

PRIMAVERA

Revista de cultures medievals



N. 19

PRIMAVERA 2022

Índex

EDITORIAL	i
TERCER RETRAT ARQUEOLÒGIC D'UNA ESGLÉSIA DESAPAREGUDA: VILA-REAL, 1417-1464	
Jacobo Vidal Franquet	1
EL MONACATO EN LOS REINOS DE LEÓN Y CASTILLA (SIGLOS IX-XIII): APROXIMACIÓN A SU PROBLEMÁTICA	
Carlos Manuel Reglero de la Fuente	20
LA PINTURA ROMÁNICA CATALANA Y LA LITURGIA EUCARÍSTICA: TEOFANÍAS, CRUCIFIXIONES Y VÍRGENES CON EL NIÑO	
Marcello Angheben	39
LOS ORÍGENES ICONOGRÁFICOS DEL INFIERNO COMO DEVORADOR DE ALMAS EN EL CRISTIANISMO MEDIEVAL EUROPEO	
Marta Bermúdez Cordero, Álvaro Gómez Peña	87
RESSENYES	124
BIBLIOTECA	154



Núm. 19 (Primavera 2022), i-ii | ISSN 2014-7023

Editorial

Comitè Editorial de SVMMA

e-mail: revistasvmma.ircvm@ub.edu

doi: [10.1344/Svmma2022.19.1](https://doi.org/10.1344/Svmma2022.19.1)

Ara fa una mica més d'un any, va néixer una iniciativa que tenia com a objectiu unir tots aquells projectes i investigadores de l'IRCVM que fem recerca sobre les dones a l'Edat Mitjana i establir sinergies entre nosaltres. El grup, titulat amb el nom de *Dones a l'edat mitjana: autoritats, creació i espais de vida*, es va presentar amb una taula rodona a les XXIVes Jornades de l'IRCVM de Cultures Medievales. Com a primera activitat del grup es va crear un seminari permanent per tal de donar a conèixer les nostres investigacions i poder convidar persones amb els mateixos interessos de recerca.

En aquests darrers mesos, les actuacions s'han concretat, en primer lloc, en la incorporació en la xarxa del Local Time Machine, amb el títol *Women, Power and Territory in the Middle Ages*. La finalitat d'aquesta plataforma és generar "big data" de manera col·lectiva sobre el passat europeu. La nostra participació consisteix en la reconstrucció virtual i mapeig d'espais de patronatge femení, de xarxes de dones de promoció monàstica i espiritual, com també de treballs artístics femenins conservats i documentats durant l'Edat Mitjana.

Finalment, a principis d'estiu la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) ha reconegut el projecte denominat *Realidad y ficción de las mujeres medievales* (FCT-21-17194) que té com a objectiu dur a terme un seguit d'accions de divulgació sobre les dones medievals. La intenció és donar a conèixer al públic general no especialitzat i als alumnes de secundària el passat medieval femení. L'ajut es concretarà en la creació d'una pàgina web que permetrà visualitzar totes les accions planificades: podcasts sobre diferents tòpics relacionats amb les dones medievals; teatralitzacions sobre la vida als monestirs; audiovisuals, especialment encarats a mostrar la complexa relació entre les dones medievals i els seus retrats literaris; càpsules informatives sobre l'envelliment en femení a l'Edat Mitjana; vídeos i tallers sobre les veïnes barcelonines de l'any mil i, finalment, una exposició itinerant o maleta didàctica que recollirà tots els eixos temàtics del projecte i els posarà a l'abast del públic.

Sens dubte, se'ns presenten molts reptes -i també molta feina-, però darrera de totes aquestes actuacions hi ha la voluntat de transmetre la realitat de les dones medievals i aprofundir en el coneixement del nostre passat. Si voleu saber més de tot el que anirem fent, només cal que seguiu els canals de comunicació de l'IRCVM.

Mireia Comas Via



Núm. 19 (Primavera 2022), 1-19 | ISSN 2014-7023

TERCER RETRAT ARQUEOLÒGIC D'UNA ESGLÉSIA DESAPAREGUDA: VILA-REAL, 1417-1464

Jacobo Vidal Franquet

IRCVN-Universitat de Barcelona

jacobovidal@ub.edu

ORCID: 0000-0003-4638-0937

Rebut: 31 maig 2021 | Revisat: 23 novembre 2021 | Acceptat: 30 novembre 2021
| Publicat: 21 setembre 2022 | doi: 10.1344/Svmmma2022.19.2

Projecte de recerca «Barcelona en el contexto del gòtic meridional: arquitectura y ornamentación»,
PGC2018-094265-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER,UE).

Resum

En aquest text s'intenten explicar les primeres fases de l'obra de l'església de Sant Jaume de Vila-real, concretament en el període 1417-1464. Es reprenen els estudis anteriors de J. M. Doñate (1981), A. Zaragoza i M. Gómez-Ferrer (2007), es documenten nous mestres i problemes i es desfà l'equívoc que, en bona mesura a partir de la documentació d'aquest edifici, identificava les figures dels mestres d'obra Pere Compte i Pere de Campos

Paraules clau:

arquitectura gòtica, Corona d'Aragó Medieval, Vila-real, Pere Compte

Abstract

In this text we try to explain the first phases of the construction site of the Parish church in Vila-real, specifically in the period 1417-1464. The previous studies of J. M. Doñate (1981), A. Zaragoza and M. Gómez-Ferrer (2007) are resumed and new master builders and problems are documented. Also, the error occurred in the analysis of the building's documentation to identify the master masons Pere Compte and Pere de Campos as a unique person is amended.

Keywords:

Gothic Architecture, Medieval Crown of Aragon, Vila-real, Pere Compte

Ara fa just quaranta anys va aparèixer a les pàgines del *BSCC* un article pioner sobre l'església gòtica de Vila-real. El signava el benemèrit arxiver José María Doñate (1981) i començava a omplir un buit que potser no es farcirà mai del tot: la desaparició del temple medieval per deixar pas al del segle XVIII ens privarà per sempre d'analitzar directament la fàbrica del quatre-cents.¹ Tanmateix, l'estudi de Doñate va ser ben sòlid, va superar amb escreix les aportacions dels autors que n'havien parlat abans i va permetre que la parròquia de Sant Jaume anés apareixent, bé que de forma tímida, en la història de l'arquitectura gòtica valenciana. Malgrat que es tractava d'un treball basat únicament en documentació escrita, es va titular *Retrato arqueológico de una iglesia desaparecida*. (L'arxiver entenia arqueologia com a estudi dels monuments antics, però sobretot com a anàlisi de coses perdudes i invisibles que, tanmateix, es poden treure novament a la llum.)

Vint-i-sis anys després, en un volum monogràfic sobre l'activitat del mestre Pere Compte, Arturo Zaragoza i Mercedes Gómez-Ferrer (2007: 154-158 i doc. associats) van reprendre l'estudi del procés constructiu del temple vila-realenc, obligadament de forma més concisa.² En tractar-lo, més enllà d'haver afegit algunes notícies a les publicades per Doñate o d'haver matisat la lectura d'alguns documents ja coneguts, aquests autors van fer una cosa que em sembla molt important. Van destacar i posar en context l'enorme rellevància dels mestres que es van relacionar amb l'edifici durant el quatre-cents: «Antoni Dalmau, Joan de Caritat, Joan de Xulbe, Jaume Pérez, Francesc Baldomar o Pere Compte, en un momento u otro, tuvieron algo que decir con respecto a la iglesia». Fent això, a més, van posar l'obra, de forma definitiva, en el mapa de l'arquitectura valenciana medieval; li van retornar, si no tots, molts dels drets que la desaparició física i el desconeixement documental li havien negat.³ Aquest "segon retrat", doncs, va fixar encara més bé el perfil del temple.

Igual com l'església quatrecentista es va bastir sobre una estructura precedent, aquest tercer retrat que proposo es construeix sobre els dos anteriors. En primer lloc, doncs, vol ser un reconeixement a la tasca d'aquests precursors: d'aquí l'elecció

1. Sobre l'església d'època moderna, vegeu TRAVER 1909: 277-291; BAUTISTA 1996-1997; GIL 2004: 344-349.

2. S'avança part de l'estudi a GÓMEZ-FERRER 1997-1998.

3. Els darrers trenta anys s'ha escrit molt, i bé, sobre l'arquitectura valenciana medieval. Vegeu-ne senyals visions panoràmiques, des de punts de vista diferents, a ZARAGOZÁ 2000; SERRA 2011 i 2012. Quant a la construcció en el context específic de Vila-real, APARICI 1996: pàssim, especialment 49-60 i 66-67.

del títol, tot i que el treball es basa, com els precedents, en l'exhumació documental i no pas en les restes materials. Però en segon lloc, ha de ser necessàriament una revisió en què es plantegin nous matisos i idees i en què es facin precisions i algunes aportacions informatives. L'objectiu és assolir una imatge un poc més nítida del monument desaparegut i mostrar que es tracta d'un cas exemplar d'església gòtica que en substitueix una de precedent. Per aconseguir-ho, em limitaré a la seva gènesi i a la materialització de la capçalera i la primera navada, amb totes les restriccions que imposa la documentació disponible i l'època pandèmica en què s'ha escrit l'estudi.

Una parròquia com la de Castelló (1417-1418)

Els documents no ho diuen de forma explícita, però les autoritats de Vila-real degueren veure amb enveja l'alçament de Santa Maria de Castelló. Començades les obres de l'una entre el 1403 i el 1409, les de l'altra es van voler emprendre vers el 1417. A més, ambdues construccions han d'emmarcar-se en una problemàtica comuna, que podríem definir com "d'obra vella/obra nova", molt habitual en els grans edificis del final de l'edat mitjana i de l'època moderna.⁴

A part de les qüestions de finançament i dels problemes tècnics i materials, els processos constructius dels temples que havien de substituir esglésies precedents podien ser molt complexos, a causa de les preexistències arquitectòniques i de la necessitat d'ocupar espai públic –i sovint també privat– per donar lloc a les ampliacions. Amb tot, podríem dir que va arribar a existir un procés clàssic o estàndard per tal de dur a terme aquestes mudances. A finals del segle XIII, al XIV, al XV o fins i tot al XVI, el nou edifici gòtic se solia començar per la capçalera, que primer envoltava l'absis de l'església precedent –romànica o encara més antiga– i després l'anava reemplaçant tram a tram. Podríem dir que, d'aquesta manera, el present anava rellevant a poc a poc el passat, amb la voluntat d'arribar al futur. Per no sortir del nostre context cultural, es pot recordar que al Principat aquest va ser el cas de moltes esglésies remarcables, incloses algunes catedrals, com ara les de Girona, Barcelona, Tortosa i també Elna. A la seu rossellonesa el nou cap es va iniciar en dues ocasions, als segles XIV i XV, però no es va enllestir mai, amb la qual cosa encara avui podem observar les filades dels murs perimetrals de l'obra gòtica començant a encerclar la romànica.⁵

4. Prenc l'expressió de DOMENGE 2012, un bon exemple d'estudi sobre el diàleg d'edificis vells i nous dels processos de substitució dels uns pels altres. Sobre els preparatius necessaris abans d'emprendre una obra, vegeu BERNARDI 2010.

5. Val a dir que hi va haver moltes excepcions al desenvolupament d'aquest procés que hem anomenat "clàssic". En lloc de substituir completament un edifici de nau única, s'hi podien afegir naus o capelles laterals, deixant dempeus la vella capçalera. També era plausible el reemplaçament total de l'antiga església, però seguint procediments diversos de l'esmentat, com ara construint la nova en un altre em-

Al regne de València aquest procediment també va ser habitual, malgrat que –per cronologia– no va suposar la desaparició d'arquitectures romàniques a favor d'altres de gòtiques. Aquí el que va tendir a succeir és que els edificis coberts amb voltes de creueria, fins i tot si eren d'una nau amb capelles laterals i no de tres, van substituir temples del tipus que la historiografia ha anomenat de “reconquesta”, és a dir, senzilles i funcionals esglésies construïdes amb arcs diafragma i sostres a dues vessants sobretot durant el segle XIII i el principi del XIV. En aquest cas, l'exemple paradigmàtic el trobem a Sant Mateu del Maestrat on, com a Elna, encara s'aprecien d'una forma nítida i directa les traces del canvi: de l'edifici del dos-cents només en resta el tram de l'entrada, inclosa la porta amb decoració escultòrica, mentre que el cos i el cap van ser substituïts per una espectacular construcció del tres-cents, una obra que a causa de la crisi econòmica de mitjan quatre-cents es va deixar sense acabar. El difícil encaix entre la petita crugia dels peus i la gran nau gòtica subratllen l'audàcia del canvi.⁶

Un poc més al sud, a les comarques de la Plana, aquests processos potser van arribar un pèl més tard, al segle XV. A Castelló hi havia un temple que el 1403 es considerava menut i «sotil», és a dir, de poca vàlua, i el Consell va prendre la determinació de fer-ne un de més «bell, e tal que sie honor de Nostre Senyor e de aquesta comunitat». Amb aquest doble objectiu, de retre homenatge a Déu i de prestigiar la Universitat, l'any 1409 les autoritats castellonenques van enviar fins a València Guillem Joan, que havia estat nomenat administrador de les obres. L'obrer havia d'aconseguir que Pere Balaguer, aleshores el mestre més rellevant de la ciutat del Túria, determinés quin tipus d'edifici calia fer, però davant la seva negativa a viatjar, Guillem Joan es va veure obligat a fer-se amb els serveis d'un altre pedrapiquer. L'elegit va ser Miquel Garcia, que llavors estava treballant a la cartoixa de Valldecris i comptava amb molt bones referències, tant de Balaguer com d'un tercer arquitecte, Pere Bonarès. En col·laboració amb aquest darrer, Garcia va projectar l'obra nova de Castelló, i ho va fer en funció de les estructures de la vella. Però sembla que va ser el mestre Garcia en solitari qui, només amb algunes absències per atendre altres negocis, va dirigir la fàbrica de la Plana. Els treballs es van desenvolupar sense grans entrebancs fins que el temple va ser apte per als oficis litúrgics. Cap al 1416, per recomanació d'un altre important mestre de València, Joan del Poyo, a la capçalera s'hi va fer un tancament provisional de fusta, mentre que la construcció de la

plaçament més o menys proper a l'original. Poden ser exemple d'aquests sistemes el que es va seguir per ampliar Sant Llorenç de Lleida (afegit de naus laterals), o els emprats per bastir les parròquies barceloneses de Santa Maria del Mar i dels Sants Just i Pastor (construcció en un altre indret). Vegeu, entre altres, LLADONOSA 1972; BORAU 2003: 370-392; VIDAL, FUMANAL, DURAN 2021.

6. Sobre Sant Mateu del Maestrat, vegeu ZARAGOZÁ 2005; sobre les esglésies de “reconquesta” i, en general, l'arquitectura d'arcs diafragma en aquest context geogràfic, ZARAGOZÁ 2003: pàssim.

nau va estar contínuament en marxa, almenys fins ben entrada la dècada de 1430; l'església es va consagrar definitivament el 1594.⁷

Precisament en aquest moment (1417) a Vila-real s'expressava la voluntat d'ampliar l'antic temple, que segons Viciano (1884: 334) s'havia alçat a partir del 1298. Com hem comentat, devia tractar-se d'una església amb naus constituïdes per arcs diafragma i sostre a dues vessants, no sabem si amb capçalera plana o amb una estructura més complexa. Aquestes esglésies senzilles, de vegades es recreixien amb capelles laterals cobertes amb volta; per la seva banda, les encavallades de fusta podien ser substituïdes per creueries de pedra o maó. Però les estructures d'arcs diafragma també es podien renovar totalment, com va succeir a Castelló i a Vila-real. En aquest sentit, Doñate (1981: 123) ja havia advertit que el 1417 «un maestro de obras cuyo nombre no consta pide los derechos de la primicia a 15 años para obrar *lo cap*, es decir, el ábside de la iglesia». Si amb aquestes dades ja es podia deduir que aquest arquitecte era Miquel Garcia, alguns documents fins ara desconeguts ho certifiquen: l'intent de posar en marxa els treballs a Vila-real va ser molt seriós i, a part de les converses que es van tenir amb ell a Castelló,⁸ l'arquitecte sogorbí es va desplaçar fins a la població en dues ocasions «per veure e regonèxer la església de la prop dita vila, que volien fer obrar, e per atreçar la dita església». Així mateix, va fer un viatge «a la pedrera ab lo carreter».⁹ La documentació també demostra que el Consell va nomenar administradors de les obres (Bartomeu Galceran i Marco de Calaceit), i que aquests sobreestants van desprendre dos-cents un sou en «ferramentes e artelleries a obs de la dita obra, ço és, un perpal, pichs, scodes e altres».¹⁰

Així, doncs, ja durant el curs 1417-1418, Vila-real havia iniciat els preparatius d'un temple per substituir el precedent. Se n'havia fet la traça, s'havia inspeccionat el lloc, s'havien adquirit eines, s'havia tingut en compte el material constructiu mitjançant visites a la pedrera... qui sap si no s'havien començat a fer les rases de fonamentació al voltant de l'absis vell o almenys no s'havia assenyalat el perímetre mural. Però potser el més rellevant de tot és que ja s'havien elegit el mestre i, implícitament, el model: ¿va ser la voluntat d'emulació envers Castelló allò que va impulsar el Consell vila-realenc a prendre la decisió de fer un nou temple? La desaparició dels acords municipals d'aquest any no ens permeten afirmar-ho amb base documental, si és que la idea es va arribar a expressar de forma explícita, però el fet sembla del tot probable. Fos com fos, es va imposar la pràctica medieval de prendre

7. Sobre la parròquia de Castelló de la Plana, vegeu PEYRAT 1894; SANZ DE BREMOND 1947; TRAVER 1958: 228-249; MONSONÍS 1997. Sobre les remodelacions del temple en època moderna, vegeu GIL 2004: 278-281 i, sobre la seva ornamentació, la documentació aplegada per OLUCHA 2011.

8. Arxiu Municipal de Vila-real (AMVlr), 243, f. 30v (ed. DOÑATE 1981: doc. IV) i f. 32r.

9. AMVlr, 243, f. 44v.

10. AMVlr, 243, f. 47r.

una obra ja feta com a patró, praxi molt habitual en arts plàstiques i de l'objecte, però també en arquitectura.¹¹ Amb la intenció d'assegurar l'èxit de l'empresa, es va elegir un mestre que durant una dècada havia treballat a la vora i havia demostrat la seva capacitat executiva. En fer-ho també es va optar per Santa Maria de Castelló com a pauta, ja fos per igualar el que s'havia fet, ja fos per superar-ho. La tria era lògica. Però l'obra no va prosperar. Fins al moment, no sabem per quina raó.

Un nou intent, en dos temps consecutius

L'any 1441 un arquitecte de la ciutat de València, Pere Mateu, va acudir a Vila-real «per veure la obra que la dita vila volia fer del cap de la església». No només va fer el viatge; també va «traçar e o pintar lo dit cap» i, encara més, es va desplaçar amb un representant de la població fins a la veïna Onda «per veure la obra de la ecclésia».¹² Al principi de la dècada de 1440, doncs, es plantejava novament la voluntat de renovar el temple de Sant Jaume –que el 1438 encara s'ampliava amb una capella privada–,¹³ en aquest cas sota el comandament d'un mestre de València i amb una visita d'inspecció a Onda.

Malauradament, els “notaments” o acords municipals vila-realencs d'aquest any no es conserven i no podem conèixer els detalls de l'operació. És llàstima. Els pagaments fan referència a una reunió del Consell tinguda el 7 d'abril de 1441, però ens falten les actes: hi són les de 1439-1440 i les de 1442-1443, però no les de 1440-1441. Amb tot i el buit informatiu, és evident que el projecte es reprenia i que ara es girava la mirada cap a la capital del regne. La referència a Onda, en canvi, és tèrbola, ja que cal pensar que el document sobre la visita d'obra es refereix a l'església major, pràcticament destruïda per un incendi el 1467 i més avant substituïda per un edifici barroc: és a dir, es tracta d'un immoble molt mal conegut.¹⁴ ¿Quina mena de treball que pogués interessar abans d'escometre la parròquia de Sant Jaume s'hi podia estar fet el 1441? No ho sabem. En realitat, tot hauria estat més lògic si la visita s'hagués fet a l'església de Santa Margalida o de la Sang, ja que és un altre temple “de reconquesta”, com el que aleshores hi havia a Vila-real, i si la Universitat ondera l'hagués volgut substituir o l'hagués estat substituint precisament en aquesta cronologia s'hauria tractat d'un procés paral·lel als de Castelló i Vila-real, tot i que més tardà, i per això mateix hauria estat del

11. Es recullen molts exemples del context geogràfic catalanoaragonès a DOMENGE, VIDAL 2013 i 2017.

12. AMVlr, 253, f. 12v, 13r (ed. DOÑATE 1981: doc. VI).

13. AMVlr, 19, f. 13v. (ed. DOÑATE 1981: doc. V).

14. L'incendi és descrit a la *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (RODRIGO 2011: 325) (agraïxo la precisió al professor V. Garcia Edo). Quant a les esglésies d'època moderna que van substituir la medieval, vegeu GIL 2004: 327-329.

tot raonable compartir experiències i coneixements. Però sembla que no va ser així: a Onda l'església del segle XIII encara existeix.

Feta la traça, visitada una obra en execució i estudiat el problema arquitectònic, Pere Mateu no va emprendre els treballs constructius a Vila-real. No coneixem els detalls ni les motivacions que van frustrar l'empresa. La fàbrica havia de trobar uns altres protagonistes que, tanmateix, trescaven els mateixos camins i ens porten a tenir en compte el mateix context. Poc abans que s'establissin els tractes amb Mateu, a l'estiu de l'any 1440, Antoni Dalmau, el mestre de la catedral de València, i Simó Bonfill, un altre pedrapiquer d'aquella ciutat, s'havien fet càrrec de la creu de terme del raval de Sant Miquel i Santa Llúcia.¹⁵ ¿Va ser aquesta feina el motiu pel qual els jurats de Vila-real van acabar confiant en l'equip format per Dalmau i Bonfill o va ser a la inversa i els mestres es van ocupar del peiró perquè ja tenien intenció de fer-se amb la fàbrica de la parròquia? No ho podem saber, però el fet és que aquesta obra havia posat en contacte les autoritats de la vila amb els arquitectes valencians abans que s'ocupessin de renovar la parròquia, que és el que van acabar fent un cop Mateu desapareix de la documentació municipal vila-realenca. Durant la primavera de 1442, els dos piquers van viatjar des de la ciutat del Túria fins a la Plana «per veure la obra del cap de la ecclésia de la dita vila, e traçar e pintar aquella», expressió equivalent a l'emprada en els documents referits a Pere Mateu i a Miquel Garcia. A més, i amb la presència dels dos mestres a la Sala, el Consell va deliberar sobre el preu de l'obra, i va acordar d'atorgar-la per 12600 sous.¹⁶

En aquesta ocasió les obres van avançar aparentment sense problemes i a un ritme d'execució elevat. El gener del 1443 els «mestres de la obra del cap de la ecclésia» estaven treballant a la vila, ja que els jurats els confiaven «cinch ragolles e I perpalet de ferre» a més a més de «quatre agulles e o vergues qui foren dels ferres del guarniment del seny».¹⁷ D'acord amb un document de l'Arxiu Capitular de València que van donar a conèixer A. Zaragoza i M. Gómez Ferrer (2007: 250), sembla que l'estructura arquitectònica s'havia completat tan aviat com al desembre del 1443.¹⁸ Per això durant els anys següents els esforços es van centrar a decorar-la: al llarg del 1446 es van comprar barres i corrioles a València per penjar teles decoratives i el pintor Nadal Renau es va encarregar de les «cortines de pinzell que són estades fetes per ennoblir lo cap de la esgleya».¹⁹ Amb tota probabilitat, per a l'altar

15. AMVlr, 253, f. 13v, 14r-v (ed. DOÑATE 1966, n. 10).

16. Consell de 28 de maig de 1442, AMVlr, 21, f. 5v (ed. DOÑATE 1981: doc. VII); ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: 155. Havia avançat la dada TRAVER 1909: 263.

17. Consell d'11 de gener de 1441, AMVlr, 21, f. 23r (cit. APARICI 1986: 167).

18. Arxiu Capitular de València, Sig. 1480 (ed. ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: p. 250).

19. AMVlr, 254, f. 19r (compra de barres i corrioles) i 23r (ed. DOÑATE 1981: doc.VIII) (pintura de les cortines).

major es va reaprofitar el retaule que Llorenç Saragossà havia pintat pels volts del 1375 amb destinació al vell temple, una obra que no es degué mudar fins que al segle XVI Paolo de San Leocadio no va deixar la seva empremta a la vila.²⁰

Com era aquesta capçalera alçada a la dècada de 1440? No ho podem saber amb precisió, certament. En tot cas, l'afectació d'alguns immobles vinculats a l'antic temple assenyala que, com és ben lògic, es tractava d'una estructura més àmplia i més alta que la precedent, que engolia l'antic edifici.²¹ Això també indica que calia continuar obrant el més aviat que fos possible. Com veurem tot seguit, la gran diferència d'altura entre obra nova i obra vella causava dubtes i problemes –com els causava a tot arreu on es produïen aquests processos de construcció.²² Els documents que es refereixen al primer tram de la nau ens han de fer plantejar una altra pregunta respecte a la capçalera, malgrat que no la podem respondre amb seguretat: amb quina tècnica i amb quin material es va cobrir? L'opció més probable és la volta de rajola.

La primera crugia: una obra maleïda

Durant uns anys no es troben notícies sobre treballs a l'església. Però de ben segur que la voluntat d'emprendre el primer tram existia. Doñate (1981: doc. IX i X) va establir que el 22 de desembre de 1457 el francès Joan de Caritat, un constructor relacionat amb Antoni Dalmau, es va fer càrrec de «la navada après lo cap de la ecclésia» i també de la sagristia, alhora que publicava un document anterior, del maig del mateix any, segons el qual les autoritats de Castelló havien permès a les de Vila-real tallar pedra al seu terme. Amb tot, es ben probable que les prospeccions per endegar l'empresa fossin anteriors. Com diuen els documents del 1446 sobre la decoració del cap, era necessari «ennobrir» el temple, ja que això implicava embellir i dignificar la vila. En aquest sentit, no es devia considerar honorable deixar una capçalera sobredimensionada respecte a la nau durant molts anys: havia de ser només una situació provisional. Doncs bé, en relació amb tot això cal tenir en compte que el 1455, si bé encara no es laborava en la nau de l'edifici, sí que es començava a fer la creu major d'argent, d'acord amb un disseny que es va enviar a València, al taller de l'argenter Berenguer Alegre; paral·lelament, el mestre Tomàs, escrivà de lletra formada, feia dos processoners per a l'església. Com passa sovint, arquitectura i confecció d'objectes litúrgics avançaven gairebé en paral·lel.²³

20. Aquests retaules van ser documentats per TRAVER 1909: 265; DOÑATE 1958 i 1959.

21. AMVlr, 254, f. 20r.

22. Per exemple, a la catedral de Tortosa es registra la preocupació dels canonges i la ciutat per l'estabilitat de la nova capçalera, unida a la petita nau romànica, en documents de 1463 i 1483, d'acord amb notícies publicades per VIDAL 2002: 175 i 2005: 409.

23. La documentació sobre la confecció de la creu d'argent, donada a conèixer només parcialment per

De la mateixa manera que el 1440 Antoni Dalmau i Simó Bonfill, just abans de fer-se càrrec de la capçalera de la parròquia, apareixen a Vila-real obrant una creu de terme, l'abril i el setembre del 1456 consta que el piquer Pere de Savoia hi estava fent el capitell d'un peiró: de fet, es tractava de completar la mateixa obra que havien començat quinze anys abans els mestres valencians ara esmentats.²⁴ Darre-rament s'ha identificat aquest piquer (Pere de Savoia) amb Pere Garçó, de Savoia, mestre major de la catedral de Tortosa des del 1459 i també actiu a les obres de la cartoixa de Montalegre: el mestre Pere era, doncs, un constructor rellevant (VIDAL en premsa). A la Plana, ¿es va limitar a picar «el botó» d'una creu de terme preexis-tent, o potser la seva presència va ser aprofitada per a la realització d'una visura a la parròquia de Sant Jaume? ¿És possible, fins i tot, que la seva estada a la població fos causada per aquest assumpte, ja que es va produir just en el moment en què l'obra es volia continuar? No ho podem saber, no tenim confirmació documental que Pere Garçó hagués dut a terme un treball d'aquestes característiques. Però tampoc cal descartar-ho, ja que pocs mesos després de la darrera notícia sobre la seva presència a la vila trobem que un altre nom majúscul de l'arquitectura valenciana del quatre-cents fa una inspecció al temple: el març del 1457 Francesc Baldomar veu «la obra o navada fahedora en la nostra sglésia».²⁵ És obvi, doncs, que existia el propòsit de continuar la fàbrica abans que Joan de Caritat se n'ocupés el desembre del 1457, i la rellevància dels arquitectes que es documenten a la població en aquestes dates fa entendre que es pretenia aconseguir una obra d'una certa ambició.

El document publicat per Doñate (1981: doc. X) segons el qual la vila de Caste-lló cedia pedra a l'obra de l'església de Vila-real procedia de l'arxiu municipal cast-ellonenc, ja que l'hi havia cedit un altre meritós arxiver, Lluís Revest; els fons vila-realencs confirmen aquesta notícia i n'afegeixen d'altres: no es va buscar solament a Castelló, sinó també a Onda i a Lluçena.²⁶ Parlant de la construcció medieval en aquell municipi, Aparici (1996: 56) ja havia cridat l'atenció que «la vila no posseïa cap pedrera pròpia per a l'extracció», i per això era necessari demanar permís a les poblacions de la contornada. Resolta la necessitat d'aconseguir material construc-tiu, i nou mesos després de la visura de Baldomar, Joan de Caritat va emprendre l'obra de «la primera navada après lo cap de la ecclésia de la dita vila, ab la secrestia

DOÑATE 1969, és molt interessant, i inclou un pagament de cinc sous a un missatger anomenat Joan Igual «per portar la forma de la creu a València, per ço si-s porie fer de tal forma com la mostra ere». Els documents sobre aquests assumptes apareixen a AMVlr, 261, f. 14v, 15r, 17r; 262, f. 15r; 263, f. 10r, 13r, 17v, n. 263.65, n. 263.68, 263.85; 24, f. 26r-v.

24. Sobre aquestes creus de terme vegeu DOÑATE 1966: n. 11; ZARAGOZÁ, GÓMEZ FERRER: 154-156.

25. AMVlr, 262, f. 15v.

26. AMVlr, 263, f. 5r (llicència de pedra a Castelló), f. 7v (llicència de pedra a Onda), n. 263.66 (llicèn-cia de pedra a Pedro d'Urrea, senyor de Lluçena).

e cor dels preveres», per preu de 7700 sous, dels quals l'any 1458 ja havia cobrat 2556 sous i 3 diners.²⁷

L'abril de l'any següent (1459) el mestre de la catedral de Tortosa, Joan de Xulbi, també va desplaçar-se a Vila-real «per veure e regonèxer la obra nova de la navada de la església que tenia a estall mestre Johan de Caritat».²⁸ Les notícies històriques no expliquen per quina raó es va fer aquest peritatge, però sembla evident que la fàbrica estava en marxa i simplement –com era costum– es tractava de fer una consulta a un mestre prestigiós sobre alguna qüestió que, en no aparèixer detallada als documents, se'ns escapa.²⁹ En canvi, les diverses visures que es documenten els anys següents (1460 i 1461) es relacionen amb un problema sorgit de sobte: no solament Joan de Xulbi va morir poc després d'haver fet la seva inspecció a l'església de Sant Jaume, sinó que també va traspasar el mestre que comandava l'obra, Joan de Caritat. Un pagament del 1460 indica que se li abonaven, a ell i a les seves fermances, 1229 sous i 6 diners que cal afegir als 2556 sous i 3 diners que ja havia cobrat en solitari dos anys abans. Però el mestre, com acabem de dir, era mort des d'un moment indeterminat de l'any anterior.³⁰

Mentre va viure, es pot anar resseguint –mal que bé– l'activitat de Joan de Caritat a la població, ja que no es va limitar a obrar l'església, sinó que va fer altres feines al terme de la vila, concretament al pont del camí reial de València, al pont de la sequiola i a la sèquia roja.³¹ Però el gener de 1460 el Consell havia d'acordar que es busquessin mestres per taxar les obres del primer tram de la nau de l'església, tant la part ja feta pel mestre, «qui Déus perdó», com el que restava per fer. Alhora, s'acordava que es procedís contra les seves fermances. El problema era que, com potser era més habitual del que tendim a imaginar, l'obra s'havia pres a escarada o destall. És a dir, s'havia contractat igual que la capçalera del mateix temple: per un preu fet, per una quantitat pactada. Encara que no es pot generalitzar, era usual que els mestres preteguessin treballar a jornal, amb la qual cosa s'asseguraven un sou regular durant tot el que durés l'obra, mentre que els promotors d'habitudo preferien contractar escarades, ja que això els permetia establir clarament terminis d'execució i tancar costos.³²

Els mestres que es van ocupar de fer la taxació de l'obra van ser Jaume Pérez, pedrapiquer de València, per part de la vila; i Joan de Sogorb, del mateix ofici,

27. AMVlr, 263, f. 7v (ed. DOÑATE 1981: doc. X), n. 263.105, n. 263.126.

28. ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: 156. Els documents a AMVlr, 264, f. 7v i n. 264.60.

29. Vegeu un estat de la qüestió sobre les visures arquitectòniques a la Corona d'Aragó medieval a DOMENGE, VIDAL 2017.

30. AMVlr, 264, f. 22v, n. 265.45.

31. AMVlr, 263, 14v, n. 263.90 (pont del camí reial i sèquia roja); 264, f. 12r (pont de la sequiola).

32. Un cas molt clar d'aquesta discussió es dona en la construcció dels molins de regolf de l'assut de Xerta-Tivenys, a la dècada de 1560. Vegeu VIDAL 2010.

per part de les fermances, que eren Joan Borradà i Mateu Tolsa. Malgrat que no disposem dels memorials redactats en aquella ocasió –els “notaments” del Consell certifiquen que van existir, i això també devia ser més habitual del que sospitem–, podem deduir per la documentació municipal el que van concloure els pèrits: que Joan de Caritat havia fet tres quartes parts de la feina i que només restava per fer el darrer quart dels treballs. Segons les fermances, però, el mestre havia treballat per un valor que excedia en 22 lliures el preu que s’havia capitulat, mentre que d’acord amb l’opinió del Consell se li havia pagat més del que havia arribat a fer i, en conseqüència, es demanava que les fermances tornessin «la demesia». Amb tot i aquests problemes, calia acabar la navada. Per això el març del 1460 es va decidir que la feina fos encomanada al mestre Pere de Campos. D’entrada, pel que restava a construir, excepció feta de la «permodolada» i la pintura de la clau i les represes, se li havien de pagar 200 florins de moneda reial valenciana.³³

Jaume Pérez i Joan de Sogorb es van excedir en les seves funcions i no es van limitar a taxar el valor del que s’havia fet i del que restava per construir. En llegir un acord municipal del maig del 1460, podem deduir que també van advertir el Consell que «el gran tou», és a dir, el gran forat, la gran extensió d’espai buit que hi havia entre la capçalera i la navada que s’estava obrant, d’una banda, i l’església preexistent, de l’altra, podia resultar «molt dapnós e perilós», fins al punt que el temple nou, cobert «de rajola senar ab aljepz», podia «fluxar» i «venir a menys» en el futur. Aquestes dificultats tècniques van fer que «per lo laguïy –és a dir, llagui o destorb– e despesa fahedora en la dita obra», a mestre Campos se li oferissin dotze florins suplementaris, a banda dels 200 que s’havien acordat per contracte.³⁴

Aquest breu document, redactat pel notari del Consell de Vila-real de forma apressada i un pèl confusa, té un gran interès i ens fa entendre de forma vívida les dificultats que s’esdevenien quan s’optava per substituir petits temples per obres més grans en el mateix indret. El text (recordem-ho, escrit el maig del 1460) també ens parla del material amb què va ser feta la coberta de l’obra nova: rajola. De fet, la notícia es refereix únicament a la part que havia de construir Pere de Campos, és a dir, al primer tram de la nau, però és ben probable que aquesta decisió arquitectònica s’hagués pres tenint en compte el que ja s’havia fet al presbiteri, aixecat vint anys abans. I també és lògic pensar que en la continuació de les obres, vint anys després, es va prendre la mateixa determinació. Al regne de València, les voltes fetes amb maons en lloc de pedra eren una opció àmpliament estesa.³⁵

33. AMVlr, 24, f. 22v, 24v, 25r-26r, 28r; 264, f. 16v, 17r, 18r, 22v, n. 264.45, n. 264.53, n. 264.55, n. 264.56, n. 264.66, n. 264.68. El mestratge de Campos s’havia donat a conèixer a TRAVER 1909: 263 i a ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: 156 i doc. A.7.

34. AMVlr, 24, f. 28r.

35. Sobre les voltes de rajola al regne de València, vegeu, entre altres, ZARAGOZÁ 2003: pàssim i 2012.

Amb les visures fetes, el tira i arronsa amb les fermances encaminat i l'elecció de Pere de Campos com a mestre, als jurats de Vila-real els devia semblar que els problemes per enllestir la primera crugia de la parròquia havien finalitzat. Però no va ser així. I per a nosaltres les dificultats tampoc no s'han acabat perquè, novament, falten els acords municipals que ens permetrien entendre més bé el que va passar durant el 1460 i el 1461, sobretot si tenim en compte que la manera en què estan redactats els llibres de clavaria, uns volums que no segueixen un ordre cronològic estricte, impedeix que puguem traçar una seqüència del tot segura dels esdeveniments.

En tot cas, els pagaments indiquen que el 17 d'agost de 1460 Joan d'Alcanyís, mestre d'obra de vila, acordava amb el Consell que remataria la primera navada per 95 lliures.³⁶ Pere de Campos, per tant, havia abandonat l'obra, d'entrada no sabem en quin moment ni per quina raó. Quant a Joan d'Alcanyís, a l'octubre del 1460 també calia anar-lo a buscar a València i mostrar-li una ordre del governador en què se li manava que tornés a fer-se càrrec dels treballs.³⁷ El març del 1461 la història encara es repetia i el Consell enviava missatgers a València per tractar amb ell, i també amb el «mestre Baldonamar», que Arturo Zaragoza i Mercedes Gómez-Ferrer van identificar –crec que encertadament– amb Francesc Baldomar, «per comunicar» amb ells «sobre la obra de la església».³⁸ Costa d'entendre què és el que podia haver passat perquè hi hagués tantes anades i vingudes, tantes discussions i, en definitiva, tants problemes. De ben segur que les dificultats constructives, sumades als interessos dels mestres i a les discussions econòmiques, van convertir l'acabament d'aquesta primera crugia en una empresa poc atractiva.

Per si el nus gordià encara no era lligat de forma prou complicada, uns assentaments que es troben més endavant en el mateix llibre memorial del síndic Joan Blasco –és a dir, són documents que apareixen després de les anotacions de 1460 i 1461 que acabem d'esmentar–, però que al meu parer fan referència a pagaments relacionats amb feines que s'havien dut a terme molt abans, indiquen que l'any 1460, potser abans de l'estiu, s'havia anat a buscar Pere de Campos a Vilafermosa, per tal que reprengués l'obra de l'església, una feina que s'havia contractat aquella mateixa primavera (de 1460). Malauradament, en aquesta anotació hi ha un espai en blanc i no s'indica –com succeeix sovint– la data de l'acord municipal amb el qual es relaciona el pagament.³⁹ Si tots els desemborsaments anotats al llibre del

36. AMVlr, 265, f. 8v-9r (ed. DOÑATE, doc. XI).

37. AMVlr, 265, f. 11v, 16r.

38. AMVlr, 265, f. 18v (cit. ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: 250).

39. AMVlr, 265, f. 16v. ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER: 156, 250 i doc. A.9, daten el document l'abril del 1461, i probablement aquesta és la data en què es va anotar l'assentament. Amb tot, com s'acaba de dir, la rúbrica fa referència a un acord municipal pretèrit, però a l'hora d'escriure'n la data el notari va deixar un espai en blanc. Al meu entendre, aquesta reunió del Consell va haver de tenir lloc al final de la primavera o a l'estiu del 1460.

síndic Blasco del 1461 s’haguessin fet en el moment de la seva escriptura, llavors la meua interpretació temporal seria errònia; però penso que ha de ser correcta perquè una rúbrica encara posterior del mateix registre indica que en una reunió del Consell del setembre del 1460 –i aquí sí que s’anota clarament la data– s’havia acordat actuar «contra la muler e hereus d’en mestre Pere de Campos, quòndam» (fig. 1): el 1461, doncs, no podia estar treballant a Vilafermosa.⁴⁰

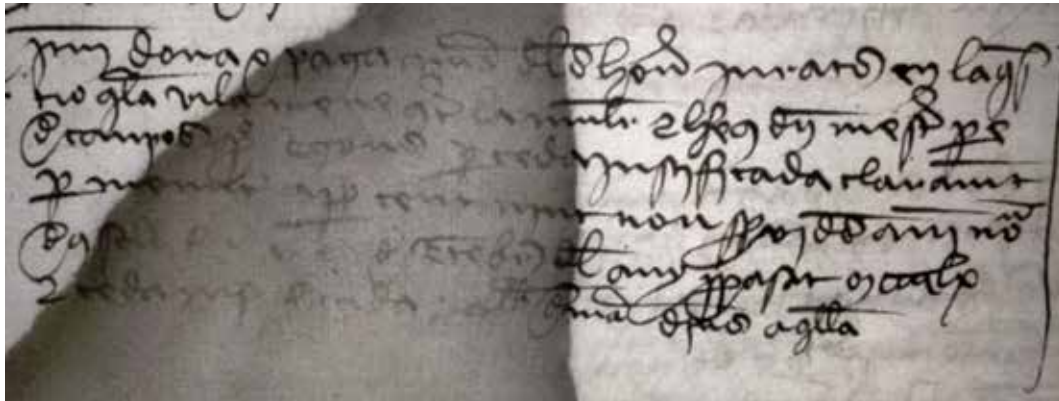


Fig. 1. AMVlr, 265, f. 18r.

Per resumir en poques línies aquest afer tan fosc, i si la seqüència que proposo és correcta, les coses haurien anat d’aquesta manera: Campos s’hauria fet càrrec de l’obra al final de l’hivern de 1460, després de la mort de Joan de Caritat; l’hauria abandonat per anar –potser entre altres llocs– a Vilafermosa just abans de l’estiu; i hauria mort durant aquesta absència. Per això el mes d’agost de 1460 s’elegia nou mestre, Joan d’Alcanyís, que també hauria abandonat els treballs a mig fer però que, finalment, després dels requeriments d’octubre de 1460 i març de 1461, els hauria hagut de reprendre i concloure.

Podríem dir, doncs, que la primera crugia de la parròquia de Sant Jaume va ser una obra maleïda: tant el mestre que l’havia començat a aixecar com el seu substitut havien mort en l’intent, fent companyia en la vida eterna a un dels seus primers visuradors, Joan de Xulbi. Joan Alcanyís, no sabem si voluntàriament o per força, va enllestir la feina abans del mes d’abril de 1464, quan el Consell va acordar de fer-li un abonament de 372 sous.⁴¹ Posteriorment a aquesta data torna el silenci sobre l’obra de l’església: només apareixen reparacions maquinals i, just acabades les tasques estructurals de la navada, es documenta una obra vinculada al mobiliari litúrgic. Es traca de la factura d’una trona de predicar, feta pels fusters Joan Cortès –per

40. AMVlr, 265, f. 18r.

41. AMVlr, 26, f. 28r (cit. APARICI 1996: 150).

cert, també traspasat mentre treballava en el projecte– i Andreu Vallès.⁴² El següent episodi de la història constructiva del temple no comença fins a la dècada de 1480, quan l'entorn de Pere Compte es va fer càrrec del seu acabament.⁴³

Un darrer apunt: Pere de Campos no és Pere Compte

La notícia de setembre de 1460 segons la qual Pere de Campos havia mort, si és exacta, té una sèrie d'implicacions que han d'interessar més enllà del procés de construcció de l'església de Vila-real. El fet és que al document en què es parla d'aquest decés no s'especifica que el difunt és el pedrapiquer encarregat de les obres de l'església. Tanmateix, sembla evident que es tracta d'ell, ja que és l'únic mestre Pere de Campos que apareix a la documentació municipal vila-realenc a aquesta cronologia i, a més, la seva defunció ajuda a explicar el ball de mestres del 1460-1461.

Acceptat el fet, arriben les seves implicacions: si Campos havia mort el 1460, no pot ser identificat amb Pere Compte, el mestre «molt subtil en l'art de la pedra» –com se'l defineix a la *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (RODRIGO 2011: 134)– que domina el panorama de la construcció al regne de València durant el darrer quart del segle XV i fins al seu decés l'any 1506, un mestre que sovint va dirigir obres a distància i que es va encarregar de concloure Sant Jaume de Vila-real a partir de 1480, com s'acaba de dir.

La hipòtesi que Campos podia ser la mateixa persona que Compte, en condicional, havia estat plantejada per Arturo Zaragozá i Mercedes Gómez-Ferrer (2007: pàssim, especialment 42-44) en el seu estudi sobre l'arquitecte oriünd de Girona. Val a dir que es basava en una sèrie d'arguments ben sòlids, que en bona mesura comparteixo, per més que, donades les circumstàncies, caldrà fer-ne una altra lectura o desenvolupar-los d'una altra manera.⁴⁴ A partir d'aquesta possibilitat, Victòria Almuni (2007: pàssim, especialment 486-488) va considerar que Pere Compte era el mestre que havia signat un contracte com a mestre major de la catedral de Tortosa la tardor del 1459, ja que en aquest moment Pere de Campos, el mestre valencià que just després es va encarregar de les obres de Vila-real, així ho havia fet.

42. AMVlr, 267, f. 6v, 7r.

43. TRAVER 1909: 264; DOÑATE 1981: 125-127 i documents relacionats; APARICI 1996: pàssim; ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: 157-158 i documents relacionats.

44. A més dels arguments que exposen, aquests autors publiquen un document del 1488 (ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: doc. B.8) en què el lapicida Petrus del Campo aferma un fill de 12 anys, anomenat Francesc, amb l'argenter Ausias Manresa. Lògicament, doncs, un arquitecte amb aquest nom era viu a finals del segle XV. Al meu entendre cal interpretar que aquest Pere és fill del mestre difunt el 1460, i que en Francesc devia ser el seu nét.

La teoria, doncs, havia esdevingut axioma. Amb tot, s’havien anat expressat reticències –per activa i, sobretot, per passiva– a acceptar que tots els documents en què apareixen Pere Compte, Pere de Campos i Pere Gironès –un altre possible àlies– feien referència a la mateixa persona. Ningú no posa en dubte, és clar, ni l’extraordinària amplitud ni tampoc la desacostumada qualitat de la producció arquitectònica de Compte. Simplement, cal continuar revisant –o almenys matisant– algunes idees sobre la seva activitat.

De fet, a partir d’una altra notícia de Vila-real, en aquesta ocasió vinculada a les obres de l’assut, s’ha planteja la possibilitat que Compte “tornés” a estar al front de la catedral de Tortosa el 1478, després de la mort de Pere Garçó (c. 1476).⁴⁵ Certament, el document pot dir «mestre de la seu de Tortosa» o «mestre de la seu de València» (fig. 2), ja que després de la indicació del nom de l’arquitecte –inequívocament es tracta de Pere Compte– hi ha una paraula reescrita, amb la qual cosa pot sorgir el dubte: quina catedral estava dirigint aquest pedrapiquer? Llegit i rellegit el document, em fa l’efecte que l’anotació el considera mestre de la catedral de València, càrrec que ocupava des del 1477, i no de Tortosa, càrrec que potser no va ocupar mai abans del 1490.⁴⁶ Evidentment, puc estar equivocat, tant en aquesta lectura com en la interpretació de la mort de Pere de Campos. El meu error podria ser l’origen d’un altre article.

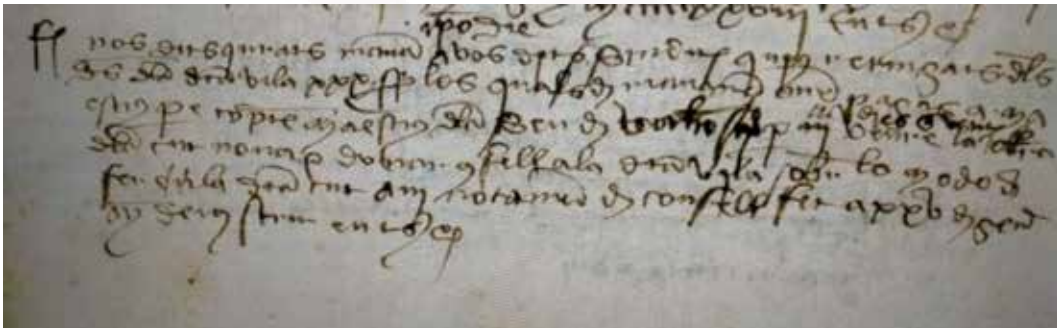


Fig. 2. AMVlr, 34, f. 28v

45. ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: 157 i doc. A. 26 (AMVlr, 34, f. 28v).

46. Sobre el mestratge a València, vegeu ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: 70-75; el mestratge a Tortosa va ser documentat per primer cop a VIDAL 2005.

Bibliografia

- ALMUNI, Victòria, 2007. *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, Benicarló: Onada
- APARICI MARTÍ, Joaquim, 1996. *Producció manufacturera i comerç a Vila-real, 1360-1529*, Vila-real: Ajuntament
- BAUTISTA, Joan Damià, 1996-1997. “L’església parroquial nova de Vila-real i els seus arquitectes”, *Estudis Castellonencs*, 7: 137-158.
- BERNARDI, Philippe, 2010. “Le chantier avant le chantier. Étude sur la phase préparatoire des travaux de constructions”: *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, València: PUV: 77-98.
- BORAU, Cristina, 2003. *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona: Noguera
- DOMENGE, Joan, 2012. “Obra vieja/obra nueva: Renovación arquitectónica y necesidad litúrgica”, *El gótico meridional catalán: casas, iglesias y palacios*, Barcelona: Patrimoni 2.0: 49-60
- DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo, 2013. “Construir i decorar un teginat: del document a l’obra”, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI: 9-46
 — 2017. “A coneixença de mestres experts. Les visures de l’obra gòtica a través de la documentació catalana”, *Visurar l’arquitectura gòtica: inspeccions, consells i reunions de mestres d’obra (s. XIV-XVIII)*, Palerm: Caracol: 9-74
- DOÑATE, José María, 1958. “Los retablos de Pablo de San Leocadio en Villareal de los Infantes”, *BSCC*, 34: 241-289
 — 1959. “Sobre un desaparecido retablo de Lorenzo Zaragoza”, *BSCC*, 35: 297-301
 — 1966. “Cruces de término”, *Programa de Fiestas de San Pascual*, Vila-real: Ajuntament
 — 1969. “Orfebrería y orfebres valencianos”, *Archivo de Arte Valenciano*, XL: 28-31
 — 1981. “Retrato arqueológico de una iglesia desaparecida”, *BSCC*, 57: 117-149
- GIL, Yolanda, 2004. *Arquitectura barroca en Castellón*, Castelló: Diputació
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1997-1998. “La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X: 91-105

LLADONOSA, Josep, 1972. *El Temple romànic-gòtic de San Lorenzo de Lérida*, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs

MONSONÍS, Manuel V., 1997. *Santa Maria de Castelló. Una església per a un poble*, Castelló: Diputació

OLUCHA, Ferran, 2011. *Repertori d'inventaris de l'església parroquial de Santa Maria de Castelló (1528-1706)*, Castelló: Diputació

PEYRAT, Andrés, 1894. *La Iglesia Mayor de Castellón de la Plana*, Castelló: El Tradicionalista

RODRIGO LIZONDO, Mateu, ed. 2011. *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, València: PUV

SANZ DE BREMOND, Manuel, 1947. "La Iglesia Arciprestal de Sta. María de Castellón", *BSCC*, 23: 301-313.

SERRA DESFILIS, Amadeo, 2011. "Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV", *Goya*, 334: 58-73
 — 2012. "Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV", *Anales de Historia del Arte*, 22: 163-196.

TRAYER, Benito, 1909. *Historia de Villareal*, Villareal: Establecimiento Tipográfico de Juan Botella

TRAYER, Vicente, 1958. *Antigüedades de Castellón de la Plana*, Castelló: Ajuntament

VICIANA, Martí de, 1884 [1563]. *Tercera parte de la Crónica de Valencia*, València: Sociedad Valenciana de Bibliófilos

VIDAL, Jacobo, 2002. "Notes sobre la contribució municipal a l'obra de la Seu de Tortosa (ca. 1406-1455)", *Recerca*, 6: 151-196

— 2005. "Pere Compte, mestre major de l'obra de la seu de Tortosa", *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1: 403-431

— 2010. "La continuidad de una obra medieval: azud, acequias, molinos y pesquera del Bajo Ebro en la época del Renacimiento", *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, 11: 129-174

— en premsa. "Pere Garçó de Savoia, mestre d'esglésies *de cuius habilitate vocis fama multa enarrat*"

VIDAL, Jacobo; FUMANAL, Miquel; DURAN, Daniel, 2021. “Dues hipòtesis i tres excursions sobre l'església gòtica dels sants Just i Pastor de Barcelona”, *Bisbes, màrtirs, menestrals i comerciants a la basílica dels sants màrtirs Just i Pastor*, Barcelona: A USP: 159-178

ZARAGOZÁ, Arturo, 2003. “Arquitecturas del gótico mediterráneo”, *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, València: Generalitat Valenciana: 107-194

— 2004. *Arquitectura gòtica valenciana*, València: Generalitat Valenciana

— 2005. “La Iglesia Arciprestal de Sant Mateu”, *Paisatges Sagrats. La Llum de les Imatges (Sant Mateu)*, València: Generalitat Valenciana: 17-45

— 2012. “Hacia una historia de las bóvedas tabicadas”, *Construyendo bóvedas tabicadas. Actas del Simposio Internacional sobre Bóvedas Tabicadas*, València: Universitat Politècnica de València: 11-46

ZARAGOZÁ, Arturo; GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2007. *Pere Compte, arquitecto*, València: Generalitat Valenciana



Núm. 19 (Spring 2022), 20-38 | ISSN 2014-7023

**EL MONACATO EN LOS REINOS
DE LEÓN Y CASTILLA (SIGLOS IX-XIII):
APROXIMACIÓN A SU PROBLEMÁTICA**

Carlos Manuel Reglero de la Fuente

Universidad de Valladolid

carlosmanuel.reglero@uva.es

ORCID: orcid.org/0000-0002-3361-1815

Rebut: 15 febrero 2022 | Revisat: 1 setembre 2022 | Acceptat: 20 setembre 2022
| Publicat: 21 setembre 2022 | doi: [10.1344/Svmma2022.19.3](https://doi.org/10.1344/Svmma2022.19.3)

Resumen

El desarrollo de los estudios sobre el monacato en la Corona de Castilla en el último medio siglo ha renovado nuestra visión del mismo con la incorporación de nuevos temas y la reconsideración de los anteriores. El análisis de los dominios monásticos, la relación entre monasterios y sociedad, la creación y gestión de la memoria, el monacato femenino o las formas de vida monástica y las reglas y costumbres han atraído la atención de los historiadores. Ello ha permitido mejorar nuestro conocimiento de la economía, de la sociedad o de la cultura en general, así como de los monasterios y las comunidades que los ocupaban.

Palabras clave:

monacato, Castilla, León, Edad Media.

Abstract

The development of studies concerning monasticism in the kingdom of Castile over the last half century has changed our perception of monasticism through the incorporation of new topics and a reconsideration of the old ones. The analysis of monastic domains, the relation between monasteries and society, the creation and management of memory, female monasticism and other forms of monastic life, and its rules and customs have all attracted the interest of historians. This has improved our knowledge of the economy, the society and the culture, both in general as well as that of the monasteries and their communities.

Key words:

Monasticism, Castile, Leon, Middle Ages.

La historiografía sobre los monasterios de los reinos occidentales hispánicos se ha desarrollado considerablemente en las últimas décadas, aprovechando que una parte muy importante de la documentación hasta el siglo XIII es de origen monástico¹. Este trabajo pretende ofrecer un estado de la cuestión, recapitular los principales logros conseguidos para el espacio de los reinos de León y Castilla y vislumbrar las perspectivas de análisis que se abren en este campo². Nuestro conocimiento del monacato medieval de León y Castilla y nuestra comprensión de su dimensión económica, de su imbricación en la sociedad, de su relación con los distintos poderes, de la implantación de las distintas órdenes religiosas, ha mejorado considerablemente en las últimas décadas. Si bien, sigue habiendo múltiples cuestiones pendientes y se abren nuevas perspectivas de análisis en la línea de las recientes síntesis a escala de la Europa occidental (VANDERPUTTEN 2020; BEACH, COCHELIN 2020). Las dimensiones de este artículo obligan a limitar el número de referencias bibliográficas y a circunscribirse a los siglos VIII-XIII, sin abordar la baja Edad Media. En buena medida se trata de una reflexión, a partir de una síntesis anterior más extensa (REGLERO 2021).

El monacato altomedieval (siglos VIII-XI)

La documentación de los siglos IX-XI menciona un número muy elevado de monasterios, de la mayoría de los cuales apenas existen datos. Esta carencia ha llevado a pensar que podría tratarse de meras iglesias, autodenominadas monasterios para escapar del poder del obispo. En la segunda mitad del siglo VII, la *Regla Común* denunciaba la proliferación de falsos monasterios, fundados por ricos propietarios, campesinos o clérigos que buscaban obtener las limosnas de los fieles y otras ventajas económicas o jurídicas (DÍAZ MARTÍNEZ 1987, 2011). Más allá de la sinceridad de la devoción de estos monjes y monjas, dominaban las comunidades monásticas de muy pequeño tamaño, cuya existencia pudo no prolongarse más de una o dos generaciones, coincidiendo con la vida de sus impulsores. Ello no impidió que hubiese cenobios relativamente grandes, desde el riojano de San Millán de Suso o el castellano de Cardaña a los gallegos de Samos y Celanova, pasando por el leonés de Sahagún, que reunieron importantes patrimonios y mantuvieron su actividad a través de los siglos (GARCÍA DE CORTÁZAR 2007b).

1. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “Los monasterios de la Corona de Castilla en la Baja Edad Media: actitudes y reacciones en un tiempo de problemas y cambios” (PID2021-124066NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación y FEDER, UE.

2. Este estado de la cuestión se ha realizado a instancias de la asociación ARDIT-Cultures Medievales, organizadora del seminario virtual “Església, Litúrgia i religiositat a l’edat mitjana” (2021).

La historiografía de las décadas de 1970 y 1980 prestó especial atención a los dominios de los principales monasterios de este periodo. Siguiendo el modelo de José Ángel García de Cortázar para San Millán de la Cogolla (GARCÍA DE CORTÁZAR 1969), se utilizaba el cenobio como una atalaya desde la cual se observaba la economía y la sociedad altomedieval (REGLERO 2010). Así se estudió la “repoblación” monástica, es decir, la puesta en explotación del territorio por parte o bajo la dirección de comunidades monásticas, que realizaban o dirigían las presuras (GARCÍA DE CORTÁZAR 2007a). La acumulación de heredades en manos de los grandes monasterios, fundamentalmente mediante donaciones, pero también por compras o permutas, permitía ver el desarrollo de la gran propiedad, con dominios que incluían fundamentalmente tierras de cultivo, viñedos, pastos y montes, pero también molinos y huertos. Por otra parte, el análisis espacial de dominios como el de Sahagún sugería la construcción de rutas de trashumancia desde la cordillera Cantábrica hasta el Duero (MÍNGUEZ 1980). Finalmente, el incremento del poder sobre los campesinos se vinculaba a la génesis del feudalismo en el occidente hispano (GARCÍA DE CORTÁZAR 1989).

En las décadas siguientes el foco se desplazó hacia las relaciones entre los monasterios y la sociedad. Los reyes, condes y otros miembros de la aristocracia fundaron monasterios sobre los que ejercieron un estrecho control durante generaciones. Son los conocidos como monasterios propios o familiares, cuya propiedad se transmitía a través de los repartos hereditarios, al igual que otros tipos de bienes. Los “herederos” tenían el derecho de ser enterrados en los cementerios de dichos monasterios, de profesar en sus comunidades antes de morir, de ser atendidos en su ancianidad o pobreza y de comer y alojarse con sus comitivas. Además, gestionaban las propiedades del monasterio, lo que les otorgaba la capacidad de disponer de sus bienes y rentas en caso de necesidad (MARTÍNEZ SOPENA 1991, 2003, 2007).

Algunas mujeres de la aristocracia, en especial tras enviudar, se consagraron a Dios como “sierva de Cristo” o *Deo vota*. Sin profesar en un monasterio como monjas, regían los cenobios de la familia en el plano económico y social (MONTENEGRO, CASTILLO 2011). El destacado papel de estas mujeres contrasta con la escasez de monasterios femeninos propiamente dichos, si bien varios de estos monasterios familiares y otros pequeños monasterios tenían un carácter dúplice, o, al menos, admitían que algunas mujeres viviesen junto a ellos, bajo la guía del abad (REGLERO 2021: 113-124).

No todos los monasterios pertenecían a la aristocracia, algunos grandes cenobios se gobernaban autónomamente bajo la protección del rey de León o el conde de Castilla; otros, de pequeño tamaño, estaban ligados a las comunidades campesinas o dependían del obispo. Esto no impidió que estuviesen inmersos en una malla de relaciones sociales que los vinculaba tanto a los poderosos como a la población local, al margen de su riqueza (GARCÍA CACHO 2017).

Los cánones conciliares, y en concreto los de la Iglesia visigoda, colocaban a los monasterios bajo la jurisdicción de los obispos. Eso sí, protegiendo a los monjes y sus propiedades de los abusos episcopales, dotándolos de autonomía en el terreno

económico (DÍAZ MARTÍNEZ 1987: 53-60). No existen muchos estudios que hayan analizado estas relaciones en la Alta Edad Media. En los pocos trabajos que se han realizado se insiste en que los monasterios, al contrario que las iglesias, no estaban sujetos a la administración del obispo. Pero, es necesario subrayar que ello no impedía que los monjes dependiesen de estos prelados para la consagración de sus iglesias y abades, para su profesión como monjes, conversos o confesos, para la resolución de las disputas que les enfrentaban con otros clérigos o monasterios (CARBAJO SERRANO 1988: 93-97). Por otra parte, los obispos eran también propietarios de algunos monasterios, cuyo número se incrementó a lo largo del siglo XI. A pesar de la escasez documental, es un tema al cual debería prestarse más atención.

La separación entre el clero secular y regular no era tan grande como lo sería después de la Reforma Gregoriana. No es extraño que un obispo hubiese sido antes abad de un monasterio, al igual que había sucedido en época visigoda. En el siglo XI, la dinastía navarra impulsó el sistema de los obispos-abades en Navarra y Castilla: el rey promovía un abad a una sede episcopal próxima, que regía sin abandonar su anterior oficio, aprovechando los recursos económicos del monasterio (FORTÚN 2013). En algunas sedes el clero catedralicio podía vivir en comunidad bajo una regla o bien el obispo organizaba las parroquias –entiéndase la parroquia antigua, que comprendía numerosos lugares y equivalía a los arcedianatos o arciprestazgos posteriores, no la parroquia clásica– bajo el gobierno de abades, quienes regían a los monjes-clérigos, según describe el Concilio de Coyanza de 1055; este prescribió seguir las reglas de san Benito o san Isidoro (GARCÍA GALLO 1951; ISLA 2006: 93-130). Además, parece que los monasterios, y sus monjes, podían encargarse de la atención pastoral de las comunidades locales próximas.

El monacato altomedieval del reino de León no seguía una regla única ni había unas costumbres dominantes. Dos temas han atraído especialmente la atención de los estudiosos: el monacato pactual y la difusión –más bien, la no implantación– de la regla benedictina. El Pacto monástico, que se conserva unido a la *Regla Común*, comportaba la aceptación de la autoridad del abad por los monjes, pero también la limitación de esta autoridad al establecer mecanismos de apelación para los descontentos. Los monjes podían protestar o reclamar las decisiones abaciales tanto en el ámbito interno del monasterio (ante los decanos o prepósitos) como en el ámbito externo (ante la asamblea de abades locales dirigida por el obispo que vivía “bajo la regla” o incluso un conde) (ISLA 1992: 32-35). Esta medida excepcional se conserva en algunos pactos de Galicia, con cronología más temprana, y de Castilla, algo más tardíos. Con todo, la mayor parte de los pactos monásticos son simplemente documentos en que los monjes aceptan la autoridad del abad, un requisito necesario para su consagración por el obispo. El pacto monástico se ha puesto en relación con la pervivencia de una organización social gentilicia, con sociedades campesinas “igualitarias”, que se considera que estaban desapareciendo en estos siglos ante una creciente jerarquización (BISHKO 1984; ISLA 1992: 17-40).

El problema de la difusión de la Regla de san Benito deriva de la comparación con el mundo carolingio, incluida Cataluña, donde la visión tradicional consideraba que, desde la reforma de Benito de Aniano, esta regla había sido seguida de forma general y según lo prescrito en los concilios carolingios. A ello se oponía el monacato astur-leonés, donde no habría sido implantada hasta la llegada de los cluniacenses en el último cuarto del siglo XI (LINAGE 1973a). Esta visión ha sido matizada en los últimos años. Por una parte, se ha destacado la variedad del monacato carolingio y postcarolingio que ha sido interpretado de diversas formas, retando la imagen de un ideal benedictino común. Por otra, se ha valorado el creciente conocimiento de la regla benedictina en las tierras occidentales de Hispania, fundamentalmente en Rioja y Castilla, pero también en León o Galicia. Desde mediados del siglo X las menciones a esta regla se multiplican, e incluso se conserva una regla para un monasterio de monjas, redactada a partir de la de san Benito y de los comentarios a la misma del abad Esmaragdo (LINAGE 1973b). Esto no quiere decir que se siguiese la interpretación carolingia de dicha regla, ni mucho menos la cluniacense, pero sí que la norma benedictina había adquirido ya un notable prestigio y se aceptaban algunas de sus disposiciones (REGLERO 2018).

La vida en el monasterio estaba marcada por lo que se denomina la regla mixta, es decir, por normas tomadas de distintos textos de la tradición cenobítica. El abad podía contar con un código en que estaban copiadas varias reglas o escritos sobre la vida monacal, y los consultaba para solucionar los problemas que se le planteaban en la vida cotidiana (VELÁZQUEZ SORIANO 2006). Se alude también a la regla que el abad tenía que presentar al obispo al ser consagrado. Sería necesario revisar este tema, ya que es posible que se trate de ese pacto de aceptación por parte de los monjes de su monasterio, pero también de breves extractos de distintas reglas o textos piadosos que la comunidad se comprometía a seguir.

El papel de los monasterios como centros de la cultura escrita es un tópico en la historiografía y, como tal, hay en él algo de verdad, pero también de exageración. Sin duda, los monasterios más importantes albergaron bibliotecas destacadas. Estas bibliotecas podían llegar a reunir unas decenas de libros, la mayoría litúrgicos, pero también había algunas obras de Literatura, Teología, Derecho o Historia. La *Eneida* de Virgilio, mencionada en alguna donación, u otros textos de los autores clásicos, como Horacio o Cicerón, se copiaban para mejorar la gramática latina que se había aprendido en los manuales de Donato o Prisciano. Las colecciones de cánones, como la *Collectio Hispana*, que contenía los concilios ecuménicos, los de Toledo y otros de la Galia y África, así como el *Liber Iudiciorum* (*Libro de los Juicios*), una compilación de leyes de la monarquía visigoda, se conservaban con una finalidad práctica, aunque a veces se copiasen en ricos códices de prestigio, iluminados, como el Albeldense o el Emilianense. Las obras de los grandes eruditos eclesiásticos del reino de Toledo, como Isidoro de Sevilla o Ildefonso de Toledo, constituían la parte fundamental de los fondos no litúrgicos, junto con obras propias de la tradición

monacal latina, como los *Moralia* o comentarios al *Libro de Job* y los *Diálogos* de Gregorio Magno, o los textos de Juan Casiano, Agustín de Hipona o Esmaragdo, todos ellos se incluían entre los llamados libros “espirituales”, pues estaban destinados a la lectura y meditación por los monjes, con el fin de profundizar en su vida cristiana y ascética (DÍAZ Y DÍAZ 1983, 2007).

Por lo que respecta a la copia de libros en sus *scriptoria*, se trataba de una labor dirigida a surtir tanto su propia biblioteca como la de otros cenobios o catedrales, incluso de encargos de viajeros. Era una tarea difícil, en la que trabajaba el maestro con su discípulo, con el apoyo del encargado de preparar los pergaminos, tal y como muestra la miniatura del *Beato de Tábara* (YARZA LUACES 2003: 193-194). No se trataba de grandes talleres de copia con decenas de monjes trabajando, sino de una labor muy especializada, para la que pocos estaban adiestrados (FERNÁNDEZ FLÓREZ 2016: 32-38). Los monjes tampoco destacaron por la producción de obras originales. Incluso la más conocida de todas ellas, los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, es, en su mayor parte, una compilación de textos anteriores (GONZÁLEZ ECHEGARAY 1995). El estudio de los códices de este periodo constituye nuestra mejor vía de acceso a la cultura monástica de la época.

La implantación de las grandes órdenes

La penetración del monacato benedictino de inspiración cluniacense se produjo a partir del segundo cuarto del siglo XI gracias al apoyo de Sancho III el Mayor de Navarra. Este viraje supuso cambios profundos en la liturgia, pero también en el atuendo. Así mismo, se potenció la oración intercesora por los difuntos. Esta primera expansión, que partía de la adaptación de las costumbres de Cluny realizada por el abad Paterno de San Juan de la Peña, alcanzó las tierras riojanas y castellanas (REGLERO 2018). En un segundo momento, Alfonso VI donó a Cluny el monasterio de San Isidro de Dueñas (1073), que fue el primero de una pequeña red de prioratos cluniacenses en el reino de León, formada durante las siguientes décadas gracias al apoyo de la familia real y de una parte de la aristocracia (REGLERO 2008). Otras abadías, sin depender de Cluny, fueron aceptando sus costumbres y, con ellas, su forma de entender el monacato benedictino. Este proceso culminó a mediados del siglo XII, cuando la penetración del monacato cisterciense llevó a los benedictinos a optar por uno u otro modelo de interpretar la regla. En ese momento, en León y Castilla se difundieron tanto las costumbres originales de Cluny como las adaptadas en Sahagún (MATTOSO 1968: 120-129; REGLERO 2012: 144-146).

La implantación cisterciense contó también con el apoyo de la familia real, y, en especial, de algunas familias aristocráticas, entre las que destacan los Traba y los Haro. Fueron los Traba quienes donaron Sobrado a Claraval (1142), el primer monasterio cisterciense hispano (ALONSO ÁLVAREZ 2007a). En las décadas siguientes la

Orden del Cister fue integrando antiguos monasterios familiares de la aristocracia, donde se instalaban sus monjes, y fundando nuevos cenobios. Pero además hubo grupos de monjes benedictinos o comunidades ascéticas que aceptaron seguir las costumbres cistercienses, como Valparaíso o Carracedo. A finales del siglo XIII, en la Corona de Castilla había casi cuarenta monasterios cistercienses masculinos, lo que testimonia la amplia difusión de esta orden (COCHERIL 1964; PÉREZ EMBID 1986; BAURY 2019). Con todo, hay que señalar que muchos de ellos se fundaron o afiliaron a partir de finales del siglo XII, cuando la Orden había renunciado a las manifestaciones más extremas de su ascetismo inicial.

La orden premonstratense, que seguía la regla agustiniana, pero compartía aspectos organizativos y ascéticos con los cistercienses, tuvo menor difusión y muchos de sus monasterios tuvieron escasa relevancia. En este caso fueron los condes de Urgel y los Lara quienes más los apoyaron. La regla de san Agustín era seguida, en interpretaciones más o menos austeras, por grupos de clérigos muy diferentes entre sí: monasterios o canónigas afiliadas a congregaciones como San Rufo de Aviñón o la Orden del Santo Sepulcro, algunos cabildos catedralicios e iglesias colegiales –aunque la mayoría tendieran a secularizarse–, o clérigos que atendían hospitales (CLAUSTRO 2009; CALVO GÓMEZ 2016). De entre ellos, destaca por su originalidad la abadía y hospital de Benevívere, que, con el deseo de fundar una orden, tomó elementos agustinianos y cistercienses para redactar sus propias costumbres (1179), un texto que merece un estudio detenido (FERNÁNDEZ 1962).

Durante el siglo XII, en especial en su segunda mitad, se observa una primera expansión del monacato femenino. Este siguió mayoritariamente la regla benedictina, pero, mientras que en Galicia dominó el monacato tradicional con las monjas de “negra toca”, en el valle del Duero y la Rioja se impuso un monacato de inspiración cisterciense, a menudo bajo el liderazgo de las Huelgas de Burgos, que acabó siendo aceptado en dicha Orden (COELHO 2006; BAURY 2012; PÉREZ RODRÍGUEZ 2019). A finales del siglo XIII había tantos monasterios cistercienses femeninos como masculinos en la Corona de Castilla, que se sumaron a los de monjas negras, los dependientes de las órdenes militares y a alguno premonstratense de menor importancia y duración (MUJERES 2017).

Durante el siglo XIII, en especial en su primera mitad, continuó el establecimiento de monasterios cistercienses, masculinos y femeninos, pero las órdenes mendicantes fueron las principales protagonistas de las nuevas fundaciones. Al igual que en otros reinos, los conventos de los menores o franciscanos eran más numerosos que los de los predicadores o dominicos, triplicándolos en el caso de los masculinos. El éxito franciscano se refleja en la creación de tres provincias en España en 1239, dos de ellas (Castilla y Santiago) en la Corona de Castilla; sin embargo, los dominicos no separaron Aragón de Castilla hasta en torno a 1300 (RUCQUOI 1996, GARCÍA SERRANO 1997; GARCÍA ORO 2006). Por su parte, casi todos los conventos mendicantes femeninos del siglo XIII fueron de damianitas, menoretas o clarisas, ante la

resistencia de los dominicos a encargarse de su atención (GRAÑA 1994, 2013, 2014). Precisamente la incorporación a los dominicos de las dueñas de Zamora originó un gran escándalo, que mostró las tensiones internas en la comunidad entre el sector filodominico y el filoeiscopal (LINEHAN 1999). De hecho, una parte significativa de los primeros monasterios mendicantes femeninos surgieron de comunidades de mujeres preexistentes, que aceptaron o fueron inducidas a vivir bajo tales reglas.

La escasez de noticias fiables sobre los mendicantes masculinos en la primera mitad del siglo XIII, debida a su rechazo a tener propiedades, se rompe desde mediados de la centuria. Los privilegios papales y la construcción de nuevos monasterios en emplazamientos más céntricos generaron conflictos con el clero secular o con los canónigos y monjes ya instalados: la larga disputa entre los canónigos de la catedral y los dominicos en Burgos es un buen ejemplo (LINEHAN 1992). Por entonces, se convirtieron en una parte fundamental de la vida urbana, tras haber visto reducida su pobreza inicial tan radical y lograr el apoyo de los poderosos, desde la familia real a la oligarquía urbana.

Al igual que sucede con la Alta Edad Media, los dominios monásticos atrajeron gran atención durante casi dos décadas. Se estudió el proceso de formación de los grandes dominios benedictinos, lo que permitió observar las diferencias entre los monjes negros y los cistercienses. La cronología de expansión de los primeros ocupaba la segunda mitad del siglo XI y la primera del XII, mientras que a partir de ese momento las donaciones se dirigieron mayoritariamente a los segundos y, en menor medida, a los premonstratenses. Por otra parte, los benedictinos de influencia cluniacense se beneficiaron de la donación de gran número de iglesias (origen de largos y ásperos conflictos con los obispos sobre el pago de diezmos, la designación de clérigos y la jurisdicción eclesiástica), así como de derechos sobre los hombres en las aldeas y algunas villas (Sahagún, Oña, Santo Domingo de Silos), a imagen de los señoríos de la nobleza. Por contra, los cistercienses crearon extensas granjas (PÉREZ EMBID 1986; ANDRADE 1997; REGLERO 2010). Aunque todos los estudios abordaban con mayor o menor profundidad los sistemas de gestión y administración, las noticias en este campo son escasas y heterogéneas: el sistema de obediencias y oficios en los monasterios benedictinos varía de uno a otro, y faltan las cuentas de las explotaciones. Tal vez nuevos estudios de conjunto de los monasterios de una orden o comarca logren arrojar luz sobre este aspecto. En cualquier caso, los dominios benedictinos de los monjes negros mostraban ya claros síntomas de crisis en la segunda mitad del siglo XIII, cuando todavía resistían los cistercienses (REGLERO 2010).

Nuestro conocimiento de la comunidad monástica es todavía deficiente. Más allá de los nombres y la actividad económica de los abades y oficiales del monasterio, poco se sabe sobre los monjes (EDADES 2019). En ocasiones aparece un miembro de una destacada familia de la nobleza como monje o fraile, pero no es lo habitual. También son escasas las noticias sobre la observancia de la regla y las costumbres, más allá de las visitas de los prioratos cluniacenses de fines del siglo XIII, que denun-

cian la relajación de la disciplina claustral (PÉREZ CELADA 1998; REGLERO 2014: 205-213). Las listas de testigos muestran la presencia en torno a los monjes de grupos de clérigos y capellanes, de servidores de distinto rango y laicos ligados al monasterio por lazos económicos y espirituales. A veces, el monasterio litigaba con los concejos y con el obispo por causa de estos familiares, discutiendo si les afectaban o no los entredichos, si estaban sujetos al pago de tributos o exentos, a fin de cuentas, hasta qué punto formaban parte de la comunidad monástica (REGLERO 2008: 438-455, 553-558). Es otro tema pendiente de una investigación sistemática.

El estudio de la relación del monasterio con los laicos se ha centrado en la aristocracia. La fundación de un monasterio o su entrega a una orden religiosa, las donaciones realizadas por una familia noble a lo largo de varias generaciones, los litigios y acuerdos en torno a la posesión de aldeas y heredades, la elección de su cementerio como lugar de sepultura o los acuerdos sobre las oraciones debidas en favor del difunto son asuntos recurrentes (MARTÍNEZ SOPENA 2003, 2007; MONASTERIOS 2014). El tema del patronato aristocrático ha destacado el papel de las mujeres consagradas a la vida religiosa en la administración y protección de los monasterios familiares. Las *Deo votae* de la Alta Edad Media se convierten, en los siglos XI-XIII, en las *dominae* del Infantado leonés o en las *señoras* de los monasterios cistercienses, ya sean estas las infantas en las Huelgas de Burgos o las mujeres de la familia Haro en sus respectivas fundaciones (MARTIN 2006; BAURY 2012; CAYROL 2014, REGLERO 2016). En cualquier caso, los lazos de patronazgo se diluyeron con frecuencia (BAURY 2012: 109-111), bien por el deseo monástico de mantener su libertad, bien por la tendencia de reyes y ricoshombres a fundar su propio monasterio para su sepultura, de modo que los panteones familiares son escasos y más utilizados por los miembros secundarios de la familia que por los principales, por los denominados en ocasiones “cabezas de linaje”. La elección de los monasterios como lugar de sepultura, ya sea en el cementerio, el claustro o la iglesia, ha atraído bastante atención, en especial por parte de los historiadores del Arte, preocupados tanto por el valor artístico de las tumbas como de las capillas funerarias o iglesias construidas para albergarlas (SENRA 2006; ALONSO ÁLVAREZ 2007b; MONASTERIOS 2014). Con todo, si la formación de “panteones” familiares, y sus límites, es un tema bien conocido para la familia real, este aspecto requiere sistematización en el caso de la aristocracia (ALONSO ÁLVAREZ 2012; BAURY 2012: 77-80, 99-100).

Otra manifestación de la “memoria” de los difuntos, de su conmemoración litúrgica, son las inscripciones en necrologios y obituarios, que son más escasos en el mundo monástico que en el catedralicio, por lo que se cuenta con menos estudios. Con todo, no faltan ejemplos, como los de San Zoilo de Carrión o San Isidoro de León, donde figuran tanto los monjes o canónigos como los benefactores y familiares del monasterio (NEISKE, REGLERO 2007; REGLERO 2020, 2022). Estos códices tenían como finalidad mantener la memoria para la oración intercesora, que se fue centrando en aquellas personas que fundaban un aniversario o una capellanía, en

especial desde fines del siglo XII. Los documentos dotacionales suelen especificar el tipo y frecuencia de la liturgia solicitada o pactada con los monjes, así como las propiedades o rentas que la sostendrían. Estas donaciones originaron importantes disputas por el entierro de algunos difuntos entre los monasterios, tanto de monjes o monjas como de frailes, de una parte y de otra las catedrales e iglesias parroquiales. Se han estudiado casos concretos (LINEHAN 1992), pero falta una visión de conjunto.

Estos conflictos, que se extendieron por toda la cristiandad latina, acabaron siendo resueltos por el papado y sus jueces delegados, a partir de privilegios específicos a las órdenes o monasterios y de disposiciones conciliares. La relación de los monasterios leoneses con el papado se inició con la concesión de la “libertad romana” por Gregorio VII a Sahagún (1083). A lo largo de los dos siglos siguientes este y otro reducido grupo de monasterios obtuvo distintos privilegios, en especial la exención de la jurisdicción episcopal, pero también indulgencias en su favor. Cluniacenses, cistercienses y mendicantes contaron con privilegios similares, que intentaron aplicar a sus monasterios. Las investigaciones sobre los cistercienses gallegos han mostrado los límites de tales exenciones y el mantenimiento, en muchos casos, del poder episcopal (RENZI 2014).

La relación con el papado se intensificó en el siglo XIII. Desde el IV Concilio de Letrán (1215) se impulsó el sistema de congregaciones benedictinas y visitas de los monasterios. En la Corona de Castilla se crearon estas congregaciones, como fue el caso de las provincias de Toledo y Santiago, pero tuvieron una vida efímera y poco activa (ZARAGOZA 1997; PÉREZ RODRÍGUEZ 2019: 241-245). El papa y sus legados encargaron la realización de visitas, incluso a los monasterios exentos, pero estos se resistieron a perder su independencia. Estas relaciones no son tan conocidas como las que mantenían el papa y sus legados con obispos y catedrales.

En el ámbito cultural destaca la atención prestada a la creación de la memoria por parte de los grandes monasterios benedictinos como San Millán de la Cogolla, Cardeña, Sahagún o Arlanza. La creación de leyendas pseudohistóricas que ligaban cada monasterio a un rey, conde o héroe (el Cid en Cardeña), buscaban atraer la protección regia cuando el desplazamiento de la devoción hacia las nuevas órdenes, la agresividad aristocrática y la caída de ingresos amenazaban su estatus (GARCÍA DE CORTÁZAR 2003a, 2003b). No faltan las crónicas monásticas, caso de las del monasterio de Sahagún, que ofrecían su visión del conflicto con los burgueses de la villa (GARCÍA, REGLERO 2014). Otra estrategia, más tradicional, fue el desarrollo de la hagiografía, la redacción de la vida y milagros de sus santos patronos, tanto para servir de ejemplo a sus monjes como para atraer limosnas de los fieles (PÉREZ EMBID 2002; GARCÍA DE CORTÁZAR 2016). La imagen de Santo Domingo de Silos como liberador de los cristianos cautivos de los musulmanes en el siglo XIII es un buen ejemplo de esto último.

La redacción de estas obras pudo ser obra de clérigos o monjes ajenos a la co-

munidad impulsora, como ejemplifica Gonzalo de Berceo, redactor de sendas vidas en romance de san Millán y santo Domingo de Silos. El clérigo riojano se había criado en San Millán de la Cogolla, pero no fue monje (BAÑOS 1997: xxix-xxxv). En cambio, Pero Marín, monje en Santo Domingo de Silos, fue quien recopiló los milagros de su patrono (ANTÓN 1988). Autoría y mecenazgo se mezclan, siendo difíciles de distinguir.

La aparición de las órdenes mendicantes supuso un gran impulso al estudio. Fueron estos frailes quienes dominaron el panorama cultural del siglo XIII en los centros monásticos, creando su propia red de enseñanza, coordinada con los estudios universitarios. Ello relegó a un segundo plano a monasterios como San Isidoro de León, que había sido un importante centro en el siglo XII y primer tercio del XIII, con figuras como Martinino de León (SANTO MARTININO 1987) o Lucas de Tuy, y, muy probablemente, el autor (¿Ordoño Sisnándiz?) de la *Historia Legionense*, conocida como *Silense* (MARTIN 2018).

Finalmente, hay que señalar que los estudios desde el campo de la Historia del Arte suelen recoger las noticias documentales sobre los monasterios antes de abordar los aspectos artísticos (arquitectura, escultura, pintura). Su cronología suele ser amplia, como muestran los libros dedicados a los premonstratenses de Castilla y León (LÓPEZ GUEREÑO 1997) o a los cistercienses de Valladolid (GARCÍA FLORES 2010). En los últimos años se ha prestado especial atención a la relación entre la materialidad del monasterio y la liturgia, caso de una reciente tesis sobre los conventos de dominicas, aunque el siglo XIII en Castilla está poco documentado (PÉREZ VIDAL 2021).

Así pues, las últimas décadas han dado un gran impulso al estudio de los monasterios y el monacato en los reinos de León y Castilla, pero sigue habiendo muchos temas pendientes. Es necesario profundizar en cuestiones tales como la relación con los obispos o el papado, el monacato femenino, los códices ligados a estos monasterios, su liturgia, los pequeños monasterios altomedievales no aristocráticos. También sería interesante comparar realidades regionales o a los monasterios de distintas órdenes en busca de las semejanzas y diferencias en distintos campos, más allá de su adscripción institucional. Finalmente, cabría preguntarse por el monacato urbano anterior a los mendicantes, y compararlo con éste, así como mejorar nuestro conocimiento de la administración del patrimonio monástico, o de los familiares y “hermanos” que se vinculan al cenobio en la vida y la muerte. El estudio de temas transversales a los monasterios y las órdenes es el reto actual de la historiografía sobre el monacato, sin que ello descarte el análisis de casos significativos.

Bibliografía

ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, 2007a. “Los promotores de la Orden del Císter en los reinos de Castilla y León: familias aristocráticas y damas nobles”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37/2: 653-710.

— 2007b. “Los enterramientos de los reyes de León y Castilla hasta Sancho IV. Continuidad dinástica y memoria regia”, *e-Spania*, 3, doi : [10.4000/e-spania.109](https://doi.org/10.4000/e-spania.109).

— 2012. “Enterramientos regioes y panteones dinásticos en los monasterios medievales castellano-leoneses”, *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales*, J. A. García de Cortázar, R. Teja (coords.), Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico: 199-223.

ANDRADE CERNADAS, José Miguel, 1997. *El monacato benedictino y la sociedad de la Galicia Medieval (siglos X al XIII)*, Sada (A Coruña), Edições do Castro.

ANTON, Karl-Heinz, 1988. *Los ‘Miraculos romançados’ de Pero Marin*, Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos.

BAÑOS, Fernando (ed.), 1997. *Gonzalo de Berceo: Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Crítica.

BAURY, Ghislain, 2012. *Les religieuses de Castille. Patronage aristocratique et Ordre cistercien, XII^e-XIII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

— 2019. “Unidad y diversidad en el Císter europeo e ibérico: los monasterios en la Corona de Castilla”, *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, H. González Zymla, D. Prieto López (coord.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico: 37-54.

BEACH, Alison I., COCHELIN, Isabelle (eds.), 2020. *The Cambridge History of Medieval Monasticism in the Latin West*, Cambridge, Cambridge University Press.

BISHKO, Charles Julian, 1984. *Spanish and Portuguese monastic history, 600-1300*. London, Variorum Reprints.

CALVO GÓMEZ, José Antonio, 2016. *La vida común del clero medieval. El origen y la expansión de los canónigos regulares*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

CARBAJO SERRANO, María José, 1988. *El monasterio de los santos Cosme y Damián de Abellar. Monacato y sociedad en la época astur-leonesa*, León, Centro de estudios e investigación San Isidoro.

CAYROL BERNARDO, Laura, 2014. “De infantas, *domnae* y *Deo votae*. Algunas reflexiones en torno al infantado y sus señoras”, *Summa*, 3: 5-23.

CLAUSTRO, 2009. *Entre el claustro y el mundo. Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real.

COCHERIL, Maur, 1964. “L’implantation des abbayes cisterciennes dans la Péninsule Ibérique”, *Anuario de Estudios Medievales*, 1: 217-287.

COELHO, María Filomena, 2006. *Expresiones del poder feudal: el Císter femenino en León (siglos XII y XIII)*, León, Universidad de León.

DÍAZ MARTÍNEZ, Pablo de la Cruz, 1987. *Formas económicas y sociales en el monacato visigodo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

— 2011. “Regula Communis: Monastic Space and Social Context”, *Western Monasticism ante Litteram. The Spaces of Monastic Observance in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, H. Dey, E. Fentress (eds.), Turnhout, Brepols: 117-135.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, 1983. *Bibliotecas en la monarquía leonesa hacia 1050, Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.

— 2007. “Monasterios en la Alta Edad Media hispana: monjes y libros”, J. López Quiroga, A. M. Martínez Tejera, J. Morín de Pablos (eds), *Monasteria et Territoria. Elites, edilicia y territorio en el Mediterráneo medieval (siglos V-XI)*, Oxford, BAR International Series, S1720: 11-17.

EDADES, 2019. *Las edades del monje: jerarquía y función en el monasterio medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, José Antonio, 2016. “Escribir en los monasterios altomedievales del Occidente peninsular (siglos VIII-XII)”, R. Baldaquí Escandell (ed.), *Lugares de escritura: el monasterio*, Alicante, Publicacions Universitat d’Alacant: 17-67.

FERNÁNDEZ, Luis, 1962. “La abadía de Santa María de Benevívere durante la Edad Media. Su Historia. Su Regla”, *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 20, 37: 5-254.

FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier, 2013. “Tiempos de connivencia y cooperación entre monjes y obispos en el siglo XI: de los obispos-abades a los canónigos-monjes”, *Monjes y obispos en la España del románico: entre la connivencia y el conflicto*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 43-83.

GARCÍA CACHO, Juan Carlos, 2017. *Los monasterios e iglesias locales y las redes sociales en el noroeste de la meseta, siglos IX-XI*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca.

GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, 1969. *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X al XIII). Introducción a la Historia rural de Castilla altomedieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

— 1989. “Feudalismo, monasterios y catedrales en los reinos de León y Castilla”, *En torno al Feudalismo hispánico. I Congreso de estudios medievales*, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz: 257-292.

— 2003a. “Monasterios castellanos, memoria histórica y organización de la sociedad y del espacio en los siglos X a XII”, *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. II. Historia*, Burgos, Universidad de Burgos-Abadía de Silos: 143-176.

— 2003b. “Monasterios románicos de Castilla y conservación de la memoria histórica”, *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campo, Fundación Santa María la Real: 9-33.

— 2007a. “La colonización monástica en los reinos de León y Castilla (siglos VIII a XIII): dominio de tierras, señorío de hombres, control de almas”, *El monacato en los reinos de León y Castilla (siglos VII-XIII)*, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz: 15-48.

— 2007b. “Reyes y abades en el reino de León (años 910 a 1157)”, *Monarquía y sociedad en el reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, I: 201-263.

— 2016. “Geografía y hagiografía en el emplazamiento de los grandes monasterios benedictinos medievales hispanos”, *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 101-141.

GARCÍA FLORES, Antonio, 2010. *Arquitectura de la Orden del Císter en la provincia de Valladolid (1147-1515)*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

GARCÍA GALLO, Alfonso, 1951. *El Concilio de Coyanza. Contribución al estudio del derecho canónico español en la Alta Edad Media*, Madrid, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos.

GARCÍA ORO, José, 2006. *Los franciscanos en España. Historia de un itinerario religioso*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano.

GARCÍA SERRANO, Francisco, 1997. *Preachers of the City: the Expansion of the Dominican Order in Castile, 1217-1348*, New Orleans, University Press of the South.

GARCIA, Charles, REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel, 2014. “Dossier: Escritura y reescritura de una crónica monástica hispánica: la *Primera Crónica anónima de Sahagún*”, *e-Spania*, 19, doi: [10.4000/e-spania.23810](https://doi.org/10.4000/e-spania.23810).

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín, 1995. “Introducción general”, *Obras completas de Beato de Liébana*, J. González EcheGARAY, A. del Campo, L. G. Freeman (eds.), Madrid, BAC: XIII-XXXII.

GRAÑA CID, María del Mar, 1994. “Las primeras clarisas andaluzas. Franciscanismo femenino y Reconquista en el siglo XIII”, *Archivo Ibero-Americano*, LIV, 215-216: 661-704.
— 2013. “Reinas, infantas y damas de corte en el origen de las monjas mendicantes castellanas (c. 1222-1316). Matronazgo espiritual y movimiento religioso femenino”, *Redes femeninas de promoción espiritual en los Reinos Peninsulares (s. XIII-XVI)*, B. Garí (ed.), Roma, Viella: 21-43.

— 2014. “¿Favoritas de la Corona? Los amores del rey y la promoción de la Orden de Santa Clara en Castilla (ss. XIII-XIV)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 44/1: 179-213.

ISLA FREZ, Amancio, 1992. *La sociedad gallega en la Alta Edad Media*, Madrid, CSIC.

— 2006. *Memoria, culto y monarquía hispánica entre los siglos X y XII*, Jaén, Universidad de Jaén.

LINAGE CONDE, Antonio, 1973a. *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.

— 1973b. *Una regla monástica riojana femenina: el ‘Libellus a regula sancti Benedicti subtractus’*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

LINEHAN, Peter, 1992. “A Tale of Two Cities: Capitular Burgos and Mendicant Burgos in the Thirteenth Century”, *Church and City, 1000-1500, Essays in honour of Christopher Brooke*, D. Abulafia, M. Franklin, M. Rubi (eds.), Cambridge, Cambridge University Press: 81-110.

— 1999. *Las dueñas de Zamora. Secretos, estupro y poderes en la Iglesia española del siglo XIII*, Barcelona, Península.

LÓPEZ GUEREÑO SANZ, María Teresa, 1997. *Monasterios medievales premonstratenses: reinos de Castilla y León*, 2 vol., Valladolid, Junta de Castilla y León.

MARTIN, Georges, 2018. “Ordoño Sisnández, autor de la *Historia legionensis* (versión revisada y aumentada)”, *e-Spania*, 30, doi : [10.4000/e-spania.28195](https://doi.org/10.4000/e-spania.28195).

MARTIN, Therese, 2006. *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden, Brill.

MARTÍNEZ SOPENA, Pascual, 1991. “Monasterios particulares, nobleza y reforma eclesiástica en León entre los siglos XI y XII”, *Estudios de Historia Medieval. Homenaje a Luis Suárez*, M. A. Ladero Quesada, V. A. Álvarez Palenzuela, J. Valdeón Barunque, Valladolid, Universidad: 323-331.

— 2003. “Fundaciones monásticas y nobleza en los reinos de Castilla y León en la época románica”, *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campo, Fundación Santa María la Real: 35-61.

— 2007. “Aristocracia, monacato y reformas en los siglos XI y XII”, *El monacato en los reinos de León y Castilla (siglos VII-XIII). X Congreso de Estudios Medievales 2005*, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz: 67-99.

MATTOSO, José, 1968. *Le monachisme ibérique et Cluny : Les monastères du diocèse de Porto de l'an mille à 1200*, Louvain-la-Neuve, Université de Louvain.

MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, José María, 1980. *El dominio del monasterio de Sahagún en el siglo X. Paisajes agrarios, producción y expansión económica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

MONASTERIOS, 2014. *Monasterios y nobles en la España del románico: entre la devoción y la estrategia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 37-59.

MONTENEGRO VALENTÍN, Julia, CASTILLO, Arcadio del, 2011. “Las viudas consagradas en la Iglesia occidental y su pervivencia en la Península Ibérica: un ejemplo de continuidad”, *Studia Monastica*, 53-2: 337-361.

MUJERES 2017. *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real.

NEISKE, FRANZ, REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel, 2007. “Das neu entdeckte Necrolog von San Zoilo de Carrión de los Condes. Ein Beitrag zum Totengedenken der Abt Cluny”, *Frühmittelalterliche Studien*, 41: 141-184.

PÉREZ CELADA, Julio, 1998. “Algunas consideraciones sobre la conducta de los monjes cluniacenses ibéricos en la baja Edad Media”, *VIII Semana de Estudios Medievales: La vida cotidiana en la Edad Media*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos: 289-303.

PÉREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, 2019. *Los monasterios del Reino de Galicia entre 1075 y 1540: de la reforma gregoriana a la observante*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento – CSIC.

PÉREZ-EMBED WAMBA, Javier, 1986. *El Cister en Castilla y León. Monacato y dominios rurales (siglos XII-XV)*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

— 2002. *Hagiología y sociedad en la España medieval. Castilla y León (siglos XI-XIII)*, Huelva, Universidad de Huelva.

PÉREZ VIDAL, Mercedes, 2021. *Arte y liturgia y los monasterios de dominicas en Castilla: desde los orígenes hasta la reforma observante (1218-1506)*, Gijón, Trea.

REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel, 2008. *Cluny en España. Los prioratos de la provincia y sus redes sociales (1073- ca. 1270)*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.

— 2010. “Un género historiográfico: el estudio de dominios monásticos en la Corona de Castilla”, *Monasterios, espacio y sociedad en la España cristiana medieval*, J. I. Iglesia Duarte (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos: 33-75.

— 2012. “Los reyes hispanos y la reforma monástica benedictina”, *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales*, J. A. García de Cortázar, R. Teja (coords.), Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico: 125-158.

— 2016. “Las ‘señoras’ de las Huelgas de Burgos: infantas, monjas y encomenderas”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales*, 24, doi: [10.4000/e-spania.25542](https://doi.org/10.4000/e-spania.25542).

— 2018. “Founders and Reformers. Abbots in the Kingdoms of Leon and Navarre, Ninth to Twelfth Centuries”, *Abbots and Abbesses as a Human Resource in the Ninth- to Twelfth Century West*, S. Vanderputten (ed.), Zürich, Lit: 81-99.

— 2020. “Listes de défunts. Les nécrologes de San Isidoro de León”, É. Anheim, L. Feller, M. Jeay, G. Milani (dirs.), *Le pouvoir des listes au Moyen Âge- II. Listes d'objets / listes de personnes*, Paris, Éditions de la Sorbonne: 155-176.

— 2021. *Monasterios y monacato en la España medieval*, Madrid, Marcial Pons.

— 2022. “Transformation de la mémoire écrite. Du nécrologe de Cluny au nécrologe-obituaire de Carrión”, E. Magnani (dir.), *Productions et pratiques sociales de l'écrit médiéval en Bourgogne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 315-329.

RENZI, Francesco, 2014. *I monachi bianchi in Galizia. Le reti cistercensi (1142-1250)*, Trieste, CERM.

RUCQUOI, Adeline, 1996. “Los franciscanos en el Reino de Castilla”, *VI Semana de Estudios Medievales: Franciscanismo y espiritualidad*, J. I. de la Iglesia Duarte, F. J. García Turza, J. Á. García de Cortázar (coords.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos: 65-86.

SANTO MARTININO, 1987. *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria (1185-1985)*, León, Isidori-ana Editorial.

SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, 2006. “Mio Cid es de Bivar e nos de los Condes de Carrión: los Banu-Gómez de Carrión a la luz de sus epitafios”, *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 5, 5: 233-267.

VANDERPUTTEN, Steven, 2020. *Medieval Monasticisms: Forms and Experiences of the Monastic Life in the Latin West*, Berlin-Boston, De Gruyter.

VELÁZQUEZ SORIANO, Isabel, 2006. “Reflexiones en torno a la formación de un Corpus Regularum de época visigoda”, *Antigüedad y Cristianismo*, 23: 531-567.

YARZA LUACES, Joaquín, 2003, “La memoria del pergamino: tareas y producción de códices iluminados en el *scriptorium* monástico”, *Monasterios románicos y producción artística*, J. A. García de Cortazar (coord.), Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico: 187-211.

ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto, 1997. “La congregación benedictina claustral toledana”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 214: 47-60.



Núm. 19 (Primavera 2022), 39-86 | ISSN 2014-7023

**LA PINTURA ROMÁNICA CATALANA Y
LA LITURGIA EUCARÍSTICA: TEOFANÍAS,
CRUCIFIXIONES Y VÍRGENES CON EL NIÑO**

Marcello Angheben

Université de Poitiers

marcello.angheben@univ-poitiers.fr

ORCID: 0000-0002-7522-1815

Rebut: 27 juny de 2022 | Revisat: 1 setembre 2022 | Acceptat: 20 setembre 2022

| Publicat: 21 setembre 2022 | doi: 10.1344/Svmma2022.19.4

Resumen

Las pinturas murales románicas procedentes de la actual Cataluña y de sus márgenes septentrionales muestran una singular voluntad de resaltar la celebración de la Eucaristía y sus vínculos con la liturgia celestial. Se han establecido múltiples conexiones a través de temas generalmente interpretados en este sentido, como el Cordero y el Sacrificio de Abel, pero también a través de las tres imágenes divinas que pueden calificarse de canónicas. El Cristo entronizado ejerce su función de sumo sacerdote de esta liturgia celestial mientras su corte realiza gestos o acciones que entran en resonancia con la celebración de la misa: los serafines, los querubines y presumiblemente los Vivientes y los Ancianos del Apocalipsis cantan el *Sanctus*, los arcángeles abogados transmiten a Dios la oración del *Pater Noster*, otros ángeles incensan las oblatas que han sido colocadas en el altar durante el ofertorio y el serafín de Àneu da la comunión. Por su parte, la Crucifixión se refiere a la reiteración diaria del sacrificio de Cristo en la cruz y su cuerpo atormentado se corresponde con el pan y el vino consagrados, al igual que el Niño en brazos de su madre. Finalmente, a menudo la Virgen reviste una casulla para presentar a este Cuerpo divino o para sostener un cáliz, igual que el oficiante cuando eleva el pan y el vino consagrados, mientras los Magos se hacen eco de la procesión del ofertorio.

Palabras clave:

Románico, Pintura, España, Cataluña, liturgia, Eucaristía, teofanía, Crucifixión, la Virgen y el Niño, serafines, querubines

Abstract

The Romanesque mural paintings from the current territory of Catalonia, including its northern margins, display a will to emphasize the celebration of the Eucharist and its relationship with the heavenly liturgy. Multiple connections have been established through themes generally interpreted in this sense, such as the Lamb and the Sacrifice of Abel, but also through the three divine images that can be qualified as canonical. The enthroned Christ exercises his function as high priest of this heavenly liturgy while his court performs gestures or actions echoing the celebration of the mass: the seraphim, the cherubim and presumably the Living Ones and the Elders of the Apocalypse are singing the *Sanctus*, the advocate archangels transmit to God the prayer of the *Pater Noster*, other angels incense the oblates that have

been placed on the altar during the offertory and the seraphim of Àneu is giving communion. The Crucifixion refers to the daily reiteration of Christ's sacrifice on the cross and his tormented body corresponds to the consecrated bread and wine, as does the Child in his mother's lap. Finally, the Virgin often wears a chasuble to present this divine Body or to hold a chalice, as does the officiant when he raises the consecrated bread and wine, while the Magi echo the offertory procession.

Keywords:

Romanesque, Painting, Spain, Catalonia, liturgy, Eucharist, theophany, Crucifixion, Madonna and Child, seraphs, cherubs

Los programas iconográficos en el entorno del altar cristiano incluyen frecuentemente referencias más o menos explícitas a la celebración del sacrificio eucarístico, que es la principal actividad litúrgica que tenía lugar en tales espacios. En los primeros edificios cristianos de Occidente se utilizaron para ello diversos temas, como el Cordero y, más significativamente, los tres paradigmas del Antiguo Testamento mencionados en la oración *Supra quae*: los sacrificios de Abel, Melquisedec y Abraham representados en las iglesias de San Vital y San Apollinare in Classe en Rávena, o bien el de Melquisedec en el extremo oriental de la nave de Santa Maria Maggiore en Roma y, quizás, en el ábside de San Juan de Rávena.¹ En las iglesias bizantinas erigidas después de la crisis iconoclasta, con los temas escogidos para decorar el espacio litúrgico se establecían correspondencias aún más directas entre los objetos y los personajes que formaban parte del rito terrenal: la comunión de los apóstoles, la procesión de los obispos y, sobre todo, el *Melismos*, el Niño acostado en una patena colocada sobre un altar, flanqueado por ángeles diáconos portando flabelos (WALTER 1982; GERSTEL 1999; KONSTANTINIDI 2008; WHITE 2015). El primer sacramento de la Iglesia ocupa, por lo tanto, así un papel central en la decoración de los santuarios paleocristianos y mesobizantinos.

En la pintura románica, las referencias de este tipo son mucho más raras y, a menudo, indirectas. Por razones que aún se desconocen, Cataluña es una excepción en este panorama artístico. Los diseñadores de los programas iconográficos multiplicaron las alusiones al sacrificio del altar, especialmente a través de la representación recurrente del Cordero y de la historia de Caín y Abel, como era común en las iglesias de la Antigüedad tardía, pero también a través de las tres imágenes que pueden calificarse de canónicas: el Cristo en Majestad, la Crucifixión y la Virgen con el Niño. En una interpolación que aparece en la carta del obispo romano San Gregorio Magno a Secundino, se atribuye al santo pontífice la afirmación de que Cristo podía ser conmemorado mediante imágenes como aquel que nació, que sufrió la Pasión o que está sentado en un trono, y que bajo tales formas debía ser adorado, dando a entender que estos tres tipos de representación de la divinidad podían ser soportes para el culto.² La canonicidad de estos tres temas iconográficos fue quedando entonces establecida mediante las frecuentes citas de este pasaje y, sobre todo, mediante su uso preferente en múltiples soportes en los lugares más visibles de los santuarios.³

1. Para la interpretación litúrgica de los programas paleocristianos, véase en particular SIMSON 1987; MICHAEL 2005; y FRESE 2013.

2. “*Illum adoramus quem per imaginem aut natum aut passum vel in throno sedentem recordamus*”. GREGORIO MAGNO, *Epistula ad Secundinum*, ed. NORBERG 1982, Appendix X: 1110-1111, líneas 181-182.

3. Entre estas citas están las de ADRIANO I, *Epistolae*, XII, ed. DÜMMLER 1899: 20; y de GUILLERMO DURAND, *Rationale divinatorum officiorum*, I, 3, 6, ed. DAVRIL, THIBODEAU 1995: 37, líneas 78-81.

Este éxito se debe a varias razones. Para empezar, las tres imágenes canónicas evocan dogmas fundamentales como las dos naturalezas de Cristo, su Encarnación y la Redención mediante el sacrificio en la cruz. Su popularidad también puede explicarse por el uso devocional, como sugiere la interpolación de la epístola de Gregorio Magno. Así lo confirman los raros textos que atestiguan actos de devoción practicados ante pinturas monumentales y los numerosos relatos de milagros realizados con crucifijos y estatuas de la Virgen con el Niño.⁴

Las imágenes canónicas también ilustran la función litúrgica de los santuarios. He tratado esta cuestión anteriormente en una serie de estudios temáticos o monográficos. En este artículo presento una síntesis de estos estudios abordando sucesivamente las tres imágenes canónicas, con el fin de ofrecer una visión de conjunto que pondrá de manifiesto la complementariedad de los tres temas y su imbricación en los programas presbiterales catalanes.

Las teofanías

La mayoría de los santuarios están decorados con una teofanía compuesta por elementos extraídos del Apocalipsis: los Vivientes o *animalia*, los Ancianos y, a veces, las siete lámparas o candelabros (fig. 1). Estas composiciones se han interpretado generalmente como visiones del fin de los tiempos, sugiriendo así implícitamente que los programas presbiterales tenían una finalidad dogmática o moralizante, sin ninguna relación particular con la función litúrgica principal del lugar. Sin embargo, las pinturas románicas de Cataluña demuestran que se refieren sobre todo a la liturgia de la misa, algo comprensible si atendemos a la noción de liturgia celestial. Según la creencia de la Iglesia, durante el canon o misa de los fieles, la Iglesia celestial se hace presente en el santuario. De esta manera la liturgia celestial se convierte así en imagen y modelo de los actos y palabras ejecutadas en los ritos terrenales. El sumo sacerdote de esta liturgia paralela es Cristo sentado junto al altar celestial: el ángel del *Supplices* – una oración del canon – le lleva las ofrendas previamente depositadas en el altar terrenal, para que las transforme en su propia sangre y carne.⁵ Así, Cristo es a la vez sacerdote y víctima, sacrificador y sacrificado.⁶

4. Véase, por ejemplo, SANSTERRE 1995; SANSTERRE 2011; y SANSTERRE 2020.

5. Para el ángel del *Supra quae*, véase BOTTE 1929.

6. Esta interpretación ha sido formulada por muchos autores, especialmente en los comentarios a la misa : JUAN CASIANO, *Collationes*, XIV, 10, ed. PICHERY 1955: 196; AGUSTÍN, *De Trinitate*, IV, 14, ed. MELLET, CAMELOT 1955: 386-388; BÈDE EL VÉNÉRABLE, *Explanatio Apocalypsis*, I, 1, *Patrologia latina* (P.L.) 93, 136 A; PASCASIO RADBERTO, *Expositio in Lamentationes Jeremiae*, II, P.L. 120, 1118 C; HERIGERO DE LOBBES, *De corpore et sanguine Domini*, P.L. 139, 187 B; y ALGERO DE LIÈGA, *De sacramentis corporis et sanguinis Domini*, I, 12, P.L. 180, 778 B-C.

El Cristo sacerdote está acompañado por una corte celestial compuesta por ángeles. Justo antes del canon de la misa, el oficiante recita el prefacio común, el *Vere dignum*, que recuerda que el sacrificio se dirige al Padre por medio de Cristo y que está acompañado por los coros angélicos⁷. Aunque el texto solo menciona cinco categorías de ángeles, Amalario de Metz afirmó que son los nueve coros angélicos los que están presentes en la iglesia en el momento del sacrificio.⁸ Ya en el siglo IV, Ambrosio había afirmado que un ángel estaba presente en el momento de incensar el altar: “¡Y quiera Dios que también nosotros, cuando incensem los altares, cuando presentemos los sacrificios, seamos asistidos por el ángel o, más bien, que este se haga visible! Porque no puede haber duda de que el ángel está allí cuando Cristo es sacrificado”.⁹ Más tarde, Gregorio Magno extendió la presencia del ángel a todo el canon: “Durante el sacrificio, los ángeles están realmente presentes: lo más alto se une a lo más bajo, lo terrenal y lo celestial se encuentran, lo visible y lo invisible se funden en uno”¹⁰.

Durante el momento del sacrificio, la Iglesia terrenal se mantiene de este modo unida a la Iglesia celestial, avanzando la unión perfecta que tendrá lugar al final de los tiempos, pero sin recibir todavía la visión beatífica plena. Para Amalario y Honorius Augustodunensis, es justamente en el momento del canto del *Sanctus* cuando las dos Iglesias se unen.¹¹ Se podría llegar a afirmar, por tanto, que las teofanías monumentales pretenden materializar la presencia invisible de Cristo y su corte celestial durante la misa de los fieles. En la pintura catalana hay varios indicios de este significado, empezando por los serafines y querubines, que se comentarán en primer lugar. A continuación, se hablará de los arcángeles abogados, del Cristo sacerdote, de los Vivientes y de los Ancianos.

Serafines y Querubines

En una serie de nueve teofanías pintadas en Cataluña o en su área limítrofe septentrional, Cristo está rodeado por los cuatro *animalia*, un serafín y un querubín, a los que se añaden, en seis casos, los arcángeles Miguel y Gabriel (fig. 2).¹² Los serafines y los querubines tienen una apariencia común, fusionando sus respectivas caracte-

7. *Sacramentario gregoriano, Ordo I*, 3, ed. DESHUSSES 1971: 86.

8. AMALARIO DE METZ, *Canonis missae interpretatio*, 1-8; y *Liber officialis*, III, 21, 8, ed. HANSENS 1948, I: 291-293, et II: 326.

9. AMBROSIO, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, I, 28, ed. TISSOT 1956: 61.

10. GREGORIO MAGNO, *Dialogi*, IV, 60, 2, ed. VOGÜÉ 1980: 202-203.

11. AMALARIO DE METZ, *Liber officialis*, III, 26, 1, HANSENS 1948, I: 343-344; HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 102, P.L. 172, 577 A.

12. ANGHEBEN 2008: 57-95. La hipótesis fue adoptada por GUARDIA, LORÉS 2020: 247-265.

terísticas: tienen las seis alas de los serafines de la visión de Isaías (Is 6:2-4) y ojos en cuatro de ellas, como los querubines cuadrípteros de la visión de Ezequiel (Ez 10:12) (fig. 1, 4, 7 y 11). Gracias a las inscripciones, es posible diferenciarlos.

Los serafines están en la cúspide de la jerarquía angélica, seguidos directamente por los querubines, pero la iconografía catalana ha privilegiado a estos últimos colocándolos a la derecha de Cristo. Aunque esta inversión de la jerarquía sigue siendo difícil de explicar, fue claramente asumida por los diseñadores y mantenida en varias representaciones. Otro ejemplo significativo es la inscripción que acompaña al querubín esculpido en el deambulatorio de Saint-Sernin en Toulouse especifica que se encuentra a la derecha de la figura divina -curiosamente descrita como el Padre- y que, por tanto, esta disposición no es fortuita ni desprovista de un significado preciso: “A la derecha del Padre Todopoderoso se encuentra el querubín. Posteriormente, los serafines ocupan la izquierda sagrada sin fin” (FAVREAU, MICHAUD, LEPLANT 1982: 32-34). Las filacterias que llevan los dos ángeles de Toulouse especifican que estos están cantando el triple *Sanctus* - “Y gritan: santo, santo, santo” - y lo mismo dicen las inscripciones del ábside de Santa Eulàlia d’Estaon (figs. 2 y 8). En la visión de Isaías, los serafines que rodean el trono del Señor cantan el triple *Sanctus* para rendirle homenaje (Is 6,3). Este canto se retomó con variaciones sustanciales en el capítulo cuarto del Apocalipsis, donde se pone en boca de los cuatro animales (Ap 4,8), y en el *Sanctus* litúrgico que se entona entre el Prefacio y el *Tenigitur*, la primera oración del canon. El Prefacio común termina con el anuncio de este canto entonado por los ángeles a los que se acaba de nombrar. Como hemos visto, Amalario de Metz considera que la oración implica a los nueve coros angélicos, haciendo hincapié en los querubines que no pueden separarse de los serafines. También relaciona el canto de los serafines y el canto de los Vivientes con el *Sanctus* litúrgico, a pesar de las diferencias entre estos tres himnos.

En los sacramentarios y misales, la ilustración del Prefacio asigna a veces un lugar prominente a los serafines y querubines, como en el comentario de Amalario. Este es el caso, en particular, del sacramentario de Metz, contemporáneo del teólogo.¹³ Para la ilustración del Prefacio y del *Sanctus*, además, ambas clases de ángeles están fusionadas, como lo estarán también en la pintura catalana, salvo que las seis alas se encuentran llenas de ojos. Lo mismo ocurre con la ilustración del Prefacio del Sacramentario de Saint-Denis, que data de mediados del siglo XI (fig. 3).¹⁴ Esta composición excepcional muestra también a Cristo, a los coros de ángeles y a los Vivientes alrededor de un edificio religioso, materializando así la presencia del sumo sacerdote y de sus ángeles en el momento de celebrar la liturgia celestial sobre el altar.

13. Paris, BnF, ms. lat. 1141, f° 5 et f° 6 (ca. 870), cf. MÜTHERICH 1972: 28.

14. Paris, BnF, ms. lat. 9436, f° 15v.

En la pintura románica las teofanías absidales tienen los mismos componentes, aunque los serafines y querubines son más raros. Sin embargo, casi nunca se han interpretado desde una perspectiva eucarística, probablemente debido a la ausencia de indicios visuales o epigráficos explícitos.¹⁵ No obstante, la situación es diferente en Cataluña, donde los serafines y los querubines agitan un incensario en Sant Pau de Esterri de Cardós (fig. 4). Este tema también aparece representado en Vals (Ariège), no muy lejos de los límites de la Cataluña histórica, y en Maderuelo, en la provincia de Segovia, cuyas pinturas son muy similares a las de Santa Maria de Taüll.¹⁶

Así, en Esterri de Cardós, el vínculo con la Eucaristía se confirma con la presencia de objetos litúrgicos a los pies de los ángeles: cálices, incensarios y cuernos. Los cuernos debieron de servir como recipientes, ya que estaban destinados a ser colgados y su boquilla está tapada y provista de una anilla, pero su contenido sigue siendo enigmático: ¿óleo del Crisma, reliquias? (NEUMAN DE VEGVAR 2003). Los incensarios y cálices, en cambio, aluden claramente a la incensación de las ofrendas colocadas en el altar después del ofertorio. Como dice el comentario ambrosiano antes mencionado, un ángel está presente en la incensación del altar. Su imagen también manifiesta de forma muy significativa el deseo del obispo de Milán de ver a este ser celestial.

Esto es aún más claro en Cataluña, donde el ritual de incensar el altar es evocado a través de dos temas bíblicos. En el santuario de Sant Quirze de Pedret, a la izquierda del altar, se representa un altar cristiano con un cáliz y un pan o una patena incensados por el ángel del Apocalipsis 8 (ANGHEBEN 2016a). Amalario vinculó este episodio a la primera incensación del altar, la que sigue al introito, lo que significa que el diseñador de la imagen lo trasladó al momento de la incensación de las oblatas.¹⁷

El segundo tema bíblico es la aparición del arcángel Gabriel a Zacarías, que puede verse en la nave derecha de Santa Maria de Taüll y en la cuenca del ábside norte de Sant Esteve de Andorra la Vella (figs. 5-6).¹⁸ Como el sacerdote Zacarías tenía encomendada la responsabilidad del altar del incienso (Lc 1,5-20), a menudo se le representa con un incensario en la mano, como en Andorra la Vella, pero en Taüll esta función fue transferida al arcángel. A partir de finales del siglo X, el texto de la bendición del incienso se refiere a veces a este episodio, pero según mis cono-

15. Entre las excepciones cabe citar SKUBISZEWSKI 2005; y FRANZÉ 2007.

16. Para Maderuelo, véase en particular PAGÈS I PARETAS 1997; ÁVILA JUAREZ 2005; y GUARDIA 2011: 177.

17. AMALARIO DE METZ, *Missae expositionis geminus codex. Codex alter*, 5, ed. HANSENS 1948, I: 267. Véase a este respecto SUNTRUP 1978: 437.

18. ANGHEBEN 2020a. Para las pinturas de la iglesia andorrana, véase ALCOY, PAGÈS I PARETAS 2012.

cimientos no hay ningún testimonio de eso en Cataluña.¹⁹ En ambas composiciones pictóricas, sin embargo, el significado eucarístico queda asegurado por la presencia de un cáliz en el altar y, sólo en Andorra la Vella, por la cruz que se encuentra junto a él y por la casulla y el manípulo que viste el padre del Bautista. A la luz de estos programas, que atestiguan la excepcional importancia atribuida a este ritual en la pintura catalana, se puede suponer que la incensación realizada por los ángeles de Esterri de Cardós corresponde a la de las oblatas, y se puede conjeturar que lo mismo sucede con los de Vals y Maderuelo.

Los arcángeles abogados

Seis teofanías catalanas incluyen a los arcángeles Miguel y Gabriel de pie, respectivamente a la derecha y a la izquierda de Cristo, esta vez en una disposición que respeta la jerarquía angélica (ANGHEBEN 2014). En estas composiciones, ambos llevan en sus manos un estandarte y un pergamino enrollado. En Sant Pau de Esterri de Cardós, Santa Eulàlia d'Estaon y Vals, así como en los programas de Santa Maria d'Àneu y de Sant Pere de Burgal, estos rollos llevan una inscripción: PETICIUS a la izquierda y POSTULACIUS a la derecha (figs. 4, 7, 8 y 21) (BOUSQUET 1974; y WUNDERWALD 2010: 142-145). Los arcángeles parecen así transmitir a Dios las peticiones de los fieles, lo que les ha valido el nombre de arcángeles abogados. Este tipo de representaciones aparece por primera vez en el ábside de la iglesia de Galliano, donde se desarrolla una teofanía atípica en la que Cristo, de pie en una mandorla, está flanqueado por dos profetas, los arcángeles abogados y dos grupos de santos (fig. 9).²⁰ Las inscripciones pintadas en los rollos de los arcángeles son ligeramente diferentes: PETICI[O] para Miguel y POSTULATIO para Gabriel. El tema vuelve a aparecer unos años más tarde, probablemente entre 1012 y 1032, en la tribuna del nártex de San Lorenzo fuori le Mura de Roma, con la diferencia de que PETICIO aparece a la derecha y PRECATIO sustituye a POSTULATIO (ACCONCI 2007; ACCONCI 2009). Por otra parte, la composición es similar a la de las pinturas catalanas por la presencia de dos ángeles que combinan los atributos de los serafines y de los querubines: las seis alas de los primeros y las ruedas de fuego de los segundos (Ez 1,15-21). Estas, al igual que otras analogías demuestran que los pintores catalanes se inspiraron en gran medida en modelos italianos, y las similitudes estilísticas sugieren una relación aún más estrecha con Lombardía (ANGHEBEN 2021a).

19. Esta bendición aparece antes del 986 en la *Vetus missa* de Ratold de Corbie (P.L. 78, 249 C), en la *Missa illyrica* compuesta en Minden hacia 1030, en Sées en el siglo XI y en el ritual de los Santos Apóstoles de Colonia en la segunda mitad del siglo XII (ODENTHAL 1992). Véase al respecto LE BRUN 1860: 242 (n° 26) y 294-296.

20. Para estas pinturas, véase en particular ROSSI, BERETTA 2008.

En el derecho romano, los términos *petitio* y *postulatio* se refieren a dos etapas del proceso judicial: la petición es la primera solicitud que introduce el caso y la postulación es una solicitud motivada que se hace al final del proceso (BOUSQUET 1974: 9). A partir del siglo III, ilustres teólogos como Tertuliano, Cipriano y Jerónimo trasladaron este vocabulario al *Pater Noster*, la oración que se reza entre el canon y la comunión. Ambrosio desarrolló esta idea comparando el enfoque del cristiano que dirige esta oración a Dios con el del abogado que intenta convencer al juez:

*“Prima ergo parte oratio laudem habere debet dei, secunda supplicationem, tertia postulationem, quarta gratiarum actionem. [...] Vnde et oratores isti sapientes hanc habent disciplinam ut iudicem fautorem sibi praestent, incipiunt a laudibus eius, ut beniuolum sibi faciant cognitorem. Deinde paulatim incipit rogare iudicem ut patienter dignetur audire, tertio postulationem suam depromere, quid petat exprimere. Quarto... quomodo coepit a laudibus dei, sic debet in dei laude et in gratiarum actione unusquisque nostrum desinere”.*²¹

Agustín subdividió el *Pater Noster* en siete *petitiones*, pero abandonó el término *postulatio*, que aparentemente sólo reapareció en los siglos XII-XIII con Bernardo de Claraual, Sicardo de Cremona, Lotario de Segni y Guillermo Durando²². Por lo tanto, cabe suponer que las inscripciones de Galliano se inspiraron en el *De sacramentis* de Ambrosio y que las fórmulas adoptadas en Cataluña son variantes del mismo. En cualquier caso, parece claro que se refieren a la oración dominical. También hay que señalar que para varios autores la cuarta petición del *Pater Noster*, la relativa al pan de cada día, se refiere a la Eucaristía. Este es el caso de Tertuliano, Cipriano, Floro de Lyon y Remigio de Auxerre²³. Al igual que los serafines y querubines, los arcángeles abogados participan en la celebración de la liturgia eucarística cumpliendo una función complementaria.

21. “La primera parte de la oración debe contener la alabanza a Dios, la segunda la súplica, la tercera la petición (*postulationem*), la cuarta la acción de gracias. [...] Por eso, estos hábiles oradores tienen este método para hacer que el juez les sea favorable; comienzan con sus elogios, para convertirle en árbitro benévolo. Entonces, poco a poco, empiezan a rezar al juez para que se digne a escuchar con paciencia. En tercer lugar, se expresa el objeto de la petición, se expresa la oración (En cuarto lugar..., así como empezamos con la alabanza a Dios, cada uno de nosotros debe terminar con la alabanza a Dios y la acción de gracias”. AMBROSIO, *De sacramentis*, VI, 22-23, ed. y trad. BOTTE 1961: 150-151.

22. BERNARDO DE CLARAVAL, *Expositio in orationem dominicam*, P.L. 184, 811 D-818 A; SICARDO DE CRÉMONA, *Mitræ*, III, 6, ed. SARBAK, WEINRICH 2008: 200-203, líneas 814-889; LOTARIO DE SEGNI (el futuro Inocencio III), *De sacro altaris mysterio*, V, 16-36, P.L. 217, 897 C-905 B; y GUILLERMO DURAND, *Rationale divinatorum officiorum*, IV, 47, ed. DAVRIL, THIBODEAU 1995: 504-509.

23. TERTULIANO, *De oratione*, VI, 2, ed. BORLEFFS 1954: 261, líneas 10-11; CIPRIANO, *Liber de oratione dominica*, 18, ed. HARTEL 1868: 280; FLORUS DE LYON, *Expositio missae*, 80, ed. DUC 1937: 151; REMI DE AUXERRE, *Expositio missae*, P.L. 101, 1267 B. Véase también BERNARDO DE CLARAVAL, *Expositio in orationem dominicam*, 4, P.L. 184, 814 B-D.

El Cristo Sacerdote, los Vivientes y los Ancianos

En la medida en que los serafines, querubines y arcángeles permiten fundamentar la interpretación eucarística de las teofanías presbiterales catalanas, podemos deducir que los demás componentes también participan en esta liturgia celestial. Desde esta perspectiva, Cristo cumple sus funciones de sumo sacerdote y los Vivientes cantan el *Sanctus* con el coro de serafines y querubines.

La función sacerdotal de Cristo solo se expresó en raras ocasiones a través de imágenes. En el altar de piedra de Cividale del Friuli, Jesús lleva una estola litúrgica y en varias composiciones muestra una hostia: el Sacramentario de Metz, la Primera Biblia de Carlos el Calvo, el Misal de Maine o de Touraine y las pinturas murales de Parçay-Meslay.²⁴ En el siglo XIII, se representa a Cristo junto a un altar sobre el cual se ha colocado un cáliz, como en el misal de Saint-Vindicien du Mont Saint-Éloi (hacia 1250) y en las pinturas de la cuenca absidal de Cournon (Puy-de-Dôme; siglo XIV).²⁵ Y en la vidriera axial de la catedral de Châlons-en-Champagne, el trono divino se ha transformado en un altar en el que un cáliz recoge la sangre que fluye de la herida del costado del Crucificado (ANGHEBEN 2013: 362-363).

En la pintura mural catalana, Cristo nunca está acompañado de indicios visuales correspondientes a sus funciones sacerdotales. Por otra parte, el frontal de Ix, fechado en el segundo cuarto del siglo XII, muestra a Cristo entronizado dentro de una mandorla doble, en medio de los apóstoles y mostrando un pequeño disco de oro que probablemente corresponde a una hostia (fig. 10) (CASTIÑEIRAS 2007: 122; y CASTIÑEIRAS 2008). Por lo tanto, podemos afirmar que en la Cataluña del siglo XII existía la conciencia de que las teofanías podían evocar el sacerdocio de Cristo.

Los animales del Apocalipsis tampoco ofrecen indicios claros de estar cantando el *Sanctus* litúrgico; lo mismo ocurre en todo el mundo románico. En Oriente, en cambio, la epigrafiía les ha atribuido, desde muy temprano y con frecuencia, esta función de cantores del *Sanctus*: hacia el siglo VIII, en las pinturas de la cueva del Pantocrator cerca de Heraclea de Latmos, y en los siglos XI y XII, en las iglesias de Capadocia, donde las inscripciones retoman las últimas palabras de la anáfora, el equivalente del Prefacio, que anuncia el canto del *Trisagion*: “Cantando, clamando, gritando el himno triunfal y diciendo”. Los Vivientes están además flanqueados por los arcángeles Miguel y Gabriel, que muestran el Trisagio en su estandarte y se unen así al coro de los Vivientes que celebran la liturgia celestial (JOLIVET-LÉVY 1993: 337-340; SKUBISZEWSKI 2005: 327-328; FRESE 2013: 82-84, 120-133).

24. CHINELLATO 2016. Para los manuscritos carolingios, véase REYNOLDS 2013.

25. Sacramentario de Saint-Vindicien, Arras, médiathèque municipale, ms 38 (58), f° 105v-106r (ca. 1250). Véase a este respecto la nota de Christine Descatoire y Marc Gil, en DESCATOIRE, GIL 2013: 187-188. Para las pinturas de Cournon, véase CHARBONNEL 2012, II: 155-158.

Las analogías entre estos programas iconográficos y las pinturas catalanas son tanto más desconcertantes cuanto que algunas iglesias capadocias incluyen la Purificación de los labios de Isaías, que hace referencia a la comunión, como en Santa Maria d'Àneu donde aparece la única representación de este tema tratada según el modelo bizantino en la pintura mural románica (fig. 11). Por tanto, es tentador considerar una influencia directa o indirecta de Capadocia sobre Cataluña, sobre todo porque este parentesco iconográfico va acompañado de afinidades formales (ALFANI 2006: 9-29). Pero si se tiene en cuenta el innumerable número de obras desaparecidas en el mundo bizantino y el carácter muy genérico de estas semejanzas formales, es difícil pronunciarse sobre esta hipótesis (ANGHEBEN 2021a).

En Occidente, la epigraña no puede confirmar la función litúrgica de los Vivientes. El *Sanctus* litúrgico fue transpuesto excepcionalmente en el programa presbiteral de la catedral de Monreale, pero se asoció al coro de los serafines y de los querubines. Sin embargo, la interpretación puede basarse en los comentarios de la misa. Como hemos visto anteriormente, Amalario de Metz vinculó el canto de los Vivientes tanto al de los serafines como al *Sanctus* litúrgico, y su propuesta fue ampliamente seguida.²⁶ Además, el liturgista carolingio asociaba a los Ancianos con el canto del *Sanctus*, aunque que el Apocalipsis no les otorgue esta función de cantores.²⁷ Estos comentarios permiten, pues, interpretar bajo la misma perspectiva todas las apariciones de los Vivientes y de los Ancianos, al menos las que se inscriben en el espacio litúrgico. Esta lectura se ve confirmada en ocasiones por los indicios visuales o el contexto iconográfico.

Si bien es evidente que los Vivientes nunca van acompañados de componentes iconográficos que hagan referencia a la Eucaristía, los Ancianos exhiben regularmente un cáliz, como en Castel Sant'Elia o Moissac. En Cataluña, los Ancianos aparecen en composiciones posteriores como las de Sant Tomàs de Fluvià y Fontclara, pero las copas que muestran no son objetos claramente litúrgicos. En cambio, en Saint-Polycarpe (Aude), los Ancianos que rodean al Cordero en la bóveda anterior al ábside sostienen verdaderos cálices, reconocibles por el nudo que a veces separa el pie de la copa (fig. 12). Lo mismo ocurre en Saint-Martin de Fenollar (Pirineos Orientales), donde adoran a Cristo rodeado de los Vivientes, pintado en la bóveda de cañón del santuario rectangular.²⁸

26. AMALARIO DE METZ, *Canonis missae interpretatio*, 40, ed. HANSENS 1948, I: 307; RABANO MAURO, *De ecclesiastica disciplina*, P.L. 112, 1181 B-1182 B; REMIGIO DE AUXERRE, *Expositio missae*, P.L. 101, 1255 C; LOTARIO DE SEGNI, *De sacro altaris mysterio*, II, 62, P.L. 217, 838 D.

27. AMALARIO DE METZ, *Expositio missae "Dominus vobiscum"*, 20, ed. HANSENS 1948: 302; FLORUS DE LYON, *Expositio missae*, 37 et 35, ed. DUC 1937: 118, 111-117.

28. Para las pinturas de Fenollar, véase en particular POISSON 1991; LETURQUE 2015; et BILBAO ZUBRI, VALLET, 2015.

Estos ejemplos explícitos permiten, pues, considerar los demás programas en este sentido. Los indicios sintácticos que surgen de la omnipresencia de los temas eucarísticos en las teofanías y en torno a ellas se suman al indicio visual que emana de los recipientes en forma de cáliz. Aunque no es posible demostrarlo, se puede suponer, por lo tanto, que Cristo está cumpliendo sus funciones de sumo sacerdote de la liturgia celestial y que los Vivientes y los Ancianos cantan el *Sanctus* al unísono con los serafines y querubines.

La Crucifixión

El vínculo entre la segunda imagen canónica y la Eucaristía es evidente, pero como la Crucifixión tiene un amplio alcance semántico y funcional, no siempre está claro que se refiera intencionadamente a este sacramento.²⁹ Desde el punto de vista semántico, evoca el episodio histórico del Calvario, la Redención, la fundación de la Iglesia y la Segunda Venida de Cristo al final de los tiempos, que será precedida por la aparición del signo del Hijo del Hombre –es decir, la cruz–, como indica, por ejemplo, una inscripción en el desaparecido crucifijo de Suger (VERDIER 1970). Funcionalmente, la Crucifixión se hace eco de las diversas conmemoraciones de la Pasión durante la misa, los oficios y los ritos de Semana Santa, y más particularmente en el momento de la adoración de la cruz el Viernes Santo, uno de los rituales más espectaculares del año litúrgico. También es uno de los principales soportes de la devoción y muchos crucifijos fueron considerados imágenes milagrosas, como el Santo Rostro o *Volto Santo* de Lucca.³⁰

Cuando se sitúa en el contexto del altar, la Crucifixión se refiere también al sacrificio eucarístico, sin perder necesariamente sus otros significados y funciones. Para empezar, la Crucifixión aparece en los sacramentarios y misales como ilustración de la oración *Te igitur* que sigue al *Sanctus*. Junto con la teofanía que ilustra el Prefacio y a veces el *Sanctus*, recuerda que Cristo es a la vez el que sacrifica y el que es sacrificado, como expresa una inscripción en el altar portátil de Augsburgo en la que se describe al Crucificado como *presul* y *hostia* (BUDDE 1998: 66-73 (n° 63)). En estos manuscritos, el cuerpo clavado en la cruz corresponde así al pan y al vino transformados en la carne y la sangre del Salvador, mucho antes de que se afirmara la doctrina de la presencia real. En los libros del oficiante, a veces se insertaban claves iconográficas que hacían referencia al sacramento, como el cáliz que recoge la sangre del Crucificado, aunque esta relación estaba suficientemente establecida por los textos ilustrados.

29. Las cuestiones abordadas en este párrafo han sido desarrolladas con más detalle en ANGHEBEN 2021b.

30. Véase principalmente BACCI 2002; y BACCI 2013.

Este significado también se aplica a las cruces que se colocaban inicialmente en el altar al comienzo de la misa, antes de que se instalaran allí de forma permanente. En cambio, no puede afirmarse lo mismo en el caso de todas las Crucifixiones representadas en el altar y en los muros de los santuarios, criptas o capillas, salvo cuando se confirma mediante indicios visuales o por los programas iconográficos en los que se insertan. Ese es el caso, por ejemplo, de las pinturas murales de la cripta de St. Maximin en Tréveris y del santuario de Saint-Pierre-les-Églises, donde al pie de la cruz se ve pintado un cáliz.³¹ Lo mismo ocurre en el altar de Saint-Guilhem-le-Désert, en cuyo frente se transpuso una composición propia de los sacramentarios, exponiendo así, a los ojos de todos, las imágenes que estaban reservadas al oficiante: una *Maiestas Domini* a la izquierda y una Crucifixión a la derecha (BARRAL I ALTET, LAURANSON-ROSAZ 2004).

En la pintura románica, por el contrario, los testimonios de este tipo siguen siendo extremadamente raros. El programa más destacable desde este punto de vista proviene significativamente de un conjunto catalán. En la nave de Sant Pere de Sorpe. Una gran Crucifixión, hoy conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, estaba pintada en el segundo pilar norte, entre los tramos segundo y tercero precediendo al ábside, este último hoy desaparecido (fig. 13).³² Se puede afirmar que este tercer tramo formaba parte del espacio litúrgico absidal porque contenía un armario litúrgico, abierto en el lado oriental del segundo pilar (fig. 14). La cavidad aún es visible *in situ* y las pinturas que la flanqueaban muestran dos cálices de formas ligeramente diferentes, lo que sugiere que en este rudimentario armario se guardaban objetos litúrgicos. Dado que el espacio litúrgico abarcaba ese tercer tramo, cabe suponer que la Crucifixión se pintó junto a un altar de la cruz, como en San Pedro de Roma y probablemente también en Sant'Angelo in Formis.³³ De acuerdo con esta hipótesis, las pinturas habrían podido desempeñar también un papel sustancial en los distintos ritos de veneración de la cruz, aunque probablemente implicaran a la vez el uso de un crucifijo móvil o bien instalado de forma permanente sobre el hipotético altar de la cruz: la adoración del Viernes Santo, las de las fiestas de la Invención y de la Exaltación de la Cruz y la de la conmemoración de la *Passio imaginis Domini* del 9 de noviembre, celebración atestiguada tempranamente en Cataluña.

La Crucifixión de Sorpe, sin embargo, debió interpretarse más ampliamente como referida a la celebración recurrente del sacrificio eucarístico y a la conmemoración de la Pasión que aquel representaba. A la izquierda, la Virgen lleva una casu-

31. Para la cripta de Tréveris, véase EXNER 1989.

32. Para estas pinturas, véase principalmente MANCHO 2015; y MANCHO 2016.

33. TRONZO 1985. En Sant'Angelo in Formis, la presencia de una reja al lado de la Crucifixión es sugerida por los ganchos fijados a las columnas que se encuentran debajo de esta escena.

lla, como las Vírgenes sacerdote de las que hablaremos en el siguiente apartado, y a la derecha, un ángel en vuelo agita un incensario en dirección al Crucificado (fig. 15). Este último lleva también una estola en el hombro derecho y un manípulo: en el uso medieval y en las representaciones románicas, el diácono se pone la estola sobre el hombro izquierdo y el sacerdote lleva el manípulo en la muñeca, también a la izquierda³⁴. Sabemos, sin embargo, que los diáconos también podían llevar un manípulo, como lo muestra el frontal de Sant Llorenç Dosmunts. Aunque la estola cuelgue del hombro equivocado, este atributo demuestra que el ángel turiferario se asimila a un diácono, igual que los ángeles flabelíferos de las iglesias mesobizantinas, salvo que el acto ritual que realiza está en consonancia con la incensación de las oblatas. Esto es tanto más notable cuanto que, como hemos visto, la pintura catalana suele evocar este ritual a través de dos temas bíblicos, la Anunciación a Zacarías y el ángel de Apocalipsis 8, y el motivo original del serafín y el querubín turiferarios. Por lo tanto, puede asegurarse que el ángel diácono de Sorpe participa en la liturgia celestial duplicando en el cielo un acto litúrgico realizado por el diácono terrenal.

Este programa, excepcionalmente elocuente, permite transponer con cautela su interpretación eucarística a las otras catorce Crucifixiones pintadas en el interior de iglesias de Cataluña o de sus márgenes septentrionales, sobre todo cuando estas se hallan en el santuario o en algún lugar que pudiera corresponder a la situación de un altar de la cruz. El ejemplo de la pequeña iglesia andorrana de Sant Joan de Caselles es especialmente instructivo en este sentido, ya que el muro sur de su nave alberga una Crucifixión pintada en la que se representó a Cristo en estuco (fig. 16). A pesar de la relativa exigüidad del espacio, la ubicación de este motivo sugiere que originalmente existiese un altar de la cruz en medio de la nave, como en Sorpe; la tridimensionalidad de Cristo, por su parte, sugiere que la imagen pudo haber sido el punto focal de la adoración de la cruz.

En este caso, Cristo también lleva una túnica larga con mangas y un cinturón, como muchos crucifijos de madera o *Majestats* catalanes, por ejemplo, la célebre Majestat Batlló. Estas obras son similares al Santo Rostro de Lucca, cuyo culto se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XI.³⁵ Sin embargo, es posible que el éxito de este tipo de Crucifijo con *tunica manicata* se deba a la leyenda del crucifijo de Beirut, cuyo culto se extendió rápidamente por Italia y Cataluña, y que inspiró la celebración de la fiesta de la *Passio imaginis Domini*.³⁶ Independientemente del modelo que los originara, estos crucifijos revelan el deseo de reproducir una ima-

34. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 208 et 230, P.L. 172, 606 D-607 A et 613 C.

35. TRENS 1978; BASTARDES I PARERA 1978; DURLIAT p. 69-95; CAMPS I SÒRIA 2011a; CAMPS I SÒRIA 2011b: 86-92; y CAMPS I SÒRIA 2013. Un reciente análisis de radiocarbono fechó los materiales de *Volto Santo* en los siglos VIII-IX, véase SIDELI 2020.

36. Esta es la hipótesis sostenida, con sólidos argumentos, por BACCI 2014.

gen milagrosa, con la esperanza de que quien los venerase pudiese obtener de ellos semejantes beneficios. Por lo tanto, es probable que la Crucifixión de estuco de Sant Joan de Caselles estuviera destinada tanto a la liturgia como a la devoción.

La Virgen con el Niño y la Virgen sacerdote

Esta doble función, tanto litúrgica como devocional, también puede considerarse para las representaciones pintadas de la Virgen con el Niño. En las pinturas murales, María aparece entronizada en el centro de una Adoración de los Reyes Magos en la cuenca absidal de tres iglesias dedicadas a ella (las de Àneu, Taüll y Cap d'Aran), en la iglesia de Sant Salvador de Polinyà del Vallès y en el muro oriental del santuario de Notre-Dame de Vals. Cuando la cuenca absidal está ocupada por una teofanía, la Adoración puede figurar igualmente debajo, como en Barberà del Vallès, al lado, como en Saint-Plancard (en los límites de la Cataluña medieval), o bien en un muro lateral, como en Sorpe y en Casenoves.³⁷ A partir de la segunda mitad del siglo XII, el tema se impuso en los frontales y, sobre todo, en las estatuas de metal o de madera.

La Virgen sacerdote

Varios indicios textuales y visuales sugieren que la Virgen con el Niño fue concebida como imagen devocional y, a la vez, como figura del sacerdote oficiante.³⁸ Desde esta perspectiva, María presentaría al Niño a los fieles y al clero del mismo modo que el oficiante muestra el pan y el vino transformados en su carne y su sangre. La primera mención de esta cualidad sacerdotal de la Virgen proviene del Pseudo-Epifanio de Salamina: “[él] llama a la Virgen sacerdote e igualmente altar; ella que, trayendo la mesa, nos dio a Cristo, el pan celestial, para la remisión de los pecados” (LAURENTIN 1952: 26). San Juan Crisóstomo estableció una correspondencia aún más clara entre la Virgen y el sacerdote que sostiene al Niño: “No lo veis en un pesebre, sino en el altar; no es una mujer quien lo sostiene, sino el sacerdote que está de pie”.³⁹ En Occidente, la idea se expresó a través de visiones eucarísticas, empezando por la formulada por Pascasio Radberto en la que un sacerdote ve al Niño en las manos del oficiante y compara esta imagen con la de Jesús retorciéndose en los brazos de su madre y llevado por Simeón.⁴⁰

37. En relación con las pinturas de Barberà del Vallès, véase ARAD 2011. Para las iglesias del norte de los Pirineos, véase PIANO 2010.

38. ANGHEBEN 2012; ANGHEBEN 2016b. Véase también CARDILE 1984.

39. JUAN CRISÓSTOMO, *Homiliae XLIV in Epistolam primam ad Corinthos*. *Homilia XXIV*, 5, *Patrologia Graeca*, 61, 204.

40. PASCASIO RADBERTO, *De corpore et sanguine Domini*, XIV, ed. PAULUS 1969: 90, líneas 138-142 y 146-148.

Para René Laurentin, autor de una monografía de referencia sobre este tema, el sacerdocio de la Virgen solo se estableció a partir de la segunda mitad del siglo XII y, más concretamente, a partir de la obra de Gueric d'Igny (LAURENTIN 1952: 154-155). Pero, como bien señaló él mismo, la analogía entre el sacerdote y la Virgen ya había sido expresada mucho antes por Pedro Damiano, uno de los más ilustres defensores de la reforma eclesial que se opuso al nicolaísmo. Desde su punto de vista, era intolerable que los sacerdotes casados o viviendo en concubinato manejaran el cuerpo de Cristo con manos impuras. Cuando yacía en el pesebre, dijo, Cristo quería ser sostenido por manos puras, las de la Virgen, y en el tiempo presente, que es el de su reinado celestial, desea aún más ardientemente que su cuerpo esté rodeado de pureza⁴¹. De nuevo se trata de una analogía y no de una asimilación directa de la Virgen al sacerdote, pero no por ello la imagen propuesta por Pedro Damiano resulta menos impactante.

La Virgen con un cáliz

En la iconografía, la Virgen solo actúa claramente a la manera de un sacerdote a partir del siglo XIII, como muestra la ilustración de un milagro relatado por Gautier de Coinci en el que María entrega una hostia consagrada a un niño judío⁴². Sin embargo, en una serie de nueve programas pictóricos catalanes la Virgen ya había sido representada anteriormente como figura sacerdotal sosteniendo un cáliz: en los ábsides de Sant Pere de Burgal, Sant Climent de Taüll, Santa Coloma de Andorra, Sant Cristòfol de Anyós, Sant Romà de les Bons, Santa Eulàlia d'Estaon, Santa Maria de Ginestarre de Cardós y Santa Eugènia de Argolell, y en la bóveda del presbiterio de Sant Andreu de Baltarga (fig. 17) (AL-HAMDANI 1965; WUNDERWALD 2010: 145-152). En Burgal y Taüll, el objeto presentado por la Virgen no se parece a primera vista a un cáliz, pero esta lectura puede basarse en dos observaciones. En Burgal, el nudo es desproporcionadamente voluminoso en relación con el pie y la copa, pero estas formas son efectivamente las de un cáliz. Y, en Taüll, María esconde el pie y el nudo con un trozo de su vestido, de modo que sólo se ve la copa.

En estas composiciones, significativamente, la Virgen no lleva al Niño, sino que muestra un objeto litúrgico, el cáliz, que sigue siendo prerrogativa de los sacerdotes y que, a la vez, es uno de los principales atributos de la personificación de la Iglesia, que recoge la sangre que fluye del costado de Cristo en las representaciones de la Crucifixión. En la historiografía, la asimilación de las representaciones de María con la Iglesia se considera generalmente evidente, pero los ejemplos explícitos son escasos, lo que hace que las Vírgenes catalanas sean del mayor interés.⁴³

41. PEDRO DAMIÁN, *Epistola 61*, ed. REINDEL 1983-1993, II: 214-216.

42. Besançon, BM, ms. 551. GAUTIER DE COINCI, *Miracles de Notre Dame*, fol. 31 v°.

43. Para la Virgen-Iglesia, la referencia sigue siendo THÉREL 1984. Ver también RUSSO 1996.

Además de asimilar la Virgen a la Iglesia, estas imágenes marianas la presentan claramente como figura del sacerdote oficiante. Por un lado, le atribuyen una casulla reconocible por la ausencia de mangas y la forma de V o U que adopta al caer entre las piernas. La intencionalidad de estas similitudes con la vestimenta sacerdotal está bien atestiguada en las pinturas de Santa Maria d'Àneu, en las que María lleva la misma vestimenta que el sacerdote –probablemente un donante– representado al pie de la cuenca absidal (fig. 18).⁴⁴ Por otra parte, la mayoría de las Vírgenes con cáliz aparecen detrás del altar, de modo que los fieles y el clero podían relacionarlas espontáneamente con el sacerdote vestido de la misma manera y levantando el cáliz, aunque la elevación litúrgica se haga con ambas manos.

De este modo, a pesar de que los textos contemporáneos sean relativamente discretos sobre el sacerdocio de la Virgen, puede verse claramente que los diseñadores de las pinturas catalanas afirmaron la asimilación de María al oficiante terrenal. Varias composiciones superponen así la imagen del sumo sacerdote de la liturgia celestial rodeado de su corte a otra figura sacerdotal complementaria, generalmente flanqueada por apóstoles y santos, lo que ciertamente representa a la Iglesia terrenal y, más particularmente, la comunidad local.⁴⁵ Además, al sustituir al Niño por un cáliz, también se argumenta que el vino consagrado corresponde a la sangre del Hijo encarnado. Es cierto que la doctrina de la presencia real de Cristo en las especies sacramentales no se definió formalmente como dogma hasta algo más tarde, por lo que no puede asegurarse que la imagen de la Virgen con el cáliz pretendiera afirmar o declarar directamente esta idea. Sin embargo, no puede dudarse de la vigencia del concepto de la presencia real en el ideario de la época, puesto que había impregnado todos los debates sobre la Eucaristía desde mediados del siglo XI.⁴⁶

La Virgen con el Niño

La mayoría de las Vírgenes con el Niño catalanas también llevan una casulla: Sant Pere de Sorpe, Santa Maria d'Àneu, Santa Maria de Taüll (fig. 19), Sant Vicenç de Estamariu, Sant Pere de la Seu d'Urgell, Sant Vicenç de Cardona y Saint-Lizier (Couserans, también en el margen norte de la Cataluña histórica). Ya que puede defenderse que la idea del sacerdocio mariano fue ampliamente aceptada en la Cataluña románica, podemos suponer que estas representaciones de la Virgen con el Niño se percibían también como referidas a tal cualidad.

La hipótesis se ve corroborada por los estrechos vínculos entre estas imágenes marianas y el episodio de la Adoración de los Reyes Magos, que se refiere a la proce-

44. Véase en particular PAGÈS I PARETAS 1999.

45. Para las figuras que rodean a la Virgen, véase GARLAND 2014.

46. Véase en particular RAUWEL 2002.

sión del ofertorio (NILGEN 1967; FORSYTH 1972). La idea fue claramente afirmada por Honorius Augustodunensis, quien comparó a los fieles que traían oro en el momento del ofertorio con los Reyes Magos.⁴⁷ En la iconografía, esta idea se ha traducido mediante la asignación de un objeto litúrgico a uno u otro de estos tres protagonistas, como puede verse en una placa esmaltada del altar de Grandmont conservada en el Musée National du Moyen Âge en París y en el relicario de los Reyes Magos de Colonia. En este último ejemplo se representó al mismo emperador Otón IV siguiendo la estela de la procesión de los Reyes Magos y ofreciendo el oro destinado a la construcción del frontal.⁴⁸ En Cataluña, podemos mencionar, por ejemplo, el frontal de Espinelves (ca. 1186-1187), hoy en el Museu Episcopal de Vic, donde los tres Reyes sostienen un cáliz en sus manos veladas (BELTRÁN GONZÁLEZ 2012a; BELTRÁN GONZÁLEZ 2012b). Sin embargo, las pinturas murales catalanas no contienen ningún indicio de este tipo y son claramente anteriores a estas obras.

El vínculo con la procesión del ofertorio, por otra parte, puede basarse en un argumento sintáctico importante. En una notable serie de programas situados en Cataluña o en sus áreas limítrofes, los diseñadores trataron de acercar la procesión de los Reyes Magos lo más posible al eje del santuario y, por lo tanto, al altar. Este es el caso en Saint-Martin de Fenollar; en Barberà del Vallès, el episodio se inscribe en la continuidad del ciclo; y, en Saint-Lizier, el orden de las escenas se invirtió aún más significativamente para poder colocar la Adoración justo a la izquierda de la ventana axial (fig. 20). En Casenoves, Les Cluses-Hautes y Saint-Plancard la Adoración no forma parte de un ciclo narrativo, sino que los Reyes Magos están orientados de tal manera que apuntan hacia el centro del ábside. Esta disposición se aplicó también en el conjunto de Maderuelo, cuyas estrechas afinidades con la pintura catalana se han mencionado anteriormente.

La dimensión litúrgica de la Adoración de los Reyes Magos también se ve corroborada por algunos temas asociados. En los ábsides de las iglesias marianas de Àneu y Cap d'Aran, la Virgen con el Niño se asocia a los arcángeles abogados, que transmiten manifiestamente las peticiones del *Pater Noster* (fig. 21). Así mismo, en Àneu, la cuenca absidal está ocupada por el tema de la Purificación de los labios de Isaías, curiosamente desdoblado, que evoca la comunión (PÉTRIDES 1905: 362). En Saint-Martin de Fenollar, la escena de la Natividad en el muro norte hace referencia a la Eucaristía a través de las formas del pesebre, que descansa sobre columnas igual que un altar. La comparación es tanto más evidente cuanto que la escena aparece a la izquierda del altar de piedra de este pequeño presbiterio rectangular, como el altar de los mártires en las pinturas de Pedret.

Si aceptamos el significado sacerdotal de las Vírgenes catalanas con el Niño, también podemos interpretar la posición de sus manos en este sentido. Las

47. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 27, P.L. 172, 553 A-B.

48. Véase en particular CIRESI 2003; y CIRESI 2005.

extremidades sostienen al Niño simétricamente a la altura de los muslos, lo que sugiere que ella lo presenta del mismo modo que el sacerdote levanta las oblatas en el momento de la consagración (SUNTRUP 1978: 390-397). Esta hipótesis se ve corroborada por el programa del dintel de uno de los dos tímpanos conservados en La Charité-sur-Loire (fig. 22) (ANGHEBEN 2020b: 307). En la Adoración de los Reyes Magos, la Virgen tiene sus manos sobre los muslos del Niño, al igual que en sus escenas catalanas homólogas, mientras que en la Presentación en el Templo María levanta al Niño sin cambiar su posición. Además, ha intercambiado el velo por la casulla, lo que confirma su función sacerdotal.

Las pinturas del ábside de Sant Martí del Brull, depositadas en el Museo Episcopal de Vic, incluyen de forma significativa una Presentación en el Templo de este tipo, junto a una Adoración de los Reyes Magos. La fórmula original del frontal de Mosoll corrobora la lectura litúrgica del tema, aunque se trate de una obra muy tardía, de principios del siglo XIII (fig. 22). En la Adoración, la mano izquierda de la Virgen, vestida con una casulla, está colocada sobre el hombro de Cristo y su mano diestra expone un pequeño disco, quizás una hostia. En la Presentación en el Templo, la mano izquierda permanece en esta posición mientras la otra mano se coloca sobre el muslo del Niño. En esta composición, el vínculo con la Eucaristía también ha sido claramente afirmado por la hostia que lleva el monograma de Cristo expuesto en el altar. Estos argumentos permiten interpretar a las Vírgenes románicas con el Niño como figuras del sacerdote oficiante y la procesión de los Reyes Magos como el prototipo del ofertorio.

Consideraciones finales

En las iglesias de Cataluña y su periferia septentrional, la mayoría de los programas presbiterales se refieren a la celebración de la Eucaristía. El sumo sacerdote de la liturgia celestial desciende al lugar de culto acompañado de su corte celestial, cuyas acciones y palabras se hacen eco de las de los oficiantes: serafines, querubines y probablemente también los Vivientes y los Ancianos cantan el *Sanctus*, los arcángeles transmiten las oraciones del *Pater Noster*, varios ángeles inciensan las oblatas tras el ofertorio y los serafines de Àneu dan la comunión. La Iglesia terrenal se evoca a través de los apóstoles, los santos y la Virgen María, que representa al oficiante que levanta el cáliz y el cuerpo de Cristo al que ella misma dio a luz. Este cuerpo sacrificado en el altar también está representado por el Cordero y el Cristo en la cruz. A la procesión del ofertorio y al rezo del *Supra quae* le corresponden la Adoración de los Reyes Magos y el Sacrificio de Abel.

La excepcional coherencia de estos programas no excluye, por supuesto, otros niveles de interpretación. La presencia de los donantes les confiere, a veces, una dimensión histórica o incluso política o institucional, como en el caso del Bungal. La

puesta en valor de la Eucaristía también podría correlacionarse con la disputa sobre la presencia real, la lucha contra los herejes o, más ampliamente, la defensa de la institución eclesiástica, que había sido objeto de profundos cambios desde mediados del siglo XI, pero estas interpretaciones siguen siendo en general muy frágiles.⁴⁹ La lectura devocional, en cambio, es más sólida, como demuestra la Crucifixión de estuco de Sant Joan de Caselles. Numerosos indicios textuales y visuales indican que las tres imágenes canónicas servían también como soporte de la devoción personal. Por lo tanto, este nuevo enfoque debería considerarse para todo el corpus catalán.

49. Interpretaciones “gregorianas” han sido propuestas por WUNDERWALD 2010; y PIANO 2010.

Bibliografía

ACCONCI, Alessandra, 2007. “Un perduto affresco a S. Lorenzo fuori le Mura. Appunti per la storia della basilica pelagiana nell’XI secolo”, S. Romano, J. Enckell Julliard (eds.), *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, Viella: 85-101.

— 2009. “Galliano, Roma. Spunti su assonanze pittoriche e precedenti iconografici”, *Arte Lombarda*, 156/2: 33-47.

ALCOY, ROSA, PAGÈS I PARETAS, Montserrat, 2012. “Les pintures murals de Sant Esteve d’Andorra: un cicle pasqual del 1200”, *Quaderns d’estudis andorrans*, 9: 155-173.

ALFANI, Elena, 2006. “Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente”: Piva (ed.), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milan, Jaca Book.

AL-HAMDANI, Betty Watson, 1965. “The Burning Lamp and other Romanesque Symbols for the Virgin that come from the Orient”, *Commentari*, 16, 1965: 167-185.

ANGHEBEN, Marcello, 2008. “Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L’exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin”, M. Guardia, C. Mancho (eds.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, Universitat de Barcelona: 57-95.

— 2012. “La Vierge à l’Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo”, *Codex aquilarensis. 28. Creer con imágenes en la Edad Media*: 29-74.

— 2013. “La Crucifixion du chevet: entre liturgie eucharistique et dévotion privée”, C. Andrault-Schmitt (ed.), *La Cathédrale de Poitiers. Enquêtes croisées sur une œuvre singulière*, La Crèche, Geste: 346-363.

— 2014. “La théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l’Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique”, *Hortus Artium Medievalium*, 20: 209-223.

— 2016. “Les peintures de Sant Quirze de Pedret: un programme apocalyptique au service de l’eucharistie”, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47: 51-67.

— 2016b. “Les statues mariales pyrénéennes et la progressive assimilation de la Vierge à l’Enfant au prêtre officiant”, S. Brouquet (ed.), *Sedes sapientiae. Vierges Noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, Méridiennes: 19-45.

— 2020a. “Sainte-Marie de Taüll: le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud”, *Fenestrella 1* [En ligne].

— 2020b. *Les portails romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols.

— 2021a. “La peinture romane de Catalogne et ses sources d’inspiration”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 253: 1-32.

— 2021b. “Eucharistie, commémoration, adoration et dévotion: la Crucifixion dans la peinture romane de Catalogne et du nord des Pyrénées”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 52: 147-178.

ARAD, Lily, 2011. *Santa María de Barberà del Vallès: fe i poder darrere les imatges sacres*, Barcelona, Tabela Edicions.

ÁVILA JUAREZ, Antonio de, 2005. “Las pinturas de la Vera Cruz de Maderuelo: la misa como *recapitulatio*”, *Goya*, 305: 81-92.

BACCI, Michele, 2002. “*Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore*. Studio sulle metamorfosi di una leggenda”, G. Rossi (ed.), *Santa Croce e Santo Volto*, Pisa, GISEM, Ed. ETS: 7-86.

— 2013. “The Volto Santo’s legendary and physical image”, J. Mullins, J. Ní Ghrádaigh, R. Hawtree (eds.), *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublin, Four Courts Press: 214-233.

— 2014. “Le *Majestats*, il *Volto Santo* e il *Cristo di Beirut*: nuove riflessioni”, *Iconographica*, 13: 45-66.

BARRAL I ALTET, Xavier, LAURANSON-ROSAZ, Christian (eds.), 2004. *Saint-Guilhem-le-Désert. La fondation de l’abbaye de Gellone. L’autel médiéval. Actes de la table ronde d’août 2002*, Montpellier, Amis de Saint-Guilhem-le-Désert.

BASTARDES I PARERA, Rafael, 1978. *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona, Artestudi.

BELTRÁN GONZÁLEZ, Martí, 2012a. “El frontal d’altar de Sant Vincenç d’Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria”, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 5: 21-47.

— 2012b. “La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*”, *Eikón / Imago*, 1: 39-70.

BILBAO ZUBRI, Irène, VALLET, Jean-Marc, 2015. “Les peintures murales romanes de Saint-Martin-de-Fenollar et des Cluses-Hautes: étude technique et éléments de conservation”, G. Mallet, A. Leturque (eds.), *Arts picturaux en territoires catalans (XII^e-XIV^e siècle). Approches matérielles, techniques et comparatives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée: 87-100.

BORLEFFS, Jan Willem Philip, 1954. *Quinti Septimi Florentis Tertulliani opera. Pars I. Opera catholica. Adversus Marcionem*, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Series latina, 1).

BOTTE, Bernard, 1929. “L’ange du sacrifice et l’épiclèse de la messe romaine au Moyen Âge”, *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, I: 285-308.

— 1961. *Ambroise de Milan. Des sacrements. Des mystères*, Paris, Cerf (Sources chrétiennes, 25 bis).

BOUSQUET, Jacques, 1974. “Le thème des “archanges à l’étendard” de la Catalogne à l’Italie et Byzance”, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5: 7-27.

BUDDE, Michael, 1998. *Altare portatile. Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters, 600-1600*, Münster, Werne an der Lippe: Eigenverlag des Autors.

CAMPS I SÒRIA, Jordi, 2011a. “Imágenes para la devoción: crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica. Tipologías y talleres”: L. Huerta (éd.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 77-103.

— 2011b. “Sculptura lignea nella Catalogna romanica”, *Studi medievali e moderni*, 15, 2011: 395-406.

— 2013. “Romanesque Majestats: A Typology of Christus Triumphans in Catalonia”, J. Mullins, J. Ní Ghrádaigh, R. Hawtree (eds.), *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublin, Four Courts Press: 234-247.

CARDILE, Paul Julius, 1984. “Mary as priest: Mary’s Sacerdotal position in the Visual Arts”, *Arte Cristiana*, 72: 199-208.

CASTIÑEIRAS, Manuel, 2007. “Catalan Romanesque Painting Revisited: The Altar-Frontal Workshop”, C. Hourihane (ed.), *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Tempe & Princeton, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies & Princeton University/The Index of Christian Art: 120-153.

— 2008. “Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d’Urgell, Ix, Esquius i Planès”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 9: 17-41.

CHARBONNEL, Marie, 2012. *Materialibus ad immaterialia: peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour (1317) du XII au XV siècle*, Thèse de doctorat, Université de Clermont-Ferrand II.

CHINELLATO, Laura (ed.), 2016. *Arte longobarda in Friuli. L’Ara di Ratchis a Cividale. La ricerca e la riscoperta delle policromie*, Udine, Forum.

CIRESI, Lisa Victoria, 2003. “A Liturgical Study of the Shrine of the Three Kings in Cologne”, C. Hourihane (ed.), *Objects, Images and the Word. Art in the Service of the Liturgy*, Princeton, Princeton University Press: 202-230.

CIRESI, Lisa Victoria, 2005. "Of Offerings and Kings: The Shrine of the Three Kings in Cologne and the Aachen Karlsschrein and Marienschrein in Coronation Ritual", B. Reudenbach, G. Toussaint (eds.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, Akademie Verlag: 165-185.

DAVRIL, Anselme, THIBODEAU, Timothy M., 1995. *Guillelmi Duranti rationale divinorum officiorum*, I-IV, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 140).

DESCATOIRE, Christine, GIL, Marc (eds.), 2013. *Une renaissance. L'art en Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris, Réunion des Musées nationaux.

DESHUSSES, Jean, 1971. *Le sacramentaire grégorien. Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits. I. Le sacramentaire, le supplément d'Aniane*, Fribourg, Éditions universitaires (Spicilegium friburgense, 16).

DUC, Paul, 1937. *Étude sur l' "Expositio missae" de Florus de Lyon suivie d'une édition critique du texte*, Belley, Imprimerie Chaduc.

DÜMMLER, Ernst, 1899. *Monumenta Germaniae Historica, Epistulae V, Karoli Aevi III*, Berlin, Apud Weidmannos.

DURLIAT, Marcel, 1989. "La Signification des Majestés catalanes", *Cahiers Archéologiques*, 37: 69-95.

EXNER, Matthias, 1989. *Die Fresken der Krypta von St Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Tréveris, Rheinisches Landesmuseum Trier.

FAVREAU, Robert, MICHAUD, Jean, LEPLANT, Bernadette, 1982. *Corpus des inscriptions de la France médiévale, 7. Ville de Toulouse*, Paris, CNRS Éditions.

FORSYTH, Ilene H., 1972. *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press.

FRANZÉ, Barbara, 2007. "Une lecture en contexte: les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant", *Hortus Artium Medievalium*, 13/2: 471-489.

FRESE, Tobias, 2013. *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*, Berlin, Mann.

GARLAND, Emmanuel, 2014. "À propos des peintures murales d'Ourjout: la représentation des saints dans les chœurs, à l'époque romane", *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 74: 49-75.

- GERSTEL, Sharon E. J., 1999. *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle, University of Washington Press.
- GUARDIA, Milagros, 2011. *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Bellaterra, Universitat de Barcelona.
- GUARDIA, Milagros, LORÉS, Immaculada, 2020. *Sant Climent de Taüll i la vall de Boí*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Memoria Artium, 26), 2020.
- HANSENS, Jean-Michel, 1948. *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi 138, 139, 140).
- HARTEL, Wilhelm von, 1868. *S. Thasci Caecili Cypriani opera omnia*, Vienne, Apud C. Geroldi filium (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, III, 1).
- JOLIVET-LÉVY, Catherine, 1993. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, Éditions du CNRS.
- KONSTANTINIDI, Chara, 2008. *The Melismos. The Co-officiating Hierarchs and the Angel-Diacons flanked the Altar with the holy Bread and Wine or the Eucharistic Christ*, Tesalónica, Centre of Byzantine Studies (Byzantine Monuments, 14).
- LAURENTIN, René, 1952. *Maria Ecclesia sacerdotium: essai sur le développement d'une idée religieuse*, Paris, Nouvelles éditions latines.
- LE BRUN, Pierre, 1860. *Explication littéraire, historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la messe*, Lyon & Paris, Libraire catholique de Périsset frères, 1860.
- LETURQUE, Anne, 2015. "Étude des peintures de Saint-Martin-de-Fenollar: remarques préalables à l'étude en laboratoire", G. Mallet, A. Leturque (eds.), *Arts picturaux en territoires catalans (XIX^e-XIV^e siècle). Approches matérielles, techniques et comparatives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée: 63-83.
- MANCHO, Carles, 2015. "Oltre i muri della chiesa. La decorazione di San Pietro a Sorpe (Catalogna) come imposizione sul territorio", *Hortus artium medievalium*, 21: 246-260.
- 2016. "La Crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe et le crâne d'Adam au Golgotha. La complexité de la peinture murale romane pyrénéenne", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47: 159-173.

MELLET, Marcellin, CAMELOT, Pierre-Thomas, 1955. *Œuvres de saint Augustin. 15. 2^{ème} série: Dieu et son œuvre. La Trinité (Livres I-VII). I. Le mystère*, Paris, Perrin (Bibliothèque augustinienne, 15).

MICHAEL, Angelika, 2013. *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Francfort, Lang.

MÜTHERICH, Florentine, 1972. *Sakramentar von Metz. Fragment. Ms. lat. 1141, Bibliothèque nationale, Paris. Vollständige Faksimile-Ausgabe*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

NEUMAN DE VEGVAR, Carol, 2003. "A Feast to the Lord: Drinking Horns, the Church, and the Liturgy", C. Hourihane (ed.), *Objects, Images and the Word. Art in the Service of the Liturgy*, Princeton, Princeton University Press: 231-256.

NILGEN, Ursula, 1967. "The Epiphany and the Eucharist: on the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes", *The Art Bulletin*, 49: 311-316.

NORBERG, Dag, 1982. *S. Gregorii Magni Registrum epistularum*, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Series latina, 140A).

ODENTHAL, Andreas, 1992. "Ein Formular des "rheinischen Messordo" aus St. Aposteln in Köln", *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 34: 333-344.

PAGÈS i PARETAS, Montserrat, 1997. "À propos des séraphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28: 225-229.

— 1999. "L'església de Santa Maria d'Àneu i les seves pintures", *Lambard. Estudis d'art medieval*, 11: 65-77.

PAULUS, Beda, 1969. *Pascasius Radbertus. De corpore et sanguine Domini*, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 16).

PÉTRIDES, Sophrose, 1905. "Traité liturgiques de saint Maxime et de saint Germain traduits par Anastase le bibliothécaire", *Revue de l'Orient chrétien*, 10: 289-313: 350-364.

PIANO, Natacha, 2010. "*Locus Ecclesiae*". *Passion du Christ et renouveau ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e siècle)*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers.

PICHERY, Eugène, 1955. *Jean Cassien. Conférences*, Paris, Cerf (Sources chrétiennes, 42).

- POISSON, Olivier, 1991. *Saint-Martin de Fenollar*, Perpignan, Le Publicateur.
- RAUWEL, Alain, 2002. “*Expositio missae*”: *essai sur le commentaire du Canon de la Messe dans la tradition monastique et scolastique*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne.
- REINDEL, Kurt, 1983-1993. *Die Briefe des Petrus Damiani*, 4 vol., Munich, MGH (Monumenta Germaniae historica, Epistolae, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit, IV).
- REYNOLDS, Roger E., 2013. “Eucharistic Adoration in the Carolingian Era ? Exposition of Christ in the Host”, *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture*, 4/2: 70-153.
- ROSSI, Marco, BERETTA, Manuela, 2008. “L’abside”, M. Rossi (ed.), *Galliano pieve millenaria*, Sondrio, Lysis: 164-197.
- RUSSO, Daniel, 1996. “Les représentations mariales dans l’art d’Occident du Moyen Âge. Essai sur la formation d’une tradition iconographique”, D. Iogna-Prat, É. Palazzo, D. Russo, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne: 173-291.
- SANSTERRE, Jean-Marie, 1995. “Vénération et utilisation apotropaïque de l’image à Reichenau vers la fin du X^e siècle: un témoignage des *Gesta* de l’abbé Witigowo”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, 73: 281-285.
- SANSTERRE, Jean-Marie, 2011. “Sacralité et pouvoir thaumaturgique des statues mariales (X^e siècle-première moitié du XIII^e siècle)”, *Revue Mabillon*, n.s. 22: 53-77.
— 2020. *Les images sacrées en Occident au Moyen Âge: histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes*, Madrid, Akal.
- SARBAK, Gábor, WEINRICH, Lorenz, 2008: *Sicardi Cremonensis episcopi Mitralis de officiis*, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 228).
- SIDELI, Lucia, 2020: “Datazione con carbonio 14: presentate le indagini sul Volto Santo di Lucca”, Istituto Nazionale di Fisica Nucleare. Sezione di Lecce, <https://web.le.infn.it/datazione-con-carbonio-14-presentate-le-indagini-sul-volto-santo-di-lucca/> [2022/03/23].
- SIMSON, Otto G. von, 1987. *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Princeton, Princeton University Press.
- SKUBISZEWSKI, Piotr, 2005. “Maiestas Domini et liturgie”, C. Arrignon et al. (eds), *Cinquante années d’histoire médiévale. À la confluence de nos disciplines. Actes du Colloque organisé à l’occasion du Cinquantenaire du CESCO, 1^{er}-4 septembre 2003*, Turnhout, Brepols: 309-408.

SUNTRUP, Rudolf, 1978. *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*, Munich, Fink.

THÉREL, Marie-Louise, 1984. *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, Éditions du CNRS.

TISSOT, Gabriel, 1956. *Ambroise de Milan. Traité sur l'Évangile de s. Luc. Livres I-IV*, Paris, Cerf (Sources chrétiennes, 45).

TRENS, Manuel, 1966. *Les Majestats catalanes*, Barcelona, Alpha.

TRONZO, William, 1985. "The Prestige of Saint Peter's. Observations on the function of monumental narrative cycles in Italy", *Studies in History of Art*, 16: 93-112.

VERDIER, Philippe, 1970. "La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis", *Cahiers de civilisation médiévale*, 13, 1970: 1-30.

VOGÜÉ, Adalbert de, 1980. *Grégoire le Grand. Dialogues*, Paris, Cerf (Sources chrétiennes, 265).

WALTER, Christopher, 1982. *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, Variorum Publishers.

WHITE, Andrew Walker, 2015. *Performing Orthodox ritual in Byzantium*, Cambridge, Cambridge University Press.

WUNDERWALD, Anke, 2010. *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell. 11.-12. Jahrhundert*, Dresde, Didymos.

Figuras



Fig. 1. Sant Climent de Taüll, pinturas del ábside conservadas en el MNAC, teofanía compuesta (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 2. Santa Eulàlia d'Estaon, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, teofanía compuesta (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 3. Sacramentario de Saint-Denis, París, BnF, ms. lat. 9436, f° 15v., Cristo en la gloria y los nueve coros angélicos dominando un oratorio (Gallica).



Fig. 4. Sant Pau d'Esterrí de Cardós, pinturas de la cuenca absidal conservades en el MNAC, serafín turiferario y arcángel Gabriel (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 5. Santa Maria de Taüll, pinturas de la nave sur conservadas en el MNAC, la Anunciación a Zacarías (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 6. Sant Esteve d'Andorra la Vella, pinturas del ábside norte conservadas en el MNAC, la Anunciación a Zacarías (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).

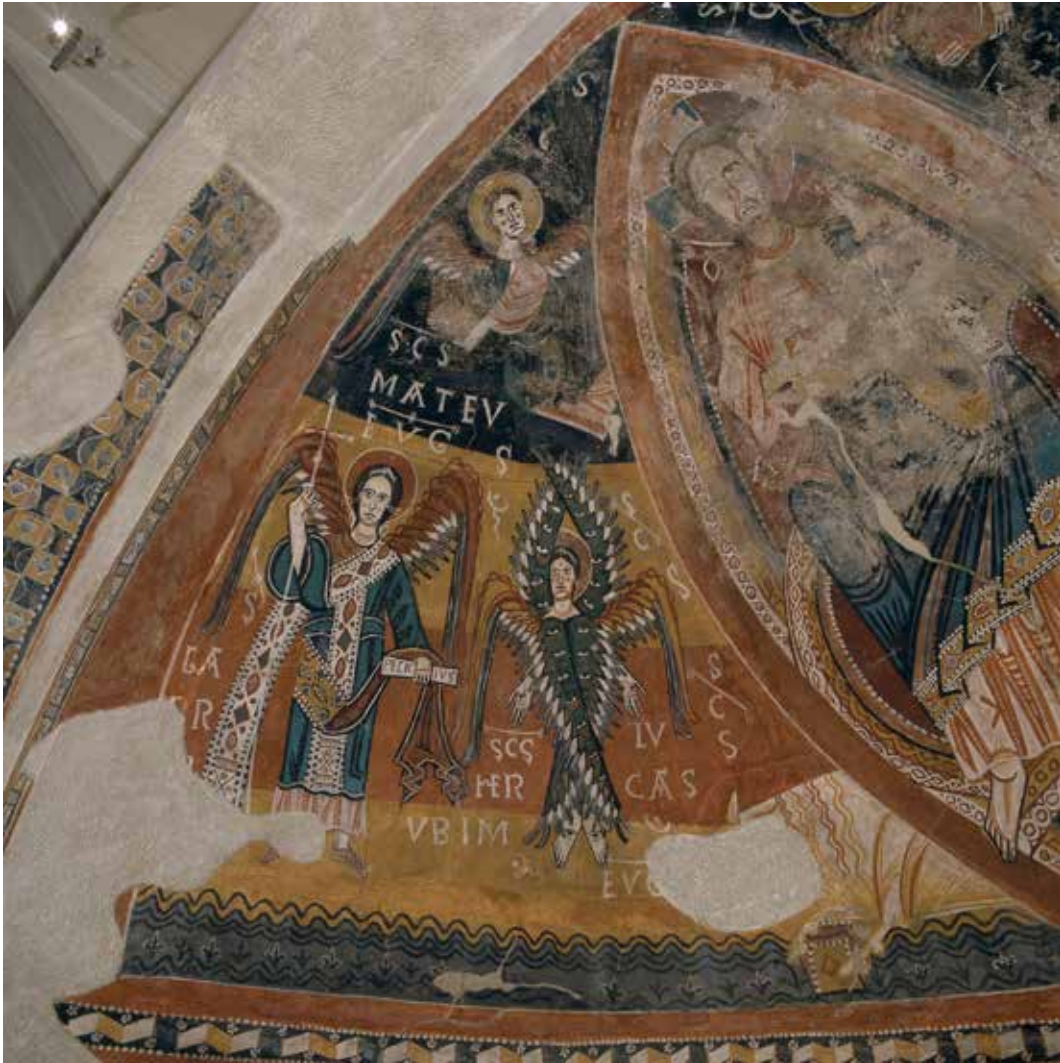


Fig. 7. Santa Eulàlia d'Estaon, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, querubín y arcángel Gabriel (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 8. Sant Pere de Burgal, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, el arcángel Gabriel y un profeta (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 9. Acuarela de Carlo Annoni, pinturas del ábside de Galliano.

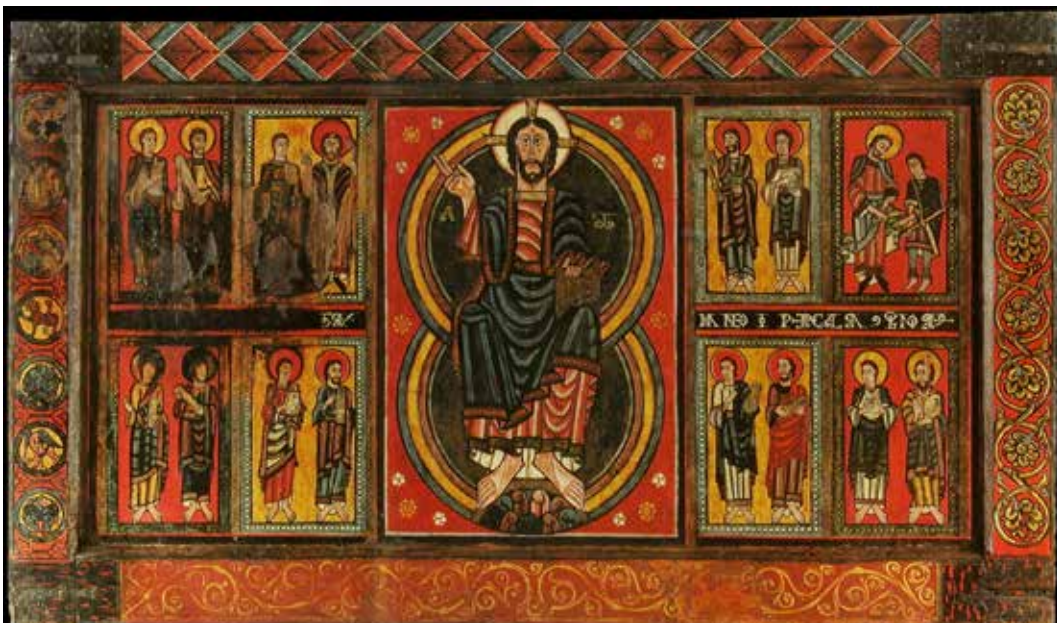


Fig. 10. Antependium de Ix, MNAC (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 11. Santa Maria d'Àneu, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, la Purificación de los labios de Isaías (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 12a. Saint-Polycarpe, pinturas de la bóveda de del tramo que precede al ábside, los Ancianos adorando al Cordero (foto del autor).



Fig. 12b. Saint-Polycarpe, pinturas de la bóveda de del tramo que precede al ábside, los Ancianos adorando al Cordero (foto del autor).



Fig. 13. Sant Pere de Sorpe, pinturas de la pared norte de la nave conservadas en el MNAC, la Crucifixión (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 14. Sant Pere de Sorpe, pinturas de la tercera arcada norte de la nave conservadas en el MNAC, San Pastor, dos cálices y el signo de Cáncer (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 15. Sant Pere de Sorpe, pinturas de la pared norte de la nave conservadas en el MNAC, ángel turiferario (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museu-nacional.cat).



Fig. 16. Sant Joan de Caselles, pinturas y estucos del muro sur, la Crucifixión (archivo del autor).



Fig. 17. Santa Maria de Ginestarre, pinturas en el ábside conservadas en el MNAC, teofanía compuesta, Virgen con cáliz y apóstoles (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 18. Santa Maria d'Àneu, pinturas del àbside conservadas en el MNAC, sacerdote llevando un libro (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 19. Santa Maria de Taüll, pinturas de la cuenca absidal conservadas en el MNAC, Adoración de los Reyes Magos (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 20. Catedral de Saint-Lizier, pinturas del ábside, apóstoles y ciclo de la Infancia (foto Jean-Pierre Brouard/CESCM).



Fig. 21. Santa Maria d'Àneu, pinturas del àbside conservadas en el MNAC, Adoración de los Reyes Magos y Purificación de los labios de Isaías (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Fig. 22. La Charité-sur-Loire, portal depositado, Adoración de los Reyes Magos y Presentación en el Templo (foto Jean-François Amelot).



Fig. 23. Antependium de Mossol, MNAC (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat).



Núm. 19 (primavera 2022), 87-123 | ISSN 2014-7023

LOS ORÍGENES ICONOGRÁFICOS DEL INFIERNO COMO DEVORADOR DE ALMAS EN EL CRISTIANISMO MEDIEVAL EUROPEO

Marta Bermúdez Cordero

Dpto. Prehistoria y Arqueología, Universidad de Sevilla

e-mail: mabercor@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-5311-025X

Álvaro Gómez Peña

Dpto. Prehistoria y Arqueología, Universidad de Sevilla

e-mail: agomez19@us.es

ORCID: 0000-0002-2926-5243

Rebut: 5 gener 2021 | Revisat: 7 maig 2022 | Acceptat: 20 setembre 2022

| Publicat: 21 setembre 2022 | doi: 10.1344/Svmma2022.19.5

Resumen

Entre las creencias escatológicas del cristianismo medieval europeo destaca la imagen del infierno como un monstruo de grandes fauces que engulle las almas de los condenados. En estrecha relación con este tema, en ocasiones los difuntos fueron representados siendo cocinados en grandes calderos como parte de su martirio. Para tratar de explicar el porqué de esta iconografía, algunos autores han comparado estas imágenes con las referencias veterotestamentarias acerca de Leviatán y también del *She'ol* hebreo como ente que se alimenta de los pecadores. Junto a esta propuesta, otra parte de los investigadores ha hecho lo propio tomando como referentes a varios seres híbridos documentados durante la Antigüedad en diferentes tradiciones religiosas mediterráneas y próximo-orientales. En la presente publicación se pone de relieve que tanto las referencias hebreas como las del resto del ámbito mediterráneo son expresiones religiosas de una misma idea ampliamente extendida: la muerte como entidad devoradora de amplias fauces, añadiéndose nuevos ejemplos iconográficos anteriores al cambio de era.

Palabras clave:

iconografía, simbolismo religioso, arqueología mediterránea, cristianismo medieval, seres híbridos, infierno

Abstract

In Medieval Europe, Hell was usually represented as a devouring monster. Also, the souls of the deceased were represented as being cooked in large cauldrons to be later ingested by the devil and his assistants. In order to explain the origin of this view, some authors have compared these images with the Old Testament references to Leviathan and the Hebrew *She'ol* as a place that devours dead people. Along with this proposal, another part of the researchers has done the same considering several hybrid beings documented during Antiquity in different Mediterranean and Near Eastern religious traditions that engulfed the deceased. In this publication it is emphasized that both the Hebrew references and those of the rest of the Mediterranean area are religious expressions of the same idea: death as a devouring entity of vast jaws, including new iconographic elements dated to before the Christian era.

Keywords:

iconography, religious symbolism, Mediterranean archaeology, Medieval Christianity, hybrid beings, hell

1. Introducción

Desde la Edad Media hasta el presente, la escatología cristiana ha representado en numerosas ocasiones la imagen del infierno como una bestia zoomorfa de rasgos híbridos cuya función era la de devorar las almas de los condenados. Las primeras muestras iconográficas de este tema surgieron en Gran Bretaña a raíz de la reforma monacal llevada a cabo en el siglo X, si bien estando en un primer momento reservadas al ámbito privado. Debido a la proximidad cronológica entre estas producciones artísticas y el cambio de milenio, algunos autores han propuesto que la aparición de la ‘boca del infierno’ podría deberse a la preocupación occidental por el milenarismo y las consecuencias apocalípticas ligadas a esta efeméride (GULDAN 1969).

A pesar de esta temprana aparición, no fue hasta el siglo XIII, en conexión con profundas reformas en la mentalidad religiosa europea, cuando la imagen de este infierno devorador se hizo más compleja. A partir de esta época, dicha visión comenzó a extenderse por Occidente ocupando espacios públicos con una finalidad devocional (SCHMIDT 1995: 13-14, 85-87). Para ello se representó en ocasiones un inframundo de múltiples cabezas en el que las almas de los fallecidos eran sometidas a variados castigos y tormentos, según la importancia de los pecados por los que se les había condenado (SCHMIDT 1995: 13-14; BASCHET 1983: 29; RODRÍGUEZ BARRAL 2010: 15; QUÍRICO 2011: 134-135).

A pesar de que estos nuevos elementos iconográficos pueden relacionarse con escenas e imágenes del averno anteriores al cambio de era, no han faltado propuestas más presentistas que han tratado de relacionar el infierno como lugar ígneo, lleno de humo, con herramientas de tortura metálicas y condenas constantes hacia los humanos con la incipiente industria siderúrgica de aquellos siglos y la visión negativa que sobre ella se tuvo en ámbitos más tradicionalistas (GARDINER 1993: 28-29). A las situaciones anteriormente descritas hay que sumar el uso de su iconografía en ámbitos paganos desde época renacentista, contando en ocasiones con un matiz irónico (SCHMIDT 1995: 179-187).

Por último, desde finales del siglo XIX ha ido en aumento el interés por parte de los investigadores acerca del origen iconográfico de la boca del infierno. En algunos casos, se la ha tratado de vincular con referentes bíblicos, mientras que en otras ocasiones se ha hecho lo propio sobrepasando estos límites y conectándolos con el imaginario religioso de otras tradiciones religiosas coetáneas e incluso anteriores a la propiamente hebrea.

Dentro de la primera corriente, algunas de las hipótesis más tempranas trataron de vincular su figura devoradora con pasajes del Evangelio de Nicodemo (WILDRIDGE 1899) y con la serpiente que aparece en el Apocalipsis de San Juan (WALL 1904), mientras que las propuestas más recientes han tratado de hacer lo mismo recurriendo a referencias veterotestamentarias sobre el *She'ol* hebreo como lugar que engulle a los fallecidos y otras bestias devoradoras que aparecen mencionadas en

pasajes bíblicos, tales como Leviatán, el león y el Gran Pez de Jonás (*vid.* SCHMIDT 1995: 32-39; GÓMEZ 2016: 407).

Junto a estas ideas, se ha venido llamando la atención sobre un amplio conjunto de criaturas híbridas conocidas desde Próximo Oriente hasta el Mediterráneo occidental que tuvieron el papel de devoradoras de los difuntos. Entre las más frecuentemente citadas se encuentran la bestia egipcia Ammit, el dios cananeo del inframundo Mot, el *gorgóneion* griego, e incluso diversas bestias dentro de la literatura musulmana (*vid.* LE GOFF 1981: 33; BALTRUŠAITIS 1994: 45-46; LINK 1995: 91; GÓMEZ 2016: 55; GARCÍA ARRANZ 2019: 53).

A tenor de las diferentes hipótesis planteadas en el debate historiográfico sobre el origen iconográfico de la boca del infierno, el camino andado desde la arqueología precristiana puede aclarar algunas ideas y aportar nuevos datos acerca de sus inicios. Para ello, se realizará en los siguientes apartados una comparativa entre los detalles representados en las escenas medievales y las propias de los mundos próximo-oriental y mediterráneo en momentos anteriores al cristianismo, desde Mesopotamia hasta la península ibérica.

2. La imagen del infierno devorador en el cristianismo medieval y sus elementos asociados

La variedad de representaciones que tuvo el infierno en época medieval ha sido analizada en varias ocasiones a lo largo de las últimas décadas (*vid.* SCHMIDT 1995; GÓMEZ 2009; GARCÍA ARRANZ 2019; BARRATT, SOLTES, TCHITCHERINE, ZAKULA, ZIOLKOWSKI 2022). Destacable es desde el punto de vista historiográfico el estudio de Schmidt (1995) por aportar claridad a su evolución iconográfica. A partir de su análisis queda claro que la imagen del infierno fue ganando en complejidad y matices desde su origen textual como pozo, pasando por la adquisición de rasgos zoomorfos, su asimilación con Satanás como ser devorador y su asociación con un caldero, hasta su visión como un ente devorador de múltiples cabezas. Para la exposición del presente apartado no solamente será relevante la aparición del infierno como monstruo de apetito insaciable, sino también los detalles de su anatomía y de los elementos que acompañan a su figura, pues muchos de ellos estaban ya presentes habitualmente en las representaciones de los monstruos infernales que devoran las almas de los difuntos en diversos puntos del Mediterráneo en época precristiana.

Como se acaba de indicar, debido a dicho carácter voraz otorgado al inframundo en esta época, su imagen fue asimilada con la de una bestia con rasgos zoomorfos propios de animales reales e imaginarios de gran capacidad devoradora como leones, serpientes y dragones (*vid.* DURLIAT 1984: 75; SCHMIDT 1995: 32-39; GÓMEZ 2009: 274; 2016: 407; DI SCIACCA 2019: 56). De ello hay constancia tanto en los paralelos iconográficos y textuales extrabíblicos, analizados en el siguiente apartado, como en varios pasajes bíblicos sobre los que se volverá más adelante. Es el caso

de Salmos (21,13-14) y de la primera Epístola de San Pedro (5,8) (DURLIAT 1984: 75). Igualmente, se la puede encontrar con múltiples cabezas (LE DON 1979: 363; BASCHET 1983: 16; SCHMIDT 1995: 79). Por otra parte, es posible observar a la devoradora de almas tanto en sentido horizontal, dirigiéndose los condenados hacia ella a pie, como en vertical, precipitándose los fallecidos en esta ocasión dentro de sus fauces (SCHMIDT 1995: 127-130; GÓMEZ 2009: 275; GARCÍA ARRANZ 2019: 55).

Por su parte, cuando aparece contextualizado, el infierno como ente devorador suele ser insertado en las iconografías del Juicio Final. Esto ocurre especialmente en los programas escultóricos que se representan en los tímpanos de las principales catedrales europeas a lo largo del románico. En este caso, normalmente el monstruo se sitúa con sus fauces abiertas en la parte inferior del conjunto, lugar hacia donde se dirigen los condenados acompañados habitualmente de demonios que les infligen diversos castigos y torturas (fig. 1) (GILBERT 2009: 327; GONZALEZ 2015: 280; GARCÍA ARRANZ 2019: 63). También pueden observarse escenas similares de carácter salvífico en libros religiosos y retablos. En el primer caso es especialmente conocida la escena incluida en el *Bedford Book of Hours* (ca. 1410-1430), donde se van separando las almas de los salvados, que se encuentran ascendiendo, de las de los condenados, que son empujados por seres grotescos hacia la boca del infierno, situada en el registro inferior de la imagen (WARD Y STEEDS 2007: 141) (fig. 2). Otro ejemplo puede observarse en el retablo zaragozano de *La Resurrección del Santo Sepulcro* (siglo XIV), donde nuevamente se observa cómo Cristo, acompañado por los ángeles, extiende su brazo hacia la boca del infierno tratando de salvar a distintos personajes del Antiguo Testamento mientras varios monstruos tratan de cerrar la entrada al inframundo con cadenas y su propio peso sobre la mandíbula superior de la bestia (fig. 3).

También, aunque de modo menos frecuente, se incluye la boca del infierno en el interior de la Tierra, el lugar más alejado de las esferas celestes, y por tanto el más imperfecto de todos, dentro de esquemas cosmográficos generales (KAPPLER 1986: 33; GARCÍA ARRANZ 2019: 74). Ejemplo de ello lo encontramos en la *Image du Monde* de Gossuin de Metz (siglo XIII), donde se observa cómo la boca del infierno se encuentra ubicada en el centro, mientras la *Maiestas Domini* preside la imagen en el registro superior (fig. 4).

En otras ocasiones, el voraz monstruo no representa con sus fauces abiertas la entrada al infierno, sino que habita dentro de él, bien solo o bien en compañía de otros híbridos que le ayudan o que se alimentan junto a él. Si bien este asunto ha hecho a algunos autores dudar sobre la identidad como ‘infierno devorador’ del principal de los personajes (GARCÍA ARRANZ 2019: 55-61) (fig. 5), los datos aportados en posteriores apartados permiten afianzar esta identificación, toda vez que tanto los paralelos veterotestamentarios como los procedentes de otras poblaciones del Mediterráneo y Próximo Oriente durante la Antigüedad guardan claros paralelos con las imágenes medievales.

En torno al siglo XV, la imagen de la boca del infierno sufrió un proceso de complejización que conllevó la introducción de Satanás (BASCHET 1983: 33-36). En algunos casos, la inclusión de su figura en la iconografía cristiana de estos momentos no supuso la supresión/sustitución de dicha boca, actuando como un castigador más dentro del inframundo junto al monstruo devorador (SCHMIDT 1995: 88-89) (fig. 6). En otros ejemplos, sin embargo, es la propia figura satánica la que domina la escena engullendo a los difuntos en lo que parece ser una atribución de funciones (ingesta de condenados) y de características (múltiples rostros) por parte del demonio (WARDS Y STEEDS 2007: 10).

Otro de los elementos que aparece en época medieval relacionado con la boca del infierno es el caldero, interpretado por algunos autores como la inclusión de elementos cotidianos en la geografía del más allá (GARCÍA ARRANZ 2019: 56), y que hay que entender como la pervivencia de objetos de tortura que aparecen ya en la iconografía inframundana de época precristiana. Por lo general, este objeto se representa siendo calentado por las llamas del infierno, conteniendo en su interior las almas de los condenados (fig. 7).

Igualmente hay que destacar el papel otorgado a puertas, cerraduras y llaves (LE DON 1979: 363; BASCHET 1983: 16). Éstas pueden verse representadas entre otros lugares en el salterio de Winchester (siglo XIII), donde sufren varios reyes y eclesiásticos que han sido condenados mientras el arcángel Miguel trata de abrir las puertas del infierno (fig. 8).

Por último, junto a estas manifestaciones hay que mencionar igualmente a la tarasca, criatura mitológica que según la tradición vivía en Tarascón (Provenza, Francia). Su aspecto físico estaba conformado por una cabeza leonina con orejas de caballo, torso de buey, caparazón escamoso y cola terminada en forma de aguijón de escorpión. La leyenda narra que era un ser devastador, motivo por el cual el rey de Tarascón había tratado sin éxito de darle muerte. Sin embargo, la presencia de Santa Marta en la zona consiguió que el animal acabase siendo domado por ella tras lanzarle un encantamiento con sus plegarias. A pesar de haber domeñado a la bestia, los vecinos no se fiaban de la tarasca, por lo que acabaron matándola de noche. Santa Marta, al enterarse de lo ocurrido, predicó un sermón que hizo que muchos de los habitantes de la región se convirtieran al cristianismo. Más allá de esta narración, la tarasca ha gozado de una enorme popularidad en el arco mediterráneo occidental, sacándose en procesión durante la festividad del Corpus Christi desde época medieval hasta nuestros días. A pesar de las diversas formas que ha adoptado su figura, el aspecto híbrido ha sido una constante, característica que ha sido acompañada frecuentemente con la representación de las mamas bajo su vientre, así como la imagen de seres monstruosos que parecen asistirle (fig. 9). Igualmente, bajo sus patas delanteras y entre sus fauces se pueden ver cabezas y piernas de víctimas a las que devora como castigo. Por último, para completar el vínculo con la leyenda de Santa Marta, en ocasiones se ve la figura de esta beata sobre la bestia en

señal de dominación, si bien en otros casos son personajes de otra índole los que aparecen sobre su lomo.

3. Principales hipótesis sobre el origen de la imagen del infierno devorador

Los investigadores que han buscado antecedentes precristianos a la iconografía del infierno devorador han venido dividiéndose entre aquellos que aceptan exclusivamente influencias veterotestamentarias y quienes hacen lo propio sumando a estas un amplio conjunto de monstruos devoradores que habitan en el inframundo a lo largo del Mediterráneo. Si bien es cierto que ambas propuestas no son contradictorias, en el presente estudio se ha optado por mantener la separación entre estas dos tendencias para clarificar el repaso historiográfico.

3.1 Referencias bíblicas

Tradicionalmente se ha llamado la atención sobre diversas bestias devoradoras que aparecen mencionadas en pasajes bíblicos, tales como el león, el dragón, el Gran Pez de Jonás, Leviatán e incluso la personificación del *She'ol*. Todas ellas han sido propuestas como referentes veterotestamentarios para la configuración de la imagen medieval de la boca del infierno, si bien las dos últimas son las que más conexiones tienen con los detalles iconográficos visibles en época medieval, como se verá a continuación.

3.1.1 León

La imagen del león ha mostrado en el mundo antiguo un carácter claramente ambivalente. Su poderío físico y su carácter fiero han servido tanto para vincularlo con la protección de los difuntos, al aparecer por ejemplo como guardián en tumbas y monumentos funerarios a lo largo y ancho del Mediterráneo, como para hacer lo propio con los peligros de la muerte. Dentro de esta última posibilidad hay que incluir las alusiones bíblicas a su carácter dañino y devorador: «Sed sobrios, y velad, porque vuestro adversario el diablo, cual león rugiente, anda alrededor buscando a quien devorar» (1 PEDRO:5,8; REINA-VALERA 2009: 1948-1949). Por este motivo se ha relacionado su figura con la iconografía medieval de la boca del infierno (DURLIAT 1984: 75; SCHMIDT 1995: 32-39; GÓMEZ 2009: 274; 2016: 407; GONZALEZ 2015: 22; DI SCIACCA 2019: 56).

3.1.2 Dragón

Al igual que ocurre con el león, se ha señalado también una posible influencia del dragón (SCHMIDT 1995: 41-42, 32; GÓMEZ 2009: 274; 2016: 407; GARCÍA ARRANZ 2019: 51). Esta relación se basa nuevamente en varios pasajes bíblicos en los que se hace alusión al carácter malvado de este:

Y ella dio a luz un hijo varón que había de regir a todas las naciones con vara de hierro; y su hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono. Y la mujer huyó al desierto, donde tenía un lugar preparado por Dios, para que allí la sustentasen durante mil doscientos sesenta días. Y hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón; y luchaban el dragón y sus ángeles, pero no prevalecieron, ni fue hallado más su lugar en el cielo. Y fue lanzado fuera aquel gran dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, quien engaña a todo el mundo; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él.

(Apoc. 12:5-9; REINA-VALERA 2009: 1982).

Del mismo modo, existen otras referencias no veterotestamentarias destacables, caso de la *Visión de Santa Perpetua* (siglo III), en la que se recoge la existencia de un dragón debajo de las escaleras que llevan al cielo, lo que por contraposición a este podría estar representando al infierno (SCHMIDT 1995: 42); y de la *Homilía de Macario*, donde se menciona a un dragón que devora almas (DI SCIACCA 2019: 81).

3.1.3 El Gran Pez de Jonás¹

Por otra parte, se ha referido como posible influencia para el infierno devorador medieval la imagen del Gran Pez que aparece en el relato bíblico de Jonás (Jon. 1-2), asociándose su vientre con el infierno a modo de condena (GILBERT 2009: 327; GÓMEZ 2009: 274; 2016: 407). Esta posibilidad se apoya en la relación que establecieron autores de la Antigüedad como Cipriano o Tertuliano entre la boca de un gran pez y la entrada al infierno (*vid.* SCHMIDT 1995: 52-53; GONZALEZ 2015: 280).²

1. Agradecemos a uno de los revisores la siguiente aclaración que dejamos de modo expreso recogida en esta nota al pie: “Si bien es cierto que en el imaginario colectivo la criatura que aparece en los capítulos 1 y 2 de Jonás ha sido asociada con una ballena, el texto hebreo nunca indica que se trate en concreto de este animal, cuya palabra en hebreo moderno es precisamente *לִיַּוִּיִּל* (“leviatán”). El texto bíblico llama a la criatura *גִּדְלוֹד* /dag gadol/ pez grande”.

2. Queremos de nuevo dejar constancia de la información aportada por otro de los evaluadores sobre los ecos medievales que el Gran Pez, esta vez sí en forma de ballena, tuvo como símbolo del infierno devorador de almas: “For consideration, the moral interpretation of the whale/cetus in the *Physiologus* and bestiaries might be of interest. There, its open mouth attracts fishes/sinners to it through a desirable sweet smell; while it is a different scene and context altogether, some texts do contain a comparison to the Devil’s mouth and jaw of hell: the poem *The Whale* in the 10th cent. Exeter Book, a fragment of an Old English *Physiologus*: “Then he [the Devil] attacks those who have listened to him in life / And taken his teachings eagerly to heart. / After the life-slaughter, he snaps shut/ His grim jaws, the gates of hell. / No one inside can ever escape— / No exit, no return. Just like small fish, / Such seafarers cannot escape from the whale’s maw.” (*The Whale*, vv. 82-88 in Craig Williamson transl., *The Complete Old English Poems*, 2017: 511)”.

3.1.4 Leviatán

Leviatán se trata de un ser mitológico que guarda relación con otros de similar aspecto y función, como Rahab, Tiamat o Lotán (*vid.* GUTMANN 1968: 224; Díez MACHO 1984: 132; CHEVALIER 1986: 642; UEHLINGER 1999: 512; GILABERT 2009: 327; SANTOS CARRETERO 2014: 123-125; GARCÍA ARRANZ 2019: 47-48), todas ellas criaturas marinas con forma de reptil. Precisamente, de este último parece derivar su nombre y su significado. Así, mientras Lotán aparece mencionado por primera vez en un texto ugarítico como *ltn*, ‘retorcido’ (UEHLINGER 1999: 511), Leviatán tiene conexión hebrea con la palabra *liwyatha*, ‘enroscado’, de ahí que su figura suele vincularse con la imagen de una serpiente (WIKANDER 2017: 116-117; GARCÍA ARRANZ 2019: 48). En cuanto a la presencia de este monstruo en el Antiguo Testamento, son varios los pasajes en que aparece mencionado (Job 3:8; Job 41:1-22; Sal 74:14; Sal 104:26; Isa 27:1):

¿Sacarás tú al leviatán con anzuelo, o con cuerda sujetarás su lengua? [...] ¿Quién lo despojará de lo exterior de su vestidura? ¿Quién penetrará su doble coraza? ¿Quién abrirá las puertas de sus fauces? Las hileras de sus dientes espantan. La gloria de su vestido son hileras de escudos fuertes, sellados estrechamente. El uno se junta con el otro, de modo que el viento no entra entre ellos. Pegado está el uno con el otro; están trabados entre sí y no se pueden separar. Sus estornudos dan destellos de luz, y sus ojos son como los párpados del alba. De su boca salen llamaradas; chispas de fuego saltan. De sus narices sale humo, como de una olla o caldero que hierve. Su aliento enciende los carbones, y de su boca salen llamas. En su cerviz está la fuerza, cunde el desaliento delante de él.

(Job 41:1-22; REINA-VALERA 2009: 883-884).

El conjunto de todos estos pasajes bíblicos muestra a Leviatán como un monstruo marino de enormes fauces que encarna los peligros del infierno al echar fuego por su boca cual caldero. A partir de los detalles descritos en ellos, numerosos investigadores han pensado que el origen de la boca del infierno medieval podría encontrarse en su figura (*vid.* SHEINGORN 1985: 28; SCHMIDT 1995: 32; BARRAL 2003: 202; WARD Y STEEDS 2007: 91; GILABERT 2009: 327; RUÍZ GALLEGOS 2010: 218; GARCÍA GARCÍA 2011: 7; QUÍRICO 2011: 5; GARCÍA ARRANZ 2019: 51). Igualmente, esta hipótesis se encuentra parcialmente respaldada también por los paralelos establecidos ya en época medieval por algunos autores como San Jerónimo o San Gregorio ‘el Grande’, al asimilar a este ser mitológico con la figura del diablo y por analogía con el infierno (SHEINGORN 1992: 6; GARCÍA ARRANZ 2019: 46-50).

3.1.5 *She’ol*

Por último, son varios autores los que han propuesto relacionar la boca del infierno con el inframundo veterotestamentario (LE GOFF 1981: 40; BERNSTEIN 1993: 140-145;

SCHMIDT 1995: 32; GILBERT 2009: 327; GÓMEZ 2016: 54). La expresión más comúnmente empleada en la Biblia hebrea para hacer referencia a él es *She'ol*, שְׁׁוֹל, término para el que no hay acuerdo sobre su traducción (*vid.* TROMP 1969: 22; PODELLA 1991: 145; JOHNSTON 2002: 73-79). Se trata de un nombre propio de género femenino que aparece sesenta y seis veces mencionado en el Antiguo Testamento e incluso fue usado como préstamo lingüístico en otras lenguas semíticas como el siríaco y el etíope (BARSTAD 1999: 768). A pesar de que se utiliza con frecuencia en la Biblia, su empleo está restringido a la descripción de creencias escatológicas particulares, de ahí que no aparezca esta voz recogida en textos legales de carácter institucional (JOHNSTON 2002: 71-72).

Su significado posee una amplia variedad semántica. Entre las múltiples referencias a su carácter, *She'ol* es descrito en numerosas ocasiones como una entidad ctónica devoradora (Ex 15:12; Núm 16:30-33; Núm 26:10; Deut 11:6; Isa 5:14; Isa, 28:15; Hab 2:5; Sal 106:17; Sal 141:7; Prov 1:12), pero también como la región donde se encuentran los cadáveres de los difuntos (Gén 37:35; Prov 5:5), como un refugio donde reposar (Job 3:17-18; Job 14:13), como un lugar transitorio conectado en ocasiones con las aguas primordiales (Gén 1:6; Amós 9:2; Jon 2:2-3; I Sam 2:6; II Sam, 22:5-6; Sal 139:8) y como lugar de clausura desde el cual no se puede alabar a Dios (Sal 6:5; Isa 38:18) (*vid.* TROMP 1969; SPRONK 1986; PODELLA 1991: 148-150; JOHNSTON 2002: 69-124; GÓMEZ 2016: 54-57).

3.2 Referencias extrabíblicas

En paralelo a las hipótesis acerca de las influencias bíblicas en la conformación de la iconografía de la boca del infierno medieval, son igualmente numerosos los autores que han venido relacionando su figura con la de un conjunto de monstruos devoradores de enormes fauces que habitan en el inframundo y que existen en diversas culturas coetáneas a la hebrea. Un repaso a sus características físicas y contextuales permite observar que las características vinculadas a Leviatán o al *She'ol*, entre otros, no son en absoluto exclusividades de la tradición veterotestamentaria, sino que responden a un conjunto de creencias presentes desde hacía siglos en Próximo Oriente y en el Mediterráneo oriental (*vid.* GÓMEZ PEÑA, BERMÚDEZ CORDERO 2022).³

3. Además de las referencias extrabíblicas aquí analizadas, algunos autores han llamado la atención sobre posibles influencias para este tema en la difusión a través de Alejandría hacia Occidente de las máscaras chinas *T'ao-t'ieh* y en las esculturas indias de *Kirttimukha* (Link 1995: 91), en la mitología nórdica a través de la figura monstruosa de enormes fauces que presenta en ocasiones el lobo Fenrir tras las invasiones cristianas a tierras anglosajonas en el siglo X (SHEINGORN 1992: 7; QUÍRICO 2011: 5; GARCÍA ARRANZ 2019: 53) y en la literatura musulmana difundida también en esta misma centuria (GÓMEZ 2009: 407; RODRÍGUEZ BARRAL 2010: 8).

Debido a las estrechas relaciones visibles entre todas estas ‘muertes devoradoras’, se puede proponer sin muchos problemas que se está ante manifestaciones homólogas (ramas) de una misma escatología (tronco común) que probablemente tiene sus orígenes (raíces) al menos en la prehistoria reciente del Mediterráneo.

3.2.1. La muerte devoradora en el Antiguo Egipto

De todas las tradiciones, la más ampliamente analizada por parte de algunos medievalistas ha sido la egipcia (GARCÍA ARRANZ 2019: 53; LINK 1995: 90; GÓMEZ 2009: 274; 2016: 55; LE GOFF 1981: 33; GONZALEZ 2015: 36-37). Probablemente tenga mucho que ver en este interés la importancia y fama que tiene el Antiguo Egipto fuera de los círculos académicos propiamente egiptológicos, así como la gran cantidad de referentes iconográficos que existen sobre sus creencias escatológicas. Aunque en alguna ocasión se han tratado de resaltar los vínculos del infierno devorador con las figuras de Apofis y Sekhmet (*vid.* GÓMEZ 2016: 182), lo cierto es que el vínculo más estrecho se puede realizar con la figura de Ammit, ‘*m-mwt*, ‘la devoradora de los muertos’. Se trata de un monstruo híbrido representado habitualmente durante los primeros siglos con cabeza de cocodrilo, cuerpo de felino y cuartos traseros de hipopótamo, y cuya función era la de devorar las almas de los difuntos que no habían sido justos de pensamiento y actitud en vida.

Las referencias más antiguas que atestiguan la existencia de esta bestia devoradora las encontramos en una serie de fórmulas funerarias que Lepsius englobó en 1842 bajo el nombre de ‘Libro de los Muertos’ (*vid.* ALLEN 1974; HORNING 1999; SMITH 2009; TAYLOR 2010). Dentro de este compendio mitológico hay que destacar el famoso capítulo 125, donde se narra cómo en la Sala de las Dos Verdades el corazón del difunto era pesado en una balanza junto a la pluma de Maat. Si se producía un equilibrio entre ambos, el fallecido podía continuar su viaje hacia al más allá, mientras que, si la pluma pesaba más que el corazón, el difunto desaparecía para siempre al ser engullido por un monstruo híbrido.

Como se acaba de indicar, a este ser híbrido se le conoció en los textos egipcios bajo el apelativo de ‘la devoradora de los muertos’, haciendo énfasis en su carácter voraz y mortífero, tanto de los difuntos como de la misma injusticia. Esto último fue especialmente recurrente a partir de época grecorromana, dado que se llegó a considerar que Ammit podía liberar al fallecido de las malas acciones que había cometido en vida al alimentarse de sus aspectos negativos (SEEBER 1976: 168-170).

En cuanto a sus características iconográficas, la devoradora suele ser representada como se la describe en el papiro BM 9901 o como se la dibujó en la TT341 (Din. XIX, *ca.* 1295-1186 a.C.) (SEEBER 1976: 163-164): cabeza de cocodrilo, cuartos delanteros de felino y parte trasera de hipopótamo (fig. 10). Se trata en todos los casos de animales muy temidos en el ámbito nilótico debido al alto índice de mortalidad asociado a ellos. Con el paso del tiempo, desde la Dinastía XXI hasta época grecorromana (*vid.* SEEBER 1976; SMITH 2009; VENIT 2016), esta imagen de

la devoradora fue evolucionando, adoptando múltiples formas y variantes. En la mayoría de los casos, Ammit fue representada como un protofelino, apareciendo casi siempre con la mandíbula abierta y la lengua fuera, pintada en tonos dorados o amarillentos, posada sobre sus cuartos traseros, y con una cola en ocasiones como la de una leona y en otras como la de un paquidermo. Por otra parte, para marcar el carácter femenino de la misma, se optó por representarla a partir de la Dinastía XXI con las mamas en su vientre. En cuanto a sus atributos, se la puede observar junto a plumas o cuchillos en sus patas delanteras, así como con las cabezas de los difuntos entre sus garras (SEEBER 1976: 164-171). Igualmente, se advierten en las escenas en las que aparece representada Ammit otros elementos presentes en la iconografía medieval cristiana. Es el caso de la balanza para pesar las acciones de los difuntos y en época grecorromana las llaves, que probablemente permitieran cerrar la tumba a los malos espíritus o abrir las puertas del cielo al fallecido (*vid.* GÓMEZ PEÑA, BERMÚDEZ CORDERO 2022).

3.2.2 La muerte devoradora en la tradición mesopotámica

Una bestia devoradora similar a la Ammit egipcia se encuentra también en otras referencias literarias del área próximo-oriental, caso de la denominada como *Visión del inframundo de un príncipe asirio* (ZA 43) (VON SODEN 1936; LIVINGSTONE 1989: 71-74). En esta narración se cuenta el descenso al averno en un sueño del príncipe Kummay, *Kummâ*, y su presentación ante los reyes del lugar, Nergal y Namtartu. Es interesante la descripción que se realiza en este relato de varios seres híbridos, presentando la mayoría de ellos divisiones tripartitas, mostrando la cabeza, los brazos y las piernas de animales diferentes. De este modo, se menciona a un genio maligno, *alluhappu* (?), un defensor del mal, *Humuṭ-tabal* el barquero, un fantasma, un espíritu maléfico, *Šulak* (?), blasfemia, *Nedu* como portero del inframundo, el maligno total y *Muhra* (?), entre otros. El hecho de que todos ellos habiten en el inframundo permite establecer sin problemas un paralelo con la escatología egipcia. Además de ellos, se encuentra la figura de la Muerte, *mu-ú-tu* (ZA 43 r3), término que comparte raíz con *'m-mwt*. De él se menciona que poseía cabeza de dragón y manos humanas, desconociéndose la forma de sus pies puesto que no se ha conservado dicho fragmento, aunque si se establece un paralelo formal con los amuletos de *Hadātu*, que se analizan posteriormente, podría haber presentado escorpiones en sus extremidades inferiores.

3.2.3 La muerte devoradora en la escatología cananea

La tradición literaria cananea, tanto para el período ugarítico (TROMP 1969: 6-19; XELLA 1991) como para el fenicio-púnico (RIBICHINI 1991), permite analizar con relativa profundidad su escatología religiosa. Ejemplo de ello lo tenemos en las tablillas procedentes de Ras Shamra (Siria) (*vid.* del OLMO LETE 1995: 45-222), donde se menciona al dios del inframundo Mot, *Mōtu* (*vid.* HEALEY 1999), cuya raíz es fácilmente relacionable con el término egipcio que designa a la muerte, *mwt*, con el

acadio, *mu-ú-tu*, y con los términos empleados en hebreo y arameo. Precisamente, en favor de esta traducción hay testimonios sobre Mot en la *Praeparatio Evangelica*, obra de Eusebio de Cesarea realizada entre ca. 314-324 d.C., donde se dice que *los fenicios le llaman Muerte y Pluto (PE 1.10.34)*. El dios Mot, al igual que Baal, era uno de los hijos de 'Ilu, el 'padre de la humanidad'. En tanto que divinidad de la muerte y de la esterilidad de la tierra reinaba en el inframundo.

Así, pues, poned cara / hacia su ciudad 'Fangosa', / (pues) una poza es el trono de su sede, / un lodazal la tierra de su posesión. / Y prestad atención, heraldos divinos: / no os acerquéis (demasiado) al divino Mot, / no os ponga como un cordero en su boca, / como un lechal en la abertura de su esófago quedéis triturados. (KTU 1.4 VIII 10-20; trad. del OLMO LETE 1998: 91).

A esta deidad se la suele representar con unas grandes fauces, apetito voraz y unos labios que abarcan desde la tierra a los cielos (detalle que suele asociarse también con la muerte devoradora en la tradición hebrea), de los cuales tuvo que rescatar Anat a su hermano Baal en el Inframundo:

Mensaje del divino Mot, / Palabra del amado de El, el Adalid: / -Mi apetito, sí, es el apetito del león de la estepa, / o, si se quiere, la gana del tiburón (que mora) en el mar; / o bien (el ansia de) la alberca que buscan los toros salvajes, / (de) la fuente (que anhela), sí, la manada de ciervas. / O, (dicho) sin ambages, / mi apetito devora a montones. / Y es verdad que a dos manos yo engullo / y que son siete las raciones de mi plato / y que mi copa mezcla (vino) a raudales. / Invítame, pues, Baal, junto con mis hermanos, / convídame, Hadad, junto con mis parientes / a comer con mis hermanos viandas / y a beber con mis parientes vino. / ¿Has acaso olvidado, Baal, / que yo voy de veras a destruirte, / que [voy a machacar (?)]te? / Aunque aplastaste [a Leviatán, la serpiente] huidiza, / acabaste [con la serpiente tortuosa], / el 'Tirano' [de siete cabezas], / (y) se arrugaron (y) [aflojaron los cielos] / [como el ceñidor de] tu [túnica], / [yo te pienso devorar a palmos, / a trozos de dos codos. / ¡Venga, pues, desciende a las fauces del divino Mot, / al sumidero del amado de El, el Adalid!] (KTU 1.5 I 13-35; trad. del OLMO LETE 1998: 102-103).

[Cuando ponga Mot un labio en la ti]erra y otro en el cielo, / [cuando extienda] (su) lengua a las estrellas, / entrará [Baal] en sus entrañas, / en su boca caerá cuando se agoste el olivo, / el producto de la tierra y la fruta de los árboles. (KTU 1.5 II 2-6; trad. del OLMO LETE 1998: 104).

En estrecha relación con el mundo cananeo hay que analizar los amuletos de *Hadātu* mencionados anteriormente. Se trata de dos piezas fechadas por criterios paleográficos en torno a los siglos VII-VI a.C. (*vid.* LÓPEZ PARDO 2009: 49-51, con

bibliografía asociada) y halladas al norte de Siria, región conquistada por los asirios en el siglo IX a.C. El primero (fig. 11) se trata de un ejemplar que presenta en su verso un personaje con cuerpo humano, cabeza de dragón y pies de escorpión, al igual que el descrito por Kummay anteriormente. Dicha figura se encuentra devorando a un individuo, del que solo se pueden observar las piernas, y junto al cual se encuentra una inscripción que hace referencia a atributos oculares, lo que se ha interpretado como un posible hechizo contra el mal de ojo. El segundo amuleto (fig. 12) se trata de una placa de 8,5 x 7 cm en la cual se muestran representados dos monstruos híbridos, además de inscripciones en arameo de difícil interpretación. En la parte inferior se encuentra un ser mixto, engullendo a una figura de la que únicamente quedan visibles las piernas, que presenta testa de dragón y cola de escorpión, identificada esta última por su segmentación y el agujón. Por su parte, en la zona superior se ha grabado una esfinge con las alas desplegadas. Mientras tanto, en el verso, se ha representado una figura antropomorfa con atributos que permiten vincularlo a dioses/monarcas guerreros.

3.2.4 La muerte devoradora en el mundo celta

Dado que la iconografía del infierno devorador en la escatología medieval cristiana se concentra principalmente en Europa, la investigación sobre el origen de su figura ha puesto sus miras en posibles precedentes indoeuropeos. Especial relevancia ha tenido en esta cuestión la conocida como Tarasca de Noves. Se trata de una escultura datada en torno al siglo II a.C. que representa a una bestia sentada sobre sus patas traseras mientras devora a un hombre. Por este motivo, algunos especialistas han planteado que este híbrido mitológico podría ser el precedente del averno de grandes fauces que se ha venido representando en el arte medieval cristiano (DIDRON 1907: 115; DURLIAT 1984: 77).

Además de centrarse en este ser mitológico, los estudios protohistóricos ligados a la tradición celta han venido llamando la atención desde el siglo XIX en una serie de textos y piezas de origen indoeuropeo en los que se observa un monstruo devorador que habita en el inframundo. Por lo general, su iconografía ha tendido a vincularse con la de un lobo, aunque otros autores han llamado la atención sobre su posible identificación con leones, osos y jabalíes, cuya función sería la de devorar a los muertos (REINACH 1904: 221-224; MACCULLOCH 1911: 218; BENOIT 1946; 1948a; 1948b: 182-183; 1955; RENARD 1949: 257-258; ALMAGRO-GORBEA y LORRIO 2011: 55).

Ejemplos de este depredador andrógago se reparten por varios puntos del continente europeo donde la tradición celta estuvo presente. Entre otras piezas, puede identificarse su figura en el Museo Arqueológico de Arlon (Francia), donde se ha conservado en un sillar la figura de una loba, cuyas mamas denotan un carácter femenino y que se encuentra devorando la figura de un humano (fig. 13, 1). También se pueden establecer paralelos con la 'tarasca de Noves' (fig. 13, 2), el bronce de Oxford (Inglaterra) (fig. 13, 3), el de Fouqueure (Francia) (fig. 13, 4), y una de las

placas del vaso de Gundestrup (Dinamarca), donde se muestra un ser mitológico de varias cabezas que se dispone a devorar a un personaje abalanzándose sobre el mismo (fig. 13, 5).

3.2.5 La devoradora en la tradición griega

Al igual que en ejemplos anteriores, la tradición griega ha sido propuesta como precedente escatológico de la boca del infierno en el cristianismo medieval a partir del *gorgóneion* (LÓPEZ DE OCARIZ Y ALZOLA 1992: 260; LINK 1995: 90; BALTRUŠAITIS 1994: 45-46; GÓMEZ 2009: 275; GONZALEZ 2015: 293; GARCÍA ARRANZ 2019: 53). Se trata de una representación de la cabeza de una Gorgona, ser mitológico vinculado al mundo infernal y que destaca por sus terribles atributos, como una gran boca y afilados dientes (AGUIRRE 1998: 22-23). Esta figura del *gorgóneion* se ha relacionado especialmente con las imágenes en las que aparece un infierno devorador de múltiples cabezas. Por su parte, Baltrušaitis (1994: 45) ha establecido el origen del mismo en la iconografía de un escarabeo procedente de Tharros (siglo IV a.C.), en la que se observa una gran boca que se forma por la unión de dos caras. Así pues, esta iconografía del *gorgóneion* griego pudo haberse conocido en la cultura occidental medieval e influir en la creación de la iconografía de la Boca del Infierno a través de la glíptica grecorromana. No obstante, no es la única posibilidad, dado que también se pudo haber transmitido su imagen a partir de inventarios como el realizado por Matthieu Paris en la abadía de Saint Albans (BALTRUŠAITIS 1994: 45-46; Gómez 2009: 275); igualmente, en el caso del infierno devorador de triple fauce, algunos autores como Guldan (1969) o Gómez (2016: 55) concuerdan en buscar paralelos con la figura de Cerbero, perro que custodia la entrada al Infierno según la mitología griega y que presenta tres cabezas; por último, cabe señalar que también se han establecido paralelos dentro del mundo clásico con la figura de *Ketos*, monstruo marino que presenta cuerpo de serpiente (DI SCIACCA 2019: 53), y con el antropófago romano Orcus (GÓMEZ 2009: 274; 2016: 182 y 407).

Más allá de estas propuestas, la única referencia dentro del ámbito griego que puede equipararse por sus características con el monstruo devorador analizado en anteriores secciones se encuentra en la descripción que proporciona Pausanias (siglo II d.C.) sobre la representación del Hades realizada por Polignoto (siglo V a.C.) en la ciudad de Delfos. En ella se dice de Eurínomo, Εὐρύνομο, lo siguiente:

“La segunda pintura: el descenso de Odiseo al Hades. Los Paidosos de Catane. Ejemplos de piedad hacia los dioses. El demon Eurínomo.

En la pintura de Polignoto, cerca del hombre que maltrató a su padre y por eso sufre males en el Hades, hay otro que sufre castigo por haber cometido sacrilegio. La mujer que lo castiga conoce, entre otros, los venenos para desgracia de los hombres.

Los hombres tenían todavía un interés extraordinario por la piedad de los dioses, como lo demostraron claramente los atenienses cuando se apoderaron del santuario

de Zeus Olímpico en Siracusa sin remover ninguna de las ofrendas y dejando al sacerdote siracusano como guardián de ellas. Lo mostró también el medo Datis con las palabras que dijo a los delios, y por lo que hizo cuando, habiendo encontrado una imagen de Apolo en una nave fenicia, la devolvió a los de Tanagra en Delio. Tanto honraban todos los de entonces a la divinidad, y por esta razón pintó Polignoto al que cometió sacrilegio.

Más arriba de lo que he comentado está Eurínomo. Dicen los guías de Delfos que Eurínomo es un demon del Hades y que come las carnes de los cadáveres, dejando sólo sus huesos. El poema de Homero relativo a Odiseo, la llamada *Miníada* y los *Nostos*, aunque citan el Hades y los horrores de allí, no conocen a ningún demon Eurínomo. A pesar de ello describiré cómo era Eurínomo y con qué figura estaba pintado: su piel es entre azul y negra, como la de las moscas que se posan sobre la carne, enseña los dientes, está sentado y bajo él se extiende una piel de buitre” (Paus. X, 28, 7; trad. HERRERO INGELMO 2008: 430-431).

La información aportada por Pausanias en este fragmento es reveladora dado que la apariencia de este *demon* le resulta absolutamente desconocida, teniendo que recurrir a los guías de Delfos para que le expliquen su función. Probablemente, lo extraño de su figura le hiciera consultar otras referencias al Hades en la tradición griega sin éxito alguno. A pesar de la escasa información aportada, las características atribuidas a otras devoradoras previas y sus zonas de acción permiten conectar a Eurínomo con ellas. Entre otros detalles, Polignoto la pinta en el Hades junto a los individuos castigados, y Pausanias la describe mencionando sus dientes (signo de que presenta las fauces abiertas), su carácter sedente (probablemente sobre sus cuartos traseros), su color entre negro y azul (quizás no la puede identificar con ningún animal conocido por su carácter híbrido) y alimentándose de la carne de los difuntos hasta dejar sus huesos.

A partir de esta descripción, algunos protohistoriadores han tratado de relacionar esta descripción con la de la loba céltica, especialmente a partir de los colores que se le atribuyen y la tradición grecorromana en la que se inserta el texto de Pausanias (ALMAGRO-GORBEA, LORRIO 2011: 57).

3.2.6 La devoradora en la Iberia prerromana y romano-republicana

Por lo que respecta a la presencia de la devoradora en la protohistoria de la península ibérica, son varias las publicaciones desde mediados del siglo XX en las que se ha propuesto relacionar su figura con diversas esculturas íbero-romanas. En todos los casos, su perfil se ha venido vinculando con los lobos andrófagos de la tradición indoeuropea mencionados anteriormente. No obstante, a pesar de esta convergencia de criterios, han existido matices a la hora de interpretar el porqué de estas representaciones.

Estos paralelos fueron propuestos en un primer momento por protohistoriadores galos como Renard y Benoit (RENARD 1947; BENOIT 1948a; 1948b; 1949; 1955),

para quienes habría existido un grupo heterogéneo de esculturas que se podría vincular con animales como el lobo o el león. Entre ellas se encontrarían los ejemplares del ‘oso’ de Porcuna (Córdoba), así como los ‘monstruos’ de Córdoba, Baena (Córdoba), Balazote (Albacete) y Bocairente (Valencia). Se trataría de bestias que comparten por lo general sexo femenino, rasgos híbridos, y un carácter negativo ligado con el mundo de ultratumba, asunto visible en la ingesta de los fallecidos para simbolizar su paso al más allá. Además, dado que algunas de estas esculturas tienen agarradas cabezas humanas entre sus zarpas, ambos investigadores relacionaron los conjuntos escultóricos con la tradición celta de las *têtes coupées* (RENARD 1947: 312-317; BENOIT 1949: 139-145; 1955). Más recientemente, autores como Blanco Freijeiro (1960: 40-42), Chapa (1986: 181-183), Olmos (2004: 62-64), y Almagro-Gorbea y Lorrio (2011: 55-57) han establecido igualmente paralelos entre diversas esculturas del sur de la península y el mundo celta e indoeuropeo, al denotar un carácter devorador en las mismas.

Además de estas esculturas, por los paralelos iconográficos analizados en epígrafes anteriores hay que destacar aquí el conocido como ‘relieve del banquete’, integrado en el monumento funerario de Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) (siglo V a.C.). Su hallazgo se produjo de manera casual en 1971 durante unas labores agrícolas, avisando el propietario de los terrenos sobre los hallazgos producidos al Museo Arqueológico Nacional, y siendo excavado posteriormente en 1973. Desde las primeras publicaciones, Pozo Moro se convirtió en uno de los enclaves más relevantes de la protohistoria peninsular, interpretándose en un primer momento por Almagro-Gorbea como la tumba de un monarca íbero del que hallaron su *bustum* y su ajuar (ALMAGRO-GORBEA 1976; 1978; 1983).

En lo referente al plano simbólico, Almagro-Gorbea ha propuesto desde las primeras interpretaciones que el monumento turriforme representaría el *nefesh* del difunto, que habría seguido presente entre los vivos (ALMAGRO-GORBEA 1983: 189). En conexión con esta idea, la iconografía de los frisos de Pozo Moro reflejaría escenas de un culto a la monarquía sacra. No obstante, la aparente variedad y complejidad de los relieves, así como su estado de fragmentación, dificultaban relacionar claramente unas escenas con otras desde un único paralelo literario, ya fuera mediterráneo o próximo-oriental (ALMAGRO-GORBEA 1978: 267). En consonancia con este posible culto a la monarquía sacra, Blázquez intentó identificar en los frisos escenas concretas del mito de Gilgamesh y del ciclo de Baal (BLÁZQUEZ 1979). En la misma línea se pronunció Olmos, para quien Pozo Moro refleja la legitimación de la dinastía gobernante, visible a través del culto a un antepasado heroizado tras su muerte (OLMOS 1996). A esta hipótesis, entre las numerosas que se podrían mencionar aquí, le ha seguido la realizada por López Pardo, quien interpretó el monumento también desde una óptica funeraria, pero en esta ocasión en clave cananea (LÓPEZ PARDO 2006).

En cuanto a la escena del ‘relieve del banquete’ (fig. 14), en su superficie se representan varios seres monstruosos entre los que sobresale por tamaño y

características físicas el que se encuentra en el extremo izquierdo. El hecho de aparecer entronizado, con dos cabezas y con un apetito voraz a punto de engullir a un humano conecta estrechamente su figura con la de los seres devoradores analizados anteriormente, y más concretamente con la información aportada para el caso de Mot. En el apartado dedicado a esta divinidad cananea se indicó que reinaba en una ciénaga cuyo trono estaba en una poza (KTU 1.4 VIII 10-20; igualmente, KTU 1.6 VI 23-32) y que engullía con apetito devorador a dos manos (KTU 1.5 I 13-35). Estos detalles cuadran con los mostrados en la escena de Pozo Moro. Por una parte, el monstruo de doble cabeza devora humanos y jabalíes con ambas manos, mientras que por otra aparece sentado en un trono posado a su vez sobre un suelo de plantas acuáticas que denotarían el carácter cenagoso del lugar. Por último, cobra especial interés por la temática analizada en apartados anteriores la aparición de calderos sobre las llamas para torturar a los fallecidos, quienes por cierto presentan un tamaño sensiblemente inferior al de Mot y sus sirvientes.

4. A modo de conclusión

En los apartados precedentes se ha analizado la iconografía del infierno como ente devorador en la Europa medieval y sus posibles precedentes en el Mediterráneo en época precristiana. En cuanto a la primera de ambas cuestiones, el averno fue representado como una gran cabeza devoradora ayudada por demonios que en ocasiones retenían las almas de los fallecidos en su interior y en otras las cocinaban en grandes calderos. En otros casos también se representó a Satán, aunque no necesariamente como sustitutivo de dichas fauces monstruosas. En cuanto a la segunda cuestión, los investigadores han venido debatiendo durante décadas acerca de la inspiración exclusivamente bíblica o extrabíblica de la iconografía de la boca del infierno medieval. Para los primeros, las figuras más probables serían las de Leviatán y el *She'ol* hebreo como lugar que devora a los fallecidos o una mezcla de ambos, presentes en el Antiguo Testamento. Para los segundos, los antecedentes habría que buscarlos tanto dentro como fuera de los pasajes bíblicos, proponiendo como referentes directos las devoradoras egipcias, próximo-orientales e incluso indoeuropeas.

Teniendo presente esta información, se han analizado en profundidad los puntos en común que conectan estrechamente tanto a los monstruos bíblicos como a los extrabíblicos. Dicha revisión, basada en los textos egipcios, mesopotámicos, cananeos, hebreos y griegos, así como en las iconografías nilóticas, asirias, célticas e íberas, permite proponer que en época precristiana existió entre el Mediterráneo y el mundo mesopotámico una *koiné* escatológica que creía en un híbrido devorador que engullía a las almas de los difuntos que habían sido injustos en vida. La raíz lingüística *mt* que comparten como nombre algunos de estos monstruos, la mezcla de varios animales claramente perniciosos para los humanos, los cuerpos de los condenados siendo engullidos, la cercanía en ocasiones de los calderos para martirizar

a los difuntos y las representaciones de ayudantes demoníacos que martirizan a las almas son elementos transversales que conforman un mismo lenguaje iconográfico para la mayoría de las áreas aquí estudiadas. Y, lo más importante para el presente análisis, estas características permiten trazar claros paralelos con las representaciones del infierno devorador de época medieval.

Teniendo presente ambas propuestas, se propone en estas líneas que el imaginario medieval cristiano adaptó iconográficamente muchos de los detalles y elementos descritos acerca del *She'oly*, especialmente, de Leviatán. No obstante, no es menos cierto que los referentes hebreos en época precristiana se basaron en monstruos devoradores propios del área mediterránea y próximo-oriental, y más estrechamente en la escatología fenicio-púnica. En apoyo de esta idea, numerosos pasajes veterotestamentarios hacen alusión a la prohibición expresa de mantener cultos y creencias de poblaciones vecinas, especialmente de raigambre cananea. Esto es visible, por ejemplo, en las exhortaciones realizadas por los líderes hebreos para que (1) se acabara con los cultos cananeos, destruyendo sus altares, cortando las *asherim*, derribando las *masebot* y quemando las esculturas de sus dioses (Ose. 13:1-3; Deut. 7:5; Deut. 16:21-22; 1 Reyes 14:22-23) (GÓMEZ PEÑA 2018); (2) se terminase con la práctica de lacerarse en público y en privado para llorar la muerte de un difunto, con mención expresa entre otros pueblos al fenicio (Lev. 19:28; 21:5; Deut. 14:1; 1 Reyes 18:17-40) (ESCACENA CARRASCO, Gómez Peña 2015); (3) y se pusiera fin a la costumbre de realizar rituales como el de la apertura de la boca para purificar imágenes de culto y permitir que la esencia de las deidades se expresara a través de ellas (Jer. 10:1-15; Hab. 2:17-20; Sal. 115:2-9; 135:13-21) (GÓMEZ PEÑA, CARRANZA PECO 2020; 2021).

A todas estas relaciones con las tradiciones religiosas cananeas habría que sumar la imagen de un infierno devorador que guarda estrechos paralelos con los dos monstruos por antonomasia del imaginario fenicio. Por una parte, Mot, la personificación del mal ligado a la tierra y las profundidades. Por otra, Lotán, la encarnación de los peligros del mar en forma de bestia acuática. Ambas criaturas guardan claros paralelos con las figuras de Behemot (Job 40:15-24) y Leviatán (Job 41: 1-22), seres engendrados por Dios para demostrar su omnipotencia y su capacidad de capturarlas sin ayuda de nadie, pero a la vez para los que busca un héroe que pueda domarlos y demostrar así dicho personaje su condición sobrehumana (como trata precisamente de hacer Baal queriendo demostrar que está a la altura de los dioses en el ciclo mítico baálico al luchar contra Lotán y Mot, matando al primero y teniendo que huir del segundo). Sobre Leviatán se ha escrito en epígrafes anteriores, haciéndose hincapié en que comparte raíz consonántica y atribuciones con Lotán. En cuanto a Behemot, su enorme tamaño, su apetito voraz, su relación con la sombra y la tierra húmeda, y sus características físicas le acercan notablemente al Mot cananeo (*vid. supra*), tanto que en ocasiones las dudas que genera su identificación con un animal en concreto (*vid. Day 1985: 75-87*) han hecho que algunos autores

vean en él a un ser híbrido, cualidad de la que bien podría derivar el término 'bestia', *bēhēmōt* (plural de *bēhēmâ*), aunque toda alusión a Behemot en estos pasajes bíblicos hace referencia a él en masculino singular dado su carácter individual (*vid.* BATTO 1999: 165-169).

Bibliografía

AGUIRRE CASTRO, Mercedes, 1998. “Las Gorgonas en el Mediterráneo Occidental”, *Revista de Arqueología*, 207: 22-31.

ALLEN, Thomas George, 1974. *The Book of the Dead or Going Forth by Day. Ideas of the Ancient Egyptians concerning the Hereafter as expressed in their own Terms*, Chicago, Oriental Institute of the University of Chicago.

ALMAGRO-GORBEA, Martín, 1976. “Informe sobre las excavaciones de Pozo Moro, Chinchilla (Albacete)”, *Noticario Arqueológico Hispánico. Prehistoria*, 5: 377-384.

— 1978. “Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro”, *Trabajos de Prehistoria*, 35: 251-271.

1983. “Pozo Moro, el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica”, *Madrider Mitteilungen*, 24: 177-293.

ALMAGRO-GORBEA, Martín, Lorrio Alvarado, Alberto José, 2011. *Teutates: el héroe fundador y el culto al antepasado en Hispania y en la Keltiké*, Madrid, Real Academia de la Historia.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, 1994. *La Edad Media Fantástica*, Madrid, Cátedra.

BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores, 2003. “Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval”, *Cuadernos del CEMYR*, 11: 211-235.

BARRATT, David, SOLTES, Ori Z., TCHITCHERINE, Anna, ZAKULA, Tijana, ZIOLKOWSKI, Eric, 2022. “Mouth of hell”, *Encyclopedia of the Bible and Its Reception Online*, C. M. Furey, J. M. LeMon, B. Matz, T. C. Römer, J. Schröter, B. D. Walfish, E. Ziolkowski. (eds.), Berlin, Boston, De Gruyter: <https://doi.org/10.1515/ebr.mouthofhell>

BARSTAD, M. Hans, 1999. “Sheol”, *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, K. van der Toorn, B. Becking, P.W. van der Horst (eds.), Leiden, Brill: 768-770.

BASCHET, Jérôme, 1983. “Images du désordre et ordre de l’image : représentations médiévales de l’enfer”, *Médiévales*, 4: 15-36.

BATTO, Bernard F, 1999. “Behemoth”, *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, K. van der Toorn, B. Becking, P.W. van der Horst (eds.), Leiden, Brill: 165-169.

BENOIT, Félix, 1946. “Le Cerbère de Gênes et les ‘têtes coupées’ de la Narbonnaise”, *Rivista di Studi Liguri*, XII: 80-86.

— 1948a. “La statuaire d’Entremont. Recherches sur les sources de la mythologie celto-ligure”, *Rivista di Studi Liguri*, XIV: 64-84.

— 1948b. “El santuario de Entremont y las representaciones funerarias ibéricas”, *IV Congreso Arqueológico del Sudeste Español*, Elche, Museo Arqueológico de Murcia: 179-185.

BENOIT, Félix, 1949. “La estatuaria provenzal en sus relaciones con la estatuaria ibérica en la época prerromana”, *Archivo Español de Arqueología*, XXII: 113-145.

— 1955. *L’Art primitif méditerranéen de la Vallée du Rhône*, París, Annales de la Faculté des Lettres-CNRS.

BERNSTEIN, Alan, 1993. *The formation of Hell*, Londres, UCL Press.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio, 1960. “Orientalia II”, *Archivo Español de Arqueología*, 33: 3-43.

CHAPA BRUNET, Teresa, 1986. *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*, Madrid, CSIC.

DAY, John, 1985. *God’s conflict with the dragon and the sea. Echoes of a Canaanite myth in the Old Testament*, Cambridge, Cambridge University Press.

DEL OLMO LETE, Gregorio, 1995. “Mitología y religión de Siria en el II milenio a.C.”, *Mitología y Religión del Oriente Antiguo II/2. Semitas Occidentales (Emar, Ugarit, Hebreos, Fenicios, Arameos, Árabes)*, D. Arnaud, F. Bron, G. del Olmo, J. Teixidor (eds.), Sabadell, AUSA: 45-222.

— 1998. *Mitos, leyendas y rituales de los semitas occidentales*, Barcelona, Trotta.

DEONNA, Waldemar, 1950. “«Salva me de ore leonis». A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, 28: 479-511.

DI SCIACCA, Claudia, 2019. “Feeding the dragon: The devouring monster in Anglo-Saxon eschatological imagery”, *Selim*, 24: 53-104.

DIDRON, Adolphe Napoleon, 1907. *Christian Iconography: The History of Christian Art in the Middle Ages*, Londres, George Bell & Sons.

DÍEZ MACHO, Alejandro, 1984. *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, Ediciones Cristiandad.

DURHAM, Emma, 2014. “Style and Substance: Some Metal Figurines from South-West Britain”, *Britannia*, 45: 195-221.

DURLIAT, Marcel, 1984. “Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIe au XVe siècle”, *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail: 73-92.

ESCACENA CARRASCO, José Luis, GÓMEZ PEÑA, Álvaro, 2015. “Símbolos de duelo. Sobre el mensaje de las máscaras gesticulantes fenicias”, *Madridier Mitteilungen*, 56: 62-87.

GARCÍA ARRANZ, José Julio, 2019. “En las fauces de Leviatán: contextos iconográficos de la boca zoomorfa del infierno en el imaginario medieval”, *De Medio Aevo*, 13: 45-76.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, 2011. “La Anástasis - Descenso a los infiernos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, III, 6: 1-17.

GARDINER, Eileen, 1993. *Medieval visions of Heaven and Hell: a sourcebook*, New York, Garland.

GILABERT, Berta, 2009. “Las caras del Maligno. Apuntes para la iconografía del demonio en México Virreinal”, *Muerte y vida en el más allá España y América, siglos XVI-XVIII*, G. von Wobeser, E. Vila Vilar (eds.), México, Instituto de Investigaciones Históricas: 321-338.

GÓMEZ, Nora M., 2009. “La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval”, *Memorabilia*, 12: 269-287.

— 2016. *Iconografía diabólica e infernal en la miniatura medieval hispana. Los beatos*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

GÓMEZ PEÑA, Álvaro, 2018. “Nueva propuesta sobre la simbología de la diadema del tesoro de Ébora”, *Archivo Español de Arqueología*, 91: 67-88.

GÓMEZ PEÑA, Álvaro, BERMÚDEZ CORDERO, Marta, 2022. “La «devoradora»: del Mediterráneo oriental a la escultura protohistórica del sur de la península ibérica”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 48, 1: 105-140.

GÓMEZ PEÑA, Álvaro, CARRANZA PECO, Luis Miguel, 2020. “«Tu boca está en buen estado»: Las cucharas con forma de pata de toro y el ritual de la apertura de la boca en la tradición fenicio-púnica”, *Complutum*, 31, 1: 111-137.

— 2021. “El ritual de la apertura de la boca en la tradición religiosa fenicio-púnica”, *Spal*, 30: 96-136.

GONZALEZ, Julie, 2015. *Étude iconographique de la Gueule d'Enfer au Moyen Âge. Origines et symboliques*, (2 vols), Tesis doctoral, Pau, Université de Pau et des Pays de L'Adour.

GULDAN, Ernst, 1969. “Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom. Wandlungen eines Motivs vom Mittelalter zum Manierismus”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32: 229-261.

GUTMANN, Joseph, 1968. “Leviathan, Behemoth and Ziz: Jewish Messianic Symbols in Art”, *Hebrew Union College Annual*, 39: 219-223.

HEALEY, F. John, 1999. “Mot”, *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, K. van der Toorn, B. Becking, P.W. van der Horst (eds.), Leiden, Brill: 598-603.

HERRERO INGELMO, María Cruz (trad.) 2008. *Pausanias. Descripción de Grecia. Libros VII-X*, Madrid, Gredos.

HORNUNG, Erik, 1999. *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*, Ithaca, Cornell University Press.

JOHNSTON, S. Phillip, 2002. *Shades of Sheol: Death and Afterlife in the Old Testament*, Illinois, Inter-Varsity Press.

KAPPLER, Claude, 1986. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.

LE DON, Gérard, 1979. “Structures et significations de l’imagerie médiévale de l’enfer”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 88: 363-372.

LE GOFF, Jacques, 1981. *El Nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones.

LINK, Luther, 1981. *El Diablo, una máscara sin rostro*, Madrid, Síntesis.

LIVINGSTONE, Alasdair, 1989. *Court Poetry and Literary Miscellanea* (= State Archives of Assyria 3), Helsinki, Helsinki University Press.

LÓPEZ DE OCARIZ Y ALZOLA, José Javier, 1992. “El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la anástasis de Armentia (Alava)”, *Alfonso VIII y su época: seminario*, J. Nuño González (coord.), Aguilar de Campo: Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico: 253-269.

LÓPEZ PARDO, Fernando, 2006. *La torre de las almas: un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio y orientalizable a través del monumento de Pozo Moro* (= Gerión, Extra 10), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

— 2009. “Nergal y la deidad del friso del «banquete infernal» de Pozo Moro”, *Archivo Español de Arqueología*, 82: 31-68.

MACCULLOCH, A. John, 1911. *The Religion of the Ancient Celts*, Edinburgh, T. & T. Clark.

OLMOS ROMERA, Ricardo, 2004. “Imágenes del devorar y del alimento en la cultura ibérica”, *Ilus. Revista de Ciencias de las Religiones*, XII: 61-78.

PODELLA, Thomas, 1991. “El Más Allá en las concepciones veterotestamentarias: el sheol”, *Arqueología del Infierno. El más allá en el mundo antiguo próximo-oriental y clásico*, P. Xella (ed.), Sabadell, AUSA: 139-160.

QUÍRICO, Tamara, 2011. “A iconografia do Inferno na tradição artística medieval”, *Mirabilia: Revista Electrónica de Historia Antigua e Medieval*, 12: 1-19.

RÉGEN, Isabelle, 2012. “Ombres. Une iconographie singulière du mort sur des <<linceuls>> d’époque romaine provenant de Saqqâra”, *Et in Aegypto et ad Aegyptum. Recueil d’études dédiées à Jean-Claude Grenier*, vol. IV, A. Gasse, F. Servajean, C. Thiers (eds.), Montpellier: Université Paul Valéry-CNRS: 603-647.

REINA-VALERA, 2009. *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, Salt Lake City, La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

REINACH, Salomon, 1904. “Les carnassiers androphages dans l’art gallo-romain”, *Revue Celtique*, 25: 208-224.

REINA-VALERA, 2009. *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, Salt Lake City, La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

RENARD, Maurice, 1947. “Les «têtes coupées» d’Entremont”, *L’antiquité classique*, XVI, 2: 307-317.

— 1949. “La louve androphage d’Arlon”, *Latomus*, 8, 3/4: 255-262.

RIBICHINI, Sergio, 1991. “Concepciones de la ultratumba en el mundo fenicio y púnico”, *Arqueología del Infierno. El más allá en el mundo antiguo próximo-oriental y clásico*, P. Xella (ed.), Sabadell, AUSA: 125-137.

RIGGS, Christina, 2006. *The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion*, Oxford, Oxford University Press.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2010. “Los Lugares penales del Más Allá. Infierno y Purgatorio en el Arte medieval hispano”, *Studium Medievale*, 3: 103-132.

RUIZ GALLEGOS, Jéssica, 2010. “La justicia del más allá a finales de la Edad Media a través de fuentes iconográficas. El ejemplo de la diócesis de Calahorra y La Calzada”, *Clio & Crimen*, 7: 191-242.

SANTOS CARRETERO, Carlos, 2014. *Apócrifos y Apocalípticos. Angelología y demonología en los libros de Henoc*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca.

SCHMIDT, D. Gary, 1995. *The Iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*, London, Associated University Presses.

SHEINGORN, Pamela, 1985. “«For God is Such a Doomsman»: Origins and Development of the Theme of Last Judgment”, *Homo, Memento Finis: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama*, Michigan, Medieval Institute Publications: 1-59. — 1992. “Who can open the doors of his face? The Iconography of Hell Mouth”, *The Iconography of Hell*, Michigan, Medieval Institute Publications: 1-20.

SEEBER, Christine, 1976. *Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im Alten Ägypten*, München, Deutscher Kunstverlag.

SMITH, Mark, 2009. *Traversing Eternity. Texts for the Afterlife from Ptolemaic and Roman Egypt*, Oxford, Oxford University Press.

SPRONK, Klaas, 1986. *Beatific afterlife in ancient Israel and in the ancient Near East* (= Alter Orient und Altes Testament 219), Kevelaer, Neukirchen-Vluyn.

TAYLOR, John H. (ed.), 2010. *Journey through the afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead*, London, The British Museum Press.

TROMP, Nico J., 1969. *Primitive Conceptions of Death and the Nether World in the Old Testament*, Roma, Pontificio Istituto Biblico.

UEHLINGER, Christoph, 1999. “Leviathan”, *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, K. Van Der Toorn, K. B. Becking, B., P.W. van der Horst (eds.), Leiden, Brill Academic Publishers: 511-515.

VENT, Marjorie Susan, 2016. *Visualizing the Afterlife in the Tombs of Graeco-Roman Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press.

VILA, Margarita, 2011. “Orígenes medievales de las representaciones barrocas del Infierno y el Paraíso”, *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Navarra, GRISO-Universidad de Navarra: 63-74.

VON SODEN, Wolfram, 1936. “Die Unterweltsvision eines assyrischen Kronprinzen”, *Zeitschrift für Assyriologie*, 43: 1-31.

WALL, J. Charles, 1904. *Devils*, London, Methuen & Co.

WARD, Laura, Steeds, Will, 2007. *Demonios. Visión del diablo en el arte*, Madrid, Edilupa.

WIKANDER, Ola, 2017. “From Indo-european Dragon-Slaying to Isaiah 27.1: A Study in the Longue Durée”, *Journal of the Study of the Old Testament Supplement Series*, 654: 116-139.

WILDRIDGE, Thomas Tindall, 1899. *The Grottesque in Church Art*, London.

WOODS, Christopher, 2015. *Visible Language. Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond*, Chicago, The Oriental Institute of the University of Chicago.

XELLA, Paolo, 1991. “Imago mortis en la Siria antigua”, *Arqueología del Infierno. El más allá en el mundo antiguo próximo-oriental y clásico*, P. Xella (ed.), Sabadell, AUSA: 99-124.

Ilustraciones



Fig. 1. Escena del Juicio Final en el tímpano de la catedral de León. *Ca.* 1260-1280 (Fuente: Wikimedia Commons).



Fig. 2. Glorificación del paraíso. Bedford Hours. *Ca.* 1410-1430 (British Library, Add MS 18850, f. 157r) (Fuente: © British Library Board).



Fig. 3. Descenso de Cristo a los infiernos. Convento del Santo Sepulcro (Zaragoza). *Ca.* 1361. Obra de Jaume Serra. (Museo de Zaragoza, nº inv. 10005) (Fuente: Wikimedia Commons).



Fig. 4. El universo según Goussin de Metz. *Ca.* 1245 (Biblioteca Nacional de Francia, Fr.14964, fol. 117) (Fuente: Bibliothèque Nationale de France).

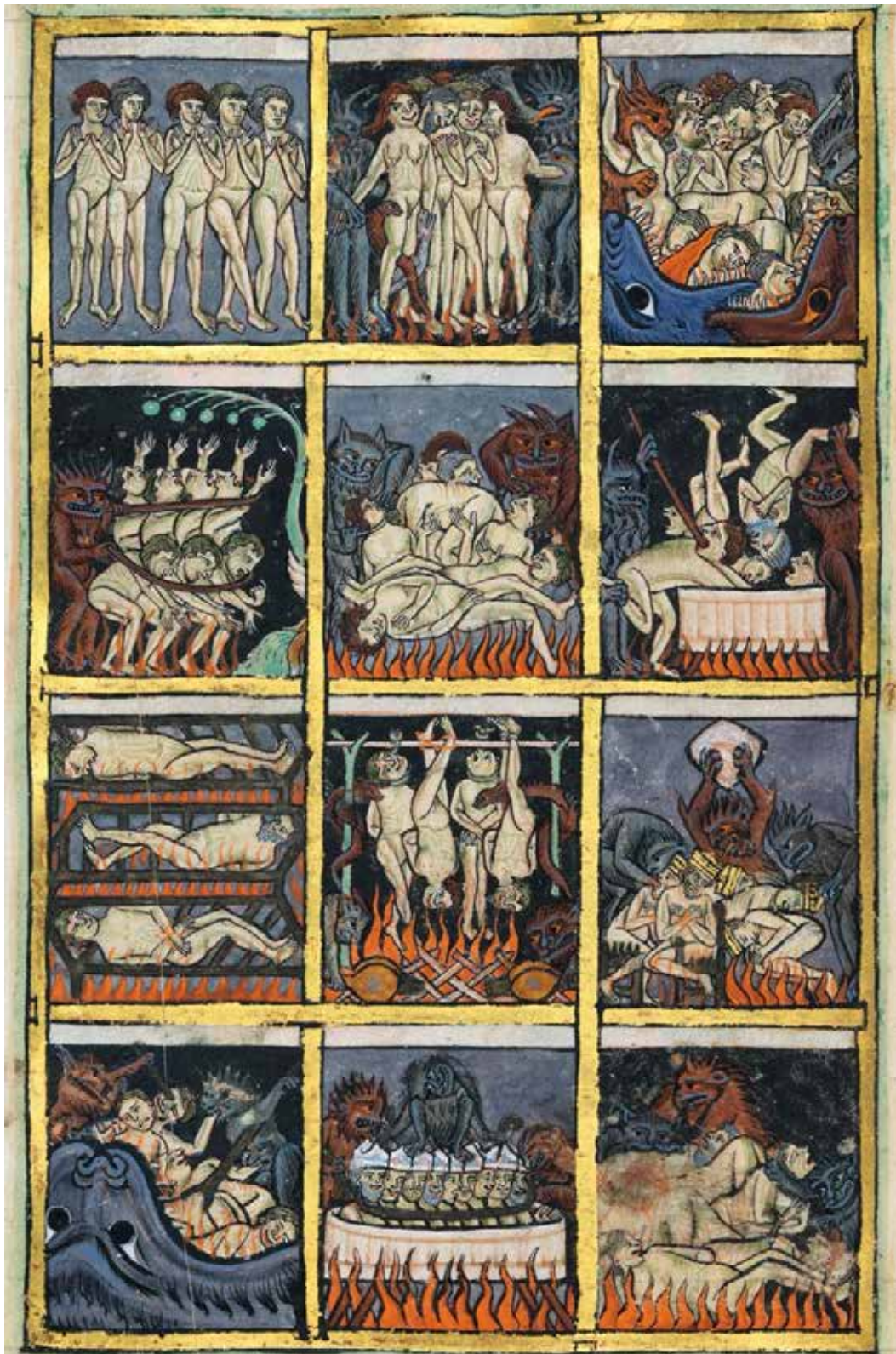


Fig. 5. Salterio dorado de Munich. Ca. 1210 (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 30v) (Fuente: daten.digitale-sammlungen.de).



Fig. 6. Infierno del Políptico de la vanidad terrestre y la redención celeste. *Ca.* 1485. Hans Memling (Museo de Bellas Artes de Estrasburgo) (Fuente: Wikimedia Commons).



Fig. 7. Infierno representado en la Ciudad de Dios. *Ca.* 1460. Maestro del Ayuntamiento de Rouen (Francia) (Biblioteca Nacional de Francia, Ms Fr. 28, Fol. 249v) (Fuente: Bibliothèque Nationale de France).



Fig. 8. Boca del Infierno del Salterio de Winchester. Mediados del siglo XII (British Library, Cotton, Ms. Nero C IV, fol. 39) (Fuente: © British Library Board).



Fig. 9. La Tarasca en diversas representaciones desde el siglo XIV d.C. hasta la actualidad: 1) Tarasca realizada por Opicino de Canistris durante su estancia en Avignon (1320-1359) (Fuente: mmfilesi.com/tcabaret/la-tarasca). 2) Santa Marta domando a la Tarasca según el Libro de las Horas de Enrique VIII por obra de Jean Poyet. Ca. 1500 (Biblioteca y Museo Morgan de Nueva York, MS H.8, fol. 191v) (Fuente: Wikimedia Commons). 3) Pintura de José y Mateo de Barahona con imagen de la tarasca para la procesión del Corpus de Madrid (1693) (Biblioteca Digital de la Memoria de Madrid) (Fuente: memoriademadrid.es). 4) Dibujo autoría de Nicolás de León Gordillo de la procesión de la Tarasca durante el Corpus de Sevilla de 1747 (Fuente: <http://www2.ual.es>).



Fig. 10. Representación clásica de Ammit en una escena del pesaje del corazón. Papiro de Ani (Din. XIX) Ca. 1275 a.C. (Museo Británico, EA 10470/3) (Fuente: britishmuseum.org).



Fig. 11. Amuleto nº 1 de Arslan Tash (siglos VII-VI a.C.) (LÓPEZ PARDO 2009: 52).

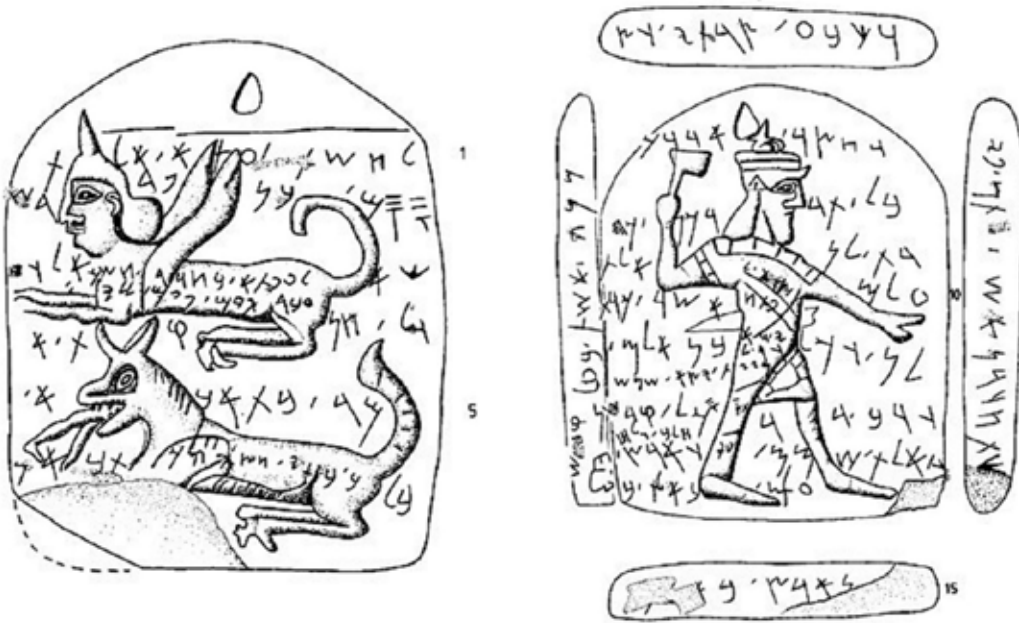


Fig. 12. Amuleto nº 2 de Arslan Tash (siglos VII-VI a.C.) (LÓPEZ PARDO 2009: 50).

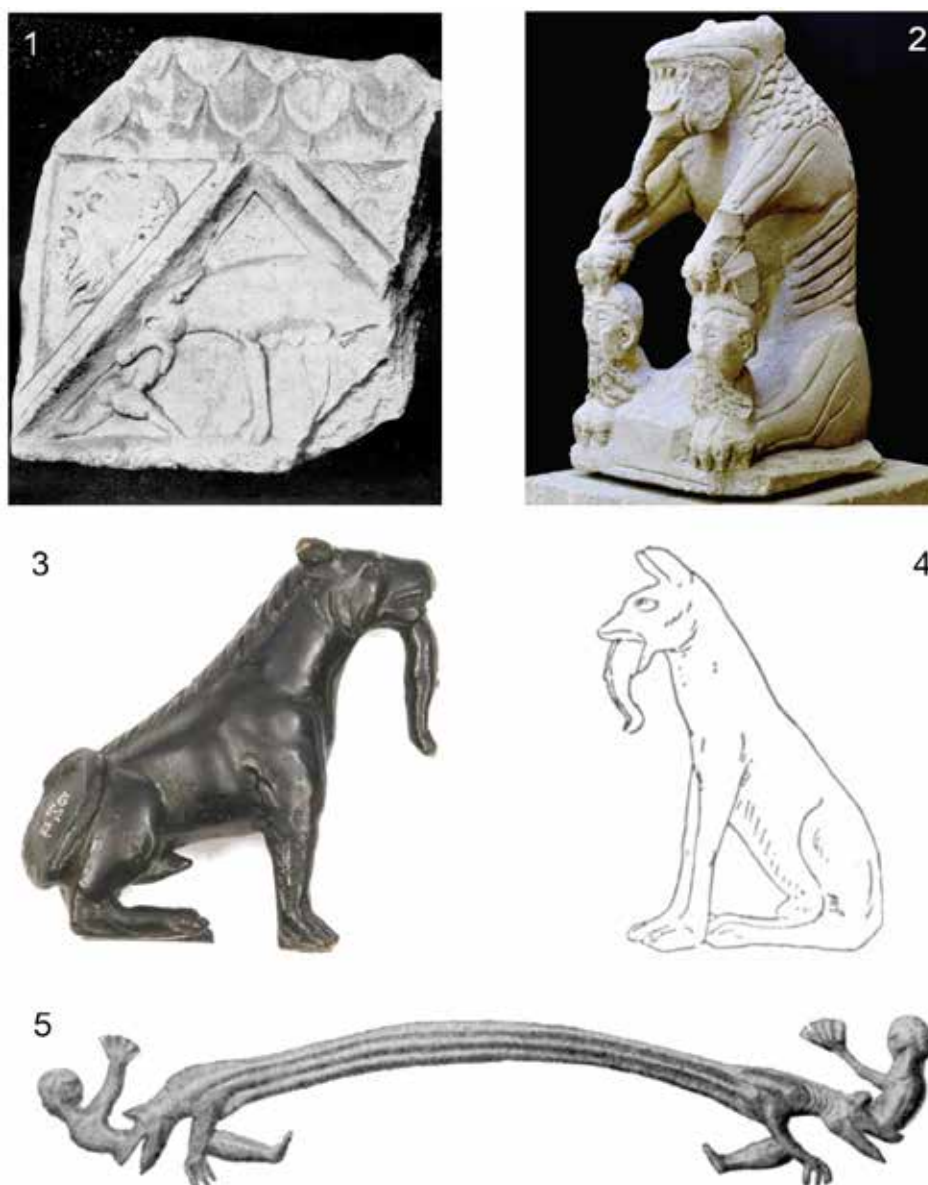


Fig. 13. Imágenes de andrófagos devorando en la protohistoria céltica: 1) Loba andrófaga de Arlon (siglo IV a.C.) (RENARD 1949: lám. VI, fig. 1). 2) Tarasca de Noves (Bocas del Rodano, Francia) (siglos II-I a.C.) (Fundación Calvet, n° inv. N51) (Fuente: Wikipedia Commons) 3) Lobo andrófago de Woodeaton (Oxford, Reino Unido) (época galorromana indeterminada) (DURHAM 2014: fig. 11a). 4) Bronce de Fouqueure (Francia) (época galorromana indeterminada) (a partir de REINACH 1904: fig. 3). 5) Bajorrelieve del caldero de Gundestrup (Himmerland, Dinamarca) (siglo II a.C.) (a partir de REINACH 1904: fig. 4).

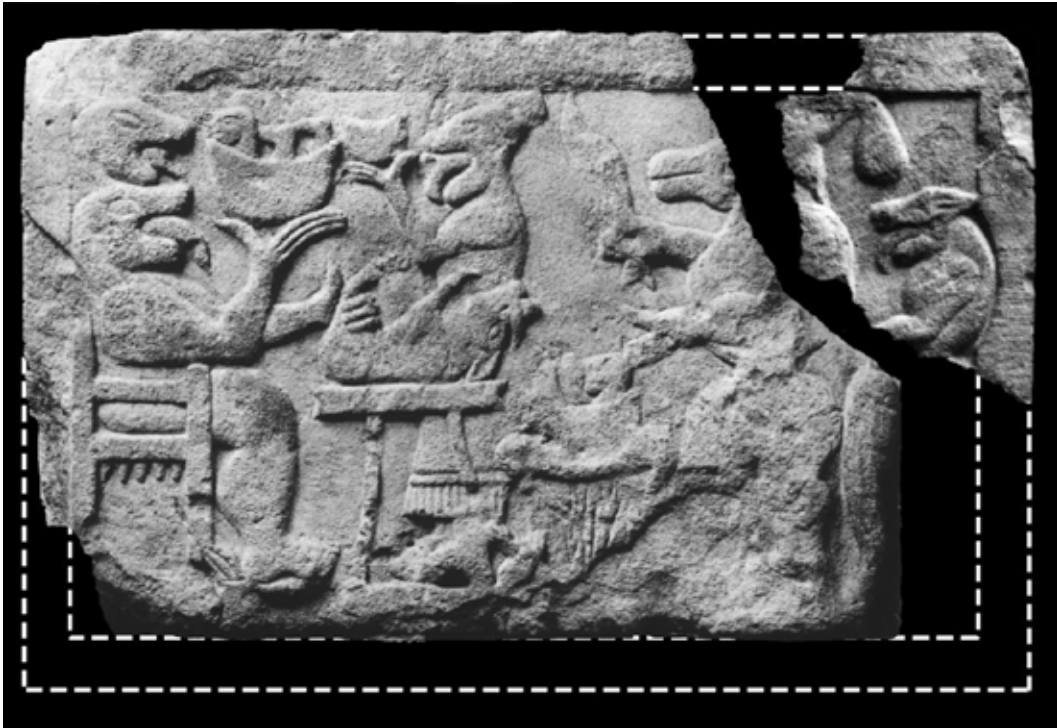


Fig. 16. Fragmentos del sillar de Pozo Moro con la conocida como escena del banquete (elaboración propia a partir de LÓPEZ PARDO 2009: 32, fig. 1 y 46, fig. 13).



Núm. 19 (Primavera 2022), 124-153 | ISSN 2014-7023

Ressenyes

doi: 10.1344/Svmma2022.19.6

BADAWI, Mostafa, 2021

Spiritual Significance in Islamic Architecture

London: IV Publishing

Review by VALERIE GONZALEZ. SOAS, University of London

Spiritual Significance in Islamic Architecture is the latest book by the prolific and reputed author and architecture practitioner, Mostafa Badawi. Packed with luxurious illustrations, among them numerous full-page color plates, and embellished with gold on the pages' rim, this sumptuous book firstly constitutes an aesthetic homage to historic Islamic architecture. Secondly, it gathers the author's own views and knowledge on this splendid cultural heritage, which today is the object of intense research and countless publications worldwide. However, the book does not follow the typical academic model specialized in one particular production, from one particular geopolitical space, at a specific period within the long history of Islamic civilization. Instead, *Spiritual Significance in Islamic Architecture* proposes an all-embracing meditative reflection on the material, in contrasting its past and contemporary productions. As such, it presents the interesting feature of expanding the discussions and arguments beyond archaeology and hermeneutics. By contradistinction with purely scientific research, it also expresses Badawi's affect and idiosyncrasies based on his personal experience as both a faithful Muslim beholder of Islamic architecture and a knowledgeable architect concerned with the pragmatics of his practice in relation to the habits and needs of the Muslim community at large. Readers must therefore understand the book accordingly. While naturally keeping their expectations of scientific rigor at the highest level, they must also be prepared to confront Badawi's choice to communicate freely his opinions and judgments. He thus stipulates his epistemic position in the introduction:

In my opinion, as a user and not as an expert, the evidence is overwhelming in favour of the existence of many forms of art unified by the spirit of Islam. My primary

aim in this study is not to attempt to prove this, but rather to concentrate on the user's point of view, which is what he is able to perceive, while carrying out his ordinary devotional activities, as spiritual meanings within architectural forms. (p. 11)

A proper understanding of this subjectivity is essential to grasp the content of this book and to benefit from it scholarly or otherwise. Above all, it does not signify that this content possesses a lesser degree of truthfulness in relation to the reality of the things observed. Subjectivity in this case only indicates the empirical nature of some of the readings of these things by a viewer from within the Islamic culture. The flaws or shortcomings these readings may contain from a strict scholarly viewpoint do not diminish their hermeneutic and epistemic value in the sense that they provide most valuable humanistic insights otherwise inaccessible through the sole objective act of collecting factual historical data. If only from this epistemological perspective, it is necessary to hear carefully what Muslim believers in general, and Badawi in particular, have to say idiosyncratically about their own artistic culture. It nevertheless remains true that this empirical form of knowledge we may call 'the Muslim idiosyncratic discourse on Islamic art and architecture', stems from the most complex region of representationalism crossed by the psyche's biases and shaped by the infinitely varied forces of the local life conditions and socio-cultural contexts. In this respect, Badawi's discourse definitely reflects his own background.

In fact, on behalf of the sacrosanct scientific objectivity, for many historians of Islamic art and architecture educated in the West, Muslim and non-Muslim alike, the idiosyncratic discourse has little scholarly value. To them, the validation of any hermeneutic proposition depends on historical facts and the affect-free rational reasoning. Adding to that the weight on this mainstream scholarship of the post-Enlightenment Eurocentric tradition of separating the religious from the cultural, it is not far fetched to say that this book would hardly catch these scholars' interest. In the face of this situation, this review intends to give *Spiritual Significance in Islamic Architecture* the visibility it deserves, as its unapologetic empirical character precisely allows for the access to these elusive aspects of Islamic architecture whose elucidation proves difficult with the sole use of the factuality-based traditional art historical method, namely the aesthetic workings, underpinnings and meaning of the buildings' forms.

The introduction presents three fundamental points that Badawi endeavors to demonstrate in thematic essays regrouped in three main parts.

The first point asserts the spiritual nature of Islamic architecture rooted in Quranic metaphysics. This very idea, one must bear in mind, is far from being unanimously approved, owing to the very problematic persistence of the Eurocentric view held by the mainstream scholarship in the West that, in Islam like elsewhere, human activities are divided between the religious and the secular or the sacred as the profane sphere. As Badawi affirms it: 'Western authors speak of 'sacred architecture' in a manner which is entirely absent from classical Muslim literature' (p. 23).

The second point focuses on the conceptual unity of Islamic architecture beyond the rich diversity of its manifestations informed by the local cultures of the vast geopolitical space of the Muslim world historic and/or contemporary. Badawi writes: 'Underlying the different designs of buildings continent apart there exists a single unity of conceptualization, a single spirit at work' (p. 10). Again, this is a contentious idea that the said scholarship considers as essentializing, ignoring that Muslim scholars past and present have consistently claimed it. I recently produced a firm critique about this stifling attitude in, Valerie Gonzalez, 'The Religious Plot in Museums or the Lack Thereof: The Case of Islamic Art Display' in *Religions* 13, 2022: 281, and 'Debunking the Regionalistic Myth in the Discourse on Islamic Ornament' in *Deconstructing the Myths of Islamic Art*, edited by Sam Bowker, Xenia Gazi and Onur Ozturk, Chapter 3 (London, New York: Routledge, 2022).

The third and last point concern the notion of ambience that Badawi pertinently considers as a key feature of Islamic architecture. While we may talk about ambience, or the lack of thereof for that matter, regarding any type of building, he emphasizes that not only ambience characterises Islamic interior design, but also, it brings about a strong sense of spirituality. However, acknowledging the difficulty to explain how this Islamic spiritual ambience is actually generated by the architecture and how it operates, he rightly remarks: 'Our ancestors, the builders of old, were obviously masters at producing ambience, although the precise manner of achieving this remains a secret to this day' (p. 12).

I do subscribe to these three points as a scholar convinced of the religious nature of Islamic art and architecture, regardless of context of use and function. Following the cogent expose of these points, Badawi unfortunately embarks on a lengthy generalisation about art and artists that not only is unnecessary, but also relies irrelevantly and irreverently on the history of Western art. Taking issue with this art he perceives too materialistic, he pronounces ill-grounded judgments such as this misappreciation of a Renoir impressionist painting, 'more normal and aesthetically pleasant, but betraying a superficial view of reality.' (p. 18) Although the author told us this book reflects his personal inner thoughts, the last thing we need today is a reductive ill-informed apprehension, by whomever from whatever cultural extraction, of the culture of 'Others', whoever They are. Such an apprehension is sadly no different from the decried Orientalist misperception of non-Western cultures. Moreover, it clashes with the most welcome recent movement of decolonisation of the cultural practices at large by scholars, critics, curators and artists at large. Readers might just want to skip that part and continue with the more sensible rest of the introduction in which Badawi expounds the theological foundations of Islam and the essential principles of Islamic thought that he believed shape Islamic art and aesthetics.

Finally, is to be retained this crucial statement containing clues which, I think, are most useful for addressing the aforementioned unsolved question of the elusive

aspects of Islamic architecture: 'Our goal as users is quite different from that of the art historian, for as users we are concerned with enriching our moments by opening the gateways to spiritual meditation and remembrance' (p. 31). 'While sitting in a mosque, I would be entirely disinterested in the stages of development of a particular decorative element, but solely in how gazing at it can help me concentrate on the higher worlds and draw nearer to God' (p. 32).

In my view, these introductory pages of the book (minus the misstep on Western art) offer fundamental ideas to ponder and develop in-depth for anyone who wishes to pursue a critical research on this material. The chief condition for that, however, is the use of an up-to-date expansive interdisciplinary methodology. The book's three parts aims to carry out this research through the lens of the Muslim faithful.

Part I pertinently deals with the Islamic intellectual heritage both canonical and Sufi. Badawi makes sure to discuss the foundational components of this heritage that are shared by all Muslims, and to exclude the description of the Sunni-Shi'a divide in order to demonstrate his chief idea of a unity beyond diversity in Islamic artistic culture. The point is clearly and convincingly made that there exists a common metaphysical core linking all the global instances of Islamic architecture past and present. It thereby legitimates the investigation of art and architecture through this core and, in the process, invalidates the quite overused and abused objection of essentialization. Among the wealth of material and thought provided in this rich part, to me one superlative element stands out: the concept of analogy that articulates the seen and the unseen in a harmonious whole. A hermeneutics seeking to elucidate the role of this concept in the functioning of Islamic art and architecture will significantly advance our knowledge of these matters.

By contrast, Part II appears surprisingly very thin in terms of ideas. It consists of photos of buildings and architectural designs, with just a few text boxes here and there that do not suffice to form a third portion of the book. The content of these boxes could have been inserted in Part II and the plates gathered in the form a nice text-free album placed in between it and Part I. The text mainly expresses the author's frustration with contemporary Islamic architecture that not everyone will share, and that anyhow would require a more thorough critique to make of it something more than an impressionistic output.

Finally, Part III analyses one by one the generic elements of Islamic architecture and design, mainly mosques, but also houses and palaces. Badawi explains the functioning of windows, light, domes, minarets, mihrabs, minbars etc., in focusing on unravelling their spiritual meaning as he knows and perceives it. His art historical knowledge is solid, but for this very reason, it also conveys the problems of terminology and methodology that affect this art history such as the misuse of the aesthetic concepts of symbolisation and abstraction. It is, however, not expected from an architect to address these issues. On the other hand, what this part brings forth with great persuasion is the spiritual dimension of these elements.

In sum, even though, like the existing publications which endeavour to uncover and explain this dimension of Islamic architecture, *Spiritual Significance in Islamic Architecture* is not flawless. It nevertheless makes very important points to heed for future research. For this reason, it truly is an inspirational book both to read and to look at.

BILLEN, Claire (et al.), 2021

Faire société au Moyen Âge. Histoire urbaine des anciens Pays-Bas (1100-1600)

París: Classiques Garnier

Ressenya de PAU VIVES XIOL. Universitat de Barcelona

L'editorial parisenc Classiques Garnier edita en francès una nova versió d'aquesta obra col·lectiva sobre la història urbana dels antics Països Baixos apareguda originalment en flamenc l'any 2016. Es tracta d'un treball que se centra en la gènesi i l'evolució del sistema urbà que es desenvolupà en el territori dels antics Països Baixos, les *Dissét Provinces* que s'estengueren per regions com Flandes, Brabant, Holanda, Zelanda, l'Artois o Luxemburg, pertanyents als actuals estats de Bèlgica, Holanda, Luxemburg i parts del nord de França, i que a la baixa edat mitjana foren agrupades sota el domini dels ducs de Borgonya.

Aquest conjunt de ciutats dels antics Països Baixos, que comprèn nuclis tan rellevants com els de Bruges, Gant, Anvers, Ieper, Brusel·les, Arràs o Amsterdam, constitueix un dels exemples històrics de desenvolupament econòmic i urbà més ben reeixit d'Europa, sorgit a la baixa edat mitjana i sostingut sense decaure en la seva puixança al llarg de tota l'època moderna. La historiografia l'ha tingut tradicionalment molt en compte com a model d'emergència i consolidació de comunitats urbanes complexes i autoorganitzades, a ben poca distància del cas de les ciutats del centre i del nord d'Itàlia. Podem afirmar que aquests dos exemples de desenvolupament urbà han constituït, a partir de les línies argumentals clàssiques establertes per Henri Pirenne o Max Weber, el paradigma de ciutats abocades al comerç i pioneres en l'assoliment d'autonomia política. Tanmateix, l'obra depassa l'interès concret de la seva zona geogràfica i planteja certs aspectes ben interessants per als qui fan recerca sobre la darrera edat mitjana, una etapa caracteritzada pel canvi i per l'aparició de formes de tot tipus que constitueixen una realitat radicalment nova i que prefigura allò que vindrà després.

Cal destacar, en primer lloc, el caràcter col·lectiu de la proposta. Tots els articles que componen l'obra apareixen signats per diversos autors d'entitats universitàries flamenques. Els quatre editors del volum (Claire Billen, Bruno Blondé, Marc Boone i Anne-Laure Van Bruaene) pertanyen a les universitats de Brussel·les, Anvers i Gant, que aporten la majoria dels autors, tot i que també hi col·laboren professors d'altres universitats, com la de Leiden o la de Lovaina.

En segon lloc, l'obra proposa una visió general i certament complexa del fet urbà. La consideració multicausal i polièdrica del desenvolupament de les ciutats i la multidisciplinarietat que el seu estudi requereix es concreten en l'elecció de temes ben diversos, tot i que molt coherentment encadenats, i que tenen lloc, en major o menor mesura, a totes les ciutats de l'espectre europeu a la baixa edat mitjana. D'aquesta manera, l'obra es mostra sensible a enfocaments poc freqüents,

però altament explicatius, del fet urbà, com la seva dimensió espacial i el procés de conformació de la identitat urbana. La consciència de la universalitat de l'embranchida urbana, tot i que manifestada sota formes diferents i en contextos polítics ben contrastats, permet en tot moment realitzar un exercici de comparació entre el cas que proposen i altres realitats ben llunyanes dels Països Baixos medievals.

Aquestes dues característiques subratllades ens porten a situar l'obra en la línia de la influent *Histoire de l'Europe urbaine*, publicada l'any 2003 per l'editorial Seuil i dirigida en el seu segon volum per Patrick Boucheron, Denis Menjot i pel propi Marc Boone, un treball que va significar una important revisió dels estudis històrics urbans medievals. Resulten veritablement estimulants i suggeridores aquestes iniciatives col·lectives que uneixen esforços per a poder superar el símptoma de l'erudició local, un mal ben freqüent als estudis urbans, per tal d'anar a trobar les tendències comunes a partir del treball compartit d'autors multidisciplinars que són capaços d'enlairar la mirada. La consideració multicausal del fet urbà es mostra de manera ben conscient en aquest llibre en l'elecció de la temàtica dels diversos capítols.

A la introducció, Bruno Blondé, Marc Boone i Anne-Laure Van Bruaene repassen les dades que revelen l'alta taxa d'urbanització d'aquests territoris en època medieval, fet que posen immediatament en relació amb el seu dinamisme social i polític. D'aquesta manera, els autors se situen com a continuadors i alhora com a qüestionadors de la potent tradició historiogràfica que havia escomès anteriorment l'estudi de la zona.

El desenvolupament econòmic dels antics Països Baixos és tractat per Blockmans, Munck i Stabel al primer capítol. L'embranchida comercial ha estat sempre un tema primordial per a la historiografia, que l'ha tractat sovint com a condició necessària i suficient per a explicar el desenvolupament urbà, especialment a partir del ressò de l'obra de l'esmentat Henri Pirenne, la petjada del qual encara és ben present entre els acadèmics belgues. Al costat d'arguments explicatius generals (com la potència i la diversificació de l'economia rural i el desenvolupament d'un intens comerç de llarga distància), els autors evidencien un tret específic del territori estudiat: la capriciosa geografia física de la zona, en concret la seva hidrografia, com a factor diferencial. Múltiples cursos fluvials amb braços interconnectats han permès sempre una comunicació excepcional i han propiciat unes intenses relacions econòmiques en xarxa entre les nombroses ciutats de la zona que, a més, han estat molt sostingudes en el temps i han creat hegemonies múltiples: la de Bruges als segles XIV i XV, la d'Anvers al cinc-cents i la d'Amsterdam al segle XVII.

El segon capítol està centrat en les relacions socials a l'interior de la ciutat, una qüestió ben rellevant per a copsar la complexitat del fet urbà. Blondé, Hanus, el mateix Stabel, Buylaert i Dumolyn posen l'accent en el contrast, a les diverses ciutats, entre una realitat caracteritzada per l'extrema fragmentació social i els esforços per constituir una comunitat unida, rastrejable sobretot en els textos polítics. Els autors matisen, però, la polarització social a les societats urbanes dels antics Països Baixos,

exposant com la concentració del poder i la riquesa per part dels comerciants (ben establerta a partir del segle XII) es veu contrarestada, des de principis del XIV, per l'acció de les corporacions d'artesans, que aconsegueixen formar una mena de puixant classe mitjana que reeixirà en la seva lluita pels drets polítics i que constituirà un tret distintiu d'aquests territoris.

Seguidament, Boone i Haemers constaten com les tensions polítiques permanents en l'emergent poder urbà, oposat però connivent amb els dels ducs de Borgonya, s'intenten superar amb un corpus normatiu que, sota la fórmula del *bé comú*, tendeix a regular els conflictes i a promoure la pau social, l'ordre i el manteniment de la prosperitat econòmica, molt en la línia del que succeeix en les formacions polítiques de les ciutats d'arreu d'Europa a la baixa edat mitjana.

A més d'escometre la relació entre les noves institucions urbanes i el poder eclesiàstic, un tema sovint menystingut per la historiografia i freqüentment exposat a interpretacions reduccionistes, Van Bruaene i Marnef posen l'accent en els rituals i les celebracions urbanes, que conformen una veritable religió cívica que aplega els ciutadans entorn la idea de comunitat. La consideració d'una relació de trets connivents o simbiòtics entre el nou poder cívic i el religiós permet caracteritzar de manera molt satisfactòria la comunitat urbana i comprendre millor els objectius legitimadors de les institucions comunals, alhora que ens permet aproximar-nos des d'una nova perspectiva a la sonada irrupció del protestantisme en aquestes ciutats.

Per la seva banda, Billen i Deligne presenten una interessant història de l'espai urbà (amb un enfocament basat decididament en quina era la funció de l'obra pública) i mostren com l'arquitectura i l'urbanisme endegats per les institucions municipals, especialment en un territori que ha estat tan intensament treballat com aquest, sobretot amb obres hidràuliques, serveixen al doble objectiu de proporcionar béns públics a la ciutadania i, d'altra banda, de legitimar i prestigiar el poder urbà institucionalitzat.

Baatsen, Blondé, De Groot i Sturtewagen tracten en el penúltim capítol, enfocat com una història de la vida quotidiana baixmedieval en aquestes ciutats, un aspecte original en el panorama d'estudis urbans, com és el consum de béns materials. Els autors mostren com la diversificació artesanal permet l'emergència d'una cultura material nova, concretada en el consum de productes de luxe i en l'emulació d'aquests comportaments per part de l'esmentada classe mitjana artesanal.

De Munck i De Ridder-Symoens posen l'accent en una altra pota del poder urbà baixmedieval: les emergents institucions educatives que aconsegueixen trencar el monopoli eclesiàstic. La diversitat d'escoles s'erigeix com un altre dels trets diferencials dels antics Països Baixos, ja que arriba a un important gruix de la població i permet consolidar l'ideal comunitari en una societat heterogènia.

En definitiva, al puixant cor urbanitzat dels antics Països Baixos es desenvolupa a partir del segle XII una sostinguda història social i política caracteritzada, a grans trets, per la preeminència dels rics comerciants i acompanyada per una gran

representativitat dels grups socials intermedis, que van tenir un paper decisiu en la conformació de comunitats urbanes unides i conscients de la seva existència. Aquesta comunitat complicada i unida per diverses institucions cíviques de caires molt diversos (polítiques, culturals, educatives, religioses,...) aconseguí, tal com exposen els editors a l'epíleg, explicar el tarannà polític de les formacions polítiques posteriors en aquests mateixos territoris i constitueix, d'altra banda, un exemple paradigmàtic per a aproximar-nos a la multitud de comunitats urbanes europees que es formen durant la baixa edat mitjana.

BRUGUÉS, Irene, JORNET-BENITO, Núria, BOADA, Coloma, MUNTANER, Carme, CASALS, Jordi, 2019

Diplomatari de la col·lecció de pergamins del monestir de Santa Clara de Barcelona (1039-1241)

Barcelona: Fundació Noguera

Ressenya d'EUDALD BLANCHÉ COLLET. Universitat de Barcelona

Aquest llibre, publicat el 2019, constitueix el volum número 78 de la *Col·lecció Diplomatari* de la Fundació Noguera. Aquesta publicació ha estat creada per iniciativa del Servei d'Arxius de la Federació Catalana de Monges Benedictines. El llibre conté la transcripció i edició de la col·lecció de pergamins del monestir de Santa Clara de Barcelona, des del primer que es coneix (any 1039) fins a l'any 1241. En total, 322 documents. El primer centenar de pàgines, però, està dedicat al context històric i arxivístic d'aquesta col·lecció i del monestir on s'ha conservat. Aquest llibre es pot consultar i descarregar lliurement en PDF a la web de la Fundació Noguera.

A la primera part del llibre (p. 9-111) s'hi explica el context històric i arxivístic d'aquest diplomatari. La segona part (p. 113-540) conté les transcripcions dels pergamins; cada transcripció va acompanyada de data, regest, tradició documental i notes, si n'hi ha. Finalment, una tercera part del llibre (p. 541-594) recull un índex d'antropònims i topònims, ordenats alfabèticament. Cada entrada indica a quin número de pergamí del diplomatari s'hi pot trobar aquell contingut.

És important remarcar que la majoria d'aquests pergamins no són produïts pel monestir de Santa Clara, ja que aquest monestir va ser fundat entre el 1233/34 i el 1236, sinó que són pergamins que es conserven o conservaven en aquest monestir, però que no hi fan referència, perquè el monestir encara no existia. El període cronològic del monestir que aquest diplomatari abasta és, doncs, només de 5 anys, entre 1236 (primer pergamí referent a les clarisses de Barcelona) i 1241, l'any de mort del papa Gregori IX i del bisbe Berenguer de Palou de Barcelona.

Dels 322 documents del diplomatari, només 109 són posteriors a l'any d'inici de Santa Clara de Barcelona, i d'aquests, només 9 es refereixen al dit monestir. De les 322 transcripcions, n'hi ha 114 que són de pergamins ja perduts, però que a principis del segle XX encara es conservaven, i gràcies a que en aquella època van ser transcrits, es coneixen i s'han pogut incloure a aquest diplomatari.

Si la majoria dels pergamins d'aquest diplomatari no van ser produïts pel monestir, llavors qui els va produir, i com van anar a parar a Santa Clara? Molts d'aquests pergamins van arribar al monestir a través d'entrades dotals de monges, compres de propietats, o donacions testamentàries de fidels. Una part molt important de pergamins provenien de dues persones de la segona meitat del segle XIII: Berenguer de Ferran (cavaller) i Pere de Forn (mercader i prestador), que van generar molta documentació, pròpia de la seva activitat privada, que va incorporar-se al monestir

en el moment en què ells dos van esdevenir donats de la comunitat. És per aquestes incorporacions de documentació privada que en aquesta col·lecció s'hi poden trobar documents tan poc habituals en un fons monàstic, com ara contractes de viatges marítims per a mercaderies, o datats de molt temps abans de que es fundés el monestir.

Per la seva banda, l'extens estudi contextual que acompanya l'edició del Diplomatarari ens introdueix en la llegenda fundacional, transmesa per la tradició oral i posada per escrit al segle XVII, del monestir de Santa Clara de Barcelona, segons la qual el monestir s'hauria fundat a partir de l'arribada a Barcelona, amb una barqueta sense remos ni veles, de dues deixebles i familiars de Santa Clara d'Assís: Agnès de Peranda i Clara de Janua. Elles dues haurien creat el monestir el 1233-1234, encara que el primer document que fa referència al mateix data de 1236 (és el document número 213 del diplomatarari). Es diu, però, que va haver-hi una protohistòria del monestir: prèviament a la fundació del monestir a la dècada de 1230, ja hi havia un primer nucli o comunitat informal de dones religioses amb un perfil proper a les beguines, que s'identificarien amb els plantejaments de Santa Clara i les damianites, que agafen aquest nom per la capella de Sant Damià d'Assís.

El monestir va ser ubicat al barri de la Ribera, a la banda més oriental del "quarter de la Mar" de Barcelona. Amb el creixement de la ciutat, aquella zona aniria urbanitzant-se més, i el monestir guanyaria centralitat. L'edifici del monestir va ser un dels més grans de Barcelona, i exponent del gòtic català, amb un claustre de tres galeries. El patrimoni immobiliari que el monestir aniria acumulant es situava sobretot en aquesta zona de Barcelona, als voltants del monestir. La comunitat de monges clarisses va existir com a tal fins a inicis del segle XVI, quan va passar a ser una comunitat benedictina, entre 1513 i 1519. El final de l'edifici del monestir va ser quan, després de la guerra de Successió, part del barri de la Ribera va ser destruït, i el monestir, ja molt malmès pel setge i la guerra, va ser aterrat. El lloc on hi havia hagut el monestir es troba dins de l'actual parc de la Ciutadella.

Al 1718, la comunitat de monges es va establir a una part del Palau Reial, que havia estat cedida per Felip V com a nou monestir. Aquesta comunitat va estar-s'hi fins a 1936, quan les monges es van exiliar a Itàlia. Després de la guerra, la comunitat de Santa Clara de Barcelona es va unir a la comunitat de Sant Benet de Mataró, que s'havia instal·lat des de 1940 a Santa Cecília de Montserrat, una propietat del monestir de Montserrat. Allà és on va anar la comunitat de monges de Santa Clara l'any 1952, creant la nova comunitat de Sant Benet de Montserrat. És aquesta comunitat, per tant, la que conserva l'arxiu històric de Santa Clara de Barcelona, com a successora que n'és.

Actualment, 2.958 pergamins (d'entre 1045 i 1827, que són 782 anys) integren la col·lecció de pergamins del monestir de Santa Clara de Barcelona. Per tant, la gran majoria de pergamins d'aquesta col·lecció encara no han estat publicats.

Aquest diplomatarari, a més d'oferir-nos l'edició dels 322 primers pergamins de la col·lecció, ens apropa, a través del seu estudi preliminar, a la història del monestir,

sobretot dels seus orígens: sobre com va ser creat en el context d'expansió del franciscanisme al segle XIII; com el monestir va adquirir propietats i poder a la ciutat de Barcelona; com es va organitzar i va funcionar el dit monestir, i també, i especialment, sobre com es va anar constituint l'arxiu del monestir al llarg de les dècades i els segles, i sobre les actuacions arxivístiques que s'hi han anat practicant per part dels encarregats de l'arxiu al llarg del temps, fins a arribar a l'actualitat, quan la feina de les actuals encarregades de l'arxiu del monestir ha donat com a resultat la publicació del present llibre.



CANYELLES VILAR, Núria, 2020

Un camí que porta a l'origen del Vendrell medieval

Vilafranca del Penedès: Institut d'Estudis Penedesencs

Ressenya de MARÇAL DÍAZ ROS. IRCVM-Universitat de Barcelona

El llibre de Núria Canyelles pren com a punt de partida l'excepcionalitat d'un document concret: la carta que l'any 1342 el rei Pere III el Cerimoniós va enviar al veguer de Vilafranca del Penedès per tal que els veïns del Vendrell refessin el traçat original del camí Ral de Barcelona a Tarragona. Segons les queixes dels prohoms de l'Arboç, els vendrellencs havien inhabilitat un tram del camí i havien obert un nou ramal que obligava a travessar la vila del Vendrell. La importància d'aquesta carta rau en el fet que documenta un tipus d'episodi històric del qual sovint no tenim constància, com són les transformacions de la xarxa viària. Aquesta és habitualment considerada un element territorial immutable, però també pateix canvis i transformacions de tipus divers. Com Núria Canyelles apunta, la carta de Pere III evidencia l'existència d'una societat vendrellenca estructurada i organitzada que, a mitjans del segle XIV, té la capacitat i els mitjans necessaris per desviar el traçat d'una de les vies de comunicació més importants de l'època. L'autora pren aquest episodi com a punt de partida per tal d'entendre quins foren els antecedents històrics del Vendrell o, el que és el mateix, quins són els orígens medievals de la vila.

Canyelles fuig d'una estructuració cronològica dels continguts i opta per emprar un fil narratiu propi, en el qual els salts temporals són habituals. Aquest aspecte, que per a alguns pot resultar desconcertant, és complementat mitjançant una àmplia i contínua contextualització dels fets exposats, que doten el llibre d'un caràcter complet i que evidencien un clar domini del període. Això mateix també permet que l'obra adquireixi un caràcter divulgatiu i esdevingui perfectament apta per al públic general interessat en l'Edat Mitjana a Catalunya. L'autora, a més, mostra un bon domini de les fonts i no dubta en citar diversos títols de bibliografia especialitzada, que li permeten contextualitzar de forma més sòlida el seu relat. Pel que fa a les fonts documentals, empra principalment el Cartulari de Sant Cugat del Vallès editat per Josep Rius, fet que esdevé lògic, si es té en compte que el monestir era el senyor de la zona.

L'anàlisi meticulosa d'aquesta documentació permet a Canyelles observar l'organització territorial de l'àrea vendrellenca durant l'etapa feudal, així com els marcs d'enquadrament de la seva població. L'autora estudia el paper que diversos temples i fortaleses van poder tenir en la configuració de l'àrea vendrellenca i es pregunta sobre els motius que van provocar la seva construcció. En aquest sentit, Canyelles fa seva la tesi plantejada per Josep Maria Bosch (2017) i considera que molt probablement la majoria d'esglésies van construir-se en espais que ja estaven habitats, evitant provocar el trasllat de contingents poblacionals a noves contrades. Ara bé, resta

com a incògnita saber en quin grau, cronologia i ritme va produir-se l'aglutinació poblacional a l'entorn d'aquestes temples. Pel que fa al Vendrell, l'autora considera que una de les primeres proves documentals de la consolidació poblacional entorn a l'església de Santa Anna correspon a la petició que es va fer el 1306 perquè aquest temple passés a ser seu parroquial, en detriment de l'església de Sant Salvador, molt més allunyada i a tocar de la platja.

Per altra banda, caldria fer esment a les hipòtesis de localització de diversos elements territorials, com ara el castell de Calders o el de Sant Vicenç, que es plantegen en el llibre. Aquest és un aspecte sempre espinós d'afrontar, especialment en àmbits tan transformats urbanísticament com les zones costaneres. En aquest sentit, destaca especialment la interessant restitució dels possibles traçats del camí Ral en disputa el 1342. Seria agosarat afirmar que es tracti d'una hipòtesi definitiva, si bé sí que és s'ha de reconèixer que ha estat fermament plantejada mitjançant l'estudi combinat de fonts documentals i cartogràfiques, així com del propi treball de camp.

Com s'ha esmentat, l'obra focalitza gran part de la seva anàlisi en l'ordenació territorial de l'àrea actual del Vendrell entre els segles X i XII. És en el darrer capítol, però, quan es tracta l'origen del Vendrell com a nucli poblacional, sorgit principalment al segle XIII. Potser en aquest punt pot plantejar-se un lleu crítica a l'autora, ja que l'extensió d'aquest últim i interessant apartat pot resultar excessivament breu. Segurament, hagués pogut afegir-s'hi una aproximació més profunda sobre la consolidació del Vendrell com a vila i sobre la seva primera configuració urbana entre els segles XIII i XIV. És cert que a l'inici del llibre es contextualitza el naixement del seu govern municipal al llarg del segle XIV, així com l'augment de població que s'hi produeix. Ara bé, el final de l'obra hagués pogut ser un bon punt per reprendre aquest fil i vincular-lo amb l'afermament del Vendrell com a nucli de població agrupada, per tal d'entendre d'una forma més completa els motius de la seva gènesi. Aquesta seria, doncs, una manera de situar l'inici i el tancament del llibre en un mateix punt: entorn de la carta que Pere III el Cerimoniós va enviar per tal de limitar les actuacions d'uns vendrellencs que mostraven, cada vegada més, com la seva vila agafava més pes i importància en el territori.

HIREL, Sophie, THIEULIN-PARDO, Hélène (coords.), 2021

La Leche Polifónica. Estudios sobre las nodrizas en la península ibérica (siglos XIII-XVI)

Madrid: La Ergástula Ediciones

Ressenya d'HELENA CASAS PERPINYÀ. Universitat de Barcelona

La història medieval de la maternitat començà a suscitar interès en l'àmbit de la historiografia anglosaxona i europea als anys setanta dels segle passat en el marc de l'auge de la Història de les Dones. D'aleshores ençà la maternitat i les experiències femenines que se'n deriven han romàs categoritzades com un aspecte més de l'anomenada història de la vida quotidiana, especialment en el si dels estudis medievals de la Península Ibèrica.

El volum coordinat per Sophie Hirel i Hélène Thieulin-Pardo suposa una aposta arriscada alhora que exitosa, ja que aconsegueix presentar el recorregut de la maternitat compresa entre els segles XIII i XVI en el context historiogràfic peninsular des d'una perspectiva crítica.

Si bé el títol de l'estudi evoca especialment la història de les dides, totes les investigadores que hi participen comparteixen una mirada transversal i sexuada, gràcies a la qual aconsegueixen presentar una complexa història de la maternitat.

La lactància ha estat considerada una experiència històrica menor com a resultat de la construcció ideològica del discurs patriarcal. En aquest sentit, la interdisciplinarietat que encarna el present estudi permet desautoritzar el relat masculí per tal de comprendre la vivència de la maternitat des de la seva polifonia. Una polifonia que, tal i com indica el títol del present estudi, és possible només gràcies al recull d'un ampli ventall de fonts provinents de la literatura mèdica, jurídica i religiosa i de la documentació notarial, entre d'altres.

Des d'una perspectiva feminista, les investigadores insisteixen en el monopoli masculí del comerç de les dides i en el protagonisme dels homes com a subjectes fiscals de les contractacions. La documentació desvela que en molts casos, segons María Jesús Fuente, «contratar nodrizas era cosa de hombres» i que el desig de les mares d'alletar i criar els propis nadons era una realitat palesa, especialment entre la noblesa.

Així mateix, es posa de manifest, altra vegada, que l'afició, històricament masculina, de categoritzar els comportaments de les dones en els coneguts manuals i tractats medievals no és, en cap cas, traslladable a l'experiència quotidiana. És així com les fonts ens demostren que la prohibició de l'alletament interreligió era tan sols una qüestió d'estament i que, segons Silvia Nora Arroñada, seguint al seu temps l'estudi de Klapisch-Zuber, la moral i l'ètica de la dida no era pas un element particularment rellevant per a la burgesia a l'hora d'escollir qui alletaria el nadó. La teoria dels tractats, per tant, a la pràctica, no es complia, ja que l'experiència de la maternitat en sobrepassava els límits, tal i com argumenten Victoria Béguelin-Argimón, Cécile Codet i Sarah Pech-Pelletier.

Per la seva banda, Ximena Illanes Zubieta teixeix l'encreuament de les vivències maternals a través de les xarxes d'al·letament dels nens i nenes de l'Hospital de la Santa Creu, un exemple flagrant de com la maternitat ocupava tots els àmbits de la vida i l'estructura social, també en temps medievals.

Per últim, la llet literària i la llet simbòlica conclouen aquest volum amb una evocació de l'imaginari medieval de la maternitat a través de la narrativa de ficció i dels sentits corporals de l'experimentació mística femenina, seguint la coneguda línia de recerca de Rebeca Sanmartín Bastida.

NEWMAN, Barbara, 2021

The permeable self. Five medieval relationships

Philadelphia, University of Pennsylvania Press

Ressenya d'ADRIÁN ARJONA FERNÁNDEZ. Universitat de Barcelona

Bárbara Newman, que en sus obras anteriores había centrado su atención en la espiritualidad medieval y en la definición del *yo* medieval, en esta obra aúna sus investigaciones anteriores y ofrece un paso más en su trayectoria. En sus publicaciones previas había tratado de definir el *yo* medieval mediante el análisis y la comparación intertextual de la literatura cortés, de la hagiografía, de las epístolas entre amantes y demás géneros; en esta obra emplea todas estas fuentes con una nueva óptica. Concibe, en *The permeable self*, al *yo* medieval como un *yo* permeable, que se automodifica y autodefine en la relación con el *otro*. A esto se debe que no busque en esta ocasión investigar el *yo* de forma individual, sino analizar la relación de dos o más *yo*es, en la cual los individuos que la configuran modifican sus identidades, las intercambian, e incluso pierden su propia identidad para convertirse en un reflejo completo del otro. La obra se divide en cinco capítulos diferenciados entre sí, pero todos ellos derivan de un tema común, al que Newman dedica su atención en esta obra: la “coherencia”. Es este tema el que une, según Newman, las diversas relaciones genéricas y permite la comparación de una con la otra, a fin de obtener información sobre la permeabilidad del *yo* medieval. Dada la dificultad del propio concepto, Bárbara Newman ofrece una muy necesaria introducción, en la que define y contextualiza el término y el sentido con el que ella lo empleará en el resto de la obra. Es éste un término teológico, que hace referencia a la esencia de la Trinidad; cada uno de los miembros de la Trinidad comparte su esencia con los demás y, a pesar de ser múltiples, son la misma persona. En sentido estricto, el término tan sólo puede aplicarse a esta relación, pero ya el teólogo, novelista y poeta Charles Williams reorientó el uso del término, aplicándolo a las relaciones humanas. De este modo el concepto hace referencia no sólo al principio teológico de la relación entre las personas trinitarias, sino también al principio que rige, en base a la disciplina espiritual y la práctica de la oración, el *amor sustituido*. Es decir, prácticas en las que se establece una relación interpersonal tan recíproca, que se da un verdadero intercambio psicológico y anímico, por lo que el *yo* se une al *otro*. Éste es el sentido con el que Bárbara Newman adopta el término, y lo emplea para analizar la permeabilidad de los *yo*es en las relaciones. Tras esta introducción, comienza la obra *per se*; cada capítulo analiza una relación genérica o arquetípica y el desarrollo de sus ejemplos a lo largo de la edad media. Los capítulos se suceden progresivamente, según la intensidad de la coherencia que la relación arquetípica presente. Así, el primer capítulo está dedicado a la relación maestro-alumno, el segundo a la del santo y el pecador, el tercero a la relación entre amantes, el cuarto a la relación entre madre e hijo y, finalmente, el

quinto a aquella que se establece entre lo terrenal y lo espiritual, entre Dios o los demonios por un lado y los seres humanos por otro a través de la posesión total.

Los análisis exhaustivos de Newman sobre relaciones concretas pueden, en ocasiones, confundir al lector y hacer que pierda de vista el tema principal de la obra, la coherencia. Incluso, es posible que no comprenda por qué una relación presenta un mayor grado de coherencia que otra, desatendiendo así al orden estructural de la obra que la autora propone. Por ello es importante analizar en cada caso en qué se basa su coherencia específica. En la primera de las relaciones, la coherencia radica en la influencia que el maestro ejerce sobre el alumno, y viceversa. Es evidente que un maestro, al educar a su alumno, moldea su personalidad, por lo que el yo del alumno se ve afectado por la enseñanza; de la misma manera, el maestro, al observar el entusiasmo con el que su alumno aprende, se embriaga de este entusiasmo y redescubre en sí mismo lo que ya sabía. De esta forma, la relación maestro-alumno transforma la personalidad de ambos. A esto se debe añadir que, como bien indica Newman, el modelo de educación más extendido en época medieval era el modelo de *educación carismática*, en la que el maestro se convierte en el modelo a imitar por parte del alumno, mediante la disciplina de *mores et litteras*. El segundo capítulo trata sobre la relación entre el santo y el pecador y, más concretamente, sobre la habilidad mística del santo de leer los pensamientos del pecador. En este caso, la coherencia es unidireccional, en tanto que el santo es capaz de conocer los pensamientos del pecador, pero éste no conoce los del santo. Es coherencia en tanto que el santo emplea su habilidad para transformar la conducta y, por ende, la personalidad del pecador, con un fin salvífico. Además, en este capítulo se estudian también ciertas relaciones de amistad entre beguinas, que se unen espiritualmente en la Mente de Dios, siendo éste el intermediario que permite que ellas compartan su pensamiento. Una relación más estrecha e íntima que la anterior es la relación entre amantes, y a ésta se dedica el tercer capítulo. La influencia mutua que los amantes ejercen en sus respectivas personalidades es notoria; sin embargo, el capítulo se centra en el motivo literario del intercambio de corazones. Así, en este apartado se emplean fuentes de muy diverso género literario: las cartas de los amantes que ya Bárbara Newman había estudiado en una obra anterior, la lírica y la novela cortés y, finalmente, la hagiografía y las *vitae*, en las que vírgenes intercambian su corazón con Jesucristo. Se atiende, pues, a la santificación de un motivo previamente secular. La coherencia radica en que el intercambio de corazones implica también el intercambio de identidades, por lo que la personalidad de uno influye tanto en la del otro que acaba por identificarse con él. El cuarto capítulo se centra en la relación entre una madre y su hijo, siendo ésta la relación más íntima que pueda darse. En las demás relaciones, la coherencia implicaba una transformación espiritual y de personalidad, pero en ésta se da una transformación absoluta, en tanto que el infante se gesta dentro de la madre y se moldea, por este vínculo, tanto espiritual como físicamente. En este capítulo, además de la relación entre madre e hijo, se estudia también la

visión de Dios como madre eternamente embarazada del mundo, implicando ya no sólo la coherencia entre dos individuos, que claramente se influyen entre sí, sino también la unión entre Dios y su creación. Finalmente, la relación que se estudia en el quinto capítulo implica una influencia en la personalidad ajena tan extrema que difícilmente puede aceptarse como relación de coherencia. Se trata de la relación entre Dios o los demonios y los seres humanos. Más concretamente, se estudian las obsesiones y posesiones demoníacas. No se puede hablar de coherencia en este caso, en tanto que la influencia ejercida en la personalidad del otro no provoca una transformación mutua de las personalidades, sino la completa pérdida de la personalidad. Ejemplos de ello son para Bárbara Newman el *anonadamiento*, tal como la entiende Margarita Porete, y las *diabolophanias*, todas ellas estudiadas en este capítulo. Mediante el estudio de estas cinco relaciones arquetípicas, Bárbara Newman logra evidenciar que el *yo* medieval es permeable y se modifica en la interacción con el *otro*. Así, *The permeable self* culmina la investigación de Newman sobre el *yo* y la espiritualidad medievales.

PUJOL, Josep (edició, introducció i notes), 2021

Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*

Barcelona: Barcino (Imprescindibles, Biblioteca de Clàssics Catalans 1)

Ressenya d'ENRIC CASAS REIG. IRCVM-Universitat de Barcelona

Editorial Barcino inaugura la seva nova col·lecció “Imprescindibles” oferint-nos en el seu primer volum una de les millors novel·les europees del segle XV i un autèntic clàssic de la literatura catalana, el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell (c. 1460-1464), en la seva més recent edició a càrrec de Josep Pujol, catedràtic de literatura catalana medieval a la Universitat Autònoma de Barcelona. Aquesta nova edició se'ns presenta en un acurat volum de gran qualitat, enquadernat amb tapa dura i capçades, i amb un punt de tela que facilita la utilització d'un llibre de gran format amb les seves mil quatre-centes pàgines.

El volum obre amb uns apartats previs destinats a contextualitzar el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell en la seva època i a situar la gènesi i la recepció posterior d'aquesta novel·la en el si de la literatura catalana i universal. Un prefaci (p. 7-12) analitza la tradició literària del *Tirant* d'ençà de les seves primeres publicacions (València 1490, Barcelona 1497) fins a l'actualitat, parant atenció a la valoració que el clergue català Antoni de Bastero féu de la novel·la de Joanot Martorell en el seu primer volum de *La Crusca provenzale* (1724), considerant-la el “*Decameró dels catalans*”.

Amb la decadència de la literatura culta en català a principis del segle XVI, el *Tirant lo Blanc* es veu abocat a un oblit fins ben bé el segle XIX que tan sols trenquen algunes traduccions erudites italianes i castellanès. El punt de sortida en la recepció moderna del *Tirant* a Catalunya arriba amb l'edició de J. M. Capdevila en cinc toms a partir del segon volum de la col·lecció “Els Nostres Clàssics” de Barcino (CAPDEVILA, Josep. M., 1924-29. Joanot Martorell, Martí Joan de Galba, *Tirant*, 5 vols., Barcelona: Barcino), però l'impuls definitiu el donaria Martí de Riquer amb les seves successives edicions que arribaran fins a un públic necessitat de construir un cànon literari nacional català (RIQUER, Martí de, 1979. Joanot Martorell, Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, Barcelona: Ariel, amb reedició del 1990; també destaquen els seus següents treballs: 1990. *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Barcelona: Quaderns Crema; 1992. «*Tirant lo Blanc*», *novela de historia y de ficción*, Barcelona: Sirmio). A partir d'aquí, noves traduccions a altres llengües modernes consolidaran la novel·la de Joanot Martorell com un clàssic rescatat i habilitat en l'escenari internacional, i es fomentarà la recerca i estudis envers el *Tirant lo Blanc* en congressos especialitzats i publicacions científiques que han remarcat especialment el seu realisme, situant el *Tirant* com el paradigma de la “novel·la cavalleresca” del segle XV, diferenciada de les fabuloses “novel·les de cavalleries” de la matèria de Bretanya i temàtica artúrica que havien predominat en els segles XII i XIII. En aquest context també hem d'esmentar la seva primera i única edició crítica

publicada, la d'Albert Hauf (HAUF, Albert, 1990. Joanot Martorell (i Martí Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*, 2 vols., València: Generalitat Valenciana; reeditat el 2004 per l'editorial Tirant lo Blanch), puix que l'altra edició crítica de què disposa, la tesi de Joan Perera (1995), és inèdita. Destaca una recent edició a càrrec de Màrius Serra que ha adaptat la novel·la de Martorell íntegrament al català actual (SERRA, Màrius. 2020. Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, Badalona: Proa).

Així s'ha arribat a la recent edició de Barcino a càrrec de Josep Pujol, que ha volgut emprendre la via del mig: oferir una edició que combini el rigor filològic que demanda l'acadèmic especialista amb la divulgació a un públic ampli més general. Amb aquest objectiu Josep Pujol ha fet precedir el text d'una rigorosa introducció (p. 13-61) on situa el *Tirant lo Blanc* en el seu temps i en el context de la novel·la cavalleresca a la Corona d'Aragó del segle XV; analitza la seva estructura argumental, marcada per una tensió en el pla narratiu a partir de la dualitat entre les escenes de guerra i cavalleria, i els episodis cortesans o d'amor, carregats de sentimentalisme i comicitat; estableix el mimetisme del *Tirant* respecte a la realitat contemporània de Joanot Martorell, fet que atorga un aspecte d'obra historiogràfica a un llibre que no deixa de ser de ficció; posa de manifest els trets messiànics de l'heroi de la novel·la; treballa la seva retòrica i els models literaris més destacats que la bibliografia ha pogut establir; i clou fent un comentari sumari sobre les primeres edicions impreses que es feren del *Tirant* i les seves posteriors traduccions.

L'apartat introductori va seguit d'una cronologia amb retalls biogràfics de la vida de Joanot Martorell extrets de la documentació d'arxiu conservada (p. 63-73), i un llistat bibliogràfic selectiu d'edicions i treballs especialitzats (p. 75-85) que serveix com una guia pel lector que vulgui aprofundir en la matèria.

L'edició del text (p. 87-1348) ve a continuació. Josep Pujol s'ha basat en l'edició de Martí de Riquer (1979), qui va utilitzar l'exemplar de la Societat Hispànica d'Amèrica de Nova York, corresponent a la primera edició impresa el 1490 a València. L'edició de Riquer, qui esmenà els errors del manuscrit i en modernitzà la grafia, fou divulgativa, així que aquesta nova edició de Pujol continua sense ser crítica, malgrat que revisa l'edició de Riquer emprant les edicions i aparats crítics de Hauf (1990-2004) i Perera (1995) i havent consultat els facsímils dels exemplars conservats de les dues edicions antigues de 1490 i 1497. No s'ha inclòs un aparat de variants i esmenes, les quals tampoc es justifiquen a les notes a peu de pàgina, que serveixen com un punt de referència informatiu més adreçat al lector no especialista, juntament amb la taula que hi ha a la fi del volum (p. 1371-1394) que conté tots els capítols i títols de l'extensa novel·la. L'editor presenta un text puntuat i ortografiat segons els criteris del sistema normatiu actual. S'ofereix una aparença gràfica i fonètica sense vacil·lacions i amb preferència per les formes gràfiques més modernes, sense que això afecti la idiosincràsia del text, perquè s'ha respectat la morfologia nominal i verbal així com la sintaxi del text transmès pels incunables.

Al final del volum s'inclouen una sèrie de recursos per a aclarir conceptes al públic general: un glossari de mots antics (p. 1351-1366) i un breu comentari sobre l'arnès blanc dels cavallers del XV amb algunes il·lustracions (p. 1367-1369).

En conclusió, ens trobem davant d'una edició de caràcter divulgatiu adreçada a un lector menys versat a llegir prosa medieval i que no és especialista en literatura antiga. És per això que el text, malgrat mantenir la seva forma lingüística original, ofereix una regularització gràfica i fonètica que en fa més còmode la lectura. Ara bé, a l'espera d'una veritable edició crítica que actualitzi la de Hauf, aquesta edició de Josep Pujol publicada per Barcino, si més no tampoc definitiva, sí que podria esdevenir en l'edició de capçalera emprada els pròxims anys tant pel públic general com per un lector més especialitzat en la matèria o estudis d'aquesta que no tingui inquietuds estrictament filològiques.

SABATER, Tina (coord.), 2021

La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorativos
Gijón: Trea.

Ressenya d'ESTHER DORADO LADERA. Universitat de Barcelona

El llibre que em proposo ressenyar, *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorativos*, és un volum col·lectiu coordinat per Tina Sabater a partir de les ponències del seminari científic celebrat a l'octubre de 2020 que va tancar el projecte de recerca *La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca* (HAR2016-77032-P). Es tracta de setze capítols que inclouen la presentació d'algunes de les conclusions finals del projecte i les intervencions dels ponents convidats. Les aportacions dels diferents autors s'agrupen al voltant de tres blocs principals sobre l'arquitectura gòtica residencial: l'estudi de restes materials; l'anàlisi tipològica, funcional i urbanística; i monografies de tres immobles.

Comença el primer bloc Joan Domenge amb una introducció a la tradició del portal rodó, és a dir, al portal amb arc de mig punt, a l'arquitectura civil de tots els àmbits econòmics arreu dels Països Catalans fins les acaballes de l'edat moderna. Inclou un estudi de la seva consolidació tipològica i el seu ús des del segle XIV fins al XVI, basat en les restes materials conservades. L'autor posa de manifest la manca d'interès historiogràfic que hi ha hagut per aquest tema i fa una crida a la recerca sistemàtica d'aquests elements malgrat la dificultat que suposa la manca de rastre documental pròpia de l'arquitectura privada.

Després, Elvira González fa un recorregut pels grafitos murals d'època baix medieval documentats a Mallorca. Es tracta d'exemplars epigràfics i figuratius conservats majorment a edificis rellevants com la catedral i la llotja, però també a altres construccions religioses i residencials. Es tracta d'elements molt difícils de datar, particularment quan són figuratius, i d'un tema tradicionalment controvertit, però l'autora advoca per la seva validesa com a font històrica.

A continuació, Antònia Juan Vicens fa un examen dels arcs i portals decorats de les cases gòtiques mallorquines. Proporciona un llistat exhaustiu dels exemplars conservats, ja sigui a la seva ubicació original o reubicats, i en proposa una classificació tipològica. Es posa especial atenció als anomenats portals d'estudi, tant per la seva presència a nombrosos inventaris de béns com per la singularitat de les seves composicions ornamentals, l'interès de la seva iconografia i el significatiu nombre d'exemplars conservats.

Tina Sabater tanca el primer bloc amb una anàlisi de la pintura mural no figurativa de les cases medievals mallorquines a partir dels exemplars conservats i de les representacions a les miniatures de l'època, amb cronologies proposades entre el segle XIII i el XIV. Se'n proposa una classificació formal en vuit tipologies que es contextualitzen amb el panorama europeu, hispànic i catalanoaragonès. Entre les

filiacions d'aquestes tipologies, destaca la persistència de la tradició hispanomusulmana, l'adaptació de motius d'altres tècniques constructives, i l'arquitectura religiosa com a model per la construcció civil.

El segon bloc comença amb un assaig de Magdalena Cerdà Garriga sobre l'escultura gòtica devocional a les cases mallorquines dels segles XV i XVI, amb els inventaris notariais com a font principal. S'hi estudia la iconografia, on destaquen les escultures cristològiques i marianes; els materials, essent les peces de guix fetes amb motlle les més populars i econòmiques; la ubicació, majoritàriament a sala, menjador, dormitori, i capella. Es conclou que era una pràctica generalitzada a tots els grups socials i que la producció era majorment local, malgrat l'existència de peces importades.

El bloc segueix amb un estudi de Teresa Izquierdo Aranda sobre la dotació mobiliària del palau de la Generalitat de València al segle XV. A més d'una introducció als orígens de la indústria del moble a València i la seva evolució, es fa un repàs de les tipologies, materials i tècniques emprats a la Generalitat, així com una identificació dels mestres fusters. L'article constitueix una primera aproximació al tema, però permet veure la importància de l'estudi dels mobles per entendre la vida quotidiana als interiors baixmedievals i el funcionament dels tallers de fuster a l'època.

Al següent capítol, Maria Barceló Crespí descriu les plantes baixes de les cases de la Ciutat de Mallorca a partir d'una selecció d'inventaris *post mortem* realitzats entre 1412 i 1516. Es tracta d'una ampliació dels seus treballs anteriors, als quals aporta noves dades sobre la nomenclatura, tipologies i funcionament. Es posa atenció també a les circumstàncies que comporten diferències importants als usos d'aquests espais, com el grup social dels propietaris, la presència de botigues i obradors, i l'existència de servents i esclaus.

A l'article que segueix, Aymat Catafau presenta una síntesi dels seus treballs sobre les cases construïdes entre els segles XIII i XV als barris perpinyanesos de Sant Mateu i Sant Jaume. A partir de prospeccions arqueològiques i de documentació conservada als arxius, es proposen reconstruccions de les tipologies d'habitatge pel que fa a tècniques constructives, distribució i ús dels espais, i relació entre els diferents habitatges. També s'explica l'evolució posterior de les cases, en particular les habituals subdivisions a partir del s. XIV i les obres de millora dels segles posteriors.

Posteriorment, Marta Fernández Siria analitza els espais representatius de la monarquia mallorquina, dispersats al territori a causa del caràcter itinerant de la cort, amb especial èmfasi en les grans sales dels castells de Perpinyà i Mallorca. Es centra en la disposició i diversitat de funcions dels espais, així com en els recursos utilitzats per evidenciar la seva importància. Entre aquests, en destaca la pintura mural, l'obertura de grans finestres, el mobiliari, i sobretot l'ús d'arcs de diafragma i de coberta de fusta amb decoració pictòrica.

Seguidament, Juan Vicente García Marsilla compara l'estil de vida de nobles i mercaders a la ciutat de València entre els s. XIV i XV a partir de cinquanta

inventaris de béns. La comparació es basa en les característiques dels habitatges i fa servir paràmetres com la ubicació a la ciutat, els preus i les dimensions de cada tipus de casa, les distribucions i usos de les diferents habitacions, la presència de servents domèstics, i els béns mobles que s'hi trobaven.

Després, Federico Iborra Bernad ofereix un panorama de l'arquitectura residencial valenciana del segle XIV, un camp d'estudi condicionat per les contínues reformes en èpoques posteriors i per la dificultat de datar les construccions populars. Es presenta l'origen i evolució tipològica dels habitatges de crugia única i doble crugia i de les cases fortificades de planta quadrada. Aquest capítol acaba amb breu estudi dels desapareguts Palau Reial de València i Palau Ducal de Gandia.

D'altra banda, Marcello Schirru analitza l'arquitectura civil de L'Alguer als segles XV i XVI en el context del gòtic tardà mediterrani, en particular dels palaus de la noblesa urbana. A partir dels elements conservats, dona una descripció arquitectònica i iconogràfica dels palaus de Ferrera, Carcassona, Guillot i Machin, que serveix per explicar el model de palau que es construïa en aquesta regió a l'època.

Finalitza el segon bloc Jacobo Vidal Franquet, amb una visió de conjunt de les cases gòtiques de Tortosa que inclou les dimensions i distribució dels albergs dels diferents estrats socials, així com les tècniques constructives i els elements decoratius emprats. L'estudi està condicionat per la manca de contractes de cases i l'escassetat de restes materials, i es realitza a partir de fotografies històriques, ruïnes descobertes a obres recents, fonts literàries, anàlisis comparatives amb altres obres civils de l'època, i sobretot d'inventaris de béns.

Els últims tres capítols del llibre són monografies sobre tres edificis residencials. Primerament, Marco Rosario Nobile examina les circumstàncies de la construcció del palau Bonet a Palermo a finals del segle XV, que serveix per il·lustrar l'escalada social del seu promotor, el mercader d'origen barceloní Gaspare Bonet. També ofereix una descripció de l'aparença original del palau, profundament desdibuixat per intervencions posteriors.

En segon lloc, Tina Sabater Rebassa, Magdalena Cerdà Garriga i Antònia Juan Vicens analitzen els orígens i característiques de Can Balaguer, un edifici residencial de Palma, i l'illa urbana en què s'hi ubica. L'estudi es fa a partir de les sales medievals conservades, la documentació d'arxiu, els canvis urbanístics i les fonts gràfiques del s. XVII, i serveix com a punt de partida per estudiar l'evolució d'aquest tipus d'immobles en època moderna.

Per acabar, Francesca Tugores i Miquel Àngel Capellà reconstrueixen la configuració medieval de la casa de Ca n'Oleo al s. XV a partir de l'agrupació d'edificis preexistents i la seva evolució posterior, i la fan servir com a paradigma del procés de monumentalització de cases a la ciutat durant el s. XV. Posen especial atenció a l'escala monumental del pati, una de les icones de l'arquitectura civil medieval de la ciutat de Palma. Les fonts principals de l'estudi són els treballs arqueològics i d'arxiu realitzats entre 1997 i 2011 pel Dr. José Morata, entre d'altres.

En conclusió, aquest recull constitueix una aproximació coral a l'arquitectura domèstica baixmedieval pel que fa a aspectes tècnics, de funcionalitat i ús, en el context del Regne de Mallorca i la seva àrea de relació cultural. Cal destacar el rept que suposa aquesta línia de recerca per l'enorme escassetat de restes materials i rastres documentals, que fan molt difícil la reconstrucció i datació dels immobles.

Tanmateix, aquesta limitació obre la porta a l'ús de fonts que tradicionalment s'han deixat de banda en la disciplina històrica, però que proporcionen informacions valuoses i, més enllà de confirmar o completar teories derivades de les fonts tradicionals, poden arribar a donar lloc a proposicions conclusives.

A més, la qualitat dels resultats del conjunt d'articles i la seva varietat constata el gran interès i fecunditat dels espais residencials dels diferents grups socials com a tema d'estudi, i la necessitat d'aprofundir en aquest tipus de treball per apropar-nos el màxim possible a una visió completa de la societat medieval.

TARRADELLAS, Cristina, 2020

Sant Miquel d'Engolasters. L'arcàngel de les muntanyes

Barcelona: Ars Picta - Universitat de Barcelona (Pirineus romànics. Monografies 2)

Ressenya de MARTA FERNÁNDEZ LAHOSA. Universitat de Barcelona

El llibre *Sant Miquel d'Engolasters. L'arcàngel de les muntanyes* de Cristina Tarradellas és el segon volum de la col·lecció *Pirineu romànic monografies* que sorgeix com a via de difusió de les recerques del grup d'investigació Ars Picta de la Universitat de Barcelona. El contingut d'aquest breu estudi deriva de la tesi doctoral de l'autora titulada: *L'art romànic del Principat d'Andorra. La pintura mural en el seu context*.

El volum es desenvolupa en una mica més de 100 pàgines, un espai concís en el qual es presenta una visió panoràmica i contextualitzada de l'església d'Engolasters de manera didàctica i fonamentada. En cada un dels capítols, Tarradellas presenta un condensat estat de la qüestió que ajuda a discernir entre les propostes historiogràfiques antigues i les noves aportacions i revisions que l'autora desenvolupa de manera clara i entenedora. En aquest sentit, són especialment útils les anotacions a peu de pàgina que permeten al lector neòfit ubicar-se en la matèria, però que al mateix temps aporten material crític per gaudir d'una lectura més profunda dels conceptes que s'exposen al llarg del text.

Després d'un brevíssim pròleg (escrit per Jaume Serra i Serra) i una petita introducció, Tarradellas entra en matèria a través de quatre capítols que presenten la informació en un itinerari que va des d'aspectes més generals cap a hipòtesis més concretes. Aquesta opció ajuda a contextualitzar el conjunt i les seves pintures tant en l'espai com en el temps i permet al lector entendre millor els detalls interpretatius.

En el primer capítol, *El paratge d'Engolasters i l'església de Sant Miquel al llarg de la història*, s'analitza l'entorn d'Engolasters com a punt geogràfic, els recursos del territori i les vies de comunicació tenint en compte tant les actuals com sobretot les medievals. Es planteja també un petit context històric de la regió i l'enclavament en el qual es localitza l'edifici. En aquest punt s'adverteix que no hi ha testimonis arqueològics ni documentals que permetin ubicar clarament una població o nucli amb el nom d'Engolasters en què vincular l'església estudiada. L'edifici, doncs, s'erigia en un paratge solitari, però la investigadora insisteix en la importància de la regió com a punt de pas de diverses vies que comunicaven les dues bandes dels Pirineus, destacant la que connectava amb la Seu d'Urgell, uns camins transitats per persones i influències. Una concepció a tenir en compte, ja que més enllà del prejudicis, fonamentats o no per determinades tendències historiogràfiques que veuen en l'isolament d'alguns espais medievals zones desconnectades, aquestes noves perspectives puntualitzen que inhòspit no té perquè ser sinònim d'aïllat.

Després d'un breu repàs a la història del conjunt, que ajuda a entendre com ha arribat fins als nostres dies, el capítol conclou amb una narrativa metòdica sobre el descobriment, arrencament i posterior conservació de les pintures, inserint especialment en la problemàtica dels diversos trasllats que van portar a la pèrdua d'alguns dels fragments d'aquesta decoració a principis del segle XX.

En el segon capítol es presenta una descripció atenta de les característiques arquitectòniques de l'edifici, el campanar (un dels més alts del país) així com de la decoració escultòrica. L'autora fa una descripció de la problemàtica generada entorn la qualitat de la factura i la datació de les diverses parts del conjunt. En aquestes línies, a més, manifesta que la construcció de l'edifici i la torre serien conseqüència d'un equip poc qualificat que seguirien, però, les directrius bàsiques de l'arquitectura llombarda. Subratlla també la peculiar alçada de la torre campanar que, tot i la seva mida, no trenca l'harmonia de les proporcions del conjunt. Per portar a terme l'anàlisi de l'arquitectura, tant en les seves característiques tècniques com estilístiques, Tarradellas proposa una comparativa amb diverses construccions del període, tant del mateix Principat com d'altres regions pirinenques. De fet, aquest moviment comparatiu és una pràctica constant que es desenvolupa al llarg de tot el volum i ajuda al lector a contextualitzar els fenòmens analitzats i permet comprovar per un mateix, a través de l'observació, les hipòtesis formulades.

En el tercer capítol, l'epicentre de l'estudi, l'autora s'endinsa en la descripció i interpretació de les restes pictòriques conservades a l'església d'Engolasters, que es concentren sobretot a la conca, al cilindre absidal, i a l'intradós i l'arc presbiteral. Avui s'exposen en les col·leccions de pintura romànica del MNAC a Barcelona. La decoració de l'arc triomfal es va conservar fins al 1937, moment en què es va perdre en el context del trasllat de diverses peces del MNAC a París.

En la interpretació de la iconografia de les restes conservades, Tarradellas ens indica diverses anomalies en la decoració de la conca absidal, que té com a centre la imatge del Crist en majestat. Ambdues afecten a la representació dels vivents: per una banda, es detecta l'intercanvi de posicions entre els símbols dels evangelistes Lluc i Marc. Per altra, es presenta la representació de la figura de l'Arcàngel Miquel substituint el símbol de l'home associat a Mateu. L'autora observa que la primera anomalia és perceptible a altres esglésies dependents del bisbat d'Urgell i proposa que sigui fruit d'una aplicació de models que no seguirien l'esquema habitual, sinó que aplicarien models antics, ja que, com es remarca en el capítol, l'ordre del vivents es generalitza a occident a partir del segle XI i aquesta característica seria un tret comú de la regió.

Per intentar de dotar de sentit l'anomalia iconogràfica de la substitució de Mateu per l'Arcàngel Miquel, la més notable, l'autora reserva tot un subapartat dins aquest tercer capítol. El discurs s'inicia amb un breu, però concís, recorregut historiogràfic sobre la interpretació d'aquesta figura en el conjunt d'Engolasters. L'autora defuig les lectures que identifiquen aquesta substitució com un error o com la visió parcial

dels àngels advocats i proposa una acció conscient promoguda per l'ideògraf del programa iconogràfic amb la voluntat de destacar la figura del titular de l'església. Per qüestions d'espai hauria assimilat l'home dels vivents amb la de l'arcàngel, una substitució lògica, ja que les dues figures tenen perfils molt similars i poden aportar una lectura ambivalent. La presència de Miquel dins de l'absis permet una lectura més complexa i integrada amb la resta de la iconografia del conjunt. Així, Tarradellas, en relació amb el text de Joan (Ap 12, 7-10), proposa que en l'absis es mostri Miquel com a cap de les milícies angèliques venent a la bèstia, una acció que faria possible l'aparició de la figura de Crist Jutge (representat en la *Maiestas Domini*) i la redempció de l'home del pecat original. Sant Miquel es converteix en el protector de la humanitat, però també de l'edifici i, per extensió, de la comunitat que l'habita.

Aquesta lectura es completa amb els dos subapartats següents del mateix capítol dedicats a la decoració del cilindre absidal i la zona presbiteral. En el cilindre l'autora hi veu un apostolat representat a través de sis figures encapçalades per Pere i Pau en representació de l'Església universal i la nova aliança. A l'intradós de l'arc triomfal, les quatre figures de mig cos (dues barbades i dues imberbes) s'haurien de llegir com a sants, ja que es descarta la lectura de veure-hi la resta d'apòstols mancants a l'absis. Així, aquestes figures serien els intermediaris, sants sense nom, que encarnarien una visió general de la comunitat, dels creients, dels escollits que segueix el lideratge de Miquel. Tots els estaments quedarien integrats en aquesta visió escatològica que proposa una esperança salvífica que havia de servir com a inspiració per a clergat i feligresia. A més, com assenyala la investigadora, aquestes figures s'ubiquen arquitectònicament en un espai de transició, entre l'absis i el cos de la nau, afegint a les imatges significat eucarístic.

Tarradellas conclou el tercer capítol amb un interessant estat de la qüestió sobre l'existència de la figura del Mestre de Santa Coloma, la seva producció i influències (tradicionalment relacionades amb el cercle de Pedret i Taüll). Dins el corpus d'aquesta figura o taller, la tradició historiogràfica inclou diverses esglésies andorranes, entre les quals s'integra el conjunt protagonista de l'estudi. En aquestes línies l'autora intenta desmuntar els tòpics que s'han anat reiterant en les diferents propostes que tracten el tema. Alertant de la problemàtica de la creació d'un 'mestre', es proposa per al conjunt de pintures andorranes un estil comú, però no creat per la mateixa mà, i es reivindica que deixi de veure's aquesta producció com un fenomen marginal i aïllat, subratllant, de nou, el vincle amb la seu urgellesa.

El llibre es tanca amb un breu capítol final en què es proposa una panoràmica general del culte a l'Arcàngel Miquel a través de la seva problemàtica, implantació i principals centres, manifestant la funció protectora d'aquesta figura i la relació dels seus santuaris amb les muntanyes i zones elevades. Aquest apunt final ajuda a l'autora a acabar de vincular el significat i lectures de la iconografia i el conjunt d'Engolasters amb el paratge en el qual s'inscriu. És en aquestes línies on queden clars els motius de l'evocador subtítol del volum: l'arcàngel de les muntanyes.

Amb el llibre, Cristina Tarradellas omple un buit que era necessari emplenar aportant una aproximació científica i amb criteri del patrimoni romànic andorrà, una tasca ja iniciada en la seva tesi, que se'ns presenta en aquesta monografia amb un format divulgatiu i amè, amb una fórmula clara i condensada a l'abast de qual-sevol tipus de lector.





Núm. 19 (Primavera 2022), 154-163 | ISSN 2014-7023

Biblioteca/Library

doi: 10.1344/Svmma2022.19.7

Aquesta secció recull la producció científica de l'Institut de Recerca en Cultures Medievales pel que fa a la publicació de llibres i a la presentació de tesis doctorals.

Publicacions

GIMENO BETÍ, Lluís; CIFUENTES I COMAMALA, Lluís;

GARCIA EDO, Vicent (eds.), 2022

Llibre de Menescalia de Morella (c. 1320/30-1340)

Castelló de la Plana: Universitat Jaume I - Fundació Germà Colón (Lanval, 2).

Resum

Edició i estudi d'un llibre de menescalia anònim en català procedent de Morella que es conserva en una còpia del segon quart del segle XIV, a la Societat Castellonenca de Cultura (Castelló de la Plana). L'obra és important per ser tan primerenca (l'original d'aquesta còpia potser és de finals del segle XIII) i per a entendre l'elaboració autòctona de manuals de menescalia en català, adaptats a les necessitats dels usuaris de les cavalleries del país. L'edició s'acompanya d'un estudi codicològic, historicocultural i lingüístic, i d'un índex del vocabulari tècnic.

Paraules clau:

textos catalans medievals, veterinària (menescalia), manuals tècnics, lèxic especialitzat, edició

Abstract

Edition and study of an anonymous veterinary medicine (marshalcy) handbook in Catalan from Morella that is extant in a copy from the second quarter of the 14th century, at the Societat Castellonenca de Cultura (Castelló de la Plana). Its early date (the original of the extant copy might date back to the end of the 13th century) makes it an important work, crucial to understanding the process of elaborating marshalcy handbooks in Catalan, adapted to the needs of the local horse users. The edition is accompanied by a codicological, historical-cultural and linguistic study, and an index of technical vocabulary.

Keywords:

Medieval Catalan Texts, Veterinary (Marchalcy), Technical Handbooks, Specialized Vocabulary, Edition

URL:

https://e-ujier.uji.es/pls/www/!GCPA00.GCPPR0002?lg=CA&id_art=1948

Altres enllaços relacionats:

<https://www.sciencia.cat/articles/publicacio-de-llibre-de-menescalia-de-morella-c-132030-1340>

COSTA BADIA, Xavier, 2022

Poder, religió i territori. Una nova mirada als orígens del monacat al Ripollès (segles IX-X), Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Resum

Vers l'any 880, el comte Guifré el Pelós va promoure la fundació dels monestirs de Santa Maria de Ripoll i Sant Joan de les Abadesses. Dues generacions més tard, el seu net Guifré II de Besalú va fer el mateix amb el de Sant Pere de Camprodon. Per quin motiu es van fundar tres cenobis en una regió tan petita com és el Ripollès? Quin impacte tingueren sobre el paisatge preexistent? Per què van evolucionar de manera desigual? A *Poder, religió i territori* s'estudien els orígens d'aquests tres monestirs des d'una perspectiva de conjunt innovadora que permet donar resposta a totes aquestes preguntes i moltes altres. Al mateix temps, s'hi planteja una profunda reflexió sobre com van contribuir a estructurar el Ripollès en els àmbits social, polític, econòmic i religiós al llarg de l'Alta Edat Mitjana. Finalment, s'hi analitzen les estretes relacions que establiren amb el poder comtal, encarnat en terres ripolleses pel Casal de Barcelona, ja que en ben pocs territoris es veu amb tanta claredat la interacció entre ambdues institucions.

Paraules clau:

monestirs, comtes, geopolítica, alta edat mitjana

Abstract

Around the year 880, Count Guifré el Pelós founded the monasteries of Santa Maria de Ripoll and Sant Joan de les Abadesses. Two generations later, his grandson Guifré II of Besalú did the same with that of Sant Pere de Camprodon. Why were three monasteries established in a region as small as Ripollès? What impact did they have on the pre-existing landscape? Why did they evolve unevenly? In *Power, Religion and Territory*, the origins of these three monasteries are studied from an innovative overall perspective that allows us to answer all these questions and many more. At the same time, there is a deep reflection on how they contributed to structuring Ripollès in the social, political, economic and religious spheres throughout the Early Middle Ages. Finally, it analyses the relations they established with the local counts, embodied in the lands of Ripollès by the House of Barcelona, since in very few territories the interaction between both institutions is seen so clearly.

Keywords:

Monasteries, Counts, Geopolitics, Early Middle Ages

URL:

<http://www.edicions.ub.edu/ficha.aspx?cod=14058>Altres enllaços relacionats:-

CASTELL GRANADOS, Pau, 2022

La cacera de bruixes a Catalunya. Estudis i documents (1830-2020)

Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Resum

Catalunya és un territori privilegiat pel que fa a l'estudi de l'anomenada "cacera de bruixes" europea (1450-1750). Les fonts disponibles ens permeten constatar la precocitat i la intensitat del fenomen en terres catalanes, un fet que contrasta amb el desconeixement d'aquesta realitat històrica per part dels especialistes i del gran públic. Aquest treball pretén contribuir a fer visible i a posar en valor la tradició d'estudis dedicats al fenomen antibruixesc a Catalunya. L'obra posa també a disposició un conjunt de material arxivístic, recollit per l'autor al llarg dels darrers quinze anys, relatiu a les accions antibruixesques desenvolupades a Catalunya, amb l'objectiu que serveixi de base per a futurs estudis sobre aquest complex fenomen històric. Després d'un primer capítol dedicat als estudis d'àmbit internacional, es repassen les principals aportacions realitzades per historiadors i folkloristes catalans, per ofe-

rir, a continuació, un primer cens de les persones jutjades per bruixeria a Catalunya en època medieval i moderna (1420-1800). L'obra es clou amb un extens recull bibliogràfic de més de 400 títols, classificats per època i per temàtica.

Paraules clau:

cacera de bruixes, historiografia, Catalunya, base de dades

Abstract

Catalonia is a privileged territory for the study of the so-called European “witch hunt” (1450-1750). The available sources allow us to ascertain the precocity and intensity of the phenomenon in Catalan lands, in contrast to the ignorance of this historical reality on the part of specialists and the general public. This work aims to highlight the tradition of studies dedicated to the anti-witchcraft phenomenon in Catalonia. The work also provides a set of archival material, collected by the author over the last fifteen years, related to the anti-witchcraft actions developed in Catalonia, with the aim of serving as a basis for future studies on this complex phenomenon. historical. After a first chapter dedicated to international studies, the main contributions made by Catalan historians and folklorists are reviewed, to offer, then, a first census of people tried for witchcraft in Catalonia in medieval and early modern times (1420 -1800). The work concludes with an extensive bibliographic collection of more than 400 titles, classified by period and subject.

Keywords:

Historiography, Witch Hunt Studies, Catalonia, Database

Altres enllaços relacionats:

<https://www.diba.cat/web/el-diari/-/presentaci%C3%B3-del-llibre-la-cacera-de-bruixes-a-catalunya.-estudis-i-document-1830-2020->

RIERA MELIS, Antoni, 2021

Alimentación, sociedad, cultura y política en el Occidente Medieval

Gijón, Trea.

Resum

Conjunt d'articles i capítols de llibres publicats entre 1991 i 2018. El llibre està estructurat en quatre apartats: “Alimentos i condimentos” on s'analitza el paper conflictiu que va jugar la carn a les taules cristianes medievals, la difusió del conreu de la vinya i del consum de vi a Catalunya, la producció i el consum de figues a la Corona d'Aragó, i la funció de les espècies en les cuines medievals. Al capítol “Alimentación

e identidad social” s’estudien els sistemes alimentaris creats pels diversos estaments socials i la seva funció identitària. “Alimentación y ascetismo” és un capítol reservat a l’anàlisi de l’important paper assignat al règim alimentari en els principals ordes monàstics. Per últim, a “Políticas públicas de aprovisionamiento de alimentos” l’autor examina la política desenvolupada pels governs de les ciutats catalanes per combatre les seqüeles provocades per les caresties i fams, així com els seus costos. El llibre s’obre amb un pròleg del Prof. Massimo Montanari que analitza l’aportació de l’autor al camp de la recerca en Història de l’alimentació.

Paraules clau:

Cereals, pa, carn, vi, figues, espècies, pebre, alimentacions camperoles, alimentacions urbanes, dietètica monàstica, vegetarianisme, dejuni, abstinència, caresties, fams, emmagatzematge, mercats, polítiques de proveïment

Abstract

Set of articles and chapters of books, published between 1991 and 2018. The book is structured in four sections: “Foods and seasonings”, which analyzes the conflicting role that meat played in medieval Christian tables, the diffusion of the cultivation of the vineyard and the wine consumption in Catalonia, the production and consumption of figs in the Crown of Aragon, and the function of spices in medieval kitchens. The chapter “Food and social identity” focuses on food systems created by different social strata and their function in terms of identity. “Food and asceticism” is a chapter reserved for the analysis of the important roles assigned to the diet in the main monastic orders. Finally, “Public policies for the supply of foods” examines the policy developed by the councils of Catalan cities to combat the consequences of scarcities and famines, as well as their costs. The book opens with a prologue written by Prof Massimo Montanari who analyzes the author’s contribution in the field of Food History.

Keywords:

Cereals, Bread, Meat, Wine, Figs, Spices, Pepper, Peasant Foods, Urban Foods, Monastic Diet, Vegetarianism, Fasting, Abstinence, Scarcities, Famines, Shortages, Market, Food Supply

Tesis Doctorals

Autor: Arnau Vives Piñas

Títol: La metàfora lul·liana de l'*amic* i l'*amat*: amància i literatura en l'obra de Ramon Llull

Directors: Albert Soler Llopart (UB) - Lola Badia Pàmies (UB)

Data de lectura: Universitat de Barcelona, 15 de desembre de 2021

Resum

Aquest treball estudia el significat i l'evolució de la imatge de l'*amic* i l'*amat*, una expressió paradigmàtica de la literatura de Ramon Llull. Les obres que desenvolupen aquesta imatge defineixen una art d'estimar Déu, l'amància, alhora que són un manual de contemplació amb una dimensió específicament literària, en què la comunicació estètica serveix com a eina intel·lectual per a la transformació espiritual. L'*amic* hi representa simbòlicament l'artista exitós; la seva història és la de la realització de l'ésser humà que segueix el camí de l'Art lul·liana, de tal manera que esdevé exemple literari de l'aplicació del mètode artístic. Les obres amatives presenten, així, una associació recíproca entre literatura i art de contemplació.

L'evolució de la imatge s'analitza a partir de les 3.029 sentències sobre l'*amic* i l'*amat* identificades en l'obra catalana de l'autor, que s'han sistematitzat en el Corpus Digital d'Amic i Amat (CDAIA), una eina de consulta electrònica que conté l'antologia completa dels textos amatius i la seva organització temàtica i artística, que s'ha fet aplicant-hi un etiquetatge semàntic. A partir d'això, s'ha construït una anàlisi hermenèutica del corpus per explicar els valors de la imatge. A l'inici de la producció del beat es constitueix la *metàfora* literària —l'amistat entre l'*amic*, l'home devot contemplatiu, i l'*amat*, Déu—. Progressivament s'hi agreguen nous camps semàntics, contextos i personatges, que van formant la peripècia bàsica d'un esquema d'amistat crística entre l'ésser humà i Déu. D'aquesta manera es construeix el *tema* literari —un relat, la història d'una aventura espiritual—, en el qual, finalment, aquella imatge original es revesteix de qualitats simbòliques i arquetipals. Aquestes tres dimensions (metàfora, tema i símbol) demostren la complexitat de la imatge de l'*amic* com a recurs estètic i de coneixement en la literatura lul·liana. L'anàlisi ha permès extreure les línies temàtiques, artístiques i formals del corpus, i veure l'evolució de l'Art i les formes d'escriptura en cada obra, i ha revelat quatre fases en la seva evolució: des de la primera formulació de la metàfora al *Llibre de contemplació*, la definició del tema al *Llibre d'amic e amat*, la sistematització del mètode de contemplació a l'*Art amativa*, i la combinació del manual pedagògic del mètode i del relat en l'*Arbre de filosofia d'amor*, en què el tema culmina narrativament.

Aquest treball fa èmfasi en la literarietat de la imatge i la seva funció simbòlica, i matisa, en canvi, la visió biogràfica i mística que tradicionalment s'havia projectat

sobre algunes obres amatives. És una aportació a la comprensió dels escrits de Llull lligats sempre al paper de l'Art, i ofereix un nou marc interpretatiu per revalorar la concepció autobiogràfica, mística i de l'amistat de Crist associada a l'*amic*. Presentem, així, una nova lectura d'un motiu que revela la singular formulació de la literatura vernacle que va assajar Llull, en què el lector podia reordenar la seva cognició, voluntat i acció gràcies a l'Art i la comprensió de la literatura plantejada com a pràctica espiritual, i així assolir la plenitud de les seves facultats i conèixer i estimar Déu.

Paraules clau:

Ramon Llull, literatura vernacle, amic i amat, mística, art de contemplació, Art lulliana, amància

Abstract

This doctoral thesis studies the meaning and the unfolding of the image pertaining to the Lover (Cat. *amic*) and the Beloved (Cat. *amat*), an emblematic expression of the literature produced by Ramon Llull. The works which deploy this image delineate an art of loving God, namely, *amància*, while also constituting a vademecum for contemplatives, itself endowed with a specifically literary dimension, a dimension wherein aesthetic communication serves as an intellectual tool aimed at securing spiritual transformation. Within this context, the Lover symbolically represents the successful practitioner of Llull's Art; the narrative in which the Lover is involved consists in that of the fulfilment of those human beings who follow the path laid out by the Lullian Art, in such a way that this Lover becomes a literary exemplification of the application of the Artistic method. The works pertaining to *amància* thus reveal a reciprocal link between literature and the art of contemplation.

Our analysis of the image's unfolding is performed by using as its starting point the 3,029 sentences regarding the Lover and the Beloved that have been identified within Ramon Llull's Catalan oeuvre. These sentences have been systematically compiled within the Digital Corpus of the Lover and the Beloved (*Corpus Digital d'Amic i Amat* or CDAIA), an electronic reference tool containing a complete anthology of the relevant "amative" texts, organised thematically and artistically, all of which has been achieved via the application thereto of semantic tags. On the above basis, a hermeneutical analysis of the corpus has been formulated in order to define the meanings attributable to the image. At the very beginning of Llull's writerly production, the literary *metaphor* is forged, namely, that of the friendship between the Lover, i.e., the devout contemplative, and the Beloved (or God Himself). To this metaphor, new semantic fields, contexts and characters are progressively added, all of which lend increasing shape to the leitmotif operative within a schema of Christic friendship obtaining between human beings and God. In this way is the literary *theme* – an account, that is, the story of a spiritual adventure – built up, a theme wherein that original image ultimately assumes symbolic and archetypal characteristics.

These three dimensions (metaphor, theme and symbol) reveal the complexity pertaining to the image of the Lover as a literary and epistemological device within Lull's literary production. Our analysis has enabled us to elicit the thematic, Artistic and formal components of the corpus, as well as to discern the evolution of the Art and the forms of writing employed in each work. In so doing, it has revealed four phases associated with the unfolding of the image. These phases consist of: a) the earliest formulation of the metaphor in the *Llibre de contemplació* (Book of Contemplation); b) the definition of the theme in the *Llibre d'amic e amat* (Book of the Lover and the Beloved); c) the systematisation of the method of contemplation in the *Art amativa* (Amative Art); and d) the combination of the pedagogical vademecum pertaining to the method in question with the account narrated in relation to the Lover, a combination encountered in the *Arbre de filosofia d'amor* (Tree of the Philosophy of Love), a work wherein the theme reaches its narrative conclusion.

This thesis lays stress upon the literary nature of the image as well as upon the symbolic function thereof, while modifying the biographical and mystical perspective that has traditionally been adopted towards a number of “amative” works. The present study contributes towards our understanding of Lull's writings, writings invariably linked to the role of his Art, and it presents a novel interpretative framework whereby to reappraise the autobiographical and mystical conception – as well as that pertaining to the friendship (or *amistat*) of Christ – associated with the Lover (or *amic*). We thus venture a new reading of a motif which lays bare the unique formulation of vernacular literature undertaken by Lull, a formulation wherein it was made possible for his readers, by virtue of the Art and their understanding of literature considered as a spiritual practice, to reintroduce order into their powers of cognition, will and agency, and thus to achieve the fullness of their faculties, as well as to know and love God.

Keywords:

Ramon Lull, Vernacular Literature, Lover and Beloved, Mysticism, Art of Contemplation, Lullian Art, “Amància”

URL:

<https://www.tdx.cat/handle/10803/673696>

Autora: Neus Serra Vives

Títol: El consum de ceràmica a la Ciutat de Mallorca a través de la cultura material (segles XIII i XIV)

Directors: Dra. Marta Sancho Planas i Dr. Miquel Àngel Capellà Galmés

Data de lectura: Universitat de Barcelona, 6 d'abril de 2022

Resum

L'edat mitjana a Mallorca es troba fortament condicionada per la conquesta cristiana de Jaume I, un esdeveniment decisiu que va suposar l'erradicació del llegat islàmic anterior i la irrupció d'una realitat cultural i material noves. D'entre els vestigis d'aquesta darrera, destaca per la seva humilitat, abundància i potencial informador, la ceràmica.

La tesi analitza, des d'un punt de vista interdisciplinari, distints conjunts ceràmics inèdits procedents de jaciments urbans que abasten el període comprès entre el segon terç del segle XIII i la primera meitat del segle XIV.

La convivència de les distintes produccions, els solapaments, substitucions, continuïtats i canvis testimonien un fenomen d'adopció de la ceràmica a gran escala i s'integren dins una dinàmica en què aquesta passarà de ser un mer objecte útil a erigir-se, en determinats casos, en una mostra de la cultura popular medieval, així com un potent vehicle transmissor d'una cultura visual compartida entre les distintes manifestacions artístiques del moment.

Paraules clau:

ceràmica cristiana, edat mitjana, Ciutat de Mallorca, cultura material, cultura visual, segles XIII i XIV.

Abstract

The Middle Ages in Mallorca are strongly conditioned by the Christian conquest of Jaume I, a decisive event that meant the eradication of the previous Islamic legacy and the irruption of a new cultural and material reality. Among the vestiges of the latter, pottery stands out for its humility, abundance and informative potential.

The thesis examines, from an interdisciplinary point of view, different unpublished ceramic assemblages from urban deposits that span the period between the second third of the 13th century and the first half of the 14th century.

The coexistence of the different productions, the overlaps, substitutions, continuities and changes witness a large-scale phenomenon of adoption of ceramic vessels and are integrated into a larger dynamic in which pottery goes from being a mere useful object to become, in certain cases, a sample of medieval popular culture as well as a powerful conveyer of the visual culture shared between the different art media of the moment.

Keywords:

Christian pottery, Middle Ages, *Ciutat de Mallorca*, Material Culture, Visual Culture, 13th and 14th centuries.

URL:

<http://hdl.handle.net/10803/674329>