida, vinculada con el movimiento de la Paz de Dios<sup>1</sup> y con la creación de una confraternidad en Le Puy, denominada de los *Capucciatti* (Capuchones) o *Iurati* (Jurados), nunca se ha analizado con respecto al papel desempeñado en ella por las imágenes: en primer lugar, por la imagen de la Virgen hablando y, luego, por la misteriosa imagen dada por ella y señalada en la visión de un carpintero llamado Durando. Ambas imágenes nos llevan al contexto prodigioso de los *achiropitas*, al cual quiero referirme.

Tampoco se ha relacionado esta historia con la inmensa campaña de construcción llevada a cabo en Le Puy en esos mismos años 1180 (fig. 1). Esta campaña de edificación incluyó unas adiciones de categoría a la catedral y a la capilla de Saint-Michel d'Aiguilhe, construida en el siglo X por el deán Truanus, y dedicada por el obispo Godescalco en 961.<sup>2</sup> A mi modo de ver, la confraternidad de los *Capucciatti*—que adquirió mucho dinero (véase abajo)— ayudó al obispo Pedro IV de Solignac (1159-1189<sup>3</sup>) a materializar esta ambiciosa campaña arquitectónica, destinada a conseguir que el centro de peregrinación mariana de Le Puy fuese nuevamente lucrativo y atractivo; Saint-Michel d'Aiguilhe, por otro lado, devino la capilla propia de la confraternidad (fig. 2).



Fig. 1. Le Puy-en-Velay: capilla de Saint-Michel d'Aiguilhe en primer plano; catedral al fondo (foto: Avital Heyman).

- 1 Para el movimiento de la Paz de Dios, véase: GRABOIS 1966, 585-596; BISSON 1977, 290-311; *Paix de Dieu*, 1988; HEAD & LANDES 1992; FRANCE 2010, 11-13.
- 2 DE LAFAYETTE 1856, 134-148; *Chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe* 1905; CHANAL 1941; FAUX 1962, 147-164; BARRAL 1975, 234-235; *Idem* 1984, 63-66; *Idem* 2000, 122, 217-218. Varios aspectos de la capilla (el emplazamiento, los proyectos arquitectónicos, la escultura y la policromía de sus capiteles, las pinturas murales) se reconsideraron en el coloquio dedicado al Arcángel San Miguel, que se celebró en Le Puy-en-Velay en 2009. Véase LAURANSON-ROSAZ & FRAMOND 2012.
- 3 PAUL 1966, 20-21. La campaña de construcción de la década de 1180 en Le Puy se conmemora con una inscripción en las aletas de madera (que se encuentran hoy a ambos lados de la gran escalera, en las capillas subsidiarias de la fachada oeste): PETRUS EDIFICAVIT, refiriéndose así al episcopado del obispo Pedro IV. La inscripción también menciona al escultor: GAUZFREDUS ME F [e] CIT. Véase: BARRAL 2000, 307-310 y fig. en 257-259, 263; KENAAN-KEDAR 1990, 205-217. El obispo ha sido identificado en el pasado con varios obispos que llevaban el nombre de Pedro: AYMARD 1851, 208-210 (Pedro II de Mercœur, 1053-1073); THIOLLIER 1900, 66 (Pedro III, 1144-1156, o Pedro IV, 1159-1189); CAHN 1974, 15, 61-75 (Pedro II o Pedro III); DURLIAT 1975, 140 (Pedro III).



Fig. 2. Saint-Michel d'Aiguilhe: portada añadida en los años 1180 al santuario del 961. Centro: Adoración del Agnus Dei. Dintel: Sirenas (reconstruidas). Parte superior de izquierda a derecha: San Juan Evangelista, la Virgen, Cristo, San Miguel arcángel, San Pedro (foto: Avital Heyman).

El culto a la Virgen en Le Puy prosperó a partir del siglo X, cuando su rango más bien local pasó a tener un carácter universal. Al ser el punto de partida de la *Via Podiensis*, desde donde multitudes de peregrinos emprendían el camino a Compostela pasando por Conques-en-Rouergue, Le Puy se convirtió en un centro neurálgico de la devoción mariana, fundado en la divina estatua custodiada en su catedral<sup>4</sup> (destruida por los revolucionarios en 1794 (figs. 3 y 4). En el año 951, a su vuelta de una peregrinación a Compostela, el obispo Godescalco había traído consigo el tratado de Ildefonso de Toledo sobre la perpetua virginidad de la Madre de Dios, contribuyendo así a un constante crecimiento del fervor religioso.<sup>5</sup> A fines del siglo XII, el cronista Anónimo de Laón testimonia el florecimiento de un culto muy importante a la Virgen en Le Puy –aunque lo critique–, que relaciona con la celebración de la fiesta mayor de la Asunción de la Virgen:

Una costumbre muy antigua habría hecho a Le Puy célebre y conocida por todos, ya que ella cada año traía a la ciudad una gran multitud de importantes personajes, venidos de provincias limítrofes. Si ellos se reunían allí una vez al año, a mediados de agosto, no era sino para mostrar los honores relacionados con su rango y para hacer alarde de su magnificencia. Aquél que había despilfarrado sus bienes con mayor profusión y que había hecho pompa de la más grande prodigalidad estaba obligado a demostrar la mayor de las larguezas. Tan grande como la multitud de príncipes era el tropel de comerciantes. Tal afluencia enriquecía a los habitantes de Le Puy. Y la iglesia se enriquecía de los dones y de las ofrendas.<sup>6</sup>

4 BARRAL 2000, 121-128 y 128-133.

5 Hay que tener en cuenta que Godescalco consagró la capilla de Saint-Michel en 961. Véase: BOURBON 1962, 57-73; PASCAL 1903, 624-627; CUBIZOLLES 1995, 48-54; BARRAL 2000, 121-122.

6 ANÓNIMO DE LAÓN, *Ex chronico anonymi Laudunensis canonici*, 705. Traducción de la autora.



Fig. 3. Virgen de Le Puy-en-Velay. Diseño de Veyrenc para el libro de Faujas de Saint-Fond, *Les volcans éteints du Velay et du Vivarais*, 1778.

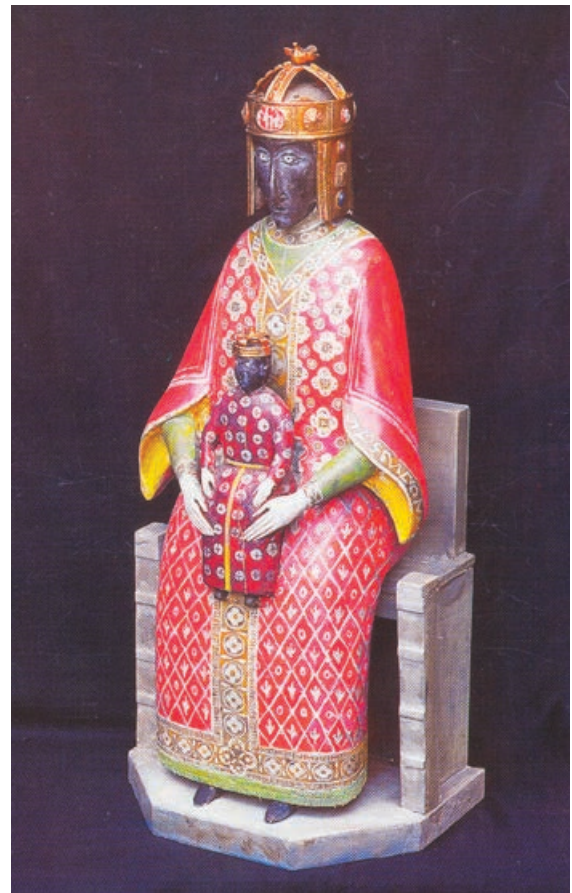


Fig. 4. Virgen de Le Puy-en-Velay: Reconstrucción de la estatua por Philippe Kaepelin (foto: *Le Fil*, 22).

El Anónimo de Laón critica esta soberbia; sin embargo, su descripción explica la dura situación que resultó de la disminución de los peregrinos, cuya vida corría peligro, debido a los codiciosos señores feudales (a quienes el Anónimo atribuye el término ‘tempestad’), que solían saquear Le Puy y a sus peregrinos.<sup>7</sup> Este es el trasfondo del establecimiento de la confraternidad y de la visión nocturna del carpintero Durando que la fundó.

Durando, el carpintero, presentado en las crónicas como un hombre sencillo pero muy devoto, estaba rezando en la catedral y, de repente, se le aparece la Virgen coronada, y habla con él. La Madre de Dios le ofrece una imagen (que cabe en el argumento del *achiropita*), sobre la cual se distinguían las palabras *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* («Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, danos la paz»). Muy emocionado, el carpintero crea, con la ayuda del obispo Pedro IV de Solignac, una confraternidad de la Paz de Dios para luchar contra aquellos señores feudales de la región que amenazaban la opulenta peregrinación a la Virgen de Le Puy.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> La historia de los Capuchones está documentada por varios cronistas, ninguno de los cuales es de Le Puy: RIGORD, *De gestis Philippi Augusti, Francorum Regis*, 12; GEOFFREY DE VIGEOIS, *Pars altera chronici Lemovicensis*, 219; ROBERT DE AUXERRE, *Ex chronologia Roberti Altissiodorensis, Præmonstratensis ad S. Marianum canonici*, 251; ANÓNIMO DE LAÓN, *Ex chronico*

El *Agnus Dei* se convirtió en el símbolo de la cofradía y se representó en la portada de la capilla de Saint-Michel d'Aiguilhe (fig. 2), añadida y esculpida en los años 1180. Igualmente, la inscripción *Agnus Dei...* quedó inscrita en la insignia de los cofrades,<sup>9</sup> en cuyo centro estaba representada la Virgen María con el Hijo en su seno (fig. 5). La vestimenta de los cofrades *Capucciati* incluía una capucha blanca.<sup>10</sup> La catedral entronaba una estatua considerada divina o *achiropita* (figs. 3-4), vista por el carpintero hablando, diciéndole que buscara la paz.

Sin embargo, la crónica del Anónimo de Laón, desfavorable a la actividad de la cofradía, desarrolla otra versión de la historia. Según el cronista, la visión del carpintero no fue producto de una intervención milagrosa de la Virgen sino de la maniobra de un canónigo de Le Puy, quien mandó a un joven, vestido como la Virgen, y engañó al carpintero.<sup>11</sup> De este modo, se trató de una falsa imagen y de una aparición simulada ¿Qué significa este uso icónico, y a la vez falsificado y cínico de imágenes milagrosas? ¿Qué información nos ofrece de la estética teológica y de la política, empleando y manipulando las imágenes en Le Puy?

La construcción de la campana de la catedral y de su *Porche du For* (el porche sur) (fig. 7) y las adiciones a la capilla de Saint-Michel d'Aiguilhe (incluyendo un campanario en imitación del de la catedral)<sup>12</sup> coinciden con la visión del carpintero y muestran la ideología de la Paz de Dios. Además, cuatro estatuas rodeando la campana catedralicia conmemoran monumentalmente a los *Capucciati*, destacados por su capucha<sup>13</sup> (fig. 6). Para inferir el contexto de las imágenes involucradas, debemos observar la estatua catedralicia y entronada de la Virgen, de la cual se dice, desde tiempo remoto, que fue milagrosa (figs. 3 y 4).



Fig. 5. Insignia de la confraternidad de los capuchones blancos. Inscrición: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* (foto: Aymard, 1855, vol. 2, p. 623).

*anonymi Laudunensis canonici, 705-706; Crónica de los obispos de Auxerre, 729-730; ROBERT DE MONT-SAINT-MICHEL, Crónica, MGH SS, vol. 6, p. 534 & RHGF, vol. 17, p. 336; GERVASIO DE CANTERBURY, The Chronicle of the Reigns of Stephen, Henry II, and Richard I, 300-301. La historia era bien conocida en periodos posteriores: Jean Chartier (ca. 1476), Les Gestes de Philippe-Auguste, Extraits des Grandes Chroniques de France, dites de Saint-Denis, 355; ESTIENNE MÉDICIS, De Podio, I, 82-89. Véase: GÉRAUD 1841-1842, 125-147; DEVIC & VAISSETE, VI, 106-109; BLOCH 1982, 392-394; COHEN 1976b, 35, 74-75; PERREL 1977, 61-79; ARNAUD 1981, vol. 1, p. 134-138; KENAAN-KEDAR 1990, 205-217; FRAMOND 2000, 81; FRANCE 2010, 1-22.*

9 FRANCE 2010, 14. La oración «Cordero de Dios que quita el pecado del mundo, ten piedad de nosotros» forma parte del Canon de la Misa. En lugar del final habitual *miserere nobis* («ten piedad de nosotros»), la inscripción utiliza la fórmula recitada solo la tercera vez, *dona nobis pacem* («danos paz»). Este énfasis proviene probablemente de la ideología de la Paz de Dios. Véase n. 1 *supra*.

10 Todas las crónicas proporcionan una descripción más o menos comparable de la gorra blanca. Del mismo modo, todas las crónicas se refieren a la insignia rodeada por la inscripción. Véase n. 8 *supra*. Para una ilustración de la insignia de la confraternidad, descubierta en Le Puy en el siglo XIX, véase: AYMARD 1855, II, 623; MANDET 1860, II, 192-194; COHEN 1976a, 193-214; BERGER 2009, 91, 93-94 y fig. 1-3.

11 ANÓNIMO DE LAÓN, *Ex chronico anonymi Laudunensis canonici, 705*.

12 LEFÈVRE-PONTALIS 1905, 158-162; DURLIAT 1975, 55-163; CABRERO-RAVEL 1977, 17-22; BARRAL 1975, 248-250; *Idem* 2000, 199-202, 217-222, 254-255 (Saint-Michel d'Aiguilhe), 201-204, 253-254 (el campanario de la catedral), 305-310; GALLAND 2000, 310-331. Cabe señalar que la torre de la iglesia de Saugues, que alberga una estatua de la Virgen, también se considera una copia de la de la catedral.

13 KENAAN-KEDAR 1990, 205-217. Kenaan-Kedar se refiere solo a las estatuas del campanario de la catedral e ignora las adiciones de Saint-Michel d'Aiguilhe. Su estudio debe tomarse con precaución por sus muchas incorrecciones y errores históricos. ANÓNIMO DE LAÓN, *Ex chronico anonymi Laudunensis canonici, 705*, menciona un juramento prohibido, reflejado en la iconografía del portal. Con respecto a la iconografía del portal de Saint-Michel, véase: HEYMAN, en prensa.



En Le Puy, al igual que en todo el Occidente medieval, el culto a la imagen de la Virgen coexistió con la extraordinaria difusión de leyendas fabulosas. El hecho de que la imagen considerada milagrosa fuera adquiriendo valor legendario favoreció la llegada de peregrinaciones y, con éstas, aumentaron las ofrendas a los santuarios que las custodiaban. El acrecentamiento en el número de estatuas y de relicarios magnificentes en su configuración plástica incidió en el desarrollo de la tipología arquitectónica y litúrgica de las famosas iglesias de peregrinación, y auspició el esplendor de los monumentos que, revestidos de un especial perfil taumatúrgico, se convirtieron en entidades especiales de veneración. Los textos hagiográficos popularizaron esas leyendas que, de forma paralela, encontramos inmortalizadas en el ámbito artístico, cambiando el santuario a un *locus sanctus* propiamente dicho.<sup>14</sup> Esta equiparación favoreció su espectacular ramificación y su redundante empleo como motivo también político durante todo el período medieval.

Así, Pedro Comestor, el célebre teólogo francés del siglo XII, y autores posteriores, desarrollando leyendas elaboradas, se refirieron con entusiasmo a la estatua de la Virgen del altar mayor de la catedral de Le Puy, hoy desaparecida,<sup>15</sup> subrayando que ésta era conocida preeminentemente en el mundo entero.<sup>16</sup> Estienne Médicis, un burgués y comerciante de Le Puy en el siglo XVI,<sup>17</sup> el capuchino italiano Teodosio de Bérghamo<sup>18</sup> y el jesuita Odo de Gissey en el siglo XVII<sup>19</sup>, utilizaron



Fig. 6. Le Puy-en-Velay, catedral, campanario: estatua de un cofrade de la confraternidad de los capuchones blancos (foto: Avital Heyman).

14 Sobre la creciente importancia visual y física de las imágenes sagradas, incluidas las reliquias y las imágenes *achiropita* (por ejemplo, la Cara Sagrada de Cristo, el retrato de la Virgen pintado por el evangelista Lucas, entre otros), véase: KITZINGER 1954, 83-150; CAMILLE 1989; BELTING 1994; SANSTERRE 1998, 1219-1241; *Idem*, 2016b, 234-250; MORELLO & WOLF 2000; SCHMITT 2002; *Santa Croce di Lucca* 2003; FRICKE 2005, 67-89; *Eadem* 2015; GARCÍA AVILÉS 2007a, 71-96; *Idem* 2007b, 324-342; ; *Idem*, 2010a, 11-29; *Idem*, 2010b, 25-35. Con respecto al culto mariano en Le Puy y su región: COURTILLÉ 1997; GERMAIN 1999, 75-83; BARRAL 2000, 141-148.

15 Se sabe que la Virgen de Le Puy se ennegrece en un período posterior. La Virgen del altar mayor de hoy se hizo en el siglo XIX y fue bendecida por el Papa Pío IX en 1856. Véase: BARRAL 2009, 49-61; *Idem* 2000, 158-166.

16 PEDRO COMESTOR, *Historia scholastica*, «Tobia», III, PL, 198, col. 1440. Con respecto a esta referencia y su génesis, véase: SANSTERRE 2016a, 234-250. El texto de Comestor fue traducido en el siglo XIV por Guyard des Moulins. Véase: KAEPPELIN 1997, 32-36 y 40-41 (traducción del texto latino al francés moderno por D. de Grune). La leyenda aparece en 1470, ya totalmente desarrollada, en los capítulos finales de una historia de fundación de la catedral: PIERRE ODIN 1890, 21-26. Las leyendas posteriores trataron también de la Virgen de Chartres. Para la estética teológica de los diversos textos, véase: SANSTERRE 2016a, 1061-1065; FOSTER 2016, 1-30.

17 ESTIENNE MÉDICIS, *De Podio*, I, 17-32 y 26-29 para la imagen. La leyenda fue el tema de un Misterio representado alrededor de 1518-1521 (*ibid.*, II, 369-599). Estienne Médicis describe en detalle la entrada de Francisco I a Le Puy en 1533, que fue una ocasión adecuada para presentar tres escenas –a modo de *tableaux vivants*– de la historia de la fabricación profética de la Virgen de Le Puy, antes de que el rey entrara a la catedral para adorarla (*ibid.*, vol. 1, 338). Véase: KAEPPELIN 1997, 41-42; SANSTERRE, 2016a, 1061-1065; FOSTER 2016, 1-30.

18 TEODOSIO DE BÉRGHAMO 1620, en: ROCHER 1890, 107-256. Véase: KAEPPELIN 1997, 45-48.

19 ODO DE GISSEY 1620, II, 8-9, 220, 228. Véase: KAEPPELIN 1997, 43-45.



Fig. 7. Le Puy-en-Velay, catedral, Porche du For, portal. Inscripción: SCUTARI PAPA VIVE DEO (foto: Avital Heyman).

una terminología que gozaba de una larga tradición y cuyo origen se remonta a tiempos inmemoriales, con el fin de exponer la estética teológica de la imagen mariana, llamada «la estatua de Jeremías». Creían que la Virgen del gran altar de Le Puy fue creada con madera de acacia (el *shitim* de la Biblia), la misma madera con la que se construyó el Arca de la Alianza. La distinguían como una imagen profética, realizada por el propio profeta Jeremías y que el rey de Francia Clodoveo II llevó a Le Puy en el siglo VII. En relación con el misterio de la milagrosa concepción del Hijo de Dios, Teodosio recuerda que «el santo Profeta Jeremías, para insinuarnos mejor el misterio de la santa Encarnación, mandó hacer la imagen de Nuestra Señora con la madera con la que había sido hecha el Arca de la Alianza, que la representaba».<sup>20</sup> El sacerdote de Montfaucon, Mathurin des Roys (1523) expresa esa misma convicción con las siguientes palabras: «No se trata de carpintería fabricada ni humana... sino que es obra profética, milagrosa, que realiza milagros, divina, celeste».<sup>21</sup> De esta manera, la estatua se convierte en una manifestación celeste y divina, una imagen *achiropita*.

Cabe citar el *Libro de Milagros de Santa Fe de Conques*, escrito por Bernardo de Angers en el siglo XI, para profundizar nuestro concepto del espectador medieval e intelectual, tal como lo hizo su autor Bernardo, que estudió en Chartres, o como nuestro carpintero Durando, que representa el ámbito más popular del vulgo. Llegando a Conques y mirando la famosa estatua de Santa Fe<sup>22</sup> (fig. 8), Bernardo critica repetidamente su aspecto pagano, diciendo a su compañero: «hermano, ¿qué piensas de este ídolo? ¿Júpiter o Marte se considerarían indignos de tal estatua?». Solo después de que la santa se aparezca, en una visión aterradora, a otro espectador, a quien castiga severamente, Bernardo

20 TEODOSIO DE BÉRGAMO, 1620, VII, en: ROCHER, 130. Véase KAEPPELIN 1997, 46.

21 MATHURIN DES ROYS 1523, XI, en: ROCHER 1890, 83.

22 Para la estatua de Santa Fe, y con bibliografía: FRICKE 2015.



Fig. 8. Sainte-Foy de Conques, estatua de Santa Fe.  
(foto: Jacques Mollon, Brioude).



Fig. 9. Virgen dorada de Clermont, finales del siglo x– principio del siglo xi. Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, ms. 145, fol. 130v (foto: Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale).

de Angers se convierte, admitiendo que la imagen de la santa debe ser digna de veneración. Bernardo documenta el motivo: Santa Fe dejó en claro que quien deshonrara la estatua sería penado. Por lo tanto, continúa Bernardo, la imagen representa la memoria piadosa de la santa: «Es un depósito de reliquias sagradas, hechas en una forma específica sólo porque el artista lo deseaba».<sup>23</sup> La estatua del relicario se compara –como en el caso de la Virgen de Le Puy– con el Arca de la Alianza, y también con las perlas que adornan la Jerusalén celestial.

Al igual que la divinizada estatua de Le Puy, otra estatua de la región, desaparecida, como la de Le Puy y considerada divina, la de la *Virgen Dorada* de Clermont (fig. 9), se vincula a una visión, que la consignaba una veneración basada en sus cualidades de *achiropita*.<sup>24</sup> Por lo demás, el peculiar lenguaje utilizado en estos textos de visiones evoca otra leyenda de fundación del Velay: la de su propia catedral, que se consideraba consagrada por ángeles, estos seres celestes. La leyenda que contiene el origen visionario de la catedral de Le Puy forma parte del ciclo hagiográfico de San Jorge, primer

23 *Liber Sanctae Fidis*, I, 13. Véase: *The Book of Sainte Foy*, I, 13, 77 (trad. inglesa). Véase: HUBERT & HUBERT 1985, 319-358; SCHMITT 1994, 447-457.

24 Una visión del siglo x o de principios del xi, incluida en el ms. 45 de la Bibliothèque Municipale de Clermont-Ferrand (fol. 130v), proporciona información de la historia de la estatua. Sin embargo, el texto está articulado de acuerdo con la terminología divina para otorgar a la estatua cualidades extraordinarias y visionarias. Véase: RIGODON 1950, 22-55; FORSYTH 1972, 31, 49-50, 90-100 y fig. 3; GOULLET & IOGNA-PRAT 1996, 383-405; SCHMITT 1994, 441-447; *Idem* 2002, 182-188. Sobre el dibujo que se conserva de la estatua perdida: IOGNA-PRAT 1992, 87-108.

obispo de Le Puy en el siglo V. Cuenta cómo una noble dama, que buscaba desesperadamente un remedio a la alta fiebre que sufría, recibió como instrucción, en una visión nocturna, dirigirse hasta la cima del Monte Anís, conocido por todos con el nombre de Le Puy. Una vez llegó a la cumbre del monte, la dama habría encontrado una piedra que creyó de origen celestial, y que se conoce hoy con el nombre de *la piedra de las fiebres*. Este descubrimiento fue seguido por la aparición de la Virgen, que ordenó a la dama escoger un lugar donde edificar una iglesia dedicada a ella. La dama, recuperada de su persistente fiebre, se apresuró al encuentro del obispo Jorge de Le Puy, que edificaría la primera catedral del lugar. Una versión más elaborada de esta visión, fechada en el siglo XIII, atribuye su construcción al obispo Vosy, uno de los sucesores del obispo Jorge en la sede episcopal de Le Puy, y añade una segunda aparición, esta vez a una monja. Sin embargo, esta segunda versión incluye dos detalles muy significativos. En primer lugar, en búsqueda de la confirmación papal, Vosy se dirigió a Roma, desde donde el Papa le enviaría de vuelta a Le Puy con un arquitecto, un tal *Scrutarius*. En segundo lugar, una vez llegados a Le Puy, el lugar fue milagrosamente señalado por la nieve que caía en medio del verano (fenómeno relacionado claramente con la leyenda de Santa María la Mayor de Roma). En el momento en que el lugar sagrado había sido marcado por una señal divina, los santos ángeles lo habían consagrado.<sup>25</sup>

Como es habitual en los ciclos hagiográficos, las versiones escritas, aumentadas y ampliadas por la posteridad, retoman tradiciones orales que circulaban en la región desde tiempos ancestrales. Este es el caso de una parte de la antigua tumba de *Scrutarius*, el legendario arquitecto, que habría sido reutilizada para ornamentar el pequeño portal sur del *Porche du For*, fechado en los años 1180 (fig. 7). Esta peculiar conmemoración del arquitecto de la primitiva catedral confirmaría la anterioridad de la leyenda de *Scrutarius*,<sup>26</sup> cuya iglesia habría sido beneficiada por una intervención angélica para demostrar su carácter divino y *achiropita*.

Seguimos al relato de la visión del carpintero, ubicado por casi todos los cronistas en la misma catedral de Le Puy (fig. 10), en la cual tenía Durando la costumbre de rezar delante de la Virgen, de modo piadoso. Mientras que los demás cronistas hablan de la aparición de la propia Madre de Dios, solo el cronista Rigord en su crónica de Filipo Augusto fechada de 1196, habla de una aparición de Cristo que se presentó «no delante de un *imperator*, ni rey, ni príncipe o eclesiástico, sino de frente de tal hombre pobre de nombre Durando». Según cuenta Rigord, Cristo muestra a Durando una cédula o banderola, con una imagen de la Virgen María entronizada y con el niño Jesús en sus manos. Esta imagen fue enmarcada con la inscripción anteriormente mencionada: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*. El contexto de la Asunción surge de nuevo, porque en esta fiesta mariana tan importante, sigue Rigord, se reunieron el obispo Pedro con los príncipes mayores y menores de la región, para escuchar la historia contada por Durando. Elevando su voz y llorando, el pobre carpintero mostró a la multitud la cédula con la imagen de María y el niño. El sello divino fue grabado en el traje de los cofrades de la paz (fig. 5), cuya cofradía fue dirigida por Durando.<sup>27</sup> El benedictino

25 Con respecto a la leyenda: VILATTE 1996, 750-751; BARNAY 1999, 33-45; *Eadem* 2001, 239-254; *Eadem* 2009, 37-48; SANSTERRE 2016a, 1061-1065; FOSTER 2016, 1-30.

26 El nombre de *Scrutarius* está inscrito en un arquitrabe encontrado el siglo XIX en un jardín cercano a la catedral. La inscripción dice: SCUTARIUS EPIS SENATUR ARTEFEX FECIT. *Scrutarius* sucedió a Evodius (Saint Vosy), un obispo ilustre de Le Puy. Se supone que este monumento, ahora dispersado, cuyos restos se conservan ahora en el Museo Crozatier, estaba en la fachada oeste de la antigua catedral. La pequeña puerta del *Porche du For*, coronada por un antiguo atril, cuya inscripción dice SCUTARI PAPA VIVE DEO, hace uso literalmente de la espolia del pasado heroico y legendario del santuario mariano. Véase: MANDET 1860, II, 78-86, fig. p. 80; AYMARD 1868, 531-585, fig. p. 569; PASCAL 1903, 607-610; DURLIAT 1975, 148 y n. 174. La leyenda de *Scrutarius* es mencionada, por ejemplo, por MATHURIN DES ROYS, 1523, XI (ROCHER 1890, 71). En sus comentarios introductorios, Mathurin subraya la necesidad de llegar a una iglesia que guarda reliquias en corazones puros.

27 RIGORD, *De gestis Philippi Augusti, Francorum Regis*, 12.



Fig. 10. Le Puy-en-Velay, catedral, vista interior al altar mayor (foto: Avital Heyman).

Gervasio de Canterbury menciona también, hacia 1188, dicho sello mariano.<sup>28</sup> El cronista Geoffrey de Vigeois desarrolla la historia de modo litúrgico, empezando en la fiesta de San Andrés, cuando el carpintero (anónimo, en esta crónica) cuenta al obispo Pedro que quiere establecer la Paz. En Navidad ya son muchos los que han jurado a la cofradía, y el número de cofrades va en gran aumento hasta después de Pascua. En Pentecostés ya se ha acumulado mucho dinero y, cuando llega la fiesta de la Asunción, el obispo de Le Puy predica ya sobre la Paz.<sup>29</sup> Todos los cronistas se refieren al traje de los cofrades, que llevaba una capucha blanca, mientras que la imagen de la Virgen sirve como péndula sobre el pecho (fig. 5) y el *Agnus Dei*, mencionado por todos, se toma como su símbolo. Como se ha dicho anteriormente, se ve al Cordero de Dios en la pequeña portada añadida a la capilla de Saint-Michel d'Aiguilhe (fig. 2), construida con toda probabilidad por la cofradía de la Paz, llamada *Capucciati*. Este nombre se basa en su capucha tan distinta,<sup>30</sup> que se ve en una de las estatuas rodeando la campana (fig. 6).

28 GERVASIO DE CANTERBURY, *The Chronicle of the Reigns of Stephen, Henry II, and Richard I*, 300-301.

29 GEOFFREY DE VIGEOIS, *Pars altera chronici Lemovicensis*, 219. La confraternidad se extendió a muchas partes de Francia y en el espacio de dos meses, la de Le Puy había recaudado la enorme suma de 400.000 libras, según el ANÓNIMO DE LAÓN, *Ex chronico anonymi Laudunensis canonici*, 706. Este aspecto no se ha considerado antes, en cuanto al posible patrocinio de la confraternidad, que coincidió con la campaña de construcción tratada aquí. Véase: HEYMAN 2019, en prensa.

30 Véase n. 10.

La crónica más interesante, a pesar de su hostilidad hacia los *Capucciati*, es la del Anónimo de Laón, en la que se describe la experiencia visual del carpintero. Aun cuando dicha experiencia ofrece la visión de un joven mentiroso –según la interpretación de la crónica–, su efecto sobre el ingenuo espectador es la misma, pues el joven va vestido con la vestimenta de la Reina del Cielo y, para visualizar mejor la figura celeste, lleva una corona llena de gemas espléndidas.<sup>31</sup> Su mirada nos recuerda el famoso párrafo de Bernardo de Angers:

Siguiendo las costumbres antiguas, existe un uso inmemorial en Auvernia y los distritos de Rouergue y Toulouse y sus alrededores, según el cual cada uno erige una estatua de su patrón en oro, plata o cualquier otro metal, de acuerdo con los medios de que disponga. La estatua sirve como relicario para la cabeza del santo o cualquier extremidad. El hombre ilustrado, no siendo temeroso de esta práctica, la considera una supervivencia del culto del diablo, o más bien de algún demonio.<sup>32</sup>

Así se asombra de la estupidez del vulgo, representado por nuestro pobre carpintero tan devoto, que un canónigo angustiado por la disminución de la peregrinación, manipuló de modo visual. A pesar de la falsificación visual, la mentira se razonó verdadera y la cofradía se estabilizó para procurar dos fenómenos: el *locus sanctus* y su peregrinación, rodeándolo de unas imágenes cuyas historias milagrosas constituían una legitimación de importancia sustancial en el imaginario colectivo medieval y en la piedad popular. La historia de la incineración de la estatua, en 1794, informa de que un pergamino enrollado habría salido de la estatua, pero habría sido devorado por las llamas. Quién sabe, tal vez fuera aquella banderola inscrita, dada por la Virgen a Durando el carpintero.

31 ANÓNIMO DE LAÓN, *Ex chronico anonymi Laudunensis canonici*, 705.

32 *Liber Sanctae Fidis*, I, 13. Véase: *The Book of Sainte Foy*, I, 13, p. 77 (trad. inglesa). Véase: GARCÍA AVILÉS 2010b, 29-30.

## BIBLIOGRAFÍA

## (Abreviaturas)

MGH SS: *Monumenta Germaniae Historica inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum. Scriptores in folio*, Hanover-Leipzig, 1826-1932, 32 vols. (reimpr. Wiesbaden, Kraus Reprint, 1963).

PL: *Patrologiae cursus completus, Series Latina* (ed. Jean Paul MIGNÉ), Paris, 1844-1864, 221 vols.

RHGF: *Recueil des Historiens des Gaules et de la France* (ed. Martin BOUQUET), Paris, 1840-1904 (reimpr. Victor Palmé, 1967).

## (Fuentes)

ANÓNIMO DE LAÓN, *Ex chronico anonymi Laudunensis canonici*, RHGF, XVIII, 705-706.

*Book of Sainte Foy, The* (trad. Pamela SHEINGORN), Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1995.

*Crónica de los obispos de Auxerre*, RHGF, XVIII, 729-730.

DEVIC, Claude & Joseph VAISSETE, *Histoire générale de Languedoc*, Toulouse, Édouard Privat, 1872-1904, 16 vols.

ESTIENNE MÉDICIS, *De Podio. Le Livre de Podio ou Chroniques d'Estienne Médicis, bourgeois du Puy* (ed. Augustin CHASSAING), Le Puy-en-Velay, M. P. Marchessou, 1869-1874, 2 vols.

GEOFFREY DE VIGEOIS, *Pars altera chronici Lemovicensis*, RHGF, XVIII, 219.

GERVASIO DE CANTERBURY, *The Chronicle of the Reigns of Stephen, Henry II, and Richard I* (ed. William STUBBS), Londres, Her Majesty's Stationary Office, 1879 (Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores, «Rolls Series», vol. 73/1) (reimp. Wiesbaden, Kraus Reprint, 1965).

JEAN CHARTIER, *Les Gestes de Philippe-Auguste, Extraits des Grandes Chroniques de France, dites de Saint-Denis*, RHGF, XVII, 355.

*Liber Sanctae Fidis* (ed. Luca ROBERTINI), Spoleto, Biblioteca di Medioevo Latino, 1994.

MATHURIN DES ROYS, *La fondation et érection de sainte, dévote et miraculeuse église de Notre-Dame du Puy, bastie par révélation divine*, Lyon, 1523 (ed. Charles ROCHER 1890, 33-105)

ODO DE GISSEY, *Discours historiques de la très ancienne dévotion à Notre-Dame du Puy*, Lyon, Muget, 1620.

PEDRO COMESTOR, *Historia scholastica*, PL, 198, col. 1049-1722A.

PIERRE ODIN, *Fondation de la sainte église et singulier oratoire de Nostre-Dame de Puy*, Paris, s.d (ca. 1530) (ed. Charles ROCHER 1890, 21-26).

RIGORD, *De gestis Philippi Augusti, Francorum Regis, De gestis Philippi Augusti, Francorum Regis*, RHGF, XVII, 12.

ROBERTO DE AUXERRE, *Ex chronologia Roberti Altissiodorensis, Præmonstratensis ad S. Marianum canonici*, RHGF, XVIII, 251.

ROBERT DE MONT-SAINT-MICHEL, *Cronica*, MGH SS, VI, 534 & RHGF, XVII, 336.

ROCHER, Charles (ed), *Les vieilles histoires de Notre-Dame du Puy, Le Puy-en-Velay*, Le Puy-en-Velay, Société Agricole et Scientifique de la Haute-Loire, 1890.

TEODOSIO DE BÉRGAMO, *Histoire admirable de l'église de Nostre-Dame du Puy et de l'image et miracles d'icelle*, Lyon, Muguet, 1620 (ed. Charles ROCHER 1890, 107-256)

## (Estudios)

ARNAUD, Jean-André Michel, *Histoire du Velay jusqu'à la fin du règne de Louis XV*, Marseille, Laffitte Reprints, 1981 (reimpr. J. B. La Combe, Le Puy-en-Velay, 1816-1931, 2 vols.).

AYMARD, Auguste, «Église du xv<sup>e</sup> siècle et porte sculptée du xi<sup>e</sup> siècle à la Voûte-Chilhac», *Annales de la Société d'Agriculture, Sciences, Arts et Commerce du Puy*, 4 (1851), 208-210.

AYMARD, Auguste, «Séance sur la découverte au Puy d'une enseigne des Chaperons Blancs», *Congrès Scientifique de France, 12<sup>e</sup> session*, Le Puy-en-Velay, 1855, II, 623.

AYMARD, Auguste, «Les premiers évêques du Puy. Étude critique sur leur ordre de succession», *Annales de la Société d'Agriculture, Sciences, Arts et Commerce du Puy*, 29 (1868), 531-585.

BARNAY, Sylvie, «La chambre des anges de Notre-Dame du Puy. Une relecture de la fondation visionnaire du sanctuaire», *Autour du culte marial en Forez. Coutumes, Art, Histoire. Actes du colloque des 19 et 20 septembre 1997 à l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, 33-45.

BARNAY, Sylvie, «La fondation visionnaire des sanctuaires. Un exemple de politique mariophonique: Notre Dame du Puy», C. L. PIASTRA (ed), *Gli studi di Mariologia medievale. Bilancio storiografico*,

- Flores, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2001, 239-254.
- BARNAY, Sylvie, «Les apparitions de la Vierge au Puy: histoire d'une topique», B. MAES & D. MOULINET & C. VINCENT (eds.), *Jubilé et culte marial (Moyen Âge-époque contemporaine)*, Actes du Colloque international organisé au Puy-en-Velay par le Centre culturel départemental de la Haute-Loire, 2005, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne-CERCOR, 2009, 37-48.
- BARRAL, Xavier, «La chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe au Puy», *Congrès Archéologique de France, 133<sup>e</sup> Session (Velay)*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1975, 230-313.
- BARRAL, Xavier, *Art roman en Auvergne*, Rennes, Ouest France, 1984.
- BARRAL, Xavier (ed.), *La cathédrale du Puy-en-Velay*, Paris, Éditions du Patrimoine-Skira-Seuil, 2000.
- BARRAL, Xavier, «Observations sur la statue romane de la Vierge à l'Enfant de Notre-Dame du Puy et sur son noircissement postérieur», B. MAES & D. MOULINET & C. VINCENT (eds.), *Jubilé et culte marial (Moyen Âge-époque contemporaine)*, Actes du Colloque international organisé au Puy-en-Velay par le Centre culturel départemental de la Haute-Loire, 2005, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne-CERCOR, 2009, 49-61.
- BELTING, Hans, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1994.
- BERGER Jean, «Les enseignes de pèlerinage du Puy», B. MAES & D. MOULINET & C. VINCENT (eds.), *Jubilé et culte marial (Moyen Âge-époque contemporaine)*, Actes du Colloque international organisé au Puy-en-Velay par le Centre culturel départemental de la Haute-Loire, 2005, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne-CERCOR, 2009, 87-114.
- BISSON, Thomas, «The Organized Peace in Southern France and Catalonia ca. 1140-1223», *American Historical Review*, 82 (1977), 290-311.
- BLOCH, Marc, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, 1982 (1939-1940)
- BOURBON, L., «Gotescalc. Evêque consécuteur en 962 et pèlerin de Saint-Jacques en 950», *Bulletin Historique, Scientifique, Littéraire, Artistique et Agricole de la Société Académique du Puy et de la Haute-Loire (Saint-Michel d'Aiguilhe. Commémoration du millénaire de l'érection de la chapelle)*, 40 (1962), 56-73.
- CABRERO-RAVEL Laurence, «La construction de la cathédrale du Puy», *Monuments Historiques*, 5 (1977), 17-22.
- CAHN, Walter, *The Romanesque Wooden Doors of Auvergne*, Nueva York, New York University Press, 1974.
- CAMILLE, Michael, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 1989.
- CHANAL, André, *Saint-Michel d'Aiguilhe. Guide de Touriste*, Le Puy-en-Velay, Jean d'Arc, 1941.
- «Chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe», *Congrès Archéologique*, 71, *Session tenue au Puy*, Paris-Caen, Société Française d'Archéologie, 1905, 32-35.
- COHEN, Esther, «*In haec signa*: Pilgrim-Badge Trade in Southern France», *Journal of Medieval History* (1976a), 193-214.
- COHEN, Esther, *In the Name of God and of Profit: The Pilgrimage Industry in Southern France in the Late Middle Ages*, Brown University, 1976b (tesis doctoral) (copia microfilmada: Ann Arbor, UMI, 2002).
- COURTILLÉ, Anne, *Marie en Auvergne, Bourbonnais et Velay*, Clermont-Ferrand, Éditions de Borée, 1997.
- CUBIZOLLES, Pierre, «Début du pèlerinage à Notre-Dame du Puy», *Cahiers de la Haute-Loire* (1995), 33-74.
- DURLIAT, Marcel, «La cathédrale du Puy», *Congrès Archéologique de France, 133<sup>e</sup> Session (Velay)*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1975, 55-163.
- FAUX, Auguste, «Un pèlerinage millénaire. Saint-Michel d'Aiguilhe (962-1962)», *Sanctuaires et pèlerinages*, *Bulletin du Centre de Documentation*, 25 (1962), 147-164.
- FORSYTH, Ilene H., *The Throne of Wisdom; Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- FOSTER, Elisa A., «Out of Egypt: Inventing the Black Madonna of Le Puy in Image and Text», *Studies in Iconography*, 37 (2016), 1-30.
- FRAMOND, Martin de, «Les Capuchons (1182-1184)», X BARRAL (ed.), *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, Paris, Éditions du Patrimoine-Skira-Seuil, 2000, 81.
- FRANCE John, «People against Mercenaries: The Capuchins in Southern Gaul», *Journal of Medieval Military History*, 8 (2010), 1-22.
- FRICKE, Beate, «Fallen Idols and Risen Saints: Western Attitudes towards the Worship of Images and the 'cultura veterum deorum'», A. McCLANAN & J. JOHNSON, (eds.), *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*, Aldershot, Routledge, 2005, 67-89.
- FRICKE, Beate, *Fallen Idols, Risen Saints: Sainte Foy of Conques and the Revival of Monumental Sculpture in Medieval Art*, Turnhout, Brepols, 2015 (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, 7).



- GALLAND, Bernard, «Plans de l'ensemble cathédral», X. BARRAL (ed.), *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, Paris, Éditions du Patrimoine-Skira-Seuil, 2000, 310-331.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro, «Falsas estatuas: ídolos mágicos y dioses artificiales en el siglo XIII», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Language, Literature & Cultural Studies*, 36 (2007), 71-96.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro, «“Imágenes vivientes”: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio», *Goya*, 321 (2007), 324-342.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro, «Imagen y Ritual: Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media», *Anales de Historia del Arte*, 11 (vol. extra.) (2010), 11-29.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro, «Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval», G. BOTO (ed.), *Imágenes medievales de culto*, Murcia, 2010, 25-35.
- GÉRAUD, Henri, «Les routiers au XII<sup>e</sup> siècle», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 3 (1841-1842), 125-147.
- GERMAIN, René, «Les représentations de la vierge, expression de la foi du Moyen Âge en France», *Autour du culte marial en Forez. Coutumes, art, histoire, Actes du colloque des 19 et 20 septembre 1997 à l'Université Jean Monnet*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, 75-83.
- GOULLET, Monique & Dominique, IOGNA-PRAT, «La Vierge en “Majesté” de Clermont-Ferrand», D. IOGNA-PRAT & E. PALAZZO & D. RUSSO (eds.), *Marié. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, 383-405.
- GRABOIS, Aryeh, «De la trêve de Dieu à la paix du roi: étude sur la transformation du mouvement de la paix au XII<sup>e</sup> siècle», P. GALLAIS & Y.-J. RIOU (eds.), *Mélanges Offerts à René Crozet à l'occasion de son 70<sup>e</sup> Anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves et les membres du CÉSCM*, Poitiers, Société d'Études Médiévales, 1966, 585-596.
- HEAD, Thomas & Richard, LANDES, *The Peace of God: Social Violence and Religious Response in France Around the Year 1000*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- HEYMAN, Avital, «Le Pèlerinage du Puy-en-Velay en péril: la vision mariale d'un charpentier», *Actes du Colloque international, Chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle en France: Patrimoine, Territoires, Historicité*, Toulouse, Méridiennes des Presses Universitaires du Midi (PUM), en prensa.
- HUBERT, Jean & Marie-Clotilde, HUBERT, «Piété chrétienne ou paganisme? Les statues reliquaires de l'Europe carolingienne», J. HUBERT (ed.), *Nouveau recueil d'études d'archéologie et d'histoire. De la fin du monde antique au Moyen Âge*, Ginebra-Paris, Librairie Droz, 1985, 319-358.
- IOGNA-PRAT, Dominique, «La Vierge en “Majesté” du manuscrit 145 de la Bibliothèque municipale de Clermont-Ferrand», M. MENTRÉ & B. DOMPNIER (eds.) *L'Europe et la bible*, Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale et Interuniversitaire, 1992, 87-108.
- KAEPPELIN, Philippe, «*Nigra sum*. La sainte image de Notre-Dame du Puy. Deux hypothèses», *Le Fil de la Borne*, 22 (1997).
- KENAN-KEDAR, Nurith, «L'Évêque, le comte et le charpentier : à propos de deux monuments commémoratifs du XII<sup>e</sup> s. à Notre-Dame du Puy», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 33 (1990), 205-217.
- KITZINGER, Ernst, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), 83-150.
- LAFAYETTE, C. de, «Sur la chapelle d'Aiguilhe et l'église St.-Michel du Puy», *Congrès Scientifique de France, 22<sup>e</sup> session, Le Puy-en-Velay, 1855*, Paris-Le Puy-en-Velay, 1856, I, 134-148.
- LAURANSON-ROSAZ, Christian & Martin de FRAMOND, *Autour de l'Archange Saint-Michel. Actes du Colloque Aiguilhe-Le Puy-en-Velay (Haute-Loire), 2009*, Yssingaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012.
- LEFÈVRE-PONTALIS, Eugène, «Les dates de la cathédrale du Puy», *Congrès Archéologique, 71<sup>e</sup> Session tenue au Puy*, Paris-Caen, Société Française d'Archéologie, 1905, 158-162.
- MANDET, Francisque, «Notre-Dame du Puy», *Histoire du Velay, vol. 2*, Le Puy, M. P. Marchessou, 1860.
- MORELLO, Giovanni & Gerhard WOLF (curs.) *Il volto di Cristo*, Milan, Electa, 2000 (catálogo de exposición).
- (La) *Paix de Dieu, X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles. Actes du Colloque organisé au Puy en septembre 1987 par Le Conseil générale du Département de la Haute-Loire*, Le Puy-en-Velay, L'Éveil de la Haute-Loire, 1988.
- PASCAL, Louis, *Bibliographie du Velay et de la Haute-Loire*, Marseille, Laffitte Reprints, 1980 (reimpr. Le Puy-en-Velay, 1903).
- PAUL, Georges, *Armorial chronologique des évêques du Puy*, Le Puy-en-Velay, La Société Académique, 1966.
- PERREL, Jean, «Une révolution populaire au Moyen-Âge: Le mouvement des Capuchonnés du Puy (1182-1184)», *Cahiers de la Haute-Loire* (1977), 61-79.
- RIGODON, René, «Vision de Robert, abbé de Mozat, au sujet de la basilique de la Mère de Dieu édifée dans

- la Ville des Arvernes, relation par le diacre Arnaud (MS de Clermont 145, fol. 130-134)», *Bulletin Historique et Scientifique de l'Auvergne*, 70 (1950), 22-55.
- SANSTERRE, Jean-Marie, «Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge», *Annales HSC*, 53 (1998), 1219-1241.
- SANSTERRE, Jean-Marie, «Images, prédictions et présages à Byzance et dans l'Occident médiéval», P. HENRIET & K. HERBERS (eds.), *Hagiographie et prophétie, de l'Antiquité au XIII<sup>e</sup> siècle*, Florencia, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2016a, 234-250.
- SANSTERRE, Jean-Marie, «Images sacrées, reliques, sanctuaires en Occident. Notes de recherche, 8-16», *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 94 (2016b), 1043-1069.
- (La) *Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini, Atti del Convengo, Lucca, marzo 2001*, Florencia, Lito Terrazzi, 2003.
- SCHMITT, Jean-Claude, «Rituels de l'image et récits de vision», *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spoleto, Presso la Sede del Centro, 1994, I, 419-462 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 41).
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 (Le Temps des Images).
- THIOLLIER, Noël & Félix THIOLLIER, *L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*, Nogent-le-Roi, L.A.M.E., 1979 (reimpr. M. P. Marchessou, Le Puy-en-Velay, 1900).
- VILATTE, Sylvie, «La "dévote Image noire de Notre-Dame" du Puy-en-Velay: histoire du reliquaire roman et de son noircissement», *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 74 (1996), 727-760.



GIANLUCA AMERI

Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo  
gianluca.ameri@unige.it

## La gemma di Dio: il *Sacro Catino* di Genova tra «mirabilia» e «raccio»\*

**Abstract:** Al *Catino* in vetro smeraldino conservato nel Tesoro del Duomo di Genova non sono mai stati attribuiti miracoli, né sono state riconosciute virtù soprannaturali –come alle autentiche reliquie, o ai resti di esseri fantastici custoditi nei tesori europei. Dalle origini della sua storia nota, le fonti ne fanno quasi lo specchio dei *mirabilia* medievali: prima come inestimabile smeraldo intagliato ed esotica preda dell'esercito genovese alla prima crociata; poi –da fine XIII secolo– come reliquia gerosolimitana della *Coena Domini*. Se nella «memoria» dell'oggetto è assente il riferimento alla contrapposizione religiosa verso l'Islam, il suo *status* di reliquia cristologica verrà discusso da Iacopo da Varazze, che nella *Chronica Civitatis Ianuensis* lo accosterà al «Sangraal», divulgandolo piuttosto come «non arte humana factum, sed divina virtute productum». Rarissimo per opere non iconiche ma più consono alla sua formazione, il concetto di *acheropito* poteva servire a sottrarre il *Catino* alla competizione con altri vasi, da tempo propagandati come il «vero» piatto dell'Ultima Cena, facendone quasi un *unicum* nell'ecumene cristiana; e, allo stesso tempo, a giocare un ruolo nella lunga rivalità con Venezia, che nel tesoro di San Marco poteva vantare una «schutela» iranica detta di vero turchese, forse preda dalla quarta crociata e più tardi legata a un'origine divina.

**Keywords:** Sacro Catino, Crociata, Tesoro, Graal, Iacopo da Varazze, Acheropito.

**Abstract:** The emerald-green glass *Catino* preserved in the Treasury of San Lorenzo in Genoa has never been connected to miracles, or to supernatural virtues –unlike the authentic relics, or the remains of legendary beasts displayed in many European treasuries. Since the beginning of its known history, the vase was recorded as a mirror of the medieval *mirabilia*: an invaluable carved emerald and an exotic prey of the Genoese army in the first crusade, then –since the late 13th century– a relic of the Last Supper from Jerusalem. While literature concerning the vase never witnessed anti-islamic purposes, Iacopo da Varazze discussed its status of relic of Christ, briefly suggesting a comparison to the «Sangraal» and describing it more precisely as «non arte humana factum, sed divina virtute productum». Highly unusual for non-iconic works of art, yet more consistent with his education, the concept of «acheropito» was probably adopted both to distance the *Catino* from the competition with other vases, at that time promoted as the «real» dishes of the Last Supper, and to declare its uniqueness within Christendom. At the same time, the *Catino* as «acheropito» could play a role in the long-lasting rivalry with Venice, whose treasury in St. Mark preserved an Iranian «schutela» (bowl) of turquoise glass, probably a prey of the 4th crusade and later linked to a divine origin.

**Keywords:** Sacro Catino, Crusade, Treasury, Graal, Iacopo da Varazze, Acheropita.

\* Devo un ringraziamento particolare ad Anna Orriols, Jordi Cerdà, Joan Duran-Porta, Piero Boccoardo, Adriana Pessa.

Nel 1726 il frate agostiniano scalzo Gaetano da Santa Teresa, predicatore ufficiale della Cattedrale di Genova e revisore del Sant'Uffizio, dedicava al Doge Gerolamo Veneroso e al Collegio di governo della Repubblica un trattato sorretto da dotta acribia e animato da un piglio pugnace. Era intitolato *Il Catino di smeraldo orientale gemma consagrada da N.S. Gesù Cristo nell'ultima cena degli azimi, e custodita con religiosa pietà dalla Ser.<sup>ma</sup> Repub.<sup>ca</sup> di Genova, come glorioso trofeo riportato nella conquista di Terra Santa l'anno MCI*, e –come l'autore dichiarava– era nato su istanza del governo, dopo una sua prolusione che aveva ricordato «le gloriose memorie degli Antenati» e l'affermazione militare nella prima crociata, che aveva procurato ai Genovesi importanti privilegi, sanciti da un'epigrafe nella basilica dell'Anastasi<sup>1</sup>. Eppure nelle pagine di dedica trapelano allusioni a invidie e a dubbi che –anche recentemente, a quanto pare, e non solo dall'esterno della città– avevano «intorbidata» la verità sul «più glorioso Trofeo» cittadino: appunto, il *Sacro Catino* (fig. 1). Il trattato «istoricomorale» aveva perciò un duplice fine: ricostruire la storia del vaso, e ribattere a quanti, nel tempo, lo avevano variamente screditato. Del resto, se già nel xv secolo il cimelio era stato oggetto di tentativi di furto, e la sua conservazione era stata disciplinata da leggi sempre più restrittive, ai tempi di fra' Gaetano la sedimentazione di scritti, resoconti, memorie a esso dedicati s'era fatta così corposa da renderne conveniente un riordino<sup>2</sup>.

Così, attraverso una sistematica raccolta delle fonti erudite –non solo genovesi– dei secoli precedenti, l'autore illustrava la «vera» storia del *Catino*, custodito nella sacrestia del Duomo «con gran gelosia, e divozione», per riaffermare l'antica tradizione secondo cui si sarebbe trattato del piatto adoperato dal Cristo durante l'Ultima Cena, e poi da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea per raccogliere il Suo sangue ai piedi della Croce. Ma non solo: era necessario proteggere da dubbi blasfemi anche la composizione materica del vaso, ritenuto uno smeraldo di grandezza e preziosità impareggiabili già dai crociati che lo avevano portato da Cesarea all'alba del secolo XII. Il lavoro di cucitura di testi disparati, testimoniato da un puntiglioso apparato di riferimenti in margine, portava così fra' Gaetano a fondere l'*auctoritas* della *Bibbia* a riferimenti all'Antico e all'esotico, attribuendo il vaso «imprezzabile» ai gemmari di Tiro, città in cui lo avrebbe visto anche Erodoto, e legando il suo arrivo in Palestina alla regina di Saba, «padrona dell'Indie», che da lì lo avrebbe portato a Gerusalemme per farne dono a re Salomone insieme a molti «vasi di gemme fabbricati all'uso Indiano»<sup>3</sup>. In apertura del testo si forniva la prima raffigurazione scientifica del *Catino*, pubblicandone un'incisione eseguita da Ferdinando Granzinotto «in virtù del decreto grazioso ottenuto dal Serenissimo Senato» e corredata delle sue misure<sup>4</sup>.



Fig. 1. *Sacro Catino*, area mesopotamica, III-IX sec. d.C. Genova, Museo del Tesoro (foto: Museo del Tesoro).

1 DA SANTA TERESA 1726. Sui Genovesi alle crociate cfr. MUSARRA 2017 (125-173 per il primo *passagium*).

2 La raccolta commentata in: CALCAGNO 2000.

3 DA SANTA TERESA 1726, 59-61.

4 Sulla discrepanza tra queste misure e quelle del *Catino* oggi visibile cfr. ancora CALCAGNO 2000, 33-44.

Il trattato esordisce insomma all'insegna del rigore dimostrativo ma finisce per inclinare al «meraviglioso», e, come punto estremo d'un fenomeno interrotto solo nel 1806 dalla commissione scientifica che studiò il vaso al Cabinet des Antiques di Parigi<sup>5</sup>, serve dunque a illuminare la posizione del *Catino* tra i *mirabilia* medievali. È stato possibile ricostruire una biografia di questo oggetto, ritenuto per molti versi unico e, perciò, difficilmente classificabile, anche dopo il suo restauro nel 2017<sup>6</sup>; il problema è connaturato al vaso stesso, e come tale fu subito avvertito. Se fra' Gaetano definì il *Catino* «santa reliquia» asserendo come fosse venerato e persino adorato dai Genovesi fin dall'arrivo in città, le fonti più antiche tratteggiavano una condizione ben diversa, su cui si tornerà, per poi ascoltare la voce di Iacopo da Varazze.

### «Quasi pro miraculo»

Se il *Catino* è un esempio d'eccezione per lo studio del «meraviglioso» nel medioevo, l'appresamento di tipo terminologico con cui Jacques Le Goff apriva il suo fondamentale saggio<sup>7</sup> risulta particolarmente efficace per inquadrare un oggetto che alle categorie e ai criteri di analisi individuati dal grande storico si adatta in diversi modi. «Un universo di oggetti, una collezione più che una categoria»<sup>8</sup>: e che il vaso vi s'inserisca lo chiarisce la lettura delle fonti, mentre lo suggerisce al visitatore la sua sistemazione nel Museo del Tesoro<sup>9</sup>. L'isolamento nella prima *tholos* di questo ambiente ipogeo<sup>10</sup>, dove è visibile grazie a un'illuminazione localizzata, emblemizza il ruolo storico del vaso per la nascita del tesoro della Cattedrale<sup>11</sup>; mentre la natura dell'ambiente e la formula scelta per la sua esposizione rievocano l'*obscuritas* che avvolge tanto le sue origini, quanto il suo arrivo a Genova e la sua vera natura agli occhi degli spettatori, medievali e moderni.

Per gli storici, una causa non secondaria di questo stato di cose pare il silenzio di chi, dal nuovo blocco sociale che aveva fondato il Comune e accompagnato il ritorno della sede episcopale genovese all'obbedienza romana, che sanava mezzo secolo di scisma, alla prima crociata aveva partecipato per poi scriverne da cronista: Caffaro di Caschifellone, iniziatore degli *Annales Ianuenses* alla metà del secolo XII<sup>12</sup>. L'omissione sul *Catino* è stata spiegata con la volontà di non enfatizzare quello che poté essere un personale trofeo di Guglielmo Embriaco, capo del contingente armato genovese in Terra Santa ed esponente di punta –col fratello Primo– di un *clan* che dalla impresa crociata trasse titoli e benefici più sostanziosi e durevoli oltremare che non in patria<sup>13</sup>. È vero che l'aver omesso un'evenienza del genere allineerebbe l'opera ad altre cronache della crociata, che rievocano i bottini in modo indistinto, con qualche attenzione per le reliquie, le cui *inventiones* diventano segni del celeste favore per il *passagium* armato. Ma il fatto che il silenzio di Caffaro sia durato anche nel *De liberatione civitatum Orientis*<sup>14</sup>, cronaca più circostanziata delle imprese crociate viste dall'angolazione genovese, favorisce altre ipotesi: ciò anche in rapporto alla ben diversa enfasi con cui furono accolte in città le ceneri di san Giovanni Battista, forse già testimoniata dall'anonima (e perduta)

5 Il vaso fu requisito nel 1798. Sui risultati dei lavori della Commissione *cf.* MILLIN 1807.

6 I risultati del restauro, condotto presso l'Opificio delle Pietre Dure (come il precedente, eseguito nel 1951 da Bruno Bearzi), sono stati presentati il 13 dicembre 2017 presso la Cattedrale di Genova.

7 Inevitabile rimandare a LE GOFF 1983; poi a LE GOFF 2011.

8 LE GOFF 1983, 5-6.

9 Sul Museo *cf.* da ultimo: BARTOLINI & BOGGERO 2015.

10 Oltre che al volume appena citato, rimando a CAPITANIO 2012.

11 Su cui *cf.* AMERI 2012 (con bibliografia precedente).

12 Il testo in BELGRANO 1890, 1-75; da ultimo sull'autore e l'opera: HALL & PHILLIPS 2013; HAUG 2015.

13 Sull'Embriaco e il suo *clan* familiare *cf.* AIRALDI 2006; poi DI FABIO & MELLI & PESSA 2016.

14 BELGRANO 1890, 92-124.

*Ystoria translacionis* se sincrona al loro arrivo, che a fine Duecento Iacopo da Varazze citava come precedente della sua *Istoria sive legenda translationis beatissimi Iohannis Baptiste*<sup>15</sup>. Si dovrà cioè pensare che il vaso a quel tempo fosse annesso non alla sfera del sacro, bensì a quella schiera di oggetti che in quanto preziosi e «altri» per materiali, forme, funzioni e provenienza, soprattutto con le crociate trovarono posto in tanti tesori chiesastici dell'Occidente medievale<sup>16</sup>.

Certo i contorni di questa percezione ci sarebbero più chiari se si fossero conservate le «antiquas paginas» sul *Catino* e sulle ceneri battistine, che all'alba del secolo xv il cancelliere Giorgio Stella, nei suoi annali, diceva esser custodite in Cattedrale<sup>17</sup>; testi memorialistici forse aggregati ai Registri vescovili<sup>18</sup>, ma che dovettero concorrere all'autocoscienza cittadina che si espresse, nel corso del xii secolo, nelle epigrafi di Porta Soprana, o nel ciclo affrescato in Cattedrale dopo le conquiste in terra iberica<sup>19</sup>. Probabile perciò che a questo nucleo di testi e immagini sia corrisposta un'azione di propaganda estesa alle colonie d'Oltremare, la cui eco si potrà cercare nella prima fonte nota sul *Catino*: la *Chronica* (o *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*) di Guglielmo di Tiro.

Oggi ritenuto il più affidabile cronista della prima crociata<sup>20</sup>, circa il 1184 egli si soffermava sul ritrovamento del vaso a Cesarea, presa dai Genovesi nel 1101, in una moschea che era stata un tempio fondato da Erode, da dove quel trofeo –ritenuto da loro un inestimabile smeraldo intagliato– fu portato nella cattedrale di San Lorenzo come principale «ornatu», mostrato ai più insigni visitatori convincendoli che fosse proprio ciò che sembrava –appunto, uno smeraldo<sup>21</sup>. Venato o meno di scetticismo sulla natura del vaso, misto a ironia sulla credulità dei Genovesi e le loro pretese di persuasione, il brano del presule di Tiro rende una preziosa testimonianza sui modi di percepire, guardare e far guardare oggetti propri a più accezioni e categorie del «meraviglioso». Il prestigio della preda bellica, legittimato dalla vittoria dei crociati, è qui alimentato anzitutto dall'asserita eccezionalità materica –di cui quella tecnica è un significativo sottinteso; poi dalla sua «alterità» tipologica e dalla provenienza. Per il primo aspetto va ricordato che, in ragione della rarità, della preziosità e delle associazioni simboliche, con i nessi cristologici autorizzati dall'esegesi biblica, fin dall'età ottoniana lo smeraldo era imitato in svariati manufatti vitrei, accreditati di origini prestigiose e celebri anche per il luogo di conservazione –i tesori di importanti abbazie o cattedrali<sup>22</sup>. Per gli altri si potrà osservare che tra i «serbatoi» del «meraviglioso» –ancora nei termini di Le Goff– la Terra Santa occupava evidentemente un posto *sui generis*, non da ultimo perché luogo di confronto con i potentati islamici, la cui raffinata vita cortese era ricca di manufatti esotici e preziosissimi, spesso concepiti per destare meraviglia<sup>23</sup>.

Se la conquista del *Catino* rievoca altri episodi simili (i militi Pisani che destinano alla loro Cattedrale i più preziosi pallii, le vesti, i vasi in argento in avorio o in cristallo di rocca predati nelle spedizioni in Tunisia o alle Baleari, celebrate in cronache o poemi d'occasione come il *Liber Maiorichinus*)<sup>24</sup>, i dubbi sulla sua materialità –quando era già celebre nell'ecumene cristiana– non facevano che accrescerne lo *status* di oggetto «mirabile». Tanto più interessante, perciò, che il *Cati-*

15 BELGRANO & VIGNA 1874; POLONIO 2000.

16 SHALEM 1998; SHALEM 2004.

17 STELLA 1975, 20.

18 *Ibidem*.

19 Si vedano, da ultimo: DI FABIO 2016; MÜLLER 2018.

20 HANDYSIDE 2015.

21 GUGLIELMO DI TIRO 1986, 471.

22 Si vedano soprattutto KRUEGER 2007; KRUEGER 2011.

23 Ci si riferisce a opere come il *Grifo* bronzeo predato dai Pisani forse alle Baleari –ma simili animali dovevano essere presenti anche nei califfati vicino orientali– in cui è alloggiato un dispositivo sonoro che «dava voce» all'animale: *cfr.* CONTADINI 2018.

24 ENRICO PISANO 2017; CALDERONI MASETTI 2017.

no –scrive Guglielmo di Tiro– fosse mostrato «quasi pro miraculo»<sup>25</sup>: in anni non lontani Gervasio di Tilbury avrebbe sistematizzato la divaricazione tra i concetti di «mirabilia» e «miraculum», attribuendo al secondo una più netta connotazione cristiana<sup>26</sup>; ma, sebbene non si possa escludere che si stia riferendo agli inizi di una *interpretatio christiana* del vaso, l'inciso del cronista sembra piuttosto descrivere in iperbole la meraviglia che si cercava di suscitare negli spettatori. La sovrapposizione, comunque, rende l'idea di una situazione ambigua; eppure se –come è stato notato– le fonti non attribuiscono mai al vaso connotazioni di condanna antislamica<sup>27</sup>, è vero che, a differenza delle ceneri del Battista, esso non fu fautore di miracoli o tributario di un vero e proprio culto: fu semmai una pietra miliare del tesoro del Duomo di Genova, come avvenne in altri contesti per le prede delle campagne dirette contro le coste dell'Africa mediterranea e l'*al Andalus*'.

Del resto, anche se il vaso poteva ben essere divulgato come un oggetto cui la Natura e l'artificio umano avevano conferito caratteri straordinari –quindi vicino solo in parte ai *mirabilia* naturali come le uova di struzzo o i corni d'unicorno<sup>28</sup>–, le ragioni della sua scelta si potranno considerare in un'ottica mediterranea. Se tra Egitto, Siria e Palestina si producevano i vasi *muḥkam*, in vetro arricchito di ossidi e lavorato a freddo per imitare la pietra preziosa, e se tra il Cairo e Baghdad si foggiano vasi chiamati *ābgīna* per simulare lo smeraldo<sup>29</sup>, il carattere imitativo non sminuiva il valore di queste opere: nel IX secolo al-Azraqī nel *Kitāb akhbār Makkah* citava il piatto in vetro verde donato al tesoro della Ka'ba dal califfo Abū-'l-'Abbās al-Saffāh<sup>30</sup>, mentre nell'XI secolo il *Kitāb al-Hadāyā wa al-Tuḥaf* di al-Rashid ricordava che vasi di vetro si trovavano in gran numero, accanto a quelli in cristallo di rocca, nei tesori dei califfi fatimidi come al-Mustansir<sup>31</sup>. Realtà che dovevano essere ben note ai Genovesi, presenti in Egitto fin da metà XI secolo<sup>32</sup>, i quali dunque facendo del *Catino* l'oggetto eminente del loro nuovo tesoro civico, convinti della sua preziosità da questa lunga tradizione, adottavano un'estetica raffinatamente esotica, con solide radici sull'altra sponda del Mediterraneo, dove stavano diventando sempre più protagonisti commerciali e militari. E proprio l'aura di oggetto raro ed esotico giustificerebbe la funzione liturgica di recipiente delle ceneri delle palme nel mercoledì di Quaresima, asserita a inizio Duecento dall'*Estoire d'Eracles* (versione in volgare della *Chronica* di Guglielmo di Tiro) e apparentemente confermata a inizi Quattrocento<sup>33</sup>.

### «Simile opus non est inventum in toto orbe terrarum»

Sebbene iperbolica, l'aura «miracolistica» che i Genovesi –secondo Guglielmo– rivendicavano al *Catino* resta un elemento culturale da valutare; tanto che vien da ricordarsene leggendo la prima testimonianza di uno spettatore diretto, il monaco nestoriano Sauma –cui nel 1287 «la gente del posto», durante la tappa genovese della sua ambasceria, presentò il vaso come il piatto della *Coena Domini*<sup>34</sup>. Più di un secolo dopo la *Chronica* di Guglielmo di Tiro si attesta cioè un processo di mitopoiesi collettiva in divenire. Il passaggio semantico della sacralizzazione del *Catino* presenta aspetti misteriosi (perché non documentati), e le sue motivazioni restano da indagare; del resto, se intorno

25 GUGLIELMO DI TIRO 1986, 471.

26 GERVASIO DI TILBURY 2010.

27 MÜLLER 2016, 111.

28 Su cui: CORDEZ 2016, 145-224.

29 SHALEM 2012.

30 LAMM 1930, 490.

31 *Book of Gifts...* 1996, 393.

32 KEDAR 1983.

33 La prima notizia è stata valorizzata da MÜLLER 2007; la seconda da CALCAGNO 2002.

34 BORBONE 2000, 84.



al 1294 l'annalista Iacopo Doria, trascrivendo il *De liberatione civitatum Orientis*, riaffermava solo la natura smeraldina del vaso richiamando la trasparenza e la «nimia viriditate» attribuite alla pietra dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia<sup>35</sup>, fu Iacopo da Varazze a dare la più compiuta, organica e nuova esegesi di quel cimelio ormai insigne.

Il domenicano fu arcivescovo di Genova dal 1292 al 1298: anni di «graves dissentiones et belliosa discrimina» tra le fazioni guelfa e ghibellina, che il presule venne chiamato a sedare<sup>36</sup>; e se non si poté evitare che infine gli scontri devastassero l'Episcopio e la stessa Cattedrale, dei suoi sforzi di pacificazione resta la *Chronica Civitatis Ianuensis*, testo orientato a plasmare una comune coscienza civica tramite la forma annalistica unita a esortazioni spirituali e di didassi morale<sup>37</sup>. È nell'undicesima *pars* della *Chronica*, riportando i fatti del tempo del vescovo Airaldo Guaraco, che Iacopo dedicò al *Catino* un lungo passo, in cui si riconoscono diversi segmenti tematici<sup>38</sup>. Ricordati i trionfi della prima crociata, che ai Genovesi fruttarono città come Sidone e Gibelletto, oltre a bottini, reliquie e privilegi, si rievocava il ritrovamento a Cesarea della «scutella sancti Laurentii» –come il cimelio era detto «vulgariter» a Genova. Seguiva l'attestazione della sua natura smeraldina, avallata dall'esame di «gemmarij»; e si riportava l'opinione corrente in città, per cui il vaso, foggiato «ad instar chatini», sarebbe stato il «catino» dell'Ultima Cena citato nel *Vangelo* di Marco<sup>39</sup>. Lasciando al lettore libertà di valutazione, Iacopo difendeva la scelta del prezioso materiale come segno di devozione per il sacramento eucaristico; ma poi ricordava che secondo certi libri degli «Angli» Nicodemo aveva raccolto il sangue di Cristo in un vaso di smeraldo preparato da Dio, detto «Sangraal», lo stesso –sosteneva– portato poi a Cesarea e, di là, a Genova. Se la «costruzione» di una reliquia –o di una serie di reliquie– attraverso la strumentalizzazione di caratteri fisici e fabbrili di certi oggetti, o di tradizioni a essi legate, conta casi come quello delle idrie antiche vicino-orientali legate fin dall'Età ottoniana al miracolo delle nozze di Cana<sup>40</sup>, il riferimento di Iacopo ai libri degli «Angli» sembra piuttosto un richiamo che serve da avallo testuale alla sacralizzazione del *Catino*. Se qui l'autore manifesta la conoscenza di romanzi graaliani, e di testi ben più antichi come l'apocrifo *Vangelo di Nicodemo*, è probabile che, come ha ipotizzato Rebecca Müller, fosse sua intenzione rispondere all'istituzione della festa del *Corpus Christi* del 1264, magnificando la sede arcivescovile e la città stessa tramite la divulgazione di una reliquia a essa legata<sup>41</sup>.

Il tema ha il suo peso, specie nella continua competizione con altri Comuni, come Venezia; ma va notato che il richiamo al «Sangraal», per quanto attuale, è assai vago, e viene risolto in un inciso di pochissime righe; così i romanzi inglesi non sono propriamente trattati come una fonte autorevole. È in quest'ottica che assume interesse il seguito del passo di Iacopo sul *Catino*, tutto dedicato a dimostrarlo «non arte humana factum, sed Divina virtute productum», per mezzo di una duplice «racio». Gli argomenti portati, la presunta unicità del vaso «in toto orbe terrarum» e la sua perfezione, superiore per «fulgor» e «decor» a quella di tutte le gemme conosciute, sia naturali sia artefatte, sono tanto apodittici quanto indimostrabili; fanno intravedere qualche conoscenza dei lapidari, e dell'esistenza dei falsi, oltre a una predilezione estetica per la luminosità dei materiali largamente diffusa nel secolo XIII. Ma il vero motivo di interesse è più generale, e risiede nell'insistenza sull'origine soprannaturale del vaso, ovvero nel tentativo di Iacopo di spostare il discorso dal tema del Graal a quello del *Catino* come acheropito. Se i romanzi del ciclo bretone erano ben noti a Genova, città cui sembra

35 BELGRANO 1890, 97.

36 Cfr. CASAGRANDE 2004.

37 IACOPO DA VARAZZE 1995.

38 Rimando per un'ampia analisi del passo ad AMERI 2014.

39 Mc 14,20. Da notare che nel testo di Guglielmo di Tiro il vaso era «in modum parapsidis formatum», riprendendo Mt 26,23.

40 In assenza di uno studio d'insieme, segnalo BERSCHIN & KLÜPPEL & WEISSER 1992.

41 MÜLLER 2007, 96-97.

rimandare l'apparato testuale di un folto gruppo di manoscritti cavallereschi tardoduecenteschi con disegni a penna<sup>42</sup>, l'unico oggetto «non fatto da mano umana» di cui sia attestato il culto in città fu il *Santo Mandylion*, identificato dalla cornice narrativa in oro e smalti come la miracolosa immagine prodotta dal Cristo per re Abgar di Edessa, traslata a Bisanzio nel x secolo e poi entrata in possesso del doge Leonardo Montaldo, che alla fine del Trecento la legò per testamento alla fondazione dei monaci basiliani armeni di San Bartolomeo<sup>43</sup>. Ciò detto, è ovvio che le immagini acheropite dovevano già essere ben note a Iacopo da Varazze, insieme al dibattito teologico che le coinvolgeva fin dall'età pre-iconoclastica e ai racconti dei pellegrini –che nel 1300 sarebbero stati chiamati a Roma per il primo Giubileo, il cui fulcro devozionale fu additato da Bonifacio VIII nella *Veronica* del Vaticano<sup>44</sup>. Pare dunque logico che il presule, pur utilizzando come spunto le affabulazioni relative al Graal, privilegiasse una tradizione che la Chiesa aveva fatto propria già da secoli, e tanto più adatta di quella graaliana a riaffermare concretamente il rapporto tra Dio e il mondo cui s'ispirava anche la *Chronica Civitatis Ianuensis*.

Nella sua esposizione peraltro il *Catino* è prodotto direttamente da Dio, segno della sua potenza fabbrile in grado diverso dalle reliquie *ex contactu*, come la *Veronica* e il *Mandylion*. Nella tradizione cristiana quella specialissima categoria di oggetti teofanici non mancava di basi testuali: come gli *Atti* apocrifi dell'evangelista Giovanni, in cui si narra come egli, per grazia dello Spirito Santo, avesse tramutato i sassi di una spiaggia marina in gemme perfette. A parte le icone, tuttavia, assolutamente rari erano gli oggetti qualificati come acheropiti: casi emblematici erano ad esempio la *Coppa* alessandrina in sardonica e l'*Ampolla* smaltata di età carolingia nel Tesoro di Saint Maurice d'Agaune, dove agli inizi del XIII secolo si elaborò la tradizione per cui sarebbero state portate dagli angeli a san Martino di Tours, che vi raccolse il sangue dei soldati tebanici scaturito nel luogo del loro martirio<sup>45</sup>. L'origine soprannaturale non era dunque necessariamente legata al tema del Graal, e lo stesso Iacopo, annettendo il *Catino* a un novero di opere tanto ristretto, poteva avere obiettivi diversi. Credo ad esempio che porre l'accento sulla sua natura di acheropito potesse servire a spostare su un piano diverso la competizione con altri vasi preziosi che, tra la Palestina e l'Occidente, già venivano propagandati come reliquie della Passione: così, dopo la tradizione del «calix onychinus» dello pseudo-Antonino di Piacenza (sec. VI)<sup>46</sup>, la scodella argentea del Santo Sepolcro di cui parla nel VII secolo il vescovo Arkulf<sup>47</sup>; così, come sembrano suggerire la sua lunga storia e la sua gelosa conservazione, la coppa mediorientale in agata del monastero di San Juan de la Peña, trasformata in calice tra XI e XII secolo, e, poi, valorizzata dai re Martino I e Alfonso il Magnanimo fra Tre e Quattrocento, fino al deposito nella Cattedrale di Valencia; mentre, se la storia del *Calice* di Urraca di Zamora nel Museo di San Isidoro di León è tuttora problematica<sup>48</sup>, ci si può chiedere se pure la grande tazza in agata di età costantiniana del tesoro imperiale di Vienna, divulgata come il Graal nel Seicento, non possedesse una tradizione ben più antica<sup>49</sup>. Stabilire la natura ultraterrena del *Catino* significava insomma sottrarlo a paragoni sconvenienti e ricondurlo a un'ottica pienamente cristiana, facendone anzi risaltare l'unicità, così da promuovere la Cattedrale genovese che custodiva un tesoro tanto eccezionale.

Questo progetto, illustrato per via di «racio», poteva infine riservarsi un obiettivo più specifico. Uno dei più bei pezzi islamici conservati in Europa, la *Coppa* di vetro turchese del tesoro di San

42 Rimando soprattutto a: FABBRI 2012; FABBRI 2016.

43 CALDERONI MASETTI & DUFOUR BOZZO & WOLF 2004; CALDERONI MASETTI & DUFOUR BOZZO & WOLF 2007.

44 Tra i molti studi possibili, ricordo: MORELLO 2012.

45 MARIAUX 2008.

46 GEYER 1898, 173.

47 ADAMNANUS 1958, 50.

48 Su questi pezzi, oggetti di vasta –e talvolta controversa– letteratura, cito soltanto MARTÍN ANSÓN 2011.

49 MÜLLER 2007, 99-100 (e note 93-94).

Marco, forse iranica e databile tra IX e XI secolo, non solo condivide con il *Catino* una lunga storia di fraintendimenti sulla reale natura del suo materiale (ancor viva nel 1727, quando Aubry de la Motraye la divulga come «gemma turcica»)<sup>50</sup>. Essa riporta, sotto la base, una scritta a rilievo, che nel 1702 Bernard de Montfaucon con l'aiuto di «Orientales quidam» per primo lesse come «Bar'allao» («da Allāh»)<sup>51</sup>. Se una interpretazione alternativa ha evocato la regione del Khorasan, oggi la lettura della scritta non è risolta univocamente<sup>52</sup>. Ritenuta per tradizione dono diplomatico del sultano turkmeno Uzun Hasan alla Repubblica nel 1472, la *Coppa* è in realtà riconoscibile già nell'inventario del tesoro marciano del 1325, e si è perciò ipotizzato che si tratti di un trofeo di crociata<sup>53</sup>; non escluderei che anche la memoria di una sua origine ultraterrena fosse ben più antica, tanto da suscitare la reazione di Iacopo da Varazze. Il segno di una competizione continua tra le due Repubbliche anche su questo fronte, del resto, è testimoniata *a posteriori* dal tentativo dei Veneziani di trafugare il *Catino*, apparentemente nel 1488<sup>54</sup>. Evidentemente il vaso «di smeraldo» dei Genovesi aveva vinto in fama e autorità, grazie al processo di sacralizzazione codificato nella *Chronica* di Iacopo da Varazze; sicché questa «gemma di Dio» permette ancora oggi di esplorare, tra fede e «raccio», tra Cristianità e Islam, tra storia e *fictio*, tutte le frontiere dei *mirabilia* medievali.

50 DE LA MOTRAYE 1727, tavv. VI-VII.

51 DE MONTFAUCON 1702, 52.

52 Vedi: CARBONI 2010.

53 SHALEM 1995.

54 CALCAGNO 2000, 27-34.

## BIBLIOGRAFIA

- ADAMNANUS, *Adamnani de locis sanctis libri tres* (cur. Ludwig BIELER), D. MEEHAN (ed.), *Adamnan's De locis sanctis*, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1958, 36-120 (Scriptores Latini Hiberniae, 3).
- AIRALDI, Gabriella, *Blu come il mare. Guglielmo e la saga degli Embriaci*, Genova, Frilli, 2006.
- AMERI, Gianluca, «Il tesoro di San Lorenzo nel Medioevo», A. R. CALDERONI MASETTI & G. WOLF (cur.), *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova. I. Testi*, Modena, Panini, 2012, 157-166.
- AMERI, Gianluca, «Naturalia, mirabilia e acheropita. Il Sacro Catino del Duomo di Genova tra humana arte e divina virtute nella *Chronica civitatis Ianuensis* di Iacopo da Varazze», C. DI FABIO (cur.), *Natura, artificio e meraviglioso nei testi figurativi e letterari dell'Europa medievale*, Ariccia, Aracne Editrice, 2014, 11-58.
- BARTOLINI, Cristina & Franco BOGGERO (cur.), *Franco Albini a Genova. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo. Riflessioni e interventi di tutela*, Genova, Sagep, 2015.
- BELGRANO, Luigi Tommaso & Amedeo VIGNA, «Due opuscoli di Jacopo da Varagine trascritti dal socio p. Amedeo Vigna ed ora per la prima volta pubblicati», *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, 10 (1874), 455-491.
- BELGRANO, Luigi Tommaso (cur.), *Annali Genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori dal MCCCXVIII*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-Muti, 1890.
- BERSCHIN, Walter & Theodor KLÜPPEL & Alfons WEISSER, *Die Legende vom Reichenauer Kana-Krug. Die Lebensbeschreibung des Griechen Symeon*, Sigmaringen, Thorbecke, 1992.
- Book of Gifts and Rarities* (cur. Ghāda AL HIJĀWĪ AL-QADDŪMĪ), Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- BORBONE, Pier Giorgio, *Storia di Mar Yahballaha e di Rabban Sauma. Un orientale in Occidente ai tempi di Marco Polo*, Torino, Zamorani, 2000.
- CALCAGNO, Daniele, *Il mistero del «Sacro Catino»*, Genova, ECIG, 2000.
- CALCAGNO, Daniele, «Il Sacro Catino: impianto e sviluppo del "culto"», M. MACCONI & M. MONTESANO (cur.), *Il Santo Graal. Un mito senza tempo dal Medioevo al cinema*, Genova, De Ferrari, 2002, 31-45.
- CALDERONI MASETTI, Anna Rosa, *Intrecci mediterranei. Pisa tra Maiorca e Bisanzio*, Pisa, ETS, 2017.
- CALDERONI MASETTI, Anna Rosa & Colette DUFOUR BOZZO & Gerhard WOLF (cur.), *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, Genova, Museo Diocesano, 2004.
- CALDERONI MASETTI, Anna Rosa & Colette DUFOUR BOZZO & Gerhard WOLF (cur.), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Venezia, Marsilio, 2007.
- CAPITANO, Antonella, «Un capolavoro di Franco Albini: il Museo del Tesoro nella Cattedrale di Genova», A. R. CALDERONI MASETTI & G. WOLF (cur.), *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova. I. Testi*, Modena, Panini, 2012, 167-169.
- CARBONI, Stefano, «Vetri preziosi. La circolazione del vetro di origine islamica in Italia», C. SCHMIDT ARCANGELI & G. WOLF (cur.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, Venezia, Marsilio, 2010, 183-194.
- CASAGRANDE, Carla, «Iacopo da Varazze», M. CARAVALE (cur.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2004, 92-102.
- CONTADINI, Anna, *The Pisa Griffin and the Mari-Cha Lion. Metalwork, Art, and Technology in the Medieval Islamicate Mediterranean*, Ospedaletti, Pacini Editore, 2018.
- CORDEZ, Philippe, *Trésor, mémoire, merveilles. Les objets des églises au Moyen Âge*, Parigi, Éditions EHESS, 2016.
- DA SANTA TERESA, Gaetano, *Il Catino di smeraldo orientale gemma consagrada da N.S. Gesù Cristo nell'ultima cena degli azimi, e custodita con religiosa pietà dalla Ser.<sup>ma</sup> Repub.<sup>ca</sup> di Genova, come glorioso trofeo riportato nella conquista di Terra Santa l'anno MCI*, Genova, Giovanni Franchelli, 1726.
- DA SANTA TERESA, Gaetano, *Sommario delle ragioni, scritture, dottrine e autori co' quali si prova autenticata l'identità del Catino*, Genova, Giovanni Franchelli, 1727.
- DE MONTFAUCON, Bernard, *Diarium Italicum*, Parigi, apud Joannem Anisson, 1702.
- DE LA MOTRAYE, Aubry, *Voyages du Sr. A. de la Motraye en Europe, Asie et Afrique*, t. 1, La Haye, Johnson & Van Duren, 1727.
- DI FABIO, Clario, «Genova, XII-XIII secolo. Arte in una città europea e mediterranea: percorsi e cesure», C. DI FABIO & P. MELLI & L. PESSA, (cur.), *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, Genova, Museo di Sant'Agostino, 2016, 54-69.
- DI FABIO, Clario & Piera MELLI & Loredana PESSA (cur.), *Genova nel Medioevo. Una capitale del Me-*

- diterraneo al tempo degli Embriaci*, Genova, Museo di Sant'Agostino, 2016.
- ENRICO PISANO, *Liber Maiorichinus de gestis Pisanorum illustribus* (cur. G. SCALIA & A. BARTOLA & M. GUARDO), Firenze, Sismel, 2017.
- FABBRI, Francesca, «Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive», *Studi di Storia dell'Arte*, 23 (2012), 9-32.
- FABBRI, Francesca, «I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione», *Francigena*, 2 (2016), 219-248.
- GERVASIO DI TILBURY, *Otia imperialia. Libro III. Le meraviglie del mondo* (cur. Fortunata LATELLA), Roma, Carocci, 2010.
- GEYER, Paul (cur.), *Itinera Hierosolymitana. Saeculi IIII-VIII*, Wien, Tempsky, 1898.
- GUGLIELMO DI TIRO, *Chronica* (cur. Robert B. C. HUYGENS), Turnhout, Brepols, 1986.
- HALL, Martin, PHILLIPS, Jonathan, *Caffaro, Genoa and the Twelfth-Century Crusades*, Londra, Routledge, 2013.
- HANDYSIDE, Philip, *The Old French of William of Tyre*, Leiden, Brill, 2015.
- HAUG, Henrike, *Annales Ianuenses. Orte und Medien des historischen Gedächtnisses im mittelalterlichen Genua*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2015.
- IACOPO DA VARAZZE, *Cronaca della città di Genova dalle origini al 1297* (cura S. BERTINI GUIDETTI), Genova, Ecig, 1995.
- KEDAR, Benjamin, «Mercanti genovesi in Alessandria d'Egitto negli anni Sessanta del secolo XI», G. PISTARINO (cur.), *Miscellanea di Studi storici*, 2, Genova, Bozzi, 1983, 21-29.
- KRUEGER, Ingeborg, «An Emerald of Glass. The Emerald of Charlemagne at Mittelzell, Reichenau», A. HAGEDORN & A. SHALEM (cur.), *Facts and Artifacts. Art in the Islamic World. Festschrift for Jens Kröger on his 65th Birthday*, Leiden, Brill, 2007, 21-38.
- KRUEGER, Ingeborg, «Zu einigen großen Smaragden aus Glas», *Journal of Glass Studies*, 53 (2011), 103-127.
- LAMM, Carl Johan, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem nahen Osten*, I, Berlin, Reimer Verlag, 1930.
- LE GOFF, Jacques, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1983.
- LE GOFF, Jacques, «Meraviglioso», J. LE GOFF & J.-C. SCHMITT (cur.), *Dizionario dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi, 2011, 705-720.
- MARIAUX, Pierre Alain, «Objet de trésor et mémoire projective: le vase 'de saint Martin', onques fait par mains d'homme terrien», *Le Moyen Âge*, 114/1 (2008), 37-53.
- MARTÍN ANSÓN, Maria Luisa, «El ajuar litúrgico de las iglesias románicas: objetos para el culto», P. L. HUERTA HUERTA (cur.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011, 203-248.
- MILLIN, Aubin-Louis, «Note sur le vas que l'on conservait à Gênes, sous le nom de "Sacro Catino"», *Magasin Encyclopédique*, I (1807), 137-150.
- MORELLO, Giovanni, «"Or fu sì fatta la sembianza vostra?"». La Veronica di San Pietro: storia e immagine», G. MORELLO (cur.), *La basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma, Gangemi, 2012, 39-80.
- MÜLLER, Rebecca, «Il "Sacro Catino". Percezione e memoria nella Genova medievale», A. R. CALDERONI MASETTI & C. DUFOR BOZZO & G. WOLF (cur.), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Venezia, Marsilio, 2007, 93-104.
- MÜLLER, Rebecca, «Riflessioni sulla percezione di manufatti islamici nella Genova medievale», A. NASER ESLAMI (cur.), *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Storia, arte e architettura*, Milano, Bruno Mondadori, 2016, 107-123.
- MÜLLER, Rebecca, «Visual Culture and Artistic Exchange», C.E. BENEŠ (cur.), *A Companion to Medieval Genoa*, Leiden, Brill, 2018, 293-319.
- MUSARRA, Antonio, *In partibus Ultramaris. I Genovesi, la crociata e la Terrasanta (secc. XII-XIII)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2017.
- POLONIO, Valeria, «L'arrivo delle ceneri del Precursore e il culto al Santo a Genova e nel Genovesato in età medievale», *Quaderni franconiani. Semestrale di bibliografia e cultura ligure*, XIII/2 (2000), 35-65.
- SHALEM, Avinoam, «New Evidence for the History of the Turquoise Glass Bowl in the Treasury of San Marco», *Persica*, 15 (1993-1995), 91-94.
- SHALEM, Avinoam, *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998 (2nd rev. ed.).
- SHALEM, Avinoam, «Reliquien der Kreuzfahrerzeit. Verherung, Raub und Handel», KOTZUR, Hans-Jürgen (cur.), *Die Kreuzzüge. Kein Krieg ist heilig*, Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, 2004, 213-227.
- SHALEM, Avinoam, «Medieval Islamic Terms for Glassware Imitating Vessels of Carved Precious Stones», Y. KÖSE (cur.), Şehrâyîn. Die Welt der Osmanen, die Osmanen in der Welt, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2012, 25-34.
- STELLA, Giorgio, *Annales Genuenses* (cur. Giovanna PETTI BALBI), Bologna, Zanichelli, 1975.



A l'edat mitjana el meravellós és real. Cròniques, textos enciclopèdics i obres literàries tant profanes com religioses són farcits de personatges i episodis sobrenaturals l'existència dels quals no només no es posa en dubte sinó que són utilitzats com a justificants i desxifradors de la realitat, perquè en són part. I, com la realitat, el meravellós és divers: és l'heretat de la tradició antiga, continuament reelaborat per la cultura medieval; és el que en l'esfera cristiana pren forma de miracle; és allò màgic; és l'artefacte prodigiós, el fenomen inexplicable i tot allò que s'escapa al coneixement en totes les categories culturals. És, en definitiva, tot allò que causa admiració.

Aquest volum és el començament d'una aventura en la qual els editors han comptat amb la complicitat, els coneixements i les aportacions plurals dels autors dels estudis que l'integren. Des de les disciplines de la història de l'art, de la filologia, de la història, de la filosofia; des d'institucions i països diversos s'han abordat algunes de les moltes facetes de la meravella medieval. Des d'aquestes diverses perspectives, però amb l'interès comú per a desxifrar l'univers dels prodigis de l'edat mitjana, signen els estudis que es recullen aquí Gianluca Ameri, Miguel Ayres de Campos-Tovar, Michele Bacci, Montse Barniol, Caterina Fernandes Barreira, Pere Beseran, Gaele Bosseman, Jordi Cerdà, Mattia Chiriatti, Dominique de Courcelles, Sandra Dolz López, Cèsar Favà, Mário Farelo, Carla Varela Fernandes, Avital Heyman, Nikolas Jaspert, Juan Antonio Jiménez Sánchez, Paulo Esmeraldo Catarina Lopes, Pere Maymó i Capdevila, Anna Orriols, Laura Rodríguez Peinado, Meritxell Simó i Idries Trevathan.

Per les pàgines d'aquest llibre desfilen objectes, històries, indrets i personatges fabulosos, tinguts per reals o no: geografies sagrades, el mont Carmel, escenaris d'aventura del llegendari bretó; visions, aparicions i viatges imaginaris; animals que protagonitzen miracles, monstres, criatures nocturnes i donzelles manques; tresors encantats, vaixells voladors, relíquies extraordinàries i imatges prodigioses; l'Anticrist i sants que travessen el mar damunt de núvols. Tots aquests casos es nodreixen i a la vegada enforteixen llegendes i relats prodigiosos que són (només) alguns dels elements de l'univers calidoscòpic del meravellós.

L'esperit que anima aquest recull d'estudis parteix del convenciment de la importància de la meravella com a categoria, com a protagonista activa i no pas com a mera comparsa o element accessori d'un món pretèrit. Un món que el meravellós no només contribueix a configurar sinó també a explicar, perquè la imatge de l'edat mitjana no seria completa sense la consideració de la meravella com un dels seus motors.

